

**ЮГОЗАПАДЕН УНИВЕРСИТЕТ „НЕОФИТ РИЛСКИ“ –
БЛАГОЕВГРАД**

ФАКУЛТЕТ ПО ИЗКУСТВАТА

КАТЕДРА „МУЗИКА“

Десислава Минчева Граховска-Чолакова

**ВЛИЯНИЕ НА ПОЛИТИЧЕСКИТЕ ПРОЦЕСИ ВЪРХУ ПОП
МУЗИКАТА В БЪЛГАРИЯ ОТ 60-ТЕ ДО НАЧАЛОТО НА 90-
ТЕ ГОДИНИ НА XX ВЕК**

АВТОРЕФЕРАТ

на дисертационен труд за присъждане на
образователната и научна степен „доктор“

област на висше образование 8. Изкуства
професионално направление 8.3.
Музикално и танцово изкуство

Научен ръководител: Доц. д-р Етиен Леви – почетен професор на
НБУ

Научен консултант: Д-р Венцислав Мицов

Рецензенти: Проф. д.н. Иванка Влаева

Проф. д-р Момчил Георгиев

Благоевград, 2025

Дисертационният труд е обсъден на заседание на катедра „Музика“, проведено на 29.04.2025 г., и насочен за защита с решение на ФС при Факултета по изкуствата на ЮЗУ „Неофит Рилски“ / Протокол №.....

Дисертацията има обем от 244 стр., които включват 214 стр. основен текст, 14 стр. библиография и 16 стр. приложения. Използваната литература обхваща общо 129 източника, от които: 86 издания на кирилица и 4 на латиница; 37 интернет източника на кирилица и 2 на латиница.

Дисертационният труд е структуриран в увод, три глави, заключение, списък на използваната литература и приложения.

Защитата ще се състои на 9 юни 2025 г. от 10.30 часа, зала № 571 А на УК №1 в ЮЗУ „Неофит Рилски“.

Членове на научното жури:

Проф. д.н. Иванка Влаева

Проф. д-р Момчил Георгиев

Проф. д-р Цветан Недялков

Проф. д-р Адриан Георгиев

Доц. д-р Валери Пастармаджиев

СЪДЪРЖАНИЕ:

Увод.....	5
-----------	---

ПЪРВА ГЛАВА. Поп музика. Естрада и идеология.

Периодизация (60-те – началото на 90-те години).....	9
---	----------

1.1. Поп музика и поп култура – характеристики.....	9
---	---

1.2. 60-те години и естрадата като продукт на соц идеологията. Изследователи, работили по темата за естрадното изкуство.....	12
---	----

1.3. 70-те години – времето на културния прогрес.....	20
---	----

1.4. От 85-а до началото на 90-те години – период на разпад на социализма под влияние на перестройката.....	22
--	----

ВТОРА ГЛАВА. Социалистическата идеология срещу поп музиката в България. Аспекти на идеологически диктат.....	24
---	-----------

2.1. „Идеологическата диверсия“ на „упадъчните“ музикални течения и предприетите държавни мерки.....	24
---	----

2.2. Комсомолът като идеологически коректор в „културно- масовата дейност сред младежта“.....	28
--	----

2.3. Ролята на Държавна сигурност в работата на българската поп музика.....	29
--	----

2.4. Цензура в българската поп музика през социализма.....	30
--	----

ТРЕТА ГЛАВА. Инструменти и институционални звена за реализация на партийна и държавна политика в българската поп музика.....	34
---	-----------

3.1. Естрадата през призмата на социалистическото управление на културата.....	34
---	----

3.2. „Балкантон“.....	39
-----------------------	----

3.3. За поп музиката в Българското радио и Българската телевизия.....	43
3.4. Фестивал на политическата песен „Ален мак“ в Благоевград...	45
Заклучение.....	48
Приноси на дисертационния труд:.....	53
Публикации по темата на дисертационния труд:.....	54

УВОД

Настоящият дисертационен труд „Влияние на политическите процеси върху поп музиката в България от 60-те до началото на 90-те години на XX век“ е посветен на взаимодействието между поп музиката в трите десетилетия от 60-те до 90-те години и държавната политика.

