

УДК: 130.2:7.011.3

DOI: 10.18413/2408-932X-2026-12-1-1-3

Иванов А. Г.

**Советские мультфильмы о бременских музыкантах  
как проводники культуры хиппи в СССР<sup>1</sup>**

Липецкий государственный технический университет,  
ул. Московская, д. 30, г. Липецк, 398055, Россия;  
Российская академия народного хозяйства и государственной службы  
при Президенте Российской Федерации (Липецкий филиал), ул. Интернациональная, д. 3,  
г. Липецк, 398050, Россия;  
*agivanov2@yandex.ru*

**Аннотация.** В статье в фокусе внимания находятся два советских мультипликационных фильма – «Бременские музыканты» (1969) и «По следам бременских музыкантов» (1973), которые рассматриваются как своеобразные проводники культуры хиппи в Советском Союзе. Успех анимационных картин и выпущенных пластинок с песнями из мультфильмов свидетельствует о высоком импакт-контенте произведений, транслирующих смелые для своего времени идеи. На примере интерпретации произведения «Бременские музыканты» видны особенности бытования международных культурных явлений на советской почве: появление дополнительных сюжетов, героев, в том числе отсылающих к советской культуре. Специальное внимание уделяется фигуре героя, содержащей мифологическое наполнение. В мультипликационных фильмах такими героями стали новые персонажи – Трубадур и Принцесса, воплотившие ценности возникшего на Западе молодежного контркультурного движения хиппи. Выявляется, какие именно элементы культуры хиппи демонстрировались в советских мультфильмах о бременских музыкантах и проводятся сравнения с некоторыми западными образами, в свою очередь имеющими некоторое сходство с персонажами советских мультипликационных картин. Показано, как в позднесоветское время культура хиппи довольно быстро стала последовательно подвергаться критике посредством сатиры, в результате чего формировался соответствующий негативный образ. Делается вывод, что советские мультипликационные фильмы «Бременские музыканты» и «По следам бременских музыкантов», оказывая влияние на советское общество, преображали транслируемые элементы культуры хиппи, придав им «советский цивилизационный колорит».

**Ключевые слова:** бременские музыканты; культура СССР; советская мультипликация; хиппи; мифологема героя; импакт-контент

**Для цитирования:** Иванов, А. Г. (2026), «Советские мультфильмы о бременских музыкантах как проводники культуры хиппи в СССР», *Научный результат. Социальные и гуманитарные исследования*, 12(1), 148-159, DOI: 10.18413/2408-932X-2026-12-1-1-3

<sup>1</sup> Исследование выполнено при поддержке гранта Российского научного фонда № 24-28-00610, «Мифологизация советского прошлого в современном российском обществе: актуальные медийные практики и возможные социальные эффекты», <https://rscf.ru/project/24-28-00610/>

A. G. Ivanov

**Soviet animated films about the Town Musicians  
of Bremen as guides of hippie culture in the USSR<sup>2</sup>**

Lipetsk State Technical University,  
30 Moskovskaya St., Lipetsk, 398055, Russia;  
Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration (Lipetsk Branch),  
3 Internatsionalnaya St., 398050, Lipetsk, Russia; *agivanov2@yandex.ru*

**Abstract.** The article focuses on two Soviet animated films – “The Town Musicians of Bremen” (1969) and “On the Trail of the Town Musicians of Bremen” (1973), which are seen as cultural guides for the hippie movement in the Soviet Union. The success of these animated films and the release of albums featuring songs from the cartoons highlights the impact of these works, which conveyed bold ideas for their time. The interpretation of the work “The Town Musicians of Bremen” illustrates the peculiarities of international cultural phenomena existing on Soviet soil, such as the emergence of additional plots and characters referencing Soviet culture. Special attention is paid to the figure of the hero, which contains a mythological content. In the animated films, these characters were replaced by new ones: the Troubadour and the Princess, who embodied the values of the hippie youth counterculture movement that emerged in the West. Additionally, the article highlights the specific elements of hippie culture that were depicted in the Soviet cartoons about the Town Musicians of Bremen and compares them to certain Western images that share similarities with the characters in the Soviet cartoons. The article also shows how, in the late Soviet era, the hippie culture was quickly subjected to consistent criticism through satire, resulting in the formation of a corresponding negative image. It concludes that the Soviet animated films influenced Soviet society in a way that transformed the elements of the hippie culture, giving them a “Soviet civilizational flavor”.

**Keywords:** town musicians of Bremen; culture of the USSR; Soviet animation; hero mythologem; impact content

**For citation:** Ivanov, A. G. (2026), “Soviet animated films about the Town Musicians of Bremen as guides of hippie culture in the USSR”, *Research Result. Social Studies and Humanities*, 12(1), 148-159, DOI: 10.18413/2408-932X-2026-12-1-1-3

She lives on Love Street  
Lingers long on Love Street.  
She has a house and garden  
I would like to see what happens  
*Джим Моррисон, Love Street (1968)*

**Введение**

Осенью 1968 г. в популярном в Советском Союзе журнале «Вокруг света» вышла статья корреспондента агентства печати «Новости» в Соединенных Штатах Генриха Боровика «Хождение в страну Хипплиндию» (Боровик, 1968). Ему довелось побывать в штате Калифорния, в городе Сан-Франциско на улице Хэйт-стрит, которая была переименована

<sup>2</sup> The study is supported by the Russian Science Foundation, Project No. 24-28-00610 “Mythologization of the Soviet Past in Modern Russian Society: Current Media Practices and Possible Social Effects”, <https://rscf.ru/en/project/24-28-00610/>

представителями нового движения хиппи в Лав-стрит. На этой улице он встретил молодых людей, приехавших из самых разных штатов Америки. Репортаж советского корреспондента, в частности, включает следующий показательный разговор:

«Может быть, вы расскажете иностранному журналисту, как вы собираетесь жить дальше, к чему, собственно, вы стремитесь и чего добиваетесь?»

