

Міністерство освіти і науки України
Національний університет “Києво-Могилянська академія”
Факультет гуманітарних наук
Кафедра історії

Кваліфікаційна робота
Освітній рівень – бакалавр
на тему: «Рок-андеграунд в УРСР періоду “відлиги”»

Виконав/ла: студент 4-го року навчання,
спеціальності: 032 «Історія та археологія»
Освітньо-наукової програми «Історія»
Єфремов Олександр Євгенович
Науковий керівник: Бажан Олег Григорович,
кандидат історичних наук, доцент
Рецензент: Подкур Роман Юрійович,
кандидат історичних наук,
старший науковий співробітник Інституту історії України НАН України,

Кваліфікаційна робота
захищена з оцінкою _____
Секретар ЕК _____
“ _____ ” _____ 2026 р.

Київ – 2026

Декларація академічної доброчесності

студента НаУКМА

Я, Єфремов Олександр Євгенович, студент 4. р. н. факультету гуманітарних наук, спеціальності: 032 “Історія та археологія” адреса електронної

пошти: o.yefremov@ukma.edu.ua підтверджую, що написана мною

кваліфікаційна/магістерська робота на тему «Рок-андеграунд в УРСР періоду “відлиги”» відповідає

вимогам академічної доброчесності та не містить порушень, передбачених пунктами

3.1.1- 3.1.6 Положення про академічну доброчесність здобувачів НаУКМА від 07.03.2018 року, зі змістом якого ознайомлена;

- підтверджую, що надана мною електронна версія роботи є остаточною і готовою до перевірки;

- згодна на перевірку моєї роботи на відповідність критеріям академічної доброчесності, у будь- який спосіб, у тому числі порівняння змісту роботи та формування звіту подібності за допомогою електронної системи Unicheck.

- даю згоду на архівування моєї роботи в репозитаріях та базах даних університету для порівняння цієї та майбутніх робіт.



АНОТАЦІЯ

кваліфікаційної роботи

Тема: «Рок-андеграунд в УРСР періоду “відлиги”»

Автор: студент(ка) 4-го р. н. першого (бакалаврського) рівня вищої освіти, спеціальності 032 «Історія та археологія» освітньої програми «Історія»

Науковий керівник: Бажан Олег Григорович, кандидат історичних наук, доцент.

Захищена: " ____ " _____ 2026 р.

Короткий зміст роботи: Кваліфікаційна робота на здобуття освітньо-кваліфікаційного рівня бакалавра за напрямом 6.020302 – Історія. – Національний університет «Києво-Могилянська академія». – Київ, 2026. Кваліфікаційна робота є дослідженням рухів рок-андеграунду періоду пост-сталінської «відлиги», розвивались у періоді соціальних та політичних перебудов з початку 1950-х до початку 1970-х. Це не є першим дослідженням рок-культури в УРСР, але більшість з наявних робіт працюють та прописані у часовому просторі 1980-х років, у якому і рок-культура і соціальний клімат УРСР були інакшими за період «відлиги», який розглядається у цій роботі. Для розкриття теми були використані монографії, газетні статті та історіографічні праці, дотичні до теми. В цій роботі охарактеризовано історіографічні та джерельні бази. В цій роботі також викладено коротку контекстуальну довідку про соціальне та творче становище радянської України до і після періоду «відлиги». Дослідження також презентує андеграундників зі соціальної сторони, аналізуючи їх походження, клас та можливості, як фінансові, так і політичні. В результаті цієї роботи було продемонстровано та представлено культурний протест, подібного до західних контр-культурних рухів цього ж періоду та музикальну експресію почуттів і народного бажання самостійного, сучасного культурного розвитку, окремого від радянської партійної лінії, та навіть від руху «шістдесятників», які не були зацікавлені в музикальному розвитку, і бачили свою боротьбу в політичному та національному вимірі. Аналіз рокерів цього періоду відкриває культурних дисидентів «з народу», тих, які зрозумілою і простою мовою, діями звичайних людей, утворили паралельну та унікальну культуру, яка намагалась балансувати між радянськими реаліями та спробами мавпувати західне культурне надбання. Ця робота надає можливість зазирнути у культуру радянської України зі сторони нового, більш сучасного, у порівняннях із минулими роботами автора, покоління звичайних людей, які знаходяться у тіні «шістдесятництва».

Зміст

Словник умовних позначень.....	2
Вступ.....	3
Розділ 1: Стиляги, Неформали та Біт-Музика. Зародження музикального андеграунду.....	8
1.1. Стиляги та Джаз в УРСР. Започаткування рок-культури в радянському просторі.....	8
1.2. «Бітломанія» в Україні та зародження «Біт-Музики» в УРСР.....	13
Розділ 2: Андеграунд чи Легалізація. Початок 1970-х як період нормалізації року в радянській культурі.....	26
2.1. Система ВІА та друга хвиля андеграунду.....	26
2.2. Західні платівки, виконавці та домовленості.....	29
Розділ 3: Війна двох культур – Rolling Stones та Pink Floyd проти КДБ.....	34
3.1. Культурне пуританство як протидія сучасності. Аргументи проти джазу та року.....	34
3.2. Операція «Блок» проти рок-н-ролу.....	36
Висновки.....	39
Список Джерел та Літератури.....	43
Додатки.....	46

Словник умовних позначень

СРСР – Союз Радянських Соціалістичних Республік

УРСР – Українська Радянська Соціалістична Республіка

ОВД – Організація Варшавського Договору

ДДО – Державний Джазовий Оркестр

Наркомпрос – Народний Комісаріат Просвітлення

Крб. – карбованець

НКВС – Народний Комісаріат внутрішніх справ.

ЛКСМУ – Ленінська комуністична спілка молоді України

Комсомол - Всесоюзний ленінський комуністичний союз молоді

ПНР – Польська Народна Республіка

ЧССР - Чехо-Словацька Соціалістична Республіка

ВФГ – Всесоюзна фірма грамплатівок.

КДБ – Комітет державної Безпеки

ЕРСР – Естонська Радянська Соціалістична Республіка

Вступ.

Музика – найбільш живий вид людської самореалізації. Для людини музикальні композиції завжди були способом сказати те, що вона не може виражати через прості слова та дії. У авторитарних та тоталітарних державах кращого методу для мирного протесту, ніж передача думок через комбінацію звуків, інструментів та вокалу.

Для людей Радянського Союзу музика стала частиною власного руху опору проти тоталітарної системи, місією якої завжди було утворення ідеальної людини для ідеальної системи.

У хронологічний проміжок з 1953 по 1972, фактичний період соціальної «відлиги» утворюються рух культурної опозиції, який починає брати західні культурні ідеї, як приклад того, чим може бути молодіжна культура вільного світу, у який хоче потрапити молода людина, яка втомилась від ідеологічного моралізаторства яким постійно займалась система.

Радянські люди, на відміну від уявлень ідеологів, не жили у ідеологічному вакуумі. Через поширення радіостанцій, задачею яких було створення паралельного культурного фронту, заради дестабілізації Радянського Союзу, у населення СРСР був доступ, хоч і обмежений, до інформації із зовнішнього світу, доступ до якого був завжди фільтрований, чи повністю перекритий.

Мета кваліфікаційної роботи: Аналіз рокерів як соціального прошарку, їх стильова та музикальна еволюція, та реакція республіканської влади на цей феномен. Із цього можна поставити конкретні **дослідницькі завдання:**

- Визначення еволюції «андерграундників» та їх жанрову еволюцію від джазу до року.
- Аналіз загальних тенденцій утворення рок-гуртів (склад, репертуар, локації концертів, інструментарій)

- Методики боротьби республіканських та загальнорадянських інституцій з неформалами(схеми, причини та методи) та адаптація до них зі сторони рокерів.

Об'єктом кваліфікаційної роботи є соціально маргіналізовані рухи в СРСР.

Маргіналії мали свої власні ідеї та інтерпретації радянської культури, звичайно ж дикі за мірками офіційного центру, для якого будь-які девіації від норми були неприпустимі.

Соціально маргіналізований рух визначає його становище у порівняння з тим що вважається «більшістю» та соціальною нормою у суспільстві. Рок-музиканти були довготривалою маргіналізованою групою серед радянського ідеологічного та цивільного суспільства.

Предмет кваліфікаційної роботи: Рок-андеграунд в УРСР періоду «відлиги».

Хронологічні межі роботи зазначаються від смерті Йосифа Сталіна в 1953 до початку операції «Блок» в 1972 році. Ці межі торкаються періоду деєталінізації, закріплення Микити Хрущова, а потім і Л. Брежньєва при владі, та дві хвилі репресій дисидентів.

В основі методологічної бази дослідження—загальнонаукові принципи аналізу та синтезу, і метод критичного аналізу джерел.

Територіальні рамки роботи зазначені як терени УРСР у зазначений хронологічний час, із згадками інших республік СРСР та держав ОВД у контексті порівняння ситуацій та утворенні загальної, східноєвропейської картини, і як кожна із соціалістичних держав справлялась з проблемами молодого покоління.

Історіографія теми та предмету:

Тема радянського року має непогане підґрунтя для дослідження, якщо не заглядати нижче загальнорадянського контексту. Більшість робіт, які

розглядають цей елемент радянського соціуму та культури розглядають комбінацію трьох конкретних елементів: Росія, період 1980-х- початку 1990-х та західні композиції, які копіювались кожним радянським меломаном. Останній елемент був універсальним, але перші два були символом відкритого небажання

Якщо спробувати вишукувати далі, то тут все більш сковано. Загальні аналітичні роботи належать Артемію Троїцькому¹, який займався аналізом року на загальному радянському просторі. З під руки Троїцького також вийде альманах, який описує всі відомі гурти Радянського Союзу станом на 1990 рік. Для конкретних регіонів та деталей треба звертатись до робіт мікроісторії, та до монографічних праць, які фокусуються на культурних еволюціях конкретних міст, такі як роботи Р. Мокрика² та І. Лемка³ про Львів, чи С. Жука про Дніпро.⁴ Західна історіографія, якщо і розглядає це, то виключно через призму порівняння із західною контркультурою, яка вважається прототипічною для культурних перетворень в країнах соціалістичного блоку. Так до цього підходив Рибак у його роботі «Rock Around The Block»⁵, яка була написана для, і базуючись на, західному розумінні цього процесу.