Поп музиката се обособява като отделен жанр през 50-те години на XX век и включва в себе си разнообразни подстилове. В средата на 60-те години на XX век, когато западната поп музика навлиза в България и повлиява като жанр, тя е наричана „развлекателна музика“, „забавна и танцова музика“, които са и най-често използваните определения за понятието „естрада“ (от френски – „estrade“, означава невисока платформа на открито, вид сцена, често с временен характер). Естрадната музика днес наричаме *поп музика*.

Проблемът за влиянието на политическите процеси върху поп музиката в България между 60-те и началото на 90-те години на XX век е един от сложните и противоречиви проблеми, които касаят българската музика през периода на социализма от 60-те години до началото на демокрацията. Проблем, който води до истински „ожесточени“ спорове, тъй като носи много „за“ и много „против“. При изследването на този така противоречив проблем ще се придържам към обективността на фактите, базирани на документалните източници и изказаното по въпроса от утвърдени музиколози и ще се опитам да представя достоверно цялостната идеологическа картина. И тъй като това изследване не може да се опре на опит от лични спомени и лични преживявания, засягащи темата, в изследователските търсения ще бъдат приведени много примери от разкази и съществуващи интервюта на музиканти, певци и музикални дейци. Не по-малко съществени са въпросите, засягащи противоречията и различните прочити на събитията от близкото минало между

официалните документи, разказите на музиканти и потърпевши от държавната политика през разглеждания период, което налага и пълна безпристрастност в политическо отношение в провеждането на това изследване.

Изследователският въпрос, на който ще се опитаме да дадем отговор в настоящото изследване, е: „Какво е въздействието на държавата и държавната политика върху работата на поп музиката през изследвания период?“.

Основната **изследователска хипотеза**, която се защитава в дисертационния труд, е, че българската поп музика е била наблюдавана и контролирана. Влиянието върху поп музиката е многостранно. Като цяло се демонстрира свобода на творчеството пред очите на обществото, от друга страна, на практика се получава една цялостна среда на контролирано творчество от държавната политика и нищо в културния сектор не се случва без контрол от страна на държавните институции, които осъществяват този контрол. Влиянието не е еднозначен процес.

От една страна:

- Държавно финансиране на развитието на българската естрада, на концертния живот и на песенното творчество.
- Изграждане на материални активи (музикални училища, естраден отдел към БДК, музикални театри и културни институти).
- Изграждане на културни активи (разнообразни музикални конкурси, форуми и фестивали).

От друга страна:

- Цензура върху български изпълнители и чуждестранни гостуващи изпълнители, музикални дейци, конкретни песни, песенни текстове и облекло в естрадата.

- Вмешателство на определени държавни и институционални звена в работата на поп музиката и контрол върху всички обществени прояви на музикалния живот.

- Ограничения, насочени срещу „музикалния плурализъм“ на жанрове, стилове и форми.

- Идеологическа политика и репресии спрямо музиканти, певци и музикални дейци.

Основната **цел** на изследването е проучването на сложния характер на взаимодействието между държавната политика, социалистическата идеология и поп музиката (от 60-те до началото на 90-те години на XX век), като на тази основа се представи пълната идеологическа обстановка и отделните модели на политическо влияние като положителни страни, отрицателни страни и последици спрямо културно-музикалното наследство за следващите поколения.

Специфични цели на изследването са комплексните наблюдения върху:

- Различните аспекти на идеологическо управление и на административен произвол по отношение на работата на поп музиката, музикалните дейци, певци и композитори.

- Институционалните звена и инструменти, като механизми за управление, водещи до опити за деформиране на проникващите модерни музикални направления.

- Държавното финансиране на развитието и разпространението на поп музиката и изграждането на материални и културни активи в определените социалистически рамки.

От поставената основна и съществуващите специфични цели произтичат следните **задачи**:

- Да се проучат и систематизират съществуващите теоретични научни източници, засягащи проблема за влиянието на държавната политика върху работата на поп музиката през социализма.

- Опит за дефиниране на понятията **поп музика, естрада, политически процеси**, основани на съществуващите дефиниции от научната литература, подробно осмислени и допълнени с анализ.