Один из пареньков доверчиво улыбнулся:

– Быть самими собой и получать удовольствие.

– Оччень хорошо. Получать удовольствие! А если и я начну получать удовольствие, тогда что? Или вот он, журналист?

– Тогда будет прекрасно! – сейчас оба паренька улыбнулись. – Именно этого мы и хотим.

– У кого же вы тогда будете просить свои четвертаки? – предвкушая торжество, посмотрел на меня Конрой.

– Так ведь денег не будет. Все будет общее. Пошел – взял что хочешь, – они глядели на него удивленно.

– А кто же будет производить это самое “Что хочешь”?» (Боровик, 1968: 29-30).

Эта публикация довольно скоро стала культовой, стала своеобразным проводником для советских граждан в загадочный мир хиппи. Культуру хиппи, безусловно, следует включить в список наиболее значимых феноменов, составляющих пространство так называемого «воображаемого Запада» в представлении жителей Советского Союза. Термин «воображаемый Запад» стал активно использоваться после выхода знаковой книги А. Юрчака, в которой исследователь следующим образом описывает явление: «В контексте позднего социализма самые разные высказывания по поводу той или иной связи советского человека с неким “международным” контекстом представляли собой особую распределенную дискурсивную формацию, внутри которой постепенно сформировался феномен воображаемого Запада. Эта дискурсивная формация включала в себя противоречивые высказывания, артефакты, продукты культуры, имеющие отношение к самым разным темам – капитализму, интернационализму, космополитизму, международной ситуации, шедеврам мировой культуры, западным спецслужбам, дружбе народов, обществу потребления, “всему прогрессивному человечеству”, высокому искусству, “всесторонне развитой личности”, буржуазному влиянию и так далее» (Юрчак, 2020: 319). Применим также к формату взаимодействия советского и западного мира середины XX в. и термин «перевод», позаимствованный из словаря Э. Гильбурд, характеризовавшей этим словом роман советских интеллектуалов эпохи оттепели с западной культурой (Gilburd, 2018), когда «...культура оттепели “переводила” Запад на свой собственный язык...» (Фюрст, 2023: 51). При этом, по мнению Ю. Фюрст, «...“Запад” хиппи выходил за рамки воображаемого. В результате “перевода” этот Запад терял свое внешнее положение по отношению к советскому миру и становился неотъемлемой частью сложной структуры позднего советского социализма. Например, западный рок так же укоренился в советском каноне, как и западная литература до этого – по крайней мере, в том каноне, который существовал в повседневной жизни, а не был прописан в партийной методичке» (Фюрст, 2023: 51).

Информация о западном мире для советского человека поступала в широком смысле по двум совершенно отличным друг от друга каналам: с одной стороны, официально, посредством широко тиражируемого официальными СМИ дискурса о буржуазной жизни: «Как ни странно, большинство людей впервые узнавали про хипповскую контркультуру из советской прессы» (Фюрст, 2023: 71); с другой стороны, по линиям прямых и опосредованных знакомств с представителями номенклатуры, других «выдающихся» советских граждан, по роду своей работы контактировавших с Западом, посещавших западные страны, что, в свою

очередь, только добавляло воображаемому Западу таинственности, привлекательности (надо отметить, что и на Западе образ СССР был таинственным, даже зловещим, связанным с опасностями, но вследствие этого также интригующим и притягательным, часто дополнительно содержащим мифологизированные нарративы, где факты повседневности смешивались со стереотипизированными, клишированными представлениями и даже расхожими мифологемами и идеологемами).

В один ряд с известной публикацией в журнале «Вокруг света» можно поставить мультипликационный фильм «Бременские музыканты», который вышел на советский телевизионный экран годом позже и также почти сразу же завоевал известную популярность, став очередным «официальным» проводником в мир хиппи.

О популярности мультфильма, позиционирующегося как «первый отечественный мультипликационный мюзикл» (Ковалевская, 2024: 2), стоит поговорить отдельно.

### **Успех «советских бременских»**

Так, и после выхода сначала – в 1969 году – мультипликационного фильма «Бременские музыканты», и в 1973 году его продолжения под названием «По следам бременских музыкантов», советская фирма звукозаписи «Мелодия» выпустила соответствующие альбомы с композициями из фильмов, успех которых превзошел все ожидания: ведь только за первые два года после выхода в свет пластинок с записью «Бременских» и «По следам бременских» было выпущено 28 миллионов экземпляров<sup>3</sup>, а в 2012 году альбомы с записями из мультфильмов о бременских музыкантах достигли третьего места в списке 50-ти лучших альбомов студии грамзаписи «Мелодия», который был составлен в результате опроса читателей издания «Огонёк», пропустив вперед лишь альбомы групп «Кино» и «Ария», что говорит о культовом статусе советского мультфильма и его музыки.