Роботи які займаються культурною еволюцією та компіляціями культурної історії СРСР, розділені на декілька варіацій, за періодом, або географією. Колективна монографія під редакцією Дж. Ріордана, скомпільована в 1989 році, займається історією радянської культури взагалі, від пояснення Комсомолу, до малих показників культурної адаптації, як магнітздат або платівки на кістках.⁶ Ще одна із подібних західних робіт, але вже утворених

¹ Троицкий А. К. Рок в Союзе: 60-е, 70-е, 80-е. Москва. 1991. 207 с.

² Троицкий А. К. Рок-музыка в СССР. Москва. 1990. 384 с.

³ Лемко І. Львів понад усе. Львів: Піраміда, 2007. 186 с.

⁴ Zhuk. S. Rock and roll in the Rocket City : the West, identity, and ideology in Soviet Dnepropetrovsk, 1960-1985. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2010. 440 p.

⁵ Ryback T. Rock around the Block. A history of Rock music in Eastern Europe and the Soviet Union. New York: Oxford University Press, 1990. 272 p.

⁶ Soviet Youth Culture / Edited by Jim Riordan. – London: Macmillan Press, 1989.

після розпаду Радянського Союзу була монографія редакції Вільяма Джея Ріша, яка зібрала окремі моменти боротьби системи та неформалів між собою на ідеологічному та моральному підґрунті.⁷

У порівнянні року із іншими жанрами які пройшли подібну еволюцію, від ворога народу, до народної любові, та розуміння контексту дій КДБ та Комсомолу залучені роботи Юрчака⁸, Старра⁹, та заради концепції несправжньої, вигаданої Америки у радянському розумінні був залучена робота Бола, яка аналізує існування двох¹⁰

В Україні роботи про рок-андеграунд спираються або ж на більш відомі роботи Артемія Троїцького, або через журнальні статті у культурологічному аналізі. Робота Євтушенка, залучена у роботу заради додаткового фактажу та контексту менших міст Української РСР, бере свій стиль написання з роботи Артемія Троїцького про рок 60-х, 70-х та 80-х.¹¹

Джерельною базою цього дослідження є історіографічні праці та монографії з соціальної історії та статей із інтернет-джерелами, які фокусуються на музичних згадках та ретроспективах окремих гуртів та персоналій, які влітаються у повний наратив андеграунду, як живого організму, який постійно еволюціонував. Сучасний рок-андеграунд залишився на шпальтах старих спогадів, журналів та записів. Андеграунд зайняли інші жанри музики. Рок у пост-радянський період став мейнстрімним жанром, навіть у чомусь застарілим. Еволюція року привела його до симбіозу з більш сучасними жанрами музики, або його подальшій метаморфозі.

⁷ Youth and Rock in the Soviet Bloc: Youth Cultures, Music, and the State in Russia and Eastern Europe / Edited by William Jay Risch. – London: Lexington Books, 2015. – 318 p.

⁸ Юрчак, А. Это было навсегда, пока не кончилось. Последнее советское поколение. Москва. Новое литературное обозрение, 2014. 664 с.

⁹ Frederick Starr S. Red and Hot. The Fate of Jazz in the Soviet Union. 1917-1991. New York, Proscenium Publishers. 1994.

¹⁰ Ball. A. Imagining America. Influences and Images in Twentieth-Century Russia. Lanham, Rowman and Littlefeld. 2003. 309 p.

¹¹ Євтушенко О. Легенди химерного краю: Українська рок-антологія. Київ: Автограф, 2004. 221 с.

У додатках були наведені фотографії основних з андеграундних гуртів західних терен СРСР. гуртів та найбільш поширеної гітари Радянського Союзу, які напряду пов'язані із роботою, або через згадки, чи завдяки прямому опису подій.

Розділ 1. «Стиляги, Неформали та Біт-Музика». Зародження музикального андеграунду.

1.1. Стиляги та Джаз в УРСР. Започаткування рок-культури в радянському просторі.

Джаз – жанр музики, який має свої початки на зламі XIX та XX століття серед афро-американців у Новому Орлеані, які поєднали в собі західний інструментарій та африканське звучання і танцювальними рухами. Рок – натуральна еволюція джазу, утворена в 1940-х роках у Сполучених Штатах під назвою рок-н-рол, з притаманним звучанням електричних гітар та барабанів. Музикальний андеграунд - у стандартному розумінні є категоризацією музикальних виконавців, які йшли проти стандартних уявлень жанрів чи стилю виконання.

Андеграунд у радянському розумінні – найбільш народний метод дисидентства, який був доступний радянським громадянам, можливість для прояву невдоволення культурною політикою верхівки у Москві.

Зародки радянського музикального андеграунду можна відслідковувати у середині 1940-х роках, коли у радянський культурний простір проникає така музикальна течія як джаз. Для радянської народної уяви, джаз був символом Америки як союзника, який відкрив другий фронт проти Німеччини.¹²

Попри це, перехід від Другої Світової війни до Холодної війни, змінив статус джазу, де останній став музичним втіленням капіталістичного ворога, що було цікавою антитезою бачення джазу в самій Америці, де ця музика була народною із великим вкрапленням афро-американської культури. Логічним завершенням культурної адаптації джазу в радянській парадигмі, було б

¹² Юрчак А. Это было навсегда, пока не кончилось. Последнее советское поколение. Москва, 2014. С. 326.

перетворення цього жанру під радянські реалії із утворенням власного радянського різновиду джазу, вільного від буржуазних тем та поривів.¹³

Дивлячись на ситуацію перших післявоєнних років, джаз-музиканти потрапили у пастку «тимчасового послаблення» репресій, де радянська влада утворювала кращі умови для культурної експресії, але не надавала ніяких натяків на перманентний стан цих покращень.

Справжня позиція радянського керівництва щодо джазу була подібною до реакції на інші частини американської популярної культури. Джаз потрапив у державну немилість, як і фільми, які продукував Голлівуд. Звичайно, критика джазу не була чимось новим, перші критики з'явилися ще із часів пролетарської культури початку 1920-х. Першим і основним голосом цієї критики був Максим Горький, основний творчий теоретик сталінського періоду Радянського Союзу, який вважав що джаз є «музикою товстих». Для пропагандистів, головним голосом яких він був, джаз треба було або прибрати, або підпорядкувати. Заради існування у легальному середовищі, деякі із радянських джаз-музикантів «адаптували» цю музику настільки сильно, що вона перетворилась на щось взагалі інакше, що вже не можна було називати джазом.¹⁴

Критика Горького була, як для рупора московської культурної пропаганди була на диво антисоціалістичною. Для Горького існування джазу як самостійного жанру музики було неприпустимим. Джаз як музичний стиль розглядався виключно зі сторони вияву буржуазної капіталістичної системи, як найбільший приклад колапсу західної цивілізації. У поєднанні власних сил із

¹³ Юрчак А. Это было навсегда, пока не кончилось. Последнее советское поколение. Москва, 2014. С. 327-328.

¹⁴ Ball. A. Imagining America. Influences and Images in Twentieth-Century Russia. Lanham, 2003, pp. 130-132.

Наркомпросом Анатолія Луначарського була утворена система протидії новому музикальному напрямку, який встиг поширитись Радянським Союзом.¹⁵

Горький та його бачення джазу, мало того що не було соціалістичним, воно взагалі було пронизане расизмом та гомофобією. Для Горького світ у якому існує джаз, є світом, у якому афро-американці перетворюють білих американців на дикунів, і те що у «світі товстих», як він описує джаз, утворюється місце для одностатевої любові.¹⁶

В 1928 році здавалось, що джаз був приречений на існування у тіні, до тих пір, поки війною на джаз не пішли ідеологічні вороги радянської держави у Берліні та Токіо, та майже у той самий час було переглянута позиція пролетарської світової революції та місця у ній афро-американського контингенту.¹⁷

Такі пертурбації утворили можливість встановити джаз як пролетарський жанр музики, абсолютно співзвучний із радянською ідеологією. Це не було чимось безпідставним, оскільки в американських музикальних колах та серед етнографів Західної Європи зародились думки що джаз є частиною народного музикального репертуару. Радянські музикальні критики, які підходили до цієї справи зі сторони ідеологічного аналізу, який відрізнявся від наркомпросу Луначарського, запевняли своїх читачів в тому, що джаз був музикою знедолених пролетарів, а сама мелодія була символом праці.¹⁸

Перед тим, як розібрати післявоєнний джаз, потрібно розібрати підґрунтя у якому зародяться стиліги. Джаз в СРСР загалом, та УРСР конкретно з'явиться майже одночасно із Сполученими Штатами. Єдиною різницею між двома підвидами музики буде державне втручання в творчий процес, політичні репресії замість расової сегрегації, або патронаж самого Й.В. Сталіна, в

¹⁵ Frederick Starr S. Red and Hot. The Fate of Jazz in the Soviet Union. 1917-1991. New York, 1994. P. 89-90.

¹⁶ Горький М. Музыка для Толстых. Правда. 18 березня 1928.

¹⁷ Frederick Starr S. Red and Hot. The Fate of Jazz in the Soviet Union. 1917-1991. New York, 1994. p. 94-95.

¹⁸ Там само, p. 96-97.

залежності від конкретного періоду радянського культурного проєкту. 1938 рік став роком найбільш нерадянського культурного рішення – утворення Державного Джазового Оркестру, який легалізує джаз у радянському просторі, хоч і на короткий час¹⁹

Початок «холодної війни» розпочав нові хвилі боротьби із анти-радянськими, космополітськими та імперіалістичними культурними проявами, які на думку верхівки Центрального Комітету у Москві були шкідливими для радянського патріотичного народу. Такими проявами було все те, що вважалось дружнім в 1944-1947 роках.

Рівно у той же час післявоєнної культурної реорганізації, утворюється субкультура не пов'язана із музикою напряду, але пов'язана з нею духом. Стиляги як рух не мали чіткої ідеології, але вони мали бажання виділятися серед сірих мас радянського суспільства, яке для цих молодих людей було занадто тоталітарним та контролюючим.

Поширення ця субкультура отримала через величезний вплив ветеранів Другої Світової Війни, які повертались до СРСР із західними товарами, американськими ідеями та фільмографією. Звичайно, ветерани були не єдиними, хто поширював західну продукцію в Радянському Союзі, але вони були найбільш поширеними серед ранніх «фарцовщиків». Стиляги зламали десятиліття знищили класові бар'єри сталінської системи, окрім поширення серед «золотих дітей», радянської еліти, це стане першою масовою субкультурою СРСР.²⁰

Фігура Елвіса Преслі, яка є величезною колоною рок-н-ролу та американської популярної культури починаючи з 1950-х і до сьогодні грала трохи іншу роль у радянській культурі. Елвіс на цих теренах був іконою виключно стилю, а

¹⁹ Schmemann S. Soviet Jazz has survived politics. *New York Times*. 1984. S.2. P.1.