- Открояване на 3 отделни времеви етапа, за периода на трите изследвани десетилетия (60-те до началото на 90-те) и изясняване на характерните за тях специфики в контекста на естрадната сфера, както и обвързаността им с провежданата за времето културна политика.

- Определяне на аспектите за политическо влияние и идеологически контрол върху работата на поп музиката в България.

- Очертаване на параметрите на институционалните звена за упражняване на партийна и държавна политика в работата на поп музиката.

- Разглеждане на политическото влияние от гледна точка на инвестираните финансови средства от държавата за работата на поп музиката.

- Опит за изясняване на дискусияния въпрос за предимствата и недостатъците на индустрията за производство на поп музика през социализма и новата музикална индустрия след падането му.

Обект на изследването е поп музиката, (наричана естрадна, в периода на социализма) в България и всичките ѝ стилови разклонения. Изследването обхваща периода между 60-те години и началото на демокрацията.

Предмет на изследването е въздействието на държавната политика върху работата на поп музиката в България.

Методите, които ще бъдат приложени в изследването, са: проучване, наблюдение, сравнение, библиографски анализ, основан на проучените източници от научната литература, методи, използващи данни от документални архивни източници (под формата на протоколи от заседания на БКП, наредби, доклади, постановления, писма).

ПЪРВА ГЛАВА. Поп музика. Естрада и идеология. Периодизация (60-те – началото на 90-те години).

1.1. Поп музика и поп култура.

Преди да говорим за българска естрада, трябва да се спрем върху понятието „поп музика“ като цяло. Какво е поп музика? Отговорът на този въпрос никак не е възможно да бъде едностранчив, определен с няколко думи или по категоричен начин, но за да бъдем точни, ще говорим за попа не само като за жанр музика, а като за сфера в общото културно поле. Можем да приложим традиционните методи за анализ, като разгледаме първоначално самото словосъчетание *попмузика*. Музикалният речник на Оксфорд ни казва, че: „*pop*“ е съкращение за „*популярен*“ и означава *концерти, привлекателни за широк кръг публика. От края на 1950 г., попът има специалното значение на некласическа музика, обикновено под формата на песни и изпълнения от артисти, като Бийтълс, Ролинг Стоунс, АББА и др.*¹

„*Поп* – пише Розмари Стателова през 1983 г. – е нещо изразено в милиони факти: песни, инструментални пиеси,

¹ Kennedy, Michael. The Concise Oxford Dictionary of Music. Oxford University Press, 2003. p. 1697.

концерти пред публика, плочи, тв-шоу, радиокласации, записи на касети и ленти... “²

Съвременният смисъл, облик и определение на поп музиката придобива нови измерения и разбирания с натрупаното творчество за почти 60 г., появата на многобройни подстилове и изпълнители, появата и развитието на интернет, многобройните стрийминг платформи и съвременните виртуални носители на аудио информация.

Характерно за поп феномена е неговата роля в масовата култура. Тенденциите на модата също са характерни за поп музиката. Влиянието на масовата култура има тясна връзка с ефектите на поп музиката. Поп музиката е създадена със замисъла да отговаря на естетическите изисквания на слушателя и в тази връзка трябва да бъде разбираема за всички. От гледна точка на изкуството обаче всяко музикално произведение, което е разбираемо и се възприема от всички, не блести с ярка индивидуалност. По отношение на самото дефиниране на поп музиката трябва да отбележим, че тя не може да бъде разграничена от своето търговско предназначение. Поп музиката не е еднозначно понятие, а съвкупност от развлечение, бизнес и реклама. Поп музиката не бива да се разглежда само като жанр, а като цялостна сфера и индустрия, чието предназначение е да се харесва и да носи пари. Тази съвкупност играе важна роля за успешността на тази музика спрямо публиката. Може да се каже, че финансовата печалба е в основата на поп музиката като понятие. Ако кажем, че поп музиката е средство за правене на пари и бизнес индустрия, то преди да се направят пари, трябва да съществува способност за правене на добър продукт, тоест музика, която се търси и се продава, което пък отразява комерсиалната страна на индустрията за поп музика.