Один из причастных к созданию знакового мультфильма, поэт-песенник Юрий Энтин отмечает, что до выхода пластинка с «Бременскими музыкантами», «...как ребенок, 9 месяцев пролежала на студии грамзаписи “Мелодия”. Нужна была подпись директора. Я воспользовался служебным положением и... Пластинка с “Бременскими музыкантами” “проскочила” на прилавок, когда директор был в отпуске. Затем появился мультфильм <...> То-то было шума! Моя жена до сих пор помнит художественный совет, на котором “Бременских музыкантов” разбирали по косточкам. Композитор Ростислав Бойко назвал наш мюзикл “марихуаной для детей”, а Наталья Сац с возмущением говорила о том, что Тихона Хренникова было продано всего 3 млн экземпляров, а “Бременских музыкантов” 28 млн пластинок, что “свидетельствует о приближении развала страны”. В Министерство культуры приходили гневные письма – “Как можно для детей петь про разбойников и про покойников?”. Особенно редакторов смущали две фразы: “Величество должны мы уберечь от всяческих ему не нужных встреч” и “Нам дворцов заманчивые своды не заменят никогда свободы”»<sup>4</sup>.

Впечатляющий тираж пластинки позволяет также говорить о так называемом *импакт-контенте*, третьем измерении качества кино в дополнение к кассовым сборам и профессиональному признанию.

Импакт-контент имеет следующие определения: «1) импакт-контент только тот, который был целенаправленно спроектирован; отдельный вид продукта, специально созданный для достижения определенного эффекта, что роднит его с социальной рекламой; 2) любое кино может быть сильным социальным высказыванием и оказывать влияние; соответственно, каждый фильм может рассматриваться с точки зрения его импакт-контента;

<sup>3</sup> Курова, Н. (2009), «“Бременские музыканты” и Юрий Энтин отмечают двойной юбилей», РИА Новости, 30 января [Эл. ресурс], URL: <https://ria.ru/20090130/160534289.html> (дата обращения: 27.09.2025).

<sup>4</sup> «“Бременские музыканты”. Как спелись Ливанов, Энтин, Гладков и Анофриев» (2009), *РИА Новости*, 2 февраля [Эл. ресурс], URL: <https://ria.ru/20090202/160735330.html> (дата обращения: 04.10.2025).

импакт – это характеристика того воздействия, которое любой продукт оказывает на общество» (Социально значимое кино..., 2021: 10).

Однако в случае с мультфильмом ситуация оказалась более сложной и неоднозначной. Начнем со слова «проводник», вынесенного в заглавие статьи, которое, видимо, не совсем точно отражает смысл процесса передачи информации; в нашем случае – информации о культуре хиппи для жителей СССР периода конца 1960-х – начала 1970-х годов. Для пояснений обратимся здесь к тексту Б. Латура, в котором автор акторно-сетевой теории размышляет об отличии проводника от посредника: «В моей терминологии “проводник” (intermediary) – это то, что переносит (transport) значение или силу, не преобразуя их: определения его входов достаточно для определения его выходов. В отношении всех практических целей проводник может выступать не просто как черный ящик, но как черный ящик, принимаемый за единицу, даже если внутри он состоит из множества частей. Посредник же не может рассматриваться просто как единица: он может приниматься за единицу, за ноль, за некоторое количество или за бесконечное множество. Исходя из того, что имеется на входе посредника, никогда нельзя предвидеть, что будет на выходе; необходимо каждый раз учитывать специфику посредника. Посредники преобразуют, переводят, искажают и изменяют передаваемые ими значения или их элементы. Вне зависимости от того, насколько сложен по своему устройству проводник, в практических целях его можно рассматривать как одно целое – или даже вообще ничто, поскольку о нем можно с легкостью забыть. Неважно, насколько простым выглядит посредник, – он может стать комплексным: он может уводить нас в разные стороны, и соответственно будут меняться все противоречащие друг другу объяснения его роли» (Латур, 2020: 58-59). То есть советские мультфильмы о бременских музыкантах скорее выполняют функции именно посредника, в том смысле, который придавал этому термину Б. Латур; и текст далее будет подтверждением этого.

Здесь важно сделать пояснение об особенностях бытия мировых, и в частности западных, культурных явлений на советской почве: они обрастали дополнительными, не обязательно связанными с оригинальным сюжетом героями, объектами. Вследствие этого изменялся смысл, и именно с такими дополнительными смыслами мировые феномены широко транслировались на весь необъятный Союз и закреплялись в памяти советского населения. Таких примеров много – интерпретации А.М. Волкова («Волшебник Изумрудного города»), Б.В. Заходера («Винни-Пух») и т. п. Мультфильм «Бременские музыканты» лишь подтверждает это негласное правило: задуманный как музыкальная фантазия на тему одноименной сказки братьев Grimm, он вобрал в себя сразу несколько нарративов, сюжетов из других западноевропейских сказок («Кот в сапогах», «Свинопас»). Вот что, в том числе и на этот счет, пишет Л. Парфёнов, посвятивший мультфильму отдельную станицу своего проекта «Намедни. Наша эра»: «К “Бременским музыкантам” авторы мультфильма Василий Ливанов и Инесса Ковалевская добавили Трубадура. Он вместе со зверями братьев Grimm образовал странствующую рок-группу, которая горланит: “Ничего на свете лучше нету, чем бродить друзьям по белу свету”, причем икающая партия “йе-йе-йе” достается Ослу. Трубадур в клешах влюбляется в Принцессу в мини, и, чтоб фронтмэн добился ее руки, рок-группа побеждает разбойников – анимированных Вицина, Никулина и Моргунова из “Кавказской пленницы” – и их Атаманшу, замысливших ограбление Короля. На свадьбе Трубадур учит придворных музыкантов играть модные танцы, а в брачную ночь молодые и вовсе сбегают из дворца, чтоб бродяжничать дальше. Вполне мировая история о победе новой музыки над старой скукой и ребят-хиппи, что “ковер – цветочная поляна”, – над покоем королевских покоев» (Парфёнов, 2009: 242).

