

Абдуллаева Эльмира Башировна

**ОБРЯДОВЫЕ ПРИГОВОРКИ И ПЕСНИ В ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЕ ДАРГИНЦЕВ**

Структура музыкального фольклора даргинцев рассматривается нами в соответствии с социальной организацией, в соотношении с уровнями сельской общины: родовой (тухум), сельской соседской (джамаат) и межсельской (хуреба). В статье автор, опираясь на полевой экспедиционный материал из личного архива, останавливается на обрядовых жанрах родового и календарного циклов, бытующих как в прикладной, так и в ритуальной функциях. В группе обрядовых жанров выявлены формы исполнительства, также прослежена закреплённость вокально-инструментальных жанров за половозрастными группами.

Адрес статьи: [www.gramota.net/materials/3/2016/6-2/1.html](http://www.gramota.net/materials/3/2016/6-2/1.html)

Источник

**Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики**

Тамбов: Грамота, 2016. № 6(68): в 2-х ч. Ч. 2. С. 13-18. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: [www.gramota.net/editions/3.html](http://www.gramota.net/editions/3.html)

Содержание данного номера журнала: [www.gramota.net/materials/3/2016/6-2/](http://www.gramota.net/materials/3/2016/6-2/)

**© Издательство "Грамота"**

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: [www.gramota.net](http://www.gramota.net)

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: [hist@gramota.net](mailto:hist@gramota.net)

УДК 784

**Искусствоведение**

*Структура музыкального фольклора даргинцев рассматривается нами в соответствии с социальной организацией, в соотношении с уровнями сельской общины: родовой (тухум), сельской соседской (джамаат) и межсельской (хуреба). В статье автор, опираясь на полевой экспедиционный материал из личного архива, останавливается на обрядовых жанрах родового и календарного циклов, бытующих как в прикладной, так и в ритуальной функциях. В группе обрядовых жанров выявлены формы исполнительства, также прослежена закреплённость вокально-инструментальных жанров за половозрастными группами.*

*Ключевые слова и фразы:* даргинцы; Дагестан; тухум; джамаат; хуреба; песня; приговорка; плач; речитация; традиция; обряд; напев; текст; жанр; интонирование.

**Абдуллаева Эльмира Башировна**, к. искусствоведения

*Институт языка, литературы и искусства Дагестанского научного центра Российской академии наук  
elklas@mail.ru*

**ОБРЯДОВЫЕ ПРИГОВОРКИ И ПЕСНИ В ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЕ ДАРГИНЦЕВ**

*Исследование выполнено при финансовой поддержке РГНФ  
и Республики Дагестан в рамках научного проекта № 16-14-05601 е/р.*

В Дагестане на территории в 50,3 тыс. кв. км сосредоточено более тридцати народностей и этнических групп, среди которых пять крупных по численности: аварцы, даргинцы, кумыки лакцы, лезгины. Численность даргинцев в РФ по данным переписи 1989 года составляла 353,5 тыс. чел. [4, с. 146], 2002 года – свыше 500 000 (510 156), т.е. отмечен прирост на 44% [2].

Даргинские селения расположены в пяти административных районах Дагестана – Акушинском, Дахадаевском, Кайтагском, Левашинском, Сергокалинском, соседствующих с районами проживания почти всех народов Дагестана.

Поскольку даргинский язык характеризуется диалектной многосоставностью, наша задача состояла в проработке и анализе именно обрядовых приговорок и песен как наиболее часто и естественно транслируемых жанров жизненного цикла.

Этноним даргинцев связан с корнем «дарк» – внутренность, нутро. В массовом сознании народа «дарго» понимается как «родина даргинцев», как «сердцевина даргинской земли», а «даркан», «дарган» – как самоназвание даргинского народа. Предки даргинцев считали, что населяют какую-то внутреннюю часть Дагестана, и это должно отличать их от жителей каких-то внешних, «наружных» земель. К этому внутреннему населению относили себя жители всех союзов «хуреба́» (букв. – «ополчение, войско») – Акуша-Дарго, Каба-Дарго, Буркун-Дарго, Хамри-Дарго, Сирхи-Дарго, Хайтаг-Дарго, Гуцо-Дарго.