² Стателова, Р., Чендов, Ч. Поп музиката. Субективни разсъждения и опит за обективни оценки. София: Музика, 1983. с.13.

Стремежът за дефиниция на поп музиката винаги трябва да бъде разглеждан като съвкупност от различни фактори. Спрямо общото схващане за нея, съвременната поп музика се произвежда с крайна цел – популярност, която генерира парична печалба и утвърждава попу като жанр. Теодор Адорно определя популярната музика като притежаваща две фундаментални, противоречиви качества: стандартизация (генерирана структура на хит) и псевдоиндивидуализъм (индивидуалността на хита, която едновременно го отделя от другите, като го прави разпознаваем).³ Статусът на популярната музика доказва съвкупността от стандартизация с това, че общото звучене, стил и самите артисти са съобразени. Така попът се превръща в жанр, който едновременно опровергава статуса си със своята дефиниция: музика, която е популярна. Дори самият термин „популярна култура“ е противоречив, тъй като се налага от медиите, а не се генерира от потребителите и обществото. Поп музиката е популярна музика, но това е толкова общо и крайно недостатъчно определение според Розмари Стателова, тъй като съществуват още много други „популярни музика“, които не са свързани с нея.⁴

След 50-те години на миналия век поп музиката търпи много и значителни промени. В търсенето на най-верния подход за дефиниция, можем да кажем, че поп музиката не е константа, а явление, което непрекъснато тече и се променя и вероятно след време ще има още по-различен облик от този, който днешното поколение познава. В основата на цялата поп музика може би стои броят на възможните конфигурации на този код и това са поп песните и техните безбройни схеми. От всичко,

³ Adorno, Theodor: „On popular music“, Essays on Music. (Selected, with Introduction, Commentary, and Notes by Richard Leppert) New Trans. Susan H. Gillespie. (Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2002), p. 437-469.

⁴ Стателова, Р., Чендов, Ч. Поп музиката. Субективни разсъждения и опит за обективни оценки. София: Музика, 1983. с.23.

казано за поп музиката и съществуващите множество мнения и тълкувания на различни музиколози и автори, можем да отбележим, че терминът „поп музика“ е изключително спорно понятие, което е не само жанр, а сфера в общото културно поле, което, от една страна, е съкратена форма на термина популярна музика и това не е невярно, от друга страна, това тълкувание е безкрайно неизчерпателно и елементарно. Твърденията на мнозина специалисти, че поп музиката е насочена основно към младежката аудитория, също не е невярно, но е също така ограничено и не докрай определящо сложната същност на поп музиката. Може би ще направим крачка напред в определянето на поп музиката, ако се опитаме да си отговорим на въпросите: „Какво определя поп музиката? Демографски фактори ли? Комбинации от звуци и музикални структури ли? Успехът сред публиката ли? Печалбата от нея ли?“. Ако успеем да отговорим поне на част от тези въпроси, можем да придобием по-задълбочена представа за същността на поп музиката.

В това изследване ще разграничим три основни времеви периода от 60-те до началото на 90-те години в развитието на българската поп музика в среда на контролирано влияние от държавната политика.

Първият отрязък е от началото на 60-те до 1968 г., характерен главно с активното културно строителство и изграждане на „инфраструктурата“ на поп музиката. Вторият и по-голям период е от 1968 г. до 85-а и се характеризира с установяване на навлезлите западни музикални влияния, които променят естрадната музика, политическата реакция към тези влияния, както и културния прогрес на 70-те години по отношение на налагащата се естрадна музика. Последният етап, повлиял на естрадната сфера, е след 85-а и е характерен основно с разпада на социализма и началото на прехода към демокрация.

1.2. 60-те години и естрадата като продукт на социдеологията. Изследователи, работили по темата за естрадното изкуство.