Проливают свет на обстоятельства создания картины ее соавторы. Так, в книге «Первый отечественный мультипликационный мюзикл “Бременские музыканты”. Непридуманная история его создания» режиссера И.А. Ковалевской отмечается, что выбор именно сказки

«Бременские музыканты» был обусловлен прежде всего тем, что в ней присутствовало одно крайне важное обстоятельство – «ее герои имели самое непосредственное отношение к музыке. А это <...> весьма важная деталь для музыкального мультфильма» (Ковалевская, 2024: 9). При подготовке мультфильма музыкальная составляющая хронологически предвзяла визуальную: до начала работы художников на студии были записаны все песни: «Основой для музыкального мультипликационного фильма лучше было взять сказку. Желательно, очень простую и хорошо знакомую читателю и зрителю. Чтобы не надо было тратить экранное время на разъяснение сюжета, а силы направить на создание музыкальных образов героев, выразившихся в песнях, танцах и пантомиме» (Ковалевская, 2024: 9).

Впервые опубликованное в 1819 году во втором издании сборника «Детские и семейные сказки» произведение «Бременские музыканты», в котором братья Гримм повествуют о бродячих музыкантах, по системе классификации сказочных сюжетов Аарне-Томпсона имеет № 130 – «Животные-изгой находят новый дом». В свою очередь, данная сказка братьев Гримм была основана на рассказе немецкой сказочницы Доротеи Виманн. Главными героями сказки являются осел, собака, кот и петух, которые, будучи обижены своими хозяевами, отправились в город Бремен с целью найти себя в качестве городских музыкантов и, не дойдя одного дня до города, решили переночевать в лесу, но обнаружили дом с разбойниками, которых разогнали громкими звуками и устроились там жить.

Для усиления драматургии сказки, в которой разнообразием действий отличался лишь эпизод с разбойниками, в мультфильм были добавлены Трубадур и Принцесса, а далее – в мультфильме «По следам бременских музыкантов» – еще и фигура сыщика (имеются и другие новые персонажи – Король, Атаманша, стражники и т. п.). Более того, стремясь соответствовать современным тогда тенденциям, «...постановщики смело соединили в сюжете мультфильма немецкий город Бремен и провансальского трубадура, сказки Г.Х. Андерсена (“Свинопас”) и Шарля Перро (“Кот в сапогах”), западную музыку и отечественный кинематограф» (Шестакова и Бочкарева, 2019: 107).

### **Значимость фигуры героя**

Значимость фигуры героя, его эволюцию и мифологический ореол важно подчеркнуть отдельно. Так, следует отметить, что фигуры героев играют исключительно важную роль для успеха сюжета, что объясняется отсылками к феномену мифа как универсалии культуры. В 1949 году вышла работа Джозефа Кэмпбелла (Кэмпбелл, 1997), где была выдвинута гипотеза, согласно которой все мировые мифологии восходят в своей основе к так называемому «мономифу», ключевым компонентом которого, в свою очередь, является рассказ о герое, который обычно начинается с упоминаний о чудесных историях, случившихся в момент его рождения. Большинство архетипов, мифологических сюжетов ведут свое происхождение от комплекса мифов, сопутствующих мифологеме героя, что уже отсылает нас к такой атрибутивной характеристике архаического мифа, как синкретизм, а также к принципу партиципации, согласно которому все взаимосвязано со всем.

В истории человечества героический миф претерпел известную эволюцию – от эвгемерической традиции, когда выдающиеся реальные исторические личности сакрализировались, наделялись мифологическими чертами, приравнивались к богам, до появления в эпоху Нового времени фигуры романтического героя.

Определенную роль в трансформации мифа сыграл период «героической обработки мифологии» (Лосев, 2001: 35), когда эпический герой осуществил функцию по транслированию и передаче сакральных сил социуму. С возникновением же нового, более свободного и творческого типа личности в эпоху Ренессанса герой мифологических сюжетов окончательно вышел за рамки мифологического канона: если мифологический герой олицетворял собой «некий закон, некую универсальную потребность, и поэтому должен быть в известной степени предсказуем...» (Эко, 2005: 181), то «персонаж романа, напротив,

стремится быть таким же, как все мы, и то, что может происходить с ним, столь же непредсказуемо, как то, что может происходить с нами» (Эко, 2005: 181).

Герои фигурируют, конечно, и в нарративе советских мультипликационных фильмов о бременских музыкантах, являясь одним из базовых элементов. Причем место и роль героя в таких нарративах меняются в зависимости от множества факторов, одним из которых являются местные традиции и обычаи, а в случае с «советскими бременскими» – нахождение в лоне советской действительности.

Но мы хотели бы обратить внимание на вариативность масштаба: дело в том, что фигура героя присутствует как, в нашем случае, в популярных мультфильмах (это, так сказать, один из вариантов наименьшего масштаба представленности фигуры героя), так и на социетальном уровне, в масштабе всего общества. Более того, наличие мифологемы героя где бы то ни было «делает бесполезными процессы демифологизации» (Иванов, 2019: 80).