В основе общины первого уровня лежат кровнородственные отношения. Родовой клан *тухум* включает родственников по отцовской и материнской линиям до седьмого колена. Образно такое родство отражено в пословице: «дерево держится корнями, а человек – тухумом». Несколько тухумов образуют *джамаат* – сельскую соседскую общину второго уровня, выполнявшую хозяйственно-административные функции. Джамааты соседних сел, имевшие общие интересы, объединялись в союзы – *хуреба́* – общину третьего уровня. Устройство хуреба́ связано со слиянием нескольких типов общин для совместного хозяйствования и обороны.

В фольклоре сложились определенные циклы, соответствующие родовым и календарным обрядам. В первую группу нами отнесены жанры, связанные с общиной первого уровня – *тухумом*: материнские песни, похоронные плачи, песни и плачи свадебного обряда. Вторую группу составляют речитации, непосредственно или опосредствованно связанные с трудом, воздействующие на получение урожая, приплода, сопровождающие работу припевки шуточного содержания. Указанные песенные циклы подразделяются на жанры.

Особый цикл составляют песни свадебного обряда, каждая из которых исполнялась в определенный момент.

Материнский фольклор представлен колыбельными – *гардла далай, лайла, нешла далай*, подразделяемыми по адресату: мальчикам и девочкам. С родовыми обрядами связаны и похоронные плачи – *кьякьяри, луала*.

К непосредственно связанным с трудом относятся: приговорки первой борозды – *хъу бяхИруме* – и сопровождающие расчесывание шерсти, отбивание конопля и льна – *жуллак*. По сведениям информантов, в прошлом широко бытовали песни и приговорки, сопровождающие сбивание масла, сев, жатву, обмолот зерна.

К песням, способствующим получению урожая, приплода, могут быть причислены и обращения к мифологическому покровителю грома, молнии – Забураю; мифологическим божествам воды – водной Марем, небесной Ашуре; обрядовые величания, пожелания здоровья, счастья и изобилия; *деза́* – мужские заздравные песни.

Следующий цикл составляют обрядовые припевки шуточного содержания *масхарала далуйти, масхарала дукельциИла* – шуточные песни, шутка-насмешка. Они играли роль эмоциональной разрядки на женских трудовых посиделках, скрашивая тяжелую однообразную работу. В текстах некоторых шуточных песен присутствуют образы животных, связанных с различными культурами, но со временем жанр трансформировался и практически утратил магическую функцию.

Детям адресуют укачивающие (колыбельные) песни – *гардла далуйти* и *лайла* (по смыслу аналогичные русскому баюканью). Наряду с ними, женщины, пестующие ребенка, поют *нешла далуйти* – материнские песни. Первые два жанровых определения характерны для всех даргинских поселений; понятие *нешла далай*, известное всем информантам, является доминирующим в Дахадаевском районе (центральная, высокогорная часть Дагестана).

Музыкальность, плавность стиха создается звуковыми аллитерациями, перекрестными рифмами, анафорами смежных стихов и лексическими повторами:

*Урнхази тур игъубли,*  
*Урхъни ванадараби,*  
*Заки тупанг игъубли,*  
*Зубри шаладараби.*

Нами зафиксировано два типовых напева укачивающих песен. Мелодическая композиция первого напева (*гардла далай*) складывается из двух фаз развития. В первой фазе рисунок создается квинтовым скачком и его нисходящим заполнением в объеме тетракорда; во второй – он соткан из цепочек нисходящих и восходящих секундовых опеваний остова-тетракорда, что придает напеву спокойный плавный характер. Для напева характерна строфическая форма, где два одинаковых предложения AA завершаются разными каденциями (во втором предложении остановка на кварте). Во втором разделе – ВВ ритм варьируется за счет перемены группировки долей ( $\frac{6}{8}$   $\frac{3}{4}$ ). Напев укачивающей *гардла далай* имеет повсеместное распространение и бытует с разными текстами.