Повечето сфери в културния живот на България в периода на социализма се свързват с редица ограничения. Това се отнася за музикалната сцена и всички музикални жанрове, но в най-голяма степен се фокусират върху развиващата се по това време сфера на естрадната музика, споменавана често като „лек жанр“ и обединяваща в себе си основните специфики на понятието, което днес разбираме като поп музика, а именно – елементарна и лесно запомняща се мелодия и повтаряща се структурна форма, най-често съпроводена от танцуваелен ритъм. Терминът „естрада“ е възприет в България като определение за сценична проява, съчетаваща разнообразни видове изкуства и форми на изпълнение, като песни, фолклор, танци, инструментални и оркестрови изпълнения, хумор и др. Оттук произхожда и определението естрадна музика, използвано в България и в бившия СССР за определяне на леката, забавната и танцова музика.⁵

„През 50-те и 60-те години – пише Венцислав Димов – понятията танцова музика, забавна музика, джазова музика, джазов стил, лека музика са синоними. Понятието естрада първоначално се свързва с различни художествени практики, свързани с концертно и сценично представяне пред широка публика.“⁶.

„Много пъти е изясняван поне фактът, че понятието „естрадна музика“ не е точно – казва Жул Леви. Всеизвестно е, че на естрадата могат да се появят и оперни певци, на естрадата се пеят и политически песни, а може да се изпълни и цирков номер. Така или иначе това понятие, свързано с определен род музика (и предимно песни), доби

⁵ Клостерман, Е. Кратък музикален речник. София, 1995. с. 44.

⁶ Димов, Венцислав. Музиката на народа на медийния фронт. Меката власт на народната и популярната музика в социалистическа България. София, 2019. с.129.

гражданственост, а благодарение на „образци“ на невисоко художествено равнище често се компрометира.“⁷

Понятието „политически процеси“ произлиза от термина „политика“ (гръцки – *p`olis* – град, държава). Под политически процеси следва да се разбира промяната на политиката в определен времеви период (от 60-те до началото на 90-те в настоящото изследване).

Трябва да се отбележи, че въпреки изобилието от изследвания в сферата на българската музика и култура по време на социализма, фокусът към проблема за влиянието на политическите процеси върху поп музиката е може би леко пренебрегнат. Това, разбира се, не означава, че естрадното изкуство не е тема в публикациите и книгите на много български изследователи, което е и свидетелство за актуалността на изследвания проблем в този труд. Пример за това е изследването на **Владимир Гаджев** „Седемте изкушения на „Златния Орфей““⁸, в което детайлно се разглежда създаването и общественият и културен принос на един от най-популярните музикални фестивали в България, както и пълната му зависимост от контрола на държавната политика като обществена проява.

Друг важен и съществен пример е изследването на **Иван Еленков** „Културният фронт“⁹, в което авторът много задълбочено изследва българската култура в периода на социализма. Важно е да се спомене и изследователската работа на Розмари Стателова¹⁰, Венцислав Димов¹¹, Венцислав

⁷ Леви, Жул. *За производството на кадри от Естрадния отдел на БДК*. – В: „Българска музика“, кн. 1, 1978 г. с. 22.

⁸ Гаджев, В. *Седемте изкушения на Златния Орфей*. София: Изток-Запад, 2011.

⁹ Еленков, Иван. *Културният фронт. Българската култура през епохата на социализма – политическо управление, идеологически основания, институционални режими*. София, 2008 г.

¹⁰ Стателова, Р. *Естрада и социализъм: Проблясъци*. София: Рива, 2019.

¹¹ Димов, Венцислав. *Музиката за народа на медийния фронт. Меката власт на народната и популярна музика в социалистическа България*. София, 2019.

Мицов¹², Ромео Попилиев¹³, Мария Ганева¹⁴, Пламен Петров¹⁵, Евгения Калинова¹⁶, Ангелина Петрова¹⁷, Вяра Ангелова¹⁸ и др.

Важно историческо уточнение към целите на това изследване е, че след 9-и септември 1944 г. основна задача на Партията е разчистването на буржоазното мислене и влияние, както и налагането на марксистко-ленинската идеология във всички сфери на живота. В това число, разбира се, неизменно присъстват културата, изкуството и музиката. Това е борбата за налагане на пролетарската класова идеология над буржоазната идеология и всички нейни прояви в съзнанието на хората. Налага се необходимостта от създаването на такова изкуство, което да противодейства на буржоазната идеология, показвайки предимствата на социалистическата система. След Априлския пленум през 1956 г. се установява абсолютната власт на Тодор Живков. В тогавашното социалистическо общество последна инстанция и краен културен и идеологически коректор се явява най-висшият партийен лидер. Между 1956 и 1989 г. това е Тодор Живков, главен секретар на ЦК на БКП и първи партийен лидер. Опасенията и страховете на Партията от западна идеология, нахлуваща чрез изкуството и музиката, които утвърждават техния „изгнил“ начин на живот, са дълбоки убеждения на

¹² Мицов, Венцислав. Контракултурните музикални публики в България през 80-те и 90-те години на XX век: създаване и характеристики. Благоевград, 2021.

¹³ Попилиев, Р. Цензурата по времето на комунизма, или режимът на забраняване-позволяване. София, 2018.

¹⁴ Ганева, Мария. Значимите български оркестри, формации и рок групи, творили в периода 1950-1990 г. Ролята им за развитието на съвременния джаз, поп и рок музика у нас. София, 2016.

¹⁵ Петров, Пламен. Изкуство и власт в България през 70-те години на XX век. София: УИ „Климент Охридски“, 2021.

¹⁶ Калинова, Евгения. Българската култура и политическият императив (1944-1989). София: Парадигма, 2011.

¹⁷ Петрова, Ангелина. Идеологическият диктат и новата музика в България. Щрихи върху документалното слово (1944-1969). София: ИИИ – БАН, 2020.

¹⁸ Ангелова, Вяра. Социалистическото българско радио (1944-1989). София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2022.

т.нар. форма на „класова борба“ и два коренно различни свята и начина на живот, а основният въпрос и притеснение е – „Коя от двете идеологии ще надделее?“. Контактът с капиталистическия свят и с неговата музика би трябвало да се схваща преди всичко, като „форма на класова борба“. От 1956 г. в България се следва Априлската генерална линия. Тя е в основата на общественото развитие и се гради върху основата на марксистко-ленинската теория¹⁹. Според идеолозите на Партията Априлската линия има огромен принос за широкото разгръщане на творческата дейност в областта на изкуството и културата. Основните задачи са идеите на комунизма да овладяват масите все повече и да пускат все по-дълбоки корени в съзнанието на хората, създавайки увереност в правотата на партийната политика, а официалната културна политика се осъществява в рамките на социалистическа диктатура и ролята на Тодор Живков като първи партийен лидер. Културата става основен инструмент за разпространение и легитимация на комунистическата идеология сред народа.

60-те години са характерни с интензивното културно изграждане и развитие, към които се отнася и работата на поп музиката. Този факт поражда и нуждата от държавни институции, които да контролират естрадата, както всяка друга сфера. Създава се, както я назовава Владимир Гаджев – „инфраструктурата“ на българската поп музика, която включва всички ведомства, които създават, записват и разпространяват поп музика. През 1963 г. е създаден Комитетът по култура и изкуство (ККИ). Той представлява държавна структура, чиято основна цел и задължение е да реализира провеждане на държавна и партийна политика в сферата на културата и изкуството²⁰. ККИ е с ранг на министерство, а през 1967 г. е преименуван в Комитет за изкуство и култура (КИК). Към него

¹⁹ Живков, Т. Априлската линия на БКП – Марксизъм - Ленинизъм в действие. София, 1984. с. 77-78.

²⁰ Еленков, Иван. Културният фронт. Българската култура през епохата на социализма – политическо управление, идеологически основания, институционални режими. София, 2008 г. с. 199.

по-късно е създадена важна за управлението на културните музикални процеси институционална структура – Главна дирекция „Българска музика“, която включва в себе си множество поддирекции.

Още в началото на 1960 г. се създава бигбендът към Българското радио. Това събитие е обявено с официално правителствено решение.²¹ Ръководството на музикалните състави, свирещи в заведенията за обществено хранене, се управлява от създадената през 1960 г. от Манол Кушев специализирана структура – Бюро „Естрада“ към предприятието „Здрава храна“, към Министерството на вътрешната търговия, чиято основна задача е цялостната организация по осигуряване, категоризиране и разпределяне на оркестри и репертоар за заведенията за обществено хранене в страната (барове, ресторанти и др.), както и осъществяването на цялостен контрол върху музикалните програми. 60-те години са определени от Евгения Калинова като *„десетилетие на противоречията и реформите“*²², дефинирани още от Розмари Стателов като *„време, в което се ражда един значителен културен феномен: новата популярна музика, която според тогавашната практика наричаме – естрадна“*²³.

През 60-те години естрадната музика започва да се оформя като сфера в популярната музика с все по-нарастващо значение и място на българската музикална сцена, а нуждата от собствена музикална продукция е особено осезателна. По това време „изгряват“ и звездите на първите български изпълнители и професионални композитори в сферата на естрадната песен, някои от които композитори творят в руслото на „сериозната музика“. Структурира се базовата „триада“ на поп музиката: естрадни композитори, естрадни оркестри и индивидуални естрадни изпълнители.

²¹ Гаджев, В. Седемте изкушения на Златния Орфей. София: Изток-Запад, 2011. с. 32.

²² Калинова, Евгения. Българската култура и политическият императив (1944-1989). София, 2011. с. 169.

²³ Стателова, Р. Естрада и социализъм: Проблясъци. София, 2019. с.55.

Що се отнася до широко разпространения етикет „упадъчна музика“, той надвисва като сянка върху забавната и развлекателна музика много по-рано. Естрадата, като продукт на социдеологията и като творчество, което се развива в определените и контролиращи рамки на социализма: *„израства като едно достатъчно като количество, подиумно изпълнявано и централизирано продуцирано от медиите творчество, което успява да се наложи на една доста критична към родното в забавната музика публика“*²⁴.

В изграждането на социалистическата музикална култура на България важно място заемат музикално-образователните институции. Още от края на XIX век, когато се оформя българската музикално-културна система, пред новосъздаваните музикално-изпълнителски институции постоянно изниква проблемът за подготовката на образовани музикални кадри.²⁵ Що се отнася до естрадните кадри, през 60-те години се създават и учебни студии за подготовка на естрадни изпълнители, като вече споменатото такова през 1961 г. към Бюро „Естрада“. Второто такова студио, създадено през 1963 г. към Българското радио е вече с доста по-сериозна мотивация, а именно подготовката на естрадни певци за концертиращи състави в България. През 1964 г. подобно студио се създава към предприятието „Балкантурист“²⁶, основната цел на което е подготовка и договаряне на подбрани и качествени оркестри и певци за черноморските и планинските курорти. Тази инициатива дава възможност за по-голяма изява на музикантската професия и е от съществено значение за изграждането и цялостното развитие на поп музиката в

²⁴ Пак там. с. 59.

²⁵ Хлеббаров, Иван. Новата българска музикална култура. Том втори: 1944-1989 (книга първа). София, 2008. с.166.

²⁶ Стателова, Р. Естрада и социализъм: Проблясъци. София, 2019. с.57.

България, както и възможност за по-голям брой разменени гостувания с други държави.²⁷

Естрадата дълго време е смятана за второкачествено изкуство, а потребността от специализирано музикално образование е наложителна. Този проблем е решен през 1968 г., когато се създава полувисш отдел към Българската държавна консерватория.

60-те години са изключителни по важност с едно знаково за българската музикална сцена събитие, а то е раждането на фестивала „Златният Орфей“. Годишите, през които се провежда „Орфеят“, са важни за израстването и утвърждаването на естрадата в положително отношение, които вървят ръка за ръка с постоянния контрол върху нея, а известното в архивите Шесто управление на ДС още от самото си обособяване през 1967 г. припознава „Златният Орфей“ като основна мишена на своята работа. Още първото издание на фестивала „Златният Орфей“, стартирал първоначално като „Песни за българското Черноморие“, грабва и ангажира медийния интерес. Италианизацията на тогавашната естрадна сцена, оказва много голямо влияние върху първите родни изпълнители. По-късно това подражателство на италиански и френски певчески образци е донякъде компенсирано, поради натрупването на солиден репертоар от български песни. Раждането на фестивала „Златният Орфей“ е ключов фактор и стъпка напред в развитието на българското песенно творчество и както всяко друго културно събитие в България с международно участие е строго наблюдаван на държавно и партийно равнище.

²⁷ Гаджев, В. Седемте изкушения на Златния Орфей. София: Изток-Запад, 2011. с.36.