²⁰ Tsipursky G. Coercion and Consumption: The Khrushchev Leadership's Ruling Style in the Campaign against "Westernized" Youth, 1954–1964. *Youth and Rock in the Soviet Bloc Youth Cultures, Music, and the State in Russia and Eastern Europe*, Lanham, 2015. pp. 57-60,

музикальну роль Елвіса брали на себе такі діячі, як більш локальні, знайомі ще з 20-х та 30-х виконавці, такі як Леонід Утьосов чи Олександр Варламов, а з 1960-х це будуть «Бітлз» та «Ролінг Стоунз».

Починаючи з 1949 року, радянська влада почне активну пропагандистську кампанію проти буржуазної культури, намагаючись розповісти радянському народові, що ті самі люди, з якими вони перемогли німців, були найгіршим злом, яке збиралось нападати прямо та боротись ідеологічно із порядними громадянами Радянського Союзу.

Як і майбутні бітломани, перші радянські субкультури базувались на тотальному запереченні радянської норми та моралі, якщо звісно вірити пропаганді та культурній лінії партії, яка намагалась змалювати будь-які соціальні варіативності як щось анти-радянське.

Питання окремого українського джазу, відстороненого від загальної радянської картини було повністю побудовано навколо Леоніда Утьосова, «першовідкривача» радянського джазу, який почне виступати у Ленінграді в 1929 році, і стане першим серед зірок нового стилю музики.

Утьосов зробив для радянського джазу більше ніж будь-хто інший, намагаючись утворити той «пролетарський джаз», який шукали джаз-виконавці з усього СРСР. Перше, що він зробив для цього, це переконав радянських функціонерів, що джаз був творінням не далекого та ворожого Нового Орлеану, а рідної Утьосову Одеси, завдяки євреям, які грали подібну музику на власних весіллях.²¹

Така спроба «натуралізації» джазу була звичайно ж висміяна в нерадянській пресі, але вона зробила те, що на короткий період часу джаз стане пролетарським, і навіть по-справжньому радянським жанром.

²¹ Frederick Starr S. Red and Hot. The Fate of Jazz in the Soviet Union. 1917-1991. New York, 1994. Pp. 144-145.

Комбінація Другої Світової Війни та американсько-радянського культурного обміну, який трапився через неї, утворив ідеальний фундамент для утворення нової культурної суміші. Перші роки Холодної війни були ерою соціалістичного американізму, який намагався поєднати неможливе, у пориві оптимізму після перемоги у найбільшій війні людської історії.

1.2. «Бітломанія» в Україні та зародження «Біт-Музики» в УРСР.

Після наповнених репресіями для рок-спільноти УРСР 1950-х років, де поціновувачі цього західного стилю музики відчували на собі і сталінський репресивний апарат, і десталінізацію, яка номінально надавала нечувані для «народних демократій» свободи. Українська рок-н-рольна сцена завдячує цьому періоду потепління, який надав можливість не лише творити власну музику цього типу, а й еволюціонувати у власній самоідентифікації. Від «стиляг», які були серед маргінесу соціальної драбини, хоч і вони вважали себе не тими хто боровся із системою, а лише найяскравішим проявом змін у системі радянські неформали перейшли до нової групи, яка від копіювання візуального стилю, притаманного західним державам, перейшла до спроб активної імітації популярної культури тих же капіталістичних держав.

Починаючи з середини 1950-х, для радянського споживача відкрився новий світ культурного збагачення стилями музики та вивченням мов капіталістичних держав, яке описувалось у журналах тогочасного Радянського Союзу, як знак по- справжньому культурної людини. Зацікавлення культурою буржуазних держав, утворювало парадоксальну паралель де різні радянські газети інтерпретували одне й те саме явище з власних точок зору.²²

В 1950-х така паралель стосувалась джазу, де радянська політична верхівка не могла визначити, як сприймати популярність цього виду музики. Радянська держава, яка переключила власну увагу на інші західні жанри музики, мала

²² Юрчак А. Это было навсегда, пока не кончилось. Последнее советское поколение. Москва, 2014. с. 349-351.

обрати ідеологічний підхід до жанру музики, який прижився за останні десятиліття у колективній свідомості радянських громадян.²³

Окрім типових для радянських культурних перетворень Москви та Ленінграду, передовим містом цієї культурної хвилі став Львів. Все було просто, у львів'ян була можливість виїхати до Польської Народної Республіки, до родичів, які ставали закордонними «фарцовщиками».²⁴ Культурна ситуація в державах майбутньої Організації Варшавського Договору була кращою ніж в СРСР, де автохтонна рок-культура утворилась ще в перші роки після смерті Сталіна. Українці почали масово завозити платівки із західною музикою та із локально створеним рок-н-ролом створеним в ПНР та ЧССР.²⁵

Справжнє явище бітломанії можна починати з 1964 року, коли записи пісень «ліверпульців» почнуть з'являтися на території усього «соцтабору», і СРСР не стане виключенням. Бітлз стали повсякденним феноменом, чимось більшим за музику. Стиляги 50-х змінили власний зовнішній вигляд, перевдягнувшись із образів Поля Робсона, які вважались найбільш коректними серед західних виконавців за радянськими мірками, через колір шкіри та політичну позицію виконавця та інших, локальних джаз-виконавців на довге волосся та шкіряні куртки англійських рокерів, які поширювались світом.

Стиль став частиною великого руху молодіжного самовираження, яке прокотилось усім соціалістичним блоком, але навідміну від стильг минулої декади, ці «штатники» та «бітли» стали копіювати одягу західного типу, не бездумно, а з баченням нових ідолів, на яких вони хотіли бути схожими. Таким чином, стильги не були переможені, але трансформовані у щось нове.²⁶

Ще до того, як бітломанія добереться до УРСР, шляхом завезення платівок з Польської Народної Республіки, чи через музикальні програми радіостанцій

²³Юрчак А. Это было навсегда, пока не кончилось. Последнее советское поколение. Москва, 2014. с. 331-333.

²⁴ Михалик В. Лемко І. Львів повсякденний (1939-2009). Львів, 2009. с.141.

²⁵ Там само. с. 142-144.

²⁶ Троицкий А. К. Рок в Союзе: 60-е, 70-е, 80-е. Москва. 1991. с. 11-14.

«Вільна Європа», «Голос Америки» та ВВС. У державах соціалістичного блоку вже будуть голоси, які будуть вимагати заборони цієї «капіталістичної музики», яка псує соціалістичну молодь, і налаштовує їх проти системи.²⁷ Найголоснішими з цих критиків були найбільш лояльні до СРСР режими, особливо болгарський, де ще з 1958 року попереджали про поширення із заходу антисоціалістичних музикальних навіювань, які могли зруйнувати ідеологічне підґрунтя соціалістичної культури та молоді соціалістичних держав.²⁸

Відповідь радянського керівництва була амбівалентною, оскільки чиновники вищих рівнів залишили це на розтерзання комсомольськими організаціями та локальними партійними апаратами.²⁹ Як і буквально все, що було частиною життя в СРСР, бітломанія була висміяна сатиричними журналами, такими як «Перець» та «Крокодил». Ті хто не розумів нових культурних трендів описувались як хуторяни, у найкращому прикладі сатиричного та саркастичного гумору «перчан».³⁰ Деякі з локальних партійних функціонерів намагались контролювати та зробити «бітлів» коректними за радянськими соціальними нормами. Для цього було утворено плани підпорядкувати їх різним партійним організаціям. Якщо ж підпорядкування було неможливим, тоді було прийнято рішення не церемонитись із «аморальністю» фанатів західного рок-н-ролу. Протидією радянської системи ставали 1950-х, де активна і «прогресивна» молодь примусово стригла стиляг. На відміну від львівських партійних апаратів, які були більш ліберальних, готових на незначні поступки поглядів, київські кадри, більш консервативного культурного ухилу, перепрофілювали власні патрулі для пошуку музикальних неформалів. Таким чином в УРСР утворилась політична дихотомія, де Київ був bastionом радянської культури, яка була готова боротись із усіма хвилями культурної

²⁷ Ryback T. Rock around the Block. A history of Rock music in Eastern Europe and the Soviet Union. New York, 1990. p. 25-28

²⁸ Там само, р. 27-28.

²⁹ Там само, р. 62-64.

³⁰ Білкун М. Оверко з Хутора. *Перець*. 1965. №5. С. 2-3.

революції, а Львів був центром культурних перетворень, через який уся Україна познайомиться із новими жанрами музики.

Бітломанія, окрім Києва та Львову, також дібралась і до інших міст УРСР, які будуть обирати щось середнє між київським культурним традиціоналізмом та львівським духом нової культурної хвилі. Найкращим із прикладів цього буде Дніпро, де специфіка «закритого міста» буде поєднана із новими реаліями культури, які створили «народних бітломанів» - поєднання українських культурних мотивів разом із звучанням ліверпульського стилю. 1960-ті, окрім завезення платівок, стали часом утворення самостійних записів. За десять років до цього, у Москві були утворені музикальні салони, у яких кожен міг зробити записи музики на пусту платівку, якщо у вас було 2 крб. на цю справу.³¹ Звичайно за десятиліття джазу, ці салони відкривались усюди, але висока ціна робила це недосяжним для звичайного меломана, тому доводилось імпровізувати. Імпровізації також сприяло цензурування репертуарів, та ідеологічна прошивка офіційних платівок. Методи утворення «палених» платівок були різними, але серед них здебільшого використовувались два: рентгенівський та магнітний. Рентгенівські платівки утворювались із стандартних знімків, які прокручувались через старі фонографи, утворюючи прорізи. Центри таких платівок пропалювались сигаретами, якість таких утворень була посередньою в найкращому випадку, але той факт що вони були в пів ціни офіційним, «музсалонівським» платівкам, робило їх привабливими для радянського споживача, навіть якщо вони ставали непотребом через 5-10 відіграшів.³² Другим методом радянського «піратства» та утворення записів був «магнітіздат». Магнітофони, як інструмент звукозапису з'явилися в СРСР ще в 1950-х, у катушковій варіації, але поширення, як засіб самостійних публікації музики, вони завоюють в еру «бітломанії». З 1964 року в СРСР існувала Всесоюзна Фірма Грамплатівок (далі буде скорочено - ВФГ),

³¹ Жук С. «Бітломанія», «Шокінг Блю», й українські козаки. URL: <https://uamoderna.com/md/196/> (дата звернення 14.11.2025)

³² Soviet Youth Culture / Edited by Jim Riordan. – Houndmills, 1989. p. 47.