Второй напев «*Азир маза дирзили*» («Тысячу овец надоив»), зафиксированный нами в селении Мекеги Левашинского района, на наш взгляд, является локальным. В других населенных пунктах такого (или подобного) напева и текста мы не обнаружили.

#### Азир маза дирзили (Тысячу овец надоив...)

$\text{♩} = 60$

А - зир ма - за дир - зи - ли,  
Ты - сячу о - вец надо - и,

Ва - на - шь - ла вар - кы - бил.  
Из нар - ного мо - - - лока сле - ланный.

Дар - шал му - кьа - - - ра дел - хю,  
Сто яниг порезав.

Вац! хьл - ба - да кар - тли - бил.  
Из чие - то - го са - ла от - литый.

Дар - шал му - кьа - - - ра дел - хю,  
Сто яниг порезав.

Вац! хьл - ба - да кар - тли - бил  
Из чие - то - го са - ла от - литый.

За счет повторности периодов он более стабилен по ритмике. Мелодическое построение, охватывающее период, состоит из двух разных по рисунку ячеек, представляющих собой репетиции, связываемых секундовым смещением. Клаузула подчеркнута орнаментацией. Композиция представляет собой тираду (ABBC ||: DE :||), где два последних построения образуют вопросно-ответное замыкание.

Важным моментом, выявляющим специфические черты жанра в контексте всего родового цикла и традиции в целом, является манера исполнения, тип интонирования и артикуляция. Наряду с бытующими в народе названиями песенных жанров существуют своего рода обозначения способа их исполнения (устойчивые словосочетания) – *лайла рикьес*, *лайлаварес* (*лайла* говорить, баюкать), в то время как в отношении лирических песен – это *далай белчлес* (*далай* спеть).

В этом плане укачивающие песни более соотносимы с речитациями, которые в народной традиции не воспринимаются как пение, но выступают как некое эмоциональное действие, адресованное слушателям: *кьакьари баркьес* (сделать *кьакьари*), *хлябкуб дурес* (сказать *хлябкуб*), *деза даркьес* (сделать *деза*).

Плачи по умершим относятся к речитациям. Их можно разделить на две группы: плачи, исполняемые сразу после смерти и в течение семи дней, и плачи, исполняемые в сороковой день. Плачи бытуют повсеместно, но в каждом районе для них имеется свое название: у акушинцев (Акушинский район) – *чиллай*, у цудахарцев (Левашинский район) – *лужели*, у левашинцев (Левашинский район) – *луала*, у урахинцев – *кьакьари*. Несмотря на локальное использование терминов, они знакомы всем даргинцам, поэтому далее мы будем использовать один из местных терминов *кьакьари*. Буквальный его перевод – «горло» – по-видимому, следует понимать как «кричать», «горланить». Плачи, связанные с обрядом, подразделяются на тематические группы в зависимости от того, кому они предназначены (отцу, матери, сыну, дочери, сестре, брату). По просьбе собирателя информанты не решаются их исполнять, они звучат строго в рамках обряда, поэтому их фиксация весьма сложна.

Тип интонирования *кьакьари* можно определить как синтез пения и речитации. Они исполняются навзрыд, эмоционально, в манере *parlando rubato*. В конце каждого стиха, и особенно смысловой строфы-тирады, все плачут, используя специальные сочетания звуков, имитирующие рыдания, – «Аги-аги-аги-аги». Неторопливый темп, нисходящая мелодическая линия в объеме кварты, типичном для речевой интонации, свободное варьирование темпа внутри напева (замедление или более ускоренное проговаривание слов) характерны для *кьакьари*. Этот тип плачей имеет общую интонационную основу с колыбельными.