### **Феномен хиппи и демонстрация элементов культуры хиппи в советских мультфильмах о бременских музыкантах**

Успех советских мультфильмов про бременских музыкантов, на наш взгляд, был связан и с тем обстоятельством, что новые персонажи – Трубадур и Принцесса – стали подлинными героями картин, и они были похожи на современную молодежь того времени. И.А. Ковалевская вспоминает: «Типаж для Трубадура мы нашли в каком-то иностранном журнале, напечатавшем портреты молодых, авангардных музыкантов <...> Так Трубадур облачился в пуловер и красные джинсы, тогда еще только входившие в моду. А для Принцессы я нашла, предварительно полистав модные заграничные журналы в закрытой библиотеке Госкино, мини-платье» (Ковалевская, 2024: 26). Фактически создатели мультипликационных бременских музыкантов бросили «эстетический вызов» советской общественности, а сами мультфильмы стали своеобразным проводником для советских граждан в мир хиппи со всеми его атрибутами – одеждой, музыкой, образом жизни и отношением к ней и т. п. Отметим в данном контексте, например, что «...клеши были практически неизвестны в Москве до 1969 года» (Фюрст, 2023: 439), а Трубадур из «бременских», вышедших на широкий экран в том же году, уже носит именно расклешенные джинсы.

В сказке речь идет об изгнанных животных, у которых в ходе странствий и приключений формируется чувство сопричастности, даже новая идентичность. Так, в книге о советских хиппи Ю. Фюрст пишет, что для хиппи «причастность была важным квазиафродизиак. Она укрепляла сообщество и избавляла от одиночества» (Фюрст, 2023: 376). И в первом мультфильме («Бременские музыканты») первая же песня удивительно точно отражает смысл существования хиппи:

Ничего на свете лучше нету,  
Чем бродить друзьям по белу свету.  
Тем, кто дружен, не страшны тревоги.  
Нам любые дороги дороги.  
<...>  
Наш ковер – цветочная поляна,  
Наши стены – сосны-великаны,  
Наша крыша – небо голубое,  
Наше счастье – жить такой судьбою.

Интересно, что, рассуждая о «свингующих 1960-х годах» специалисты по истории современной моды довольно точно подмечают и *ключевые характеристики хиппи*: «За всю историю XX века субкультура хиппи, созданная молодежью из среднего класса, стала одним из самых массовых протестных движений, открыто заявивших о своих правах. Оно возникло

в районе Хейт-Эшбери в Сан-Франциско, а вскоре молодые люди, называющие себя хиппи, восставшие *против культа потребительства*, навязываемого обществом, появились практически во всех штатах США. Они имели свои идеалы и стремления, *вынашивали планы формирования “новой расы”, живущей в согласии с природой*. <...> В отрицании насилия виделся им единственно возможный путь к переустройству мира, чему способствовал и образ жизни, основанный на *невмешательстве в окружающий мир* и направленный на *поиски свободы*. <...> Психоделические настроения отразились в *использовании ярких цветов в одежде*, в подавлении агрессии с целью уйти от действительности и освободить творческий потенциал. В качестве главной идеи хиппи провозглашали мысль о *ценности человеческой личности*. <...> Отчужденность от потребительского инстинкта, *любовь к путешествиям*, идеализация деревенского образа жизни, стремление слиться в гармонии с природой, а также пренебрежительное отношение к своему облику были заимствованы у битников<sup>5</sup>. Отличительная черта – жизнь в коммунах – казалась хиппи наиболее соответствующей их представлениям о свободе. Проповедовались отрицание пуританства и, как следствие, *свободная любовь*, ставшая впоследствии предтечей сексуальной революции» (Костюк, Музалевская и Ястремский, 2021: 141-142).

Если эклектика, сосуществование разных сюжетов, изменение ролей героев еще с эпохи Романтизма были допустимы в художественных произведениях (к которым мы относим и мультипликационную картину «Бременские музыканты»), то в реальной советской действительности хиппи и их образ жизни доставляли властям только головную боль. Советской власти нужны были совсем другие герои, такие, которые верили в канонические идеалы коммунизма и которых можно было легко контролировать и направлять их энтузиазм в нужное партии русло.

После непродолжительного периода оценки нового для Советского Союза феномена (в течение которого сами хиппи питали иллюзии, что им и партии по пути, например, в части построения нового мира) отношение властей к хиппи сменилось с нейтрально-настороженного на критическое, своеобразным водоразделом чего стал разгон 1 июня 1971 года в центре Москвы демонстрации хиппи против войны во Вьетнаме. Это все дополнялось изображениями сомнительных явлений в карикатурной форме (в том числе посредством анимационных фильмов), количество которых в течение 1970–1980-х годов существенно росло.

Одним из драйверов нагнетания ситуации, формирования негативного образа хиппи стал главный сатирический журнал Советского Союза «Крокодил», где иллюстрировались «...новейшие тенденции моды (гиперболизированные, но потому особенно наглядные),

---

<sup>5</sup> Битники – разбитое поколение, возникшее (преимущественно в США) после Второй мировой войны, для которого характерно отрицание культуры старших поколений. Хотя некоторые основополагающие идеи движения хиппи на Западе и восходят к культуре битников: «либеральный и индивидуалистический взгляд на жизнь и любовь, стремление к самобытности в самовыражении и поведении, а также общий скептицизм в отношении политических и моральных устоев» (Фюрст, 2023: 78), в СССР прямая связь с движением битников не просматривается (существовавшие в Советском Союзе в конце 1940-х – начале 1960-х годов стилиги – советская молодежная субкультура, известная своей яркой западной модой и любовью к джазу и рок-н-роллу и в целом поклонением всему западному и американскому, – прямой связи ни с битниками, ни с хиппи не имеют). Так, битники были более нацелены на внутреннее развитие в сравнении с хиппи, которые стремились (в определенных периоды существования движения) также и к внешним социальным преобразованиям. О мировоззрении битников говорят сами работы представителей этого поколения контркультуры, и прежде всего написанная в 1950-х годах книга Дж. Керуака «В дороге» (Керуак, 2011). Битники в отличие от хиппи оставили после себя довольно весомый корпус текстов; и здесь показателен каталог “Beat Culture and the New America 1950–1965” (Ginsberg, 1996), включающий как фотографии, так и эссе специалистов, анализирующих исторические предпосылки и социокультурное наследие бит-движения, а также фундаментальное исследование битнической литературы у Джона Тайтла в его книге «Нагие ангелы: жизнь и творчество поколения битников» (Tytell, 1976).