ідеологічно коректна організація, яка була заснована як рука контролю та спроба задушити «некоректні» та анти-радянські настрої, які передавались через пісні на етапі дистрибуції. ВФГ виконувало дві задачі водночас, систематизація радянської індустрії грамофонних платівок, оскільки до 1964 року, в СРСР не було центрального плану щодо грамофонів та платівок, такі «дрібниці життя» вироблялись локально, без конкретного наказу з вищих кабінетів. Другою задачею було утворити розподіл між офіційними митцями та дисидентами, де першим було надано привілеї у дистрибуції платівок та інструментів, а останні були змушені йти в обхід системи. Все що вдалось зробити ВФГ по відношенню до рокерів та їх нового руху, це утворити перешкоду, яку багато хто з андеграундників змогли обійти.

Перевагою офіційних платівок стане їх якість, яка була у десятки разів вища за народні «рентгеніздатівські» платівки, які стали занадто дорогими у поєднанні із їх ціною.

Існування магнітофонів відкрило новий спосіб отримувати музику для радянських меломанів, та для деяких гуртів, які шукали новий західний репертуар для переспіву. Але першочерговою проблемою було отримати оригінальні платівки, оскільки було потрібно першоджерело. У цьому допомагали моряки, які могли завозити оригінальні платівки у величезній кількості. Ці оригінальні платівки потім поширювались по всьому Союзу, або через перепродаж за величезні ціни, або через перепис записів через ці магнітофони.³³

Бітломанія в середині 1960-х переходить з руху звичайних меломанів на дещо більш серйозне, коли його підхоплюють музиканти-аматори, для яких не було шансів створити кар'єру серед традиційних жанрів, пропагованих радянською верхівкою. Львів був передовим містом української рок-культури і в аспекті організації, оскільки перші «біг-біт» гурти в Україні сформуються саме тут.

³³ Юрчак А. Это было навсегда, пока не кончилось. Последнее советское поколение. Москва, 2014. С. 363-365.

«Лиси» - перший професійний гурт, схожий на західні, особливо англійські. За титул першого рок-гурту Львову існує багатостороння суперечка. З одного боку «Лиси», які першими почали виконувати власні пісні. З іншого боку, «Львівприлад», під егідою якого в 1962 році організовували аматорські концерти, але назвати когось із них гуртом неможливо, оскільки це був індустріальний комплекс, який був лише місцем проведення, а не чимось більшим.³⁴ Третім кандидатом на першість був гурт «Електро», який почне свою діяльність в 1965 році, як і «Лиси», буде більш схожий на рокерів майбутнього десятиліття, особливо у звучанні синтезаторів та електрогітар, які доводилось виробляти самостійно, оскільки ні можливостей, ні ресурсів у біт-рокерів 1960-х не було.³⁵

Гурти «Електро» та «Лиси» були частиною львівського музикального фольклору, який не давав можливостей дізнатись, хто конкретно стояв за цими музикальними проектами, адже більшість андеграундних гуртів не змогли перейти у офіційний стан, тому їх імена залишаються невідомими. Зазвичай серед андеграундників, видавати власні імена було помилкою, яку ніхто не хотів допустити. Рокери існували на межі дозволеного, тому деяких ризиків, але про гурт «Електро» відомо набагато більше ніж про «Лиси».

«Електро» - творіння Юрія Шафірова, який зібрав із собою студентів Львівського Музичного Училища, яке він закінчив тричі, У львівському рок середовищі Шафіров був першим, хто почав грати західну музику на український манер.(див. Додаток 3.) Майбутня кар'єра Шафірова буде пов'язана з першими легалізованими рок-гуртами, такими як вище згадана «Смерічка».

³⁴ Окаринський В. Нарис історії західноукраїнської (галицької) рок-музики (1960-ті – початок 1980-х рр.) // Україна–Європа–Світ: Міжнародний збірник наукових праць. Серія: Історія, міжнародні відносини / Гол. ред. Л. М. Алексієвець. Тернопіль: Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2010. Вип. 4. С. 252–254.

³⁵ Не рок, а біт-біт. URL: https://lviv-trend.in.ua/uk/eternal-3908-rok-muzyka-lvova-1960-h-rr#%D0%9D%D0%B5_%D1%80%D0%BE%D0%BA_%D0%B0_%D0%B1%D1%96%D0%B3-%D0%B1%D1%96%D1%82 (дата звернення 15.11.2025)

Самостійне виробництво інструментарію було нормою для всіх гуртів, які були класифіковані як андеграундні, незалежно від жанру, оскільки більшість інструментів були або не по кишені музикантам початківцям, або вони були доступні безкоштовно лише офіційним, зареєстрованим гуртам та виконавцям.

Поки Львів був містом бітломанів, Київ став центром фольк-року. Фольк-рок, як жанр музики, комбінував звучання західного року із народними мотивами та звучанням українських пісень. Цей жанр не був унікальною вигадкою київських рокерів-аматорів, а був так само запозичений з Великої Британії, у якій спроба поєднати рок з народним звучанням була одночасною з піднесенням ліверпульської четвірки до статусу зірок планетарного масштабу. В Києві, завдяки завезеним почав утворюватися по-справжньому український, у розумінні етно-культурному, рок.³⁶ Навіть попри цей бекграунд, найбільш популярний гурт київської пост-бітлової рок-сцени був біг-біт гурт «Друге Дихання», який був настільки монументальним, що він перекочує, одним із перших, в статус офіційно затвердженого місцевою владою, або ж вокально-інструментального ансамблю(буде скорочено - ВІА). Цей статус «Друге Дихання» під назвою «Веселі Шпаки» матиме недовго, в 1968 році через вказівку із Москви їх буде позбавлено статусу ВІА.³⁷

Така ситуація з перекочуванням андеграундників в офіційні кола, була пов'язана з політичними та соціальними утисками, спричиненими подіями у Празі в 1968 році. Разом із цим частина із рокерів першої хвилі, яка переспівувала репертуар Бітлз, та слухала такі гурти як «Ролінг Стоунз», вже перейшла ту межу, де просто співати та грати на саморобних інструментах перестало приносити задоволення, яке було у шкільні роки, з'явилась потреба заробляти на життя, яке змінювалось швидше, ніж музиканти могли за ним йти.

³⁶ Євтушенко О. До коренів: фольк-рок і Етно-ф'южн. URL: <https://rock.ua/article/2009/195> (дата звернення 13.11.2025)

³⁷ Становлення української рок-музики: біг-біт / О. Бойко // Музична україністика: сучасний вимір. — К.: ІМФЕ ім. М.Т. Рильського, 2009. — Вип. 3. с. 6.

Окремим від київських та львівських проектів, але ні чим не менший за значенням у порівнянні із вище переліченими, був гурт «Смерічка», який утвориться як комбінація безіменного біг-біт гурту, утвореного з студентів Мукачівського педагогічного училища разом із Вижницьким жіночим вокальним ансамблем у Вижниці в 1966 році.³⁸

Важливість такого провінційного гурту у тому, що вони стануть першим визнаним і довгостроковим ВІА у стилі біг-біту в УРСР. Вони утворять прецедент переходу з андеграунду в офіційне становище. Така можливість утворить майбутню культурну боротьбу серед рокерів 70-х років. Ті хто перейдуть із андеграунду у «білу працю», будуть базувати свої ідеї на «Смерічці, яка продовжуватиме існувати як найвідоміший український ВІА. Народні мотиви були поєднані із найновішими жанрами західної музики.³⁹

«Смерічка» стала тим, чого не було в історії українського рок-руху, першим колективом, який зміг еволюціонувати від андеграунду до офіційного поширення та народної любові, чого не існувало для конкретних гуртів, а лише було колективне захоплення чимось новим, чим був біг-біт.(див. Додаток 1.)

Творіння Левка Дутковського, яке почалось як звичайний біг-біт гурт, стало українським еквівалентом «Бітлз», у його революційності та жанрового підґрунтя, яке буде використовуватись такими наступниками як «Кому Вниз» та Тарасом Компанійченком.⁴⁰

Культурним завершенням 1960-х в УРСР стало утворення хіпі-субкультури у Львові, яке утворюється наряду із сусідньою Польщею. Українські та польські хіпі з'явилися майже одночасно із американськими оригіналами. Радянські

³⁸ Маслій М. Українські Бітли. URL: <https://day.kyiv.ua/article/kultura/ukrayinski-bitly> (дата звернення 13.11.2025.)

³⁹ О. Савчук. Сторінки пам'яті Володимира Івасюка. Спогади. ВІА «Смерічка». URL: http://www.ivasyuk.org.ua/names.php?lang=uk&id=via_smerichka (дата звернення 13.04.2026.)

⁴⁰ О. Савчук. Сторінки пам'яті Володимира Івасюка. Спогади. ВІА «Смерічка». URL: http://www.ivasyuk.org.ua/names.php?lang=uk&id=via_smerichka (дата звернення 13.04.2026.)

хіпі були пов'язані із андеграундниками напряду, оскільки львівська хіпі-культура виросла із стиляг та рокерів кінця 50-х та початку 60-х. В якомусь сенсі рокери та хіпі у Львові стали синонімами одне-одного.⁴¹

Львів був вільніший за Київ щодо можливостей музикальної та культурної інтерпретації, але в кінці 60-х у місті Лева починають діяти «комсомольці», які будуть намагатись повернути рокерів та хіпі у радянські суспільні та моральні норми, копіюючи київські протидії. Попри таку активну кампанію від ЛКСМУ, яка була побудована на ідеологічному пуританстві, та намаганнях повернути бунтарів до нормального життя. Під «поверненням» до нормального життя мались на увазі спроби повернути молодих людей до радянського розуміння «тями». Окрім примусових стрижок були залучені міліція та публічні покарання. З цих ідей ЛКСМУ найкраще працювало публічне ганьблення, через велику вагу народної думки, та існування інституту репутації у радянській громадськості.⁴² Далі за комсомольців та такі дії не пішли. Причиною такого обриву було те, що ці рокери та хіпі були російськомовними, вони не потрапляли під класифікацію українських дисидентів, якими займались КДБ та народні міліції у Львові.⁴³

Більшість із цих ранніх біг-біт та рок колективів були утворені учнями музичних шкіл або ж звичайними старшокласниками, у яких не було грошей на сучасні інструменти, але в них була мрія та спрага до культурного самовираження, яке переросте у справжню роботу в наступні два десятиліття. Від нових рокерів, майбутніх фольк-проектів, та масової хвилі «легалізації», до чисток «буржуазних націоналістів», під які потраплять всі, хто не підходили під нові культурні реалії, які з'явилися із зміною влади на всесоюзному та

⁴¹ Youth and Rock in the Soviet Bloc: Youth Cultures, Music, and the State in Russia and Eastern Europe. – London, 2015. P. 88-91.