Другая группа плачей – плачи-элегии, исполняемые спустя некоторое время после похорон (обычно на 40-й день). Печальная, протяжная мелодия – характерная особенность этих произведений. Они отличаются от плачей, звучащих в день похорон, своей близостью к необрядовой лирике и могут быть по аналогии с родственными формами у других кавказских народов названы песнями-плачами. Элементы раздумья, риторические вопросы сближают их с философской лирикой. Похоронные плачи создаются и исполняются только женщинами, а песни-элегии могут слагать и исполнять мужчины. Эти плачи поют при желании вспомнить человека, они вообще очень распространены. Вопросоответная структура мелострофы, выразительные секстовые шаги, типичные для музыки тюркских народов ритмические периоды сближают эти напевы с азербайджанскими городскими лирическими песнями.

Центральным моментом свадебного цикла является переход невесты в дом жениха. По традиции он обставляется многими церемониями, имеющими этническое и локальное своеобразие. На пути следования свадебного шествия и перед домом жениха звучит танцевальная музыка, исполняются величальные и свадебные лирические песни под пляску. В настоящее время из свадебного цикла сохранились лишь эти два вида песен, но и их сейчас поют не в каждом районе.

Известны свадебные песни, исполняемые от имени свекрови в момент подхода невесты к дому жениха. Такая величальная песня записана нами в селении Мекеги Левашинского района:

### Шишрукъен, шишрукъен (Шевелись, шевелись)

$\text{♩} = 58 - 60$

1. Ши - (и) - ши - - - ши(и)-ру - кьен, ши - ши(и) - ру - (у) - хьен,  
1. Шеве - лись, шевелись,  
Са - би - ну - ша - ла гя - - - дят,  
Та - кой у нас обы - - - чай,  
Ши-ш(и)-ка - - - ру - хьен(и), цуб хля - ли,  
Ше - ве-лись белая, как сало,  
Са - би ну - ша - ла гя - - - дят,  
Та - кой у нас обы - - - чай,  
Ши-ш(и)-ка - - - ру - хьен(и), цуб хля - ли,  
Ше - ве-лись белая, как сало,  
Са - би ну - ша - ла гя - - - дят,  
Та - кой у нас обы - - - чай.

Другую группу образуют свадебные песни, исполняемые в тот момент, когда идут за невестой и ведут ее в дом жениха. Они сопровождаются пляской и в силу этого имеют соразмерную строфическую форму (АВ) периодичной ритмической организации с концевым рефреном. Несмотря на то, что в композиции напева имеется смещение исходного, соответствующего стиху (7+7) построения на большую терцию, ладовые функции соответствующих звуков транспонируемых оборотов образуют отношения неустой – устойчивой, мелодические построения воспринимаются как контрастные – АВ. Мелодическое развертывание в подобных напевах осуществляется скачком к вершине, с последующим заполнением. Диапазон напевов, как правило, достаточно объемный – секста, септима, но он выстраивается из небольших мелодических ячеек в объеме кварты, квинты.

Обрядовые песни и приговорки первой борозды и женских трудовых сборов – *хъу бяхИруме, жуллак* на территории, занимаемой даргинцами, представлены неравномерно. Проживание в разных природно-географических зонах вызвало определенное различие в материальной культуре, хотя в ней все же больше общего. Естественно, что календарные обряды и сопутствующие им жанры лучше сохранились в сельскохозяйственных районах.

Приговорки *жуллак*, исполняемые во время работы, записаны нами в селении Сергокала Сергокалинского района. Название *жуллак* не переводится, оно соотносимо с возгласом «Эй, эй!», обращенным к божественному покровителю трудового процесса. Выражение же *къариклон* – кричащая палка – подразумевает его «ответ». В исполнение *жуллак* вовлекаются все присутствующие: солирует самая опытная старшая из женщин, умеющая организовать работу. Остальные хором ее поддерживают. Последние строки проговаривают хором, очень динамично: ритм упрощается и становится однородным (восьмые длительности). Равномерный ритм *жуллак* синхронен ритму движений рук работающих. Орудия труда – палки, отбивающие лен, коноплю, – выступают в качестве ударного инструмента; они создают равномерную пульсацию, «ритмическую сетку». *Жуллак* исполняют в декламационной манере, но в тоне, т.е. высота звуков может быть зафиксирована. Они звучат в узкой полосе  $g^1 - a^1$ .