символы молодежных субкультур, от аксессуаров до сленга (можно сказать, что “Крокодил” принимал деятельное участие в конструировании образа стилиста или советского хиппи), знаки воображаемого Запада – “мартини”, “Мальборо”, голливудские фильмы, исполненные насилия и соблазна, таинственные рок-звезды, пресыщенные буржуа и ночующие в картонных коробках безработные с удивительно светлыми, честными лицами (так рисовались только они – и это создавало, по контрасту с размещенными на соседних страницах гротескными физиономиями советских граждан, эффект “подлинной” или, что в данном случае то же самое, кинематографической реальности)» (Каспэ, 2018: 279). При этом, по мнению И. Каспэ, материалы «Крокодила» транслировали фантазмы разных порядков, легко дополняющих друг друга в опыте читателя, – «фантазм нормативной советской частной жизни (он задается от противоположного), фантазм ненормативной советской частной жизни (не менее унифицированной, чем нормативная) и, наконец, самый чарующий фантазм – фантазм несветской жизни» (Каспэ, 2018: 294).

Видимо, считалось, что карикатурное, гротескное выражение довольно подозрительного для советской «мейнстримовой» общественности феномена лучше, чем серьезное к нему отношение; тем более что автор сюжета (в нашем случае – братья Гримм) – западный.

Рассмотрим далее отдельные аспекты, которые дополнительно подчеркивают, что трансляция культуры хиппи стала отличительной особенностью советских мультфильмов про бременских музыкантов.

Известно, что второй мультфильм «По следам бременских музыкантов» завершается колыбельной песней «Баю-баюшки-баю...», переделанной под блюз-роковую композицию, в связи с чем интересно отметить, что такие переделывания и перепевки имели место и в Советском Союзе, причем в качестве исходного материала брались песни популярных западных исполнителей: «В 1970 году Московский горком комсомола описывал “группу молодых ребят”, которые привлекали к себе внимание прохожих тем, что собирались на улицах и скверах Москвы, пели английские и американские песни или песни собственного сочинения на мотив “Марсельезы”, где звучали такие слова: “Пусть не будет войн и революций! Любовь! Любовь! Любовь!”. Бедный комсомольский секретарь не знал, что то, что он услышал, было знаменитой песней “Битлз” “All You Need Is Love”, в конце которой исполняется гимн французской революции. Как бы то ни было, столичные хиппи сильно озадачили комсомольцев: “Марсельеза”, в конце концов, была песней, которую использовал Коммунистический Интернационал, да и любовь вроде бы не находилась под запретом. Поэтому единственное, к чему удалось придаться, – это политическая незрелость молодых людей и то, что они находились под влиянием “буржуазного Запада”» (Фюрст, 2023: 123-124).

Художник, участник уличных выставок, московский хиппи 1980-х В. Зюзин (Зюзин, 2023) период середины 1980-х напрямую связывает с активной фазой движения хиппи в СССР, в то время как на Западе хиппи уже несколько лет были частью прошлого (там расцвет движения пришелся на конец 1960-х – начало 1970-х годов). Если вспомнить анимационные образы из «советских бременских», например, Принцессу, то можно найти много общего с концепцией альбома Роджера Уотерса 1984 года “The Pros & Cons of Hitch Hiking” («Преимущества и недостатки путешествий автостопом»), где также фигурируют многие атрибуты жизни хиппи: дорога, встречи с агрессивными проявлениями и даже рассуждения о сексуальной революции (в песне с соответствующим названием). Известно, что группа (“Pink Floyd”), в которой Р. Уотерс участвовал ранее, записала в 1970 году саундтрек к художественному фильму о хиппи “Zabriskie Point” («Забриски-пойнт») (американский кинофильм режиссера М. Антониони), который стал одной из центральных картин культуры хиппи и представляет собой социальную драму об американской молодежи конца 1960-х – начала 1970-х годов. В альбоме же Р. Уотерса суть сюжета такова: между четырьмя и пятью часами утра рассказчику приснилась череда приятных снов и страшных кошмаров. Рассказчик

видит во сне байкеров, прекрасную незнакомку (в обнаженном виде она помещена на обложку альбома – это прототип Линзи Дрю (Linzi Drew, известная порномодель)), путешествующую автостопом, террористов, общается с Йоко Оно, испытывает семейные неурядицы, но потом просыпается и убеждается в том, что все в порядке, можно жить дальше. В песнях «путешествий автостопом» даже имеются упоминания Западной Германии (где, собственно, расположен город Бремен). Но нас поразило сходство Принцессы из советского мультфильма о бременских музыкантах и «героини» с обложки альбома Р. Уотерса 1984 года.

Видимо, такой – путешествующей автостопом и без мини-платья – могли бы быть дальнейшая жизнь и судьба Принцессы, по крайней мере, в западном цивилизационном пространстве.

Напрашиваются и другие сравнения. Так, в конце каждого из двух мультфильмов герои изображаются уезжающими из дворца, что вызывает в памяти фотографии советских хиппи, которые покидают Советский Союз навсегда (например, фото хиппи Светы Марковой и Саши Пеннанена октября 1974 года по дороге в аэропорт Шереметьево, покидающих СССР).