⁴² Fürst J. Flowers through concrete. Explorations in Soviet Hippiland. Oxford, 2021. pp. 209-211.

⁴³ Там само, pp. 92-94

республіканському рівні. Таке положення змусить і так андеграундну субкультуру ховатись ще глибше від радянської влади.

Мусимо зазначати, що попри радянську цензуру та спроби контролювати усе музикальне життя, музиканти-аматори СРСР знаходили методи, для поширення власних ідей про радянську музику і якою вона має бути у наступному десятилітті. Замість звичних і незмінних жанрів радянської естради, з'явилися ті, для кого така норма була просто неприйнятною, і задача цих культурних революціонерів була підірвати статус-кво.

Українська рок-сцена зародилась на укладеному джазом шляху, і рівно як у власних попередників в 1940-х та 50-х роках, перед ними встало серйозне питання майбутнього існування: «Довічний Андеграунд» чи легальне існування під радянським контролем, з іншими назвами, та продюсерським втручанням у справу, яка завжди була вільною. Для деяких митців, потенційне легальне існування дало можливість заробляти на власній творчості, деякі ж покинули це хобі, і повернулись до звичайного радянського життя. Для них це було просто підлітковою фазою та захопленням юності, про яке залишається ностальгувати у ХХІ столітті.

Перша фаза утворення рок-культури в Україні буде повністю побудована на ідеях західної музики, та ідей західної контр-культури, від візуальних, через одяг рокерів, аж до мавпування культури хіпі, як антивоєнний протест, який був утворений натуральною, не як зазвичай із радянською пропагандою

Серед тих хто продовжить займатись музикою в 1970-х роках, цей розкол буде посилено, і навіть утворено новий, де окрім офіційних ВІА та аматорських виконавців, з'являться ті, хто утворить «сіру зону», непрофесіонали, які отримують зарплатню не з офіційних джерел заробітку, утворюючи чорну економіку серед музикантів.

Утворення чорної економіки було натуральним явищем та логічним завершенням системних репресій, та неможливості просувати кар'єру у

музичному полі для молодих виконавців без великих партійних зв'язків та патронату республіканського чи місцевого партійного рівня.

Кожен серед потенційних рокерів хотів визнання власних музикальних здібностей і можливість утворити

Партійна спроба підкорити рок-культуру почала формуватися наприкінці 1960-х років, через систему «виходу» з підпілля, та спробами підкупу бунтарів. через запевнення їх у кращому майбутньому, після повного підкорення забаганкам партійних функціонерів, для яких будь-який із музикантів є лише пропагандистською одиницею.

Покидаючи 1960-ті роки, український рок-н-рол розділився на, тих хто хотів продовжувати існувати так як вони були, і ті хто планує робити найбільший крок у своїй музикальній кар'єрі, заради вибудовування власного статусу у популярній культурі Східної Європи.

Коли Джаз морально застарів, і сучасному радянському студентові було потрібно щось нове та унікальне, його очі повернулись на західні тренди, символом яких для радянських стиляг та золотої молоді СРСР була ліверпульська четвірка.

Період захоплення творами «Бітлз» та подібними музикальними жанрами на теренах УРСР разом із проникненням західного способу життя, таким як його представляли неформали та бунтарі післявоєнного покоління Радянського Союзу, для яких просто слухати західну музику було недостатньо. Для тогочасного меломана тепер треба було жити цими рухами, цією культурою, бути подібним до нових ідолів, якими стали «Бітлз» та на зламі 60-х та 70-х - «Ролінг Стоунз» та «Pink Floyd».

Переспіви західних пісень перестали бути достатніми для радянських меломанів, оскільки на простих переспівах втрачається талант радянського музиканта, і для українських рокерів настав час створювати свою музику, зі своєю тематикою. Типовими темами українських рок-пісень були наповнені

знайомими народними мотивами, про які співали ще до формування СРСР, або написання Капіталу.

Українські рокери змогли утворити дві різні хвилі майбутнього локального стилю. Вищезгадані Фольк-рокери, які стали домінантою течією серед неросійських республік СРСР, та послідовувачі західних трендів, які із «Бітлз» переключились на нові жанри західного року, такі як псильделіка.

Підсумовуючи 1960-ті роки для рок-спільноти в УРСР, меломани та стиляги взяли гітари до рук і почали творити власну музику, незважаючи на усі недоліки власної ситуації, адаптивність молодого покоління показала здібності радянської молоді, як чогось більшого ніж монолітна, фанатична людська хвиля ментально та візуально однакових людей. Рок-андеграунд став показником прихованої за ширмою радянської багатонаціональної та індивідуальної культури, яка хотіла показати світові, що вона була нічим не гірша за західну. Рок-культура радянських республік була більш відома серед держав Східної Європи, але до 1980-х нічого у глобальному масштабі не зміниться, радянський рок буде локальним, максимум, регіональним явищем.

Навідміну від російських рокерів, українські займались відновленням власної культури та закликом до української історії, яку потрібно було відновлювати з під радянського шовінізму, який охопив і культурний і науковий простір в УРСР.

Комбінація субкультур стиляг, хіпі та рокерів залишила радянській Україні контр-культуру подібну до західної. Єдине чого не вистачало, це розмальованих автомобілів, але таких можливостей вже майже ні в кого не було. Три окремі субкультури заявили на весь СРСР, що вони готові відхреститись від радянського соціуму та утворити свій власний, який ніколи не грав за правилами.

Українська контр-культура продовжуватиме своє існування у андерграундному становищі на зламі десятиліть, адаптуючись до реальності, яка не хотіла їх

бачити, не те що б «реформованими» а взагалі ніякими. Чиновники у Москві не розуміли, чому у республіках такої популярності набрали західні виконавці музики, яка була «незрозумілою і анти-радянською».

Розділ 2. Андеграунд чи Легалізація. Початок 70-х як період нормалізації року у радянській культурі.

2.1. Система ВІА та друга хвиля андеграунду.

ВІА, як політичне та культурне явище утворилось, як державна відповідь на потреби населення у музикальному контенті. Формування офіційно затверджених гуртів наприкінці 1960-х створило всі можливості для розвитку андеграундних виконавців, та їх перетворення у щось більше ніж хобі, творчість могла піти для отримання легального заробітку. З'явилась можливість поєднати мрію із життєвим.

Зміна десятиліть принесла із собою величезні зміни до існуючого стану андеграундників. З перших років нової ери, радянське керівництво утворило ситуацію де залишатись у андеграунді просто було не вигідно. Зареєстрованим ВІА були доступні найновіші інструменти, місця для виконання власних пісень, офіційні платівки та навіть телевізійні трансляції. Всі ці переваги були утворені заради двох речей: закріплення коректної та контрольованої інтерпретації нової культури і затвердження системи для «м'якої радянзації» неформалів та їх музики.⁴⁴

Перед андеграунд виконавцями, які не хотіли коритись системі, яку вони вважали неможливою для конструктивного діалогу. Для більшості зі старих «андеграундників», виконавців, які займались «анти-радянською» музикою з початку 1960-х, які вирішили залишатись у тіні, утворилась паралельна система заробітку. Ця система була подібна до західної системи агентів та музикальних компаній. На відміну від американського шоу-бізнесу, радянські концерти були стихійними явищами, якщо вони не були прямо затверджені та організовані міністерством Культури СРСР.⁴⁵

⁴⁴ Soviet Youth Culture / Edited by Jim Riordan. – Houndmills, 1989. pp.48-51.

⁴⁵ Kan A. Living in the Material World. Money in the Soviet Rock Underground. *Dropping out of Socialism*. Lanham, 2017. P. 255-257.

Офіційні ВІА, такі як мінські «Песняри» могли дозволити собі, через патронаж радянської держави, зарубіжні гастролі. Ці турне зазвичай були обмежені державами соціалістичного блоку, але деякі з ВІА могли, після ідеологічних перевірок потрапити на турне до США. Ці тури в серце капіталістичного світу були повинні показати, що у Радянському Союзі є рівно така ж сучасна та молодіжна культура.⁴⁶

На цьому турне Песняри виступали разом із колективом «The New Cristy Minstrels» в об'єднаному турне по південних Штатах США, таке «пролетарське» турне було ініціативою радянської системи(див. додаток 3.)

Такі можливості ховали у собі величезний рівень контролю зі сторони міністерства та локальних чиновників. Більшість з репертуару офіційних ВІА повинна була структуруватись з власне радянської дискографії, із невисокою кількістю західних пісень. Кожна пісня мала проходити через радянський цензор, який був готовий змінити усе, що йому не подобалось.⁴⁷

Через такий рівень контролю, більшість із новоутворених ВІА мали два різних репертуари, один був «на показ», офіційно затверджений міністерством культури СРСР, а другий, той що був для народу – із масовим переспівом західних пісень та музики.⁴⁸

Головною перевагою залишатись в андеграунді була можливість грати взагалі будь-що та будь-звідки. Навіть через всі переваги яке держава надавали тим хто був готовий перейти на їх сторону не переконало деяких, хто хотів продовжувати вільно виконувати музику, яку хотіли чути меломани.

Період кінця 1960-х та початку 1970-х років також став періодом утворення офіційної індустрії радянських музикальних інструментів, першими витворами якої будуть сумнозвісна «Тоніка»(див. додаток 4.), яка була

⁴⁶ Ryback T. Rock around the Block. A history of Rock music in Eastern Europe and the Soviet Union. New York, 1990. p. 152.

⁴⁷ Там само, p. 150.

⁴⁸ Там само. p. 151.