### Жуллак (Трудовая приговорка)

$\text{♩} = 90-96$



Жул - лак, жул - лак! Же къа - ри - клон!  
Жул - лак, жул - лак! Крича - щая пал - ка!

Хан - ги - ши - ла жул - лак! Гы - ли - ла - ра мар - са - би!  
Хан - ги - ши жул - лак! Да, это пра - вда!

Жул - лак, жул - лак! Же къа - ри - клон!  
Жул - лак, жул - лак! Крича - щая пал - ка!

Хан - ги - ши жул - лак! Гы - ли - ла - ра мар - са - би!  
Хан - ги - ши жул - лак! Да, это пра - вда!

Жул - лак, жул - лак! Же къа - ри - клон!  
Жул - лак, жул - лак! Крича - щая пал - ка!

Незамкнутая композиция поэтических текстов позволяет свободно их варьировать, импровизировать на любую тему. Типичная для текста структура: традиционный зачин – рефренный возглас «Жуллак!» и несколько клишированных мотивов – шуточных характеристик сельчан. На посиделках работа перемежается с весельем, отдыхом. Собравшиеся поют, танцуют.

Каждому слогу поэтического текста соответствует одна ритмическая единица. Неравномерность слогов в стихах выравнивается за счет музыкального ритма – укрупнением единиц в стихах с малым числом слогов и дроблением в полных.

Четкий, простой ритм, динамичное, громкое хоровое исполнение (в унисон) как бы усиливают внушающий (суггестивно-императивный) смысл текста.

Организующим моментом являются и рифмующиеся по принципу эпифоры последние слова и слоги стихов, в которых чередуются звонкие и глухие согласные *кI, цI, хь*, а также варьируются гласные после неизменяемого согласного звука: ...*дакIаѳ*, ...*дерхъаѳ*, ...*дицIаѳ*, ...*даркъаѳ*, ...*дикIаѳ*.

К группе приуроченных жанров примыкают и *деза* (буквально «честь», «хвала») – застольные, задравные мужские песни. Поют их в мужском кругу, за дружеским столом, несколько человек поочередно, как бы передавая друг другу эстафету. Помимо обыденных мужских застолий *хинкI* (хинкал), куда собираются соседи и родственники по любому хорошему поводу, были специальные мужские сборы *бужала* (питие), которые проводили осенью при убое скота, после ритуальной вспашки земли в обряде «первая борозда» и после завершения полевых работ. Сейчас *деза* исполняют и на свадьбе за мужскими столами.

*Деза* исполняется в речитативной манере одним певцом, часто под аккомпанемент струнного щипкового инструмента (мандолины, чунгура). Поэтическая строфа состоит из четырех или восьми семисложных стихов. Напевы контрастного строения организованы по вопросоответному принципу. В ритмике *деза* отчетливо выражено танцевальное начало.

Припевки шуточного содержания *масхарала далуйти* хотя и не являются обрядовыми, но примыкают к ритуализованным формам общения. Они звучат во время женских трудовых посиделок и выполняют несколько функций: магически воздействуют на процесс и результат труда, так как их юмористическое содержание вызывает смех, причем смех ритуальный, семантически связанный с идеей изобилия, а также служат эмоциональной разрядкой при монотонной физической работе.

Мелодии песен шуточного содержания просты с точки зрения ритма, метра и манеры исполнения. В *масхарала далуйти* первичен текст, его смысл, поэтому они интонируются без каких-либо украшений. Ритмика напева гибко следует за варьирующимся стихом, меняя рисунок. Начинается напев секундовыми шагами и репетициями у верхнего края амбитуса (кварты), заполняемого в нисходящем движении. В основе композиции напева транспозиция – нисходящие секундовые смещения мелодических построений, равных стиху.