Используемые для новых героев мультипликационных картин имена (Трубадур, Принцесса) оказываются не совсем именами собственными, а скорее похожи на прозвища, клички, так часто практикующиеся в среде хиппи. Интересно, например, что, кроме прозвищ, легендарный советский хипповский писатель и экстремал Миша Красноштан, известный своими ярко-красными штанами, как минимум в этой части гардероба похож на мультипликационного Трубадура. В начале же второго мультфильма герои, как и хиппи, радостно бегают по поляне, в частности, осел, например, кайфует с цветком в зубах (кстати, само понятие кайфа, упомянутое, например, в статье Г. Боровика, оказалось удивительно востребованным у советских хиппи, связанным с настоящей жизнью, с бегством от реальности).

Спекулировать на первых двух мультфильмах у нас будут и далее: в 2000 году выйдет еще один мультфильм «Новые бременские» длительностью почти час, в том же году состоится режиссерский дебют А. Абдулова с художественным фильмом «Бременские музыканты & Со», и уже 1 января 2024 года будет показан музыкальный фильм-сказка «Бременские музыканты». Однако полный провал картин 2000 года и смешанные отзывы критиков о фильме 2024 года свидетельствуют о том, что феноменальный успех советских мультфильмов 1969 и 1973 годов остался недостижимым. Этот успех, на наш взгляд, связан в том числе и с аллюзиями и намеками на культуру хиппи.

### Заключение

Таким образом, можно заключить, что советский мультфильм «Бременские музыканты» выступил проводником хиппи в Советский Союз или, используя термин Б. Латюра, посредником, так как, продемонстрировав составляющие жизни хиппи (путешествия, песни, азартные игры, стычки с враждебными силами, использование кличек, прозвищ и т. п.), оказал влияние на советское общество так, что преобразил транслируемые элементы культуры хиппи, придав им «советский цивилизационный колорит». То есть мультфильм включал в себя специфически советское наполнение, проявившееся, например, в фигурах разбойников, взятых из популярной советской кинокомедии «Кавказская пленница», что только подчеркивало особенности бытия произведений мировой культуры на «советской» почве. Рок-группа же в составе главных героев мультипликационной картины символизировала некую противопоставляющую себя основным социальным институтам альтернативную общность, в которой важнейшими атрибутами жизни стали дороги, музыка, а ценностями – личная свобода (о чем, собственно, и поется в первой песне мультфильма «Бременские музыканты»). Несмотря на то что явление хиппи в Советском Союзе достаточно быстро стало предметом карикатур, серьезный интерес к движению был также и у молодежи (причем как у детей высокопоставленных представителей так называемой номенклатуры, так и у советских

граждан из простых семей), видящей в хиппи и «пространство вменяемости» (Юрчак, 2020), и даже элементы мономифа (Кэмпбелл, 1997) с той разницей, что в отличие от мифологемы о путешествии героя и от исходной сказки братьев Grimm герои в картинах про бременских музыкантов не возвращаются домой, а намерены продолжать странствовать, испытывая счастье «жить такой судьбою».

### Литература

- Боровик, Г. (1968), «Хождение в страну Хипплиндию», *Вокруг света*, 9, 25-32.
- Зюзин, В. (2023), *Хиппи в СССР 1983–1988. Мои похождения и были*, Новое литературное обозрение, Москва.
- Иванов, А. Г. (2019), «Мифологема героя в структуре социального мифа», *Вестник Томского государственного университета*, 441, 80-88. DOI: 10.17223/15617793/441/11; EDN: CEUOOL
- Каспэ, И. (2018), *В союзе с утопией. Смысловые рубежи позднесоветской культуры*, Новое литературное обозрение, Москва.
- Керуак, Дж. (2011), *В дороге*, Азбука-Аттикус, Москва.
- Ковалевская, И. А. (2024), *Первый отечественный мультипликационный мюзикл «Бременские музыканты». Непридуманная история его создания*, Перо, Москва.
- Костюк, Е. Б., Музалевская, Ю. Е. и Ястремский, Т. С. (2021), *Музыка и мода XX века: от субкультуры к массовости*, Нестор-История, Санкт-Петербург.
- Кэмпбелл, Дж. (1997), *Тысячеликий герой*, АСТ, Москва.
- Латур, Б. (2020), *Пересборка социального. Введение в акторно-сетевую теорию*, Издательский дом Высшей школы экономики, Москва.
- Лосев, А. Ф. (2021), *Античная философия истории*, Алетейя, Санкт-Петербург.
- Парфёнов, Л. (2009), *Намедни. Наша эра. 1961–1970*, КоЛибри, Москва.
- Социально значимое кино: запрос аудитории и перспективы развития* (2021), Москва [Эл. ресурс], URL: <https://pltf.ru/wp-content/uploads/2021/08/otchet-socialenoe-vliyanie-kino.pdf> (дата обращения: 27.09.2025).
- Фюрст, Ю. (2023), *Цветы, пробившие асфальт: Путешествие в Советскую Хипплиндию*, Новое литературное обозрение, Москва.
- Шестакова, А. С. и Бочкарева, Н. С. (2019), «Сказка братьев Grimm “Бременские музыканты” в российской мультипликации и на театральной сцене», *Мировая литература в контексте культуры*, 8(14), 104-111. EDN: WKJFYT.
- Эко, У. (2005), *Роль читателя. Исследования по семиотике текста*, Симпозиум, Санкт-Петербург.
- Юрчак, А. (2020), *Это было навсегда, пока не кончилось. Последнее советское поколение*, Новое литературное обозрение, Москва.
- Ginsberg, A. (1996), *Beat Culture and the New America 1950–1965*, Whitney Museum of American Art, New York.
- Tytell, J. (1976), *Naked angels: the lives and literature of the Beat generation*, McGraw-Hill, New York.