найгіршою з усіх гітар, вироблених в Радянському Союзі, але це вже було краще ніж займатись контрабандним промислом заради гітар з Чехословаччини або НДР.⁴⁹ Деякі з радянських музикантів змогли протягнути «Stratocaster». Перші радянські гітари були побудовані без якихось специфікацій, кожна гітара була вироблена вручну, і звучала вона відповідно.⁵⁰

Друге покоління андеграундників вже не розділяє романтичності перших, тих хто були відгалуженням та більш екстремальними проявами наявної культури. Починаючи з розколу рок-сцени на аматорів та професіоналів, аматори починають переймати ноти повстання, яке співзвучно із західними рухами панк-року та психodelіки, які стають популярними за «залізною завісою».⁵¹

Радикалізація народу не буда пов'язана із зовнішніми політичними впливами, а з потребою виділятись серед нових професійних рокерів. Оскільки вже традиційні стилі «бітлівського» рок-н-ролу стали частиною «стандарту», «норми», яка вже не влаштовувала нових рокерів. У той самий час, паралельним процесом, почалось масове протиставлення джазу із роком. Джаз, який вже пройшов становлення як пролетарський стиль музики, і його колишнє місце, місце звуку протесту вже повністю перейняв цей новий жанр музикального повстання.⁵²

Як такий поворот долі, ті хто ще вчора полювали на джаз-виконавців, почали їх захищати проти нового зла капіталістичного Заходу, яким став рок. Оскільки радянське признание не означало вільних рухів чи вільного репертуару музики, всі офіційні виконавці мали б проходити через цензуру, контрольовані виступи, та через можливі перевтілення, заміна виконавців, та зміна репертуарів.⁵³

⁴⁹ Троицкий А. К. Рок-музыка в СССР. Москва. 1990. с. 260-261.

⁵⁰ Electric guitar production in USSR. Cheezy Guitars. URL: http://www.cheesyguitars.com/ussr_history.html (дата звернення 21.04.2026.)

⁵¹ Soviet Youth Culture / Edited by Jim Riordan. – Houndmills, 1989. pp.50-52.

⁵² Frederick Starr S. Red and Hot. The Fate of Jazz in the Soviet Union. 1917-1991. New York, 1994. pp. 293-295.

⁵³ Там само, pp. 302-304.

Якщо виділяти окремі регіони де була поширена друга хвиля рок-культури, то тут потрібно виділяти не УРСР, а ЄРСР, де окрім психоделічного року, та малих прорізів панку існував найбільший рух хіпі в усьому Радянському Союзі, більший ніж оригінальний, львівський, який поширювався ще за часів стиляг. Україна почала цей рух, а Естонія розвила і перехопила його на себе. Ці нові хіпі поєднали кожен елемент «анти-радянського» і серед них звичайно ж знайшли себе і рокери.⁵⁴

Звичайно ж хіпі не покинули Україну, оскільки такі рухи залишають за собою сліди, і на місцях скупчень хіпі з'являються рокери

2.2. Західні платівки, виконавці та домовленості.

Абсолютною протилежністю боротьби із виконавцями, які не корились системі, були привілеї, та можливості які надавались офіційним дистриб'юторам музики та гуртам, які легалізувались у радянському культурному просторі. На початку 1970-х років «Мелодія» почне продаж платівок із західними гуртами та стилями музики. Радянська дистрибуція робила такі компіляції без згоди західних правовласників, через власну систему авторських прав. Таку можливість надавало те, що СРСР не був частиною світової системи авторських прав, і порушенням правил системи, до якої ви не причетні не було чимось протизаконним. Для радянської держави злочином скоріше було прослуховування анти-радянської музики, а не порушення західних прав.

У 1973 році, завдяки геополітичному потеплінню між США та СРСР, радянська держава стає частиною міжнародної конвенції авторських прав. Що потребувало адаптації старих законів щодо авторських прав, які існували у СРСР з 1925 року.⁵⁵

⁵⁴ Toomistu T. The Imaginary Elsewhere of the Hippies in Soviet Estonia. *Dropping out of Socialism*. Lanham, 2017. P. 48-50.

⁵⁵ Dissent in the USSR. Politics, Ideology and People. / Edited by Rudolf L. Tökes – Baltimore, 1975. pp. 312-313.

Навіть попри офіційне затвердження авторських прав за західними стандартами, «Мелодія» продовжувала займатись піратством та неофіційною дистрибуцією. На цей раз причиною були спроби втілити потреби населення «тут і зараз»

Це надало можливості для офіційного розповсюдження музики. Першопричиною музика ніколи не була, оскільки для СРСР більш пріоритетним було поширення російської культури без перешкод, музиканти та їх потреби стали просто другорядним продуктом, який був зачеплений побічно.

«Мелодія», використовуючи таке послаблення ізоляції, одразу почала перемовини про випуск західних платівок у Радянському Союзі. Першими серед таких платівок будуть платівки голландського видавництва «OLD ARK», яке домовиться з радянськими дистриб'юторами про поширення європейського року, який не був англійського спрямування.⁵⁶

Такі дії від «Мелодії» можна було розглядати як часткове визнання поразки системи проти власного народу, який дотиснув власним бажанням слухати західну музику, або ж сучасних радянських виконавців, які почали з'являтися на телебаченні.

Термін «дефіцит» ще не був у масовому народному вжитку, але серед меломанів СРСР, він існував ще за часів управління Л. Брежнєва. Для радянських музикантів обох варіацій, як офіційних, так і аматорських, не вистачало інструментів, мікрофонів та модуляторів. Така ситуація змушувала більшість виконавців шукати виходи через комбінацію покупок гітар, мікрофонів та клавіатур у фарцовщиків, за ціни які перевищували місячну зарплатню у 2 рази, або спроби створити інструментарій самостійно,

⁵⁶ Youth and Rock in the Soviet Bloc: Youth Cultures, Music, and the State in Russia and Eastern Europe / Edited by William Jay Risch. – London, 2015. – p. 124-125.

поєднуючи елементи музичних інструментів доступних у продажі, чи в музикальних залах та клубах.⁵⁷

Окрім ситуації із ліцензованими платівками, таке відкриття радянської системи дало можливості західним гуртам організовувати тури у Радянському Союзі.⁵⁸ Рівно як і внутрішньорадянські ВІА, будь-який західний гурт мав пройти через перевірки власного репертуару. Радянська влада не відкривала увесь Союз для західних турне. Західним виконавцям були відкриті лише Москва та Ленінград, як найкращі міста СРСР, які можна було виставляти на показ, як перлину усього Союзу.

Кінець 1960-х та початок 1970-х були періодом великої невизначеності серед музикантів, але і періодом великого розвитку, надій та можливостей. Професіоналізація року як музикального жанру та можливості радянського індустріального комплексу змогли принести радянським музикантам потрібний інструментарій для покращення власних репертуарів.

Деякі із андегранудних гуртів повністю перейшли у легальний заробіток, і завдяки цьому отримали загальнорадянську, або у випадку із «Піснярами» - навіть і західну славу, через власні тури Сполученими Штатами.(див. додаток 3.)

Утворення професійного музикального контингенту для нового покоління було реакцією на кількість неконтрольованих державою андеграундних гуртів, які з'являлись на теренах усього СРСР.

У країні Рад було прийнято рішення, на фоні геополітичної відлиги між двома наддержавами, послабити контроль над рок-музикою, і надати рокерам поле на якому вони б змогли себе проявити.

⁵⁷ Ryback T. Rock around the Block. A history of Rock music in Eastern Europe and the Soviet Union. New York, 1990. p. 161.

⁵⁸ Там само, pp. 162-164.

Система ВІА була ідеальною для корупційних схем, завдяки яким, дефіцитні інструменти чи можливості для таких турне на які були відправленні мінські виконавці, через власну лояльність режиму та змалювання радянського року, як справжнього пролетарського стилю музики, як колись був змальований джаз.

Перехід у радянській культурній сфері від джазу до року був завершений, коли джазові виконавці почали жалітись на те що рокери забрали їх місце у підсвідомості та любові молодого покоління. Така реакція, була абсолютно логічною, оскільки половину мучного життя джаз-виконавці проходили через пекло боротьби із системою, і тепер, коли вони отримали визнання, з'явився новий жанр, який зайняв їх місце, і перехопив на себе статус молодіжного культурного феномену.

Джаз відійшов на другий план перманентно, виконавці нікуди не зникли, але вони просто стали нормою життя серед радянського музикального світу. Рок навіки закріпився як звук молоді Радянського Союзу, єдине що змінюватиметься, це стилі рок-музики, від біг-біту 1960-х до важкого року 1980-х.

Фактом залишається велич радянських рок-виконавців, які змогли у тоталітарних умовах створити доволі таку здорову

Перемогою для частини рокерів стало спрощення та полегшення «легалізації» власних гуртів у радянській системі. Тепер перетворення з студентів-аматорів, на справжніх зірок естради був не тільки можливим, а й закономірним. ВІА, на папері відновлювали паритет у радянському творчому просторі, якого не було дуже довго.

1970-ті роки мали б бути одним із найкращих творчих декад радянської культури, оскільки підґрунтя, яке було надано радянською державою мало б створити конвеєр сучасної, прогресивної молоді, та створити вигляд радянської сили не лише на фронті військовому, а й культурному, для

нав'язування конкуренції Сполученим Штатам та їх доробку популярної культури, але такі амбіційні плани були занадто далекі для реалізації.

Розділ 3. Війна двох культур – Rolling Stones та Pink Floyd проти КДБ.

3.1. Культурне пуританство як протидія сучасності. Аргументи проти джазу та року.

Комітет державної безпеки СРСР не міг просто бездіяльно дивитись на культурний розвиток радянської молоді, який не був контрольований міністерством культури, або ж існував у прямій суперечності соціалістичній ідеології. З Москви приходили настанови до локальних організацій із наказами контролювати пориви молоді, яка «відривається від типових ідеологічних догм, за якими існували конкретні цілі, та конкретна задача побудови комуністичної ідеології».

Історія взаємин джаз-виконавців та рокерів із правоохоронними органами була дуже схожою, оскільки обох звинувачували в одних і тих же злочинах. Антирадянські настрої як стаття кримінального кодексу були нормою як для джаз-виконавців, так і для рокерів.

Джаз, оскільки він був старшим із двох жанрів вже пройшов свої випробування, і деякі із джаз-виконавців виступали як опоненти рокерів, ті хто забули гоніння НКВС, якими лякали покоління музикантів 1930-х намагались тепер не втратити власну позицію серед культурного духу часу.

Унікальність справ КДБ УРСР була у звинуваченнях музикантів у буржуазному націоналізмі. Старе клеймо, яке використовувалось у справах 1930-х років для масового покарання за національно-мовними ознаками, для культурного перепрограмування цілого народу, та створення «коректного» українського культурного пласту.⁵⁹

Починаючи із 1950-х років, все більше і більше радянської еліти, тієї молоді, яка мала б подавати приклад усій державі, як найкращі представники радянської культури, а вони стали частиною проблеми та

⁵⁹ Sergei I. Zhuk, *KGB Operations against the USA and Canada in Soviet Ukraine, 1953–1991*, Routledge: 2022. P. 201-202.