Акциональная составляющая в обрядах очень развита; в них масса манипуляций и действий. Здесь у каждого участника своя функция, а приговорки и песни мыслятся как составная часть, один из дополняющих элементов действия. Вне обрядового контекста они не звучат. Вместе с тем при сохранении основных элементов обряда музыкальные жанры, их сопровождающие, нередко утрачиваются, забываются.

Все многообразие обрядовых жанров имеет четкое распределение между половозрастными группами сельской общины. Таким образом, устройство общины и формы хозяйственной жизни проецируются на приуроченные жанры; весь репертуар связан с жизнедеятельностью семьи (общины), а большая его часть – в активе старшего поколения.

Почти во всех жанрах как в коллективном, так и в сольном исполнении преобладает декламационное начало. В них важно слово, смысл, ведь по большей части они связаны с охранительной и продуцирующей магией. Подчеркивание слова осуществляется, прежде всего, благодаря принципу ритмизации текста. Его характеризует стабильность временного периода (восьмивременника) при мобильности стиха (4–6 слогов) и долготном выделении акцентов, приводящего к варьированию ритмического рисунка. Этот тип ритмической организации получил название временника [3, с. 71]. По мнению одних исследователей, его корни восходят к говорным жанрам (о чем свидетельствует определение «раёшник») [5, с. 367], другие связывают его природу с влиянием пляски и моторных ритмов.

Нельзя сказать, что различие декламационного и певческого интонирования в полной мере осознано исполнителями. Термины, характеризующие речевое начало, применяются для обозначения колыбельных и причитаний – *лайла рикъес*, *лайлаварес* (говорить *лайла*), *къакъари* («горланить», кричать); к календарным жанрам применяется термин *далуйти* (песни).

В группе обрядовых жанров выявляются все формы исполнительства: сольное, коллективное, респонсорное и сольное в сопровождении музыкального инструмента. Из песенных жанров в одиночной форме исполняются свадебные величания от лица свекрови, встречающей невесту в своем доме, и материнские укачивающие. Все коллективные приговорки и песни звучат без инструмента. Лишь песни мужских застолий – *деза* – часто сопровождаются аккомпанементом *чунгура*, *мандолины*. Женщины в своем кругу также нередко аккомпанируют пению на *чунгуре*, *агач-кумузе*.

Вокально-инструментальные жанры в большей мере связаны с взаимодействием половозрастных групп. Танцевальная инструментальная музыка, звучащая по преимуществу во время ритуалов и праздников, способствует объединению родовых и территориальных общин (тухумов, джамаатов). Контактная, коммуникативная функция в этих жанровых группах выступает на первый план.

#### Список литературы

1. Абдуллаева Э. Б. Музыкальный фольклор даргинцев: исследование и материалы. Махачкала: Изд-во ДНЦ РАН, 2007. 216 с.
2. Демографическая ситуация в России [Электронный ресурс]. URL: <http://www.expert.ru/dossier/story/demography/> (дата обращения: 02.03.2016).
3. Ефименкова Б. Б. Ритм в произведениях русского вокального фольклора. М.: Композитор, 2001. 256 с.
4. Народы России: энциклопедия / гл. ред. В. А. Тишков. М., 1994. 480 с.
5. Словарь литературоведческих терминов / сост. Л. И. Тимофеев и С. В. Тураев. М.: Просвещение, 1974. 510 с.

## RITUAL SAYINGS AND SONGS IN TRADITIONAL DARGIN CULTURE

Abdullaeva El'mira Bashirovna, Ph. D. in Art Criticism

*Institute of Language, Literature and Art of Dagestan Scientific Center of the Russian Academy of Sciences  
elklas@mail.ru*

The structure of Dargin musical folklore is examined considering social organization according to the rural community levels: generic (tukhum), rural neighbouring (dzhamaat) and inter-village (khureba). Relying on field expedition material from the personal archive the author explores the ritual genres of generic and annual cycles performing applied and ritual functions. In the ritual genre group the researcher identifies the forms of performance, traces the correlation of vocal and instrumental genres with gender and age groups.