### References

- Borovik, G. (1968), “Going to the country of Hippieland”, *Vokrug sveta* [Around the World], 9, 25-32 (in Russ.).
- Campbell, J. (1997), *Tysyacheliky geroy* [The hero with a thousand faces], AST, Moscow, Russia (in Russ.).
- Eco, U. (2005), *Rol chitatelya. Issledovaniya po semiotike teksta* [The role of the reader. Explanations in the semiotics of texts], Symposium, Saint Petersburg, Russia (in Russ.).
- Fürst, J. (2023), *Tsvety, probivshie asphalt. Puteshestvie v sovetskuyu Khipplyandiyu* [Flowers through concrete. Explorations in Soviet Hippieland], *Novoe literaturnoe obozrenie*, Moscow, Russia (in Russ.).
- Ginsberg, A. (1996), *Beat Culture and the New America 1950–1965*, Whitney Museum of American Art, New York, USA.
- Ivanov, A. G. (2019), “The hero mythologem in the structure of a social myth”, *Tomsk State University Journal*, 441, 80-88 (in Russ.). DOI: 10.17223/15617793/441/11; EDN: CEUOOL

Kaspe, I. (2018), *V soyuze s utopiey. Smyslovye rubezhi pozdnesovetskoj kultury* [In alliance with utopia. The semantic boundaries of late Soviet culture], Novoe literaturnoe obozrenie, Moscow, Russia (in Russ.).

K  rouac, J. (2011), *V doroge* [On the road], Azbuka-Attikus, Moscow, Russia (in Russ.).

Kostyuk, E. D., Myzalevskaya, Yu. E. and Yastremsky, T. S. (2021), *Muzyka i moda XX veka: ot subkultury k massovosti* [Music and fashion in the 20th century: from subculture to mass market], Nestor-Istoriya, Saint Petersburg, Russia (in Russ.).

Kovalevskaya, I. A. (2024), *Pervyy otechestvennyy multiplikatsionnyy myuzikl "Bremenskie muzykanty"*. *Nepridumannaya istoriya ego sozdaniya* [The first national animated musical film "The Town Musicians of Bremen". The true story of its creation], Pero, Moscow, Russia (in Russ.).

Latour, B. (2020), *Peresborka sotsialnogo. Vvedenie v aktorno-setevuyu teoriyu* [Reassembling the social. An introduction to actor-network-theory], Publishing House of the Higher School of Economics, Moscow, Russia (in Russ.).

Losev, A. F. (2021), *Antichnaya filosofiya istorii* [The Ancient philosophy of history], Aleteyya, Saint Petersburg, Russia (in Russ.).

Parfyonov, L. (2009), *Namedni. Nasha era. 1961–1970* [Namedni. Our era. 1961–1970], KoLibri, Moscow, Russia (in Russ.).

Shestakova, A. S. and Bochkareva, N. S. (2019), "Russian screen and stage adaptations of Grimm's fairy tale 'The Town Musicians of Bremen'", *World Literature in the Context of Culture*, 8(14), 104-111 (in Russ.). EDN: WKJFYT

*Sotsialno znachimoe kino: zapros auditorii i perspektivy razvitiya* (2021) [Socially significant cinema: audience demand and development prospects], Moscow [Online], available at: <https://pltf.ru/wp-content/uploads/2021/08/otchet-socialnoe-vliyanie-kino.pdf> (Accessed 27 September 2025) (in Russ.).

Tytell, J. (1976), *Naked angels: the lives and literature of the Beat generation*, McGraw-Hill, New York, USA.

Yurchak, A. (2020), *Eto bylo navsegda, poka ne konchilos. Poslednee sovetskoe pokolenie* [Everything was forever, until it was no more: the last Soviet generation], Novoe literaturnoe obozrenie, Moscow, Russia (in Russ.).

Zyuzin, V. (2023), *Khippi v SSSR 1983–1988. Moi pokhozhdeniya i byli* [Hippies in the USSR 1983-1988. My adventures and true stories], Novoe literaturnoe obozrenie, Moscow, Russia (in Russ.).

*Информация о конфликте интересов: автор не имеет конфликта интересов для деклараций.*  
*Conflict of Interests: the author has no conflict of interests to declare.*

#### **ОБ АВТОРЕ:**

**Иванов Андрей Геннадиевич**, доктор философских наук, доцент, заведующий кафедрой философии и социальных коммуникаций, Липецкий государственный технический университет, ул. Московская, д. 30, г. Липецк, 398055, Россия; профессор кафедры государственной, муниципальной службы и менеджмента, Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации (Липецкий филиал), ул. Интернациональная, д. 3, г. Липецк, 398050, Россия; [agivanov2@yandex.ru](mailto:agivanov2@yandex.ru)

#### **ABOUT THE AUTHOR:**

**Andrey G. Ivanov**, Doctor of Philosophy, Head of the Department of Philosophy and Social Communications, Lipetsk State Technical University, 30 Moskovskaya St., Lipetsk, 398055, Russia; Professor, Department of State and Municipal Service and Management, Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration (Lipetsk Branch), 3 Internatsionalnaya St., Lipetsk, 398050, Russia; [agivanov2@yandex.ru](mailto:agivanov2@yandex.ru)