конфлікту молоді із інституціями, які були введені у стан шоку такою кількістю супротиву ідеологічно-моральним нормам.

Така ситуація лякала радянських ідеологів, які мали підтримувати імідж готової на все заради соціалізму молоді, яка мала боротись із західною культурою, яка проникла до СРСР.

Серед агентів КДБ андегрудники викликали реакцію здебільшого через власну схильність до контрабандизму та утворення чорного ринку платівок, інструментів, та одягу. Найбільшим ефективним серед фарцовщиків був Арон Гуревич з Дніпропетровська. Через його зв'язки із московським та львівським андеграундом він міг продавати найкращі серед радянських, та завезені через Львів західні платівки із Deep Purple, Beatles та Doors.⁶⁰

Однією із стратегій КДБ та ЛКСМУ була дискредитація стилю з звукового боку. Для В. Сапелкіна, місцевого представника Спілки Композиторів СРСР, який переслухав сотні записів сучасної музики, окрім професійності запису, більше нічого не доброго про цю музику він сказати не міг.⁶¹ Така експертна думка була використана для офіційної заборони нової рок-музики Дніпровським парткомом в 1970 році.

Такими методами перемогти рок-хвилю вже було неможливо, оскільки цей аналіз з'явився запізно для того щоб переконувати молодь у непотрібності та некоректності їхньої любові до цього жанру.

Для Комсомолу та КДБ не було нічого більш важливого, аніж тримати усе під контролем, тому більшість з ідей партійних організацій проходили через призму передачі усіх місць культурного значення до рук органів.

Політика правоохоронних органів кінця 1960-х не була налаштована на реарасії, а лише на моніторинг та стеження за «потенційно небезпечними

⁶⁰ Zhuk. S. Rock and roll in the Rocket City : the West, identity, and ideology in Soviet Dnepropetrovsk, 1960-1985. Baltimore, 2010. Pp. 98-99.

⁶¹ Там само, р. 103.

елементами, які ще не зробили нічного некоректного, аде мають потенціал скоїти злочини.

Тим що по-справжньому налякало радянські правоохоронні органи була Празська Весна, через яку у КДБ було офіційно вирішено зайнятись неформалами і студентами напряду. Першими з неформальних груп 1960-х, якими зайнялось КДБ, стали хіпі, оскільки вони вважались найбільш американізованими серед радянської молоді.⁶²

Радянські хіпі стали абсолютною протилежністю радянської норми, і для ЦК КПУ це стало величезною проблемою, оскільки таке явище підриває легітимне становище радянського суспільства та способу життя .

КДБ потребувало якусь модель для того щоб розуміти, як думають студенти Радянського Союзу. В 1968 році, Київський відділ КДБ продукує роботу про одеських студентів, як приклад студентського руху у Радянському Союзі, на якому треба моделювати державні взаємини із студентами університетів.⁶³

Такий підхід, де нонконформіст вже був винний у злочинах, які він навіть і не коїв, працював для організації, яка мала за мету контролювати усі частини життя радянської людини.

3.2. Операція «Блок» проти рок-н-ролу.

Після десятиліття стеження за рокерами, на початку 1970-х, КДБ починає активну кампанію прямого переслідування неформалів. Рокери 1970-х, які не були частинами ВІА потратили у немилість радянської системи, яка полювала на українську інтелігенцію, і під другу масштабну хвилю чисток «шістдесятників» потрапляють і неформали.

⁶²Sergei I. Zhuk, KGB Operations against the USA and Canada in Soviet Ukraine, 1953–1991, Routledge: 2022. P. 220.

⁶³ Там само, р. 197-199.

Більшість неформалів будуть проходити за справами самвидаву та як фарцовщики, які перепродавали завезене із держав ОВД, чи то платівки, чи то інструментарій.

Виключенням із цього правила були українські неформали, які отримували статті «буржуазного націоналізму», оскільки в очах радянського управлінського апарату, прояви української культури, несанкціоновані із партією, та які виходять за рамки того, що вважається українською культурою є недопустимими.⁶⁴

Звичайно, для В. Щербицького рокери та музикальний андеграунд не мали високого пріоритету, оскільки з'явилась можливість позбавитись від головної культурно-політичної проблеми в УРСР, «шістдесятників».

На фоні такої опозиції, проблеми із малою кількістю хіпі чи рокерів, які працюють у тіні чи займаються аморальними діями, були невеликою і легко ігнорованою проблемою.

Після утворення профілю сучасного радянського студента, міліція та КДБ мали утворити контр-засоби для протидії новим реаліям радянського студентського життя.

Для ефективнішої боротьби з анти-радянщиною, у КДБ обрали тактику боротьби через інші кримінальні статті. Рокери та хіпі були часто затримані за розпалення та вжиток наркотичних речовин, які були заборонені радянською конституцією.⁶⁵

Такі кримінальні статті були доволі частими, оскільки більшість хіпі могли бути спіймані на ужитку коноплі, або ж як деякі із рокерів ловились на розпиті алкоголю.

⁶⁴ Беда О. Андеграунд в українській музиці неакадемічної традиції. Культура і Сучасність. 2019. №2. С. 162-163.

⁶⁵ Sergei I. Zhuk, KGB Operations against the USA and Canada in Soviet Ukraine, 1953–1991, Routledge: 2022. Pp. 204-206.

Рокери та хіпі були атаковані через спроби утворити власні позапартійні спільноти, якими, на думку партійного апарату ці соціальні аномалії хотіли знищувати добре соціалістичне життя радянських будівників комунізму.

На фоні управління Л. І. Брежнєва та В. Щербицького, КДБ мало зайнятись зачисткою та профілюванням майбутніх будівників комунізму. Розбещення «непідготовлених» радянських умів західною популярною культурою потребувало їх повернення на радянську землю, у радянську дійсність, з якої його забрав західний диявол, який тільки і думає про те як знищити СРСР. Більшість справ КДБ культурного характеру були надуманими заради зачисток ворожих елементів у баченні центральної влади у московських кабінетах.

Висновки

Український рок-андеграунд раннього періоду – унікальне та неповторне явище, яке змогло утворитись виключно на теренах Радянського Союзу, і виключно із радянським підґрунтям. Декада 1960-х була глобальним початком повстанських рухів серед студентів та молодого покоління, яке вирішило повстати проти норм, які були прийняті як аксіоми життя за багато десятиліть до них.

У радянській системі протестом могло бути абсолютно все, що хоч якось виходило за межі ідеологічного та коректного, для московських кабінетів та того що вони прописували замість моральних принципів.

Системі вдалось привити музикантам постійну параною, через яку багато з андеграундників буде намагатись залишатись у тіні, не показуючись на очі нікому з каральних органів, які тримали радянський народ у залізних рукавицях, із яких вони не хотіли випускати ідеологічно несформовану молодь,

Боротьба за право на існування проти системи, яка очікувала помилкової дії від «підозрілої» людини. Радянська машина існувала у постійному стані очікування помилки від елементів, які вона вважала за ворожі собі, і рокери адаптувались до таких реалій через власну креативність та вміння виживати у будь-яких умовах.

Український рок зміг зробити те, що не вдавалось джазові в 1930-х роках, утворити комбінацію сучасного жанру музики, а разом із тим зберегти справжні українські мотиви у звучанні та тексті пісень. За таку культурну самодіяльність деяких із них звинуватять у буржуазному націоналізмі і вони підпадуть під репресії в 1972 році, коли республіканський центр у Києві та локальні відділи КДБ та місцеві міліції займуться «шістдесятниками», неформали також будуть піддані зачистці.

Навіть попри всі спроби влади знищити суб-культури та їх варіанти, молодіжний порив українського народу був безупинний. Радянський центр у Москві для себе вирішив, що потрібно зупинити такі «буржуазно-націоналістичні» та «анти-радянські» настрої населення.

Оскільки рокери використовували подібні до фарцовщиків методи збуту, придумувати статті для міліції та КДБ було нескладно. Український рок потрапив до «сірої зони» радянської громадськості, де його можна було тримати контрольованим на короткому ланцюзі, за який якщо потрібно, можна було смикнути, якщо рокери починають дратувати Москву чи Київ.

Навіть попри таку ситуацію із неможливістю повного творчого розпрямлення, радянські музиканти усіх жанрів знаходили методи для власних трансформацій та варіативності музичного репертуару.

Радянські рокери, як будь які з музичних чи інших неформалів мали навчитись співіснуванню із авторитарним ідеологічним режимом, який бачив у них постійного ворога.

Деякі з маргіналів радянської системи, тих людей на узбіччі, які не могли та й не хотіли повертатись до сірої реальності, яку їм пропонувала радянська влада, знайшли себе серед рок-андеграунду, бо це було одне з небагатьох місць, де його приймуть без заперечень та питань.

Неформали знаходили один-одного, утворюючи справжню братерську дружбу. Якщо система була готова знищити індивіда, то індивід шукає подібних собі, заради того щоб захистити себе від шкоди, яку хоче завдати, чи вже завдає система.

Такі «дружби» у радянських реаліях поєднували неможливе, субкультури які у нормальних, нетоталітарних умовах ігнорували б один одного: хіпі та віруючих, рокерів та кришнаїтів. Такі комбінації утворились виключно через спроби управління згори у

Радянські маргіналізовані культури існували у статусі спільної боротьби із системою, що утворювало пов'язані ланцюги між кожним політично та культурно незаконним актом, тому правоохоронці могли розшукувати декілька груп в одному місці, оскільки ворожості серед більшості субкультур по відношенню до інших на період 1950-70-х не існувало. Існувала лише боротьба проти головного ворога, будь він у Москві чи Києві, чи деінде.

Окрім гонінь рокерів та стиляг, водночас проходило і переслідування українського народу за його національно-мовним показником. Радянська влада використала можливість ще раз поборотись з «буржуазним націоналізмом» непокірного народу, який завжди утворює проблеми для російської більшості, або через власне бажання утримати власну мову та культурний прошарок, який може існувати незалежно від.

Навіть у боротьбі із західним культурним втручанням, завжди знайдеться час для того, щоб боротись із національними проявами малих народів.

Український народ, який вже переживав культурне та фізичне винищення за часів Російської Імперії, та від сталінського та гітлерівського режимів, був змушений переживати період культурної історії, який був побудований на співіснуванні та конфронтації українського народу із російською панівною більшістю та пристосуваннями, які йшли проти українського народу, та його культури.