*Key words and phrases:* Dargin people; Dagestan; tukhum; dzhamaat; khureba; song; saying; lamentation; recitation; tradition; ritual; tune; text; genre; intoning.

УДК 316.323.72

**Исторические науки и археология**

*В статье показано, что на рубеже 1950-х – 1960-х годов комсомол оказывал весьма противоречивое влияние на политическую культуру советской молодежи. С одной стороны, в деятельности комсомольской номенклатуры проявлялись консервативные тенденции, закреплявшие подданнический тип политической культуры. В то же время и комсомольский актив, и комсомольско-молодежная печать демонстрировали стремление к поиску новых форм работы с молодежью, отказ от авторитаризма, что служило внедрению элементов политической культуры активистского типа.*

*Ключевые слова и фразы:* молодежь; комсомол; «оттепель»; политическая культура; диспуты; неконформизм; «Комсомольская правда».

**Александрова Инна Николаевна****Власова Татьяна Алексеевна****Ованесян Инна Георгиевна***Тамбовский государственный технический университет**9288137339@mail.ru; tata.vlasova.777@list.ru; inna-ovanesian@yandex.ru***«ГОВОРИМ О НОВОМ, А НИЧЕГО НОВОГО НЕ ДЕЛАЕМ...»:  
К ХАРАКТЕРИСТИКЕ СТИЛЯ КОМСОМОЛЬСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ  
НА РУБЕЖЕ 1950-Х – 1960-Х ГОДОВ**

В последние годы отечественная историография все внимательнее исследует проблемы влияния комсомола периода «оттепели» на эволюцию политической культуры советской молодежи [4; 5; 8; 12-14]. Но, на наш взгляд, иногда современные авторы слишком оптимистично смотрят на демократизацию в среде советской молодежи конца 1950-х – начала 1960-х гг.

В частности, заметим, что когда во второй половине 1950-х гг. вновь широкой популярностью стали пользоваться молодежные диспуты, ЦК ВЛКСМ организовал кампанию против «излишней фетишизации формы». С одной стороны, резонно отмечалось, что тематика многих диспутов произвольна, зачастую их трудно отличить от обычных собраний, иногда темы мероприятий явно не предназначены для серьезных споров. Но значительно больше руководство комсомола тревожилось по другому поводу. Диспуты становились легальной трибуной для проявления инакомыслия. Так, среди участников диспута «Коммунизм и сегодня» (Тульский политехнический институт, март 1963 г.) оказались молодые люди, отметившие, что и под внешне аккуратным обликом могут скрываться двуличие и эгоизм. Студента А. Штанько, выступившего за свободу для абстракционизма, поддержали сокурсники, утверждавшие, что в искусстве нет необходимости осуществления постоянного идейного руководства [3, с. 98].

В Новосибирске заместитель секретаря комитета ВЛКСМ государственного университета Алексеев организовал в 1964 г. диспут по проблемам «При каких условиях демократия является фикцией и как с ней бороться?» и «Зачем комсомол стране, зачем комсомол нам?» [6].

Студент филфака Ю. Илявин с трибуны отчетно-выборной комсомольской конференции МГУ 31 октября 1964 г. говорил: «Чтобы меньше слушали “Би-би-си”, нужно дать высказать свое мнение». Причем, по его мнению, «можно позволить роскошь, чтобы было высказано [как] мнение нашего характера, так и противоположного мнения, ибо в спорах рождается истина» [Там же].

Большой резонанс имели несанкционированные митинги околосредств массовой информации молодежи на площади Маяковского в Москве. Начавшиеся в июле 1958 г., они продолжались до октября 1961 г. Среди их участников были многие известные впоследствии диссиденты. Но нельзя забывать, что многие из них в те годы не просто