1.3. 70-те години – времето на културния прогрес.

70-те години на XX век са десетилетие на все по-активно нахлуващите западни влияния у нас, но са и едни от най-прогресивните години в културно отношение. Методите за създаване и разпространяване на култура вече са коренно различни. В началото на 70-те години в България работят над 19 хил. културни института, като домове на културата, читалища и театри. Създадени са нови художествени творби, някои от които влизат в златния фонд на социалистическата култура.²⁸ Българските певци и инструменталисти имат изяви по цял свят, като навсякъде получават висока оценка за своето представяне и са посрещнати с възторг. Критикът Любомир Кавалджиев пише за 70-те: *„Нашите естрадни певци от по-младата генерация постигат вече своите най-големи успехи и признание, когато изпълняват добрите български естрадни песни“*²⁹. Въпреки тези успехи естрадата продължава да бъде третирана като повърхностно изкуство, носител на „буржоазното“. Спорните мнения около естрадата не могат да бъдат лесно изгладени. Противоречията идват от това, че от една страна, социалистическата власт зорко я следи като носител на „упадъчното“, а от друга страна – естрадата „се харчи“ и публиката я обича, а тази нарастваща тенденция е напълно достатъчен повод на много от композиторите на „сериозната музика“ да започнат да работят в естрадната сфера и е още една причина по-голямата част от естрадните песни от социалистическия период да са качествено издържани, а много от тях да се запазят като музикални образци и до днес.

От средата на 70-те години с ръководните функции по отношение на изкуството и културата все по-сериозно се занимава дъщерята на тогавашния Първи – Людмила Живкова. Нейната работа е фактор, повлиял за осъществяването на редица

²⁸ Живков, Т. За литературата, изкуството, културата. София, 1972. с. 476-477.

²⁹ Кавалджиев, Любомир. *Естраден концерт* – В: „Българска музика“, кн.10, 1970. с. 62.

културни инициативи и проекти с нестандартните си за времето идеи по отношение на културата. 70-те години са период, в който се наблюдава цялостна атмосфера на отваряне на българската култура към света и издигането на престижа на българските творци и не на последно място – на заделянето на големи финансови средства³⁰. Създаването на социалистическа масова култура през 70-те може да се разглежда като противодействие на нахлуващата „буржоазна култура“. В годините, в които западната музика и стилове са в своя пик на развитие, в социалистическа България се слуша естрада, но „правилната естрада“, която не провокира нито мисълта, нито бунтарството против властта и режима.

„Каква е тази помия по телевизията?“ е реплика на съветския ръководител Леонид Брежнев по повод предаване по съветската телевизия за естрадния фестивал в Сопот, Полша през 1972 г. Предаването, разбира се, е спряно, а тогавашният директор Клеков изгубва поста си. Всъщност зад тази груба словесна формулировка се крие раздражението от обективния факт, че вече тече трудно контролиран процес на фактическа демократизация на популярната музика с помощта на средствата за масова информация, както тогава е прието да се наричат медиите, която води до „деградация“ на партизираното изкуство. Така, именно медиите (в лицето на тогавашните Българска телевизия и Българско радио) са тези, които започват да създават модел, въздействащ върху културна и музикална действителност у нас. Медийно поднесената реалност е това, което прави медиите още тогава толкова масови и фактически непредсказуеми, а предприеманите мерки за контрол и цензура по правило са закъснели. Независимо от културния прогрес на 70-те, работата на поп музиката продължава да бъде спъвана от твърдото провеждане на партийната линия за контрол и регулация, в съчетание с непрестанните опити да се докаже, че

³⁰ Калинова, Е. Българската култура и политическият императив (1944-1989). София, 2011. с.380.

тя е единствено и само имитация на упадъчните западни направления и музикални моди. Въпреки това западните влияния в българската поп музика през този период либерализират нейното съдържание. Те дават началото на разрушаването на партийните догми в културно-музикалната среда и на появата на първите наченки на музикален плурализъм.

1.4. От 85-а до началото на демокрацията – период на разпад на социализма под влияние на перестройката.

Целият трети и последен времеви период в това изследване се характеризира с