Народною перемогою над системою були визнання стилістично західної музики як частини радянської дійсності. Джаз у 1960-х та рок у 1980-х стають мейнстрімними жанрами.

Українці та інші жителі національних республік СРСР, знайшли справжні можливості самовиражатись завдяки декільком людям з містичного Заходу.

Ця частина культурної історії завершується утворенням автохтонного рок-жанру, який бере свої початки у період джазу та післявоєнного інтернаціонального порядку.

Джерела та Література.

Періодика

1. Беда О. Андеграунд в українській музиці неакадемічної традиції. *Культура і Сучасність*. 2019. №2. С. 161-165.
2. Білкун М. Оверко з Хутора. *Перець*. 1965. №5. С. 2-3.
3. Горький М. Музыка для Толстых. *Правда*. 18 березня 1928.
4. Окаринський В. Нарис історії західноукраїнської (галицької) рок-музики (1960-ті – початок 1980-х рр.) // *Україна–Європа–Світ: Міжнародний збірник наукових праць. Серія: Історія, міжнародні відносини* / Гол. ред. Л. М. Алексієвець. Тернопіль: Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2010. Вип. 4.
5. Становлення української рок-музики: біг-біт / О. Бойко // *Музична україністика: сучасний вимір*. — К.: ІМФЕ ім. М.Т. Рильського, 2009. — Вип. 3.
6. Schmemmann S. Soviet Jazz has survived politics. *New York Times*. March 25, 1984.

Література

1. Євтушенко О. Легенди химерного краю: Українська рок-антологія. Київ: Автограф, 2004. 221 с.
2. Троицкий А. К. Рок-музыка в СССР. Москва. 1990. 384 с.
3. Михалик В. Лемко І. Львів повсякденний (1939-2009). Львів: Априорі, 2009. 240 с.
4. Лемко І. Львів понад усе. Львів: Піраміда, 2007. 186 с.
5. Троицкий А. К. Рок в Союзе: 60-е, 70-е, 80-е. Москва. 1991. 207 с.
6. Юрчак, А. Это было навсегда, пока не кончилось. Последнее советское поколение. Москва. Новое литературное обозрение, 2014. 664 с.
7. Ball. A. *Imagining America. Influences and Images in Twentieth-Century Russia*. Lanham, Rowman and Littlefield. 2003. 309 p.

8. Dissent in the USSR. Politics, Ideology and People. / Edited by Rudolf L. Tökes – Baltimore: John Hopkins University Press. 1975. 484 p.
9. Fürst J. Flowers through concrete. Explorations in Soviet Hippieland. Oxford: Oxford University Press. 2021. 477 p.
10. Kan A. Living in the Material World. Money in the Soviet Rock Underground. Dropping out of Socialism. Lanham, 2017. P. 255-277.
11. Frederick Starr S. Red and Hot. The Fate of Jazz in the Soviet Union. 1917-1991. New York, Proscenium Publishers. 1994. 391 p.
12. Ryback T. Rock around the Block. A history of Rock music in Eastern Europe and the Soviet Union. New York: Oxford University Press, 1990. 272 p.
13. Soviet Youth Culture / Edited by Jim Riordan. – London: Macmillan Press, 1989. 148 p.
14. Toomistu T. The Imaginary Elsewhere of the Hippies in Soviet Estonia. Dropping out of Socialism. Lanham, 2017. P. 41-62.
15. Youth and Rock in the Soviet Bloc: Youth Cultures, Music, and the State in Russia and Eastern Europe / Edited by William Jay Risch. – London: Lexington Books, 2015. – 318 p.
16. Sergei I. Zhuk, KGB Operations against the USA and Canada in Soviet Ukraine, 1953–1991, Routledge: 2022. 260 p.
17. Zhuk. S. Rock and roll in the Rocket City : the West, identity, and ideology in Soviet Dniepropetrovsk, 1960-1985. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2010. 440 p.

Електронні ресурси

1. Не рок, а біг-біт. URL: https://lviv-trend.in.ua/uk/eternal-3908-rok-muzyka-lvova-1960-h-rr#%D0%9D%D0%B5_%D1%80%D0%BE%D0%BA_%D0%B0_%D0%B1%D1%96%D0%B3-%D0%B1%D1%96%D1%82 (дата звернення 15.11.2025)

2. Жук С. «Бітломанія», «Шокінг Блю», й українські козаки. Україна Модерна. URL: <https://uamoderna.com/md/196/> (дата звернення 14.11.2025)
3. Євтушенко О. До коренів: фольк-рок і Етно-ф'южн. URL: <https://rock.ua/article/2009/195> (дата звернення 13.11.2025)
4. Маслій М. Українські Бітли. URL: <https://day.kyiv.ua/article/kultura/ukrayinski-bitly> (дата звернення 13.11.2025.)
5. О. Савчук. Сторінки пам'яті Володимира Івасюка. Спогади. ВІА «Смерічка». URL: http://www.ivasyuk.org.ua/names.php?lang=uk&id=via_smerichka (дата звернення 13.04.2026.)
6. Electric guitar production in USSR. Cheezy Guitars. URL: http://www.cheesyguitars.com/ussr_history.html (дата звернення 21.04.2026.)
7. Песняры времени своего. Песняры. Гастроли в США. URL: <https://valerydayneko.wordpress.com/2019/07/09/usa-1976/> (дата звернення 17.05.2026)

Додатки

Додаток 1

Біг-біт група «Смерічка». Зліва на право: Віктор Музичко (ритм-гітара), Юрій Шорін (ударні), Микола Захаров (соло-гітара), Олександр Шкляр (лідер-гітара), Левко Дутковський (клавіши, керівник). Костюми від Алли Дутковської. 1967 рік.

О. Савчук. Сторінки пам'яті Володимира Івасюка. Спогади. ВІА «Смерічка». URL:

http://www.ivasyuk.org.ua/names.php?lang=uk&id=via_smerichka (дата звернення 13.04.2026.)



Додаток 2

Гурт «Електро».

Не рок, а біг-біт. URL: https://lviv-trend.in.ua/uk/eternal-3908-rok-muzyka-lvova-1960-h-rr#%D0%9D%D0%B5_%D1%80%D0%BE%D0%BA_%D0%B0_%D0%B1%D1%96%D0%B3-%D0%B1%D1%96%D1%82 (дата звернення 15.11.2025)

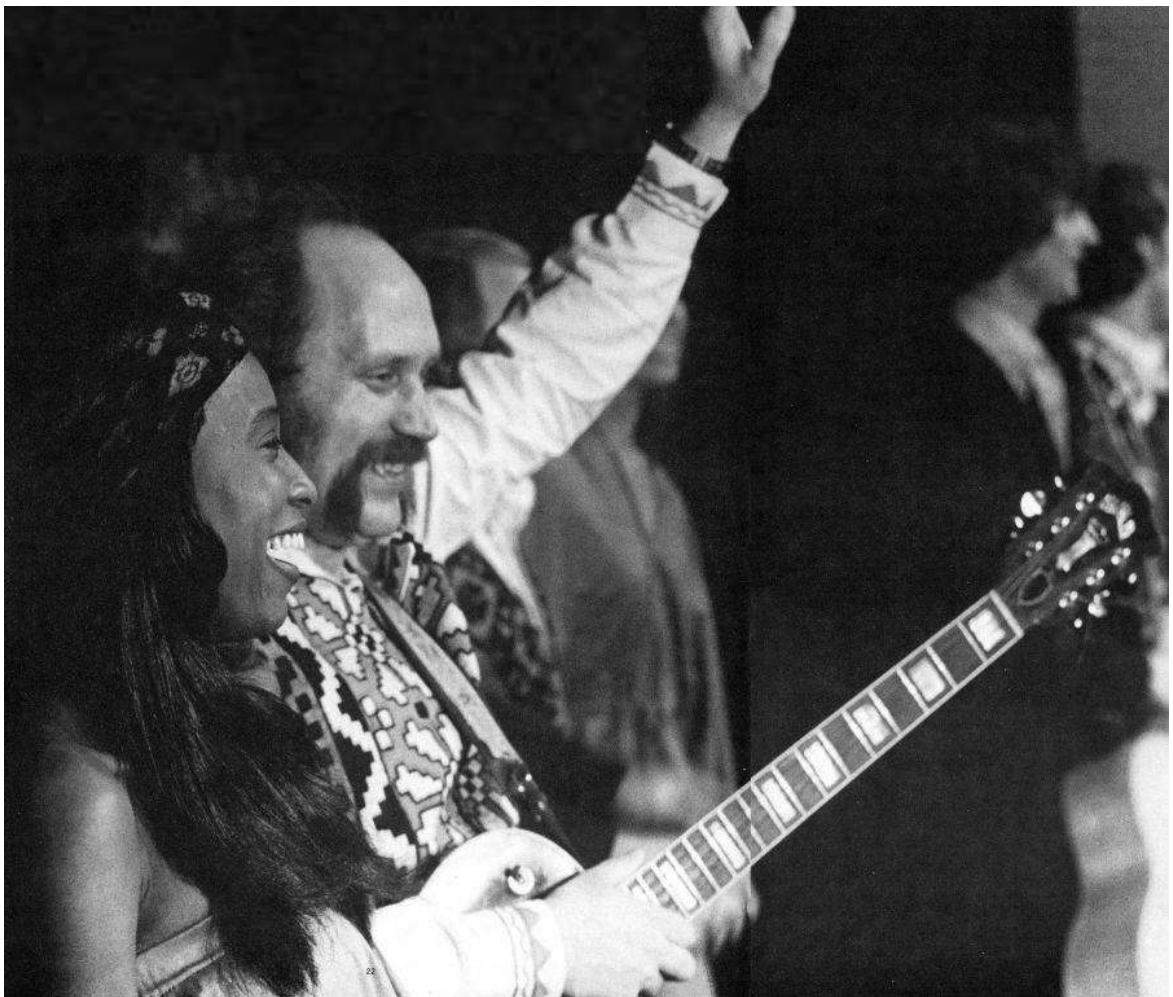


Додаток 3

Paula Desmond (The New Cristy Minstrels) и Владимир Мулявин (ПЕСНЯРЫ)

Песняры времени своего. Песняры. Гастроли в США. URL:

<https://valerydayneko.wordpress.com/2019/07/09/usa-1976/> (дата звернення
17.05.2026)



Додаток 4

Свердловська «Тоніка»

Electric guitar production in USSR. Cheezy Guitars. URL:
http://www.cheesyguitars.com/ussr_history.html (дата звернення 21.04.2026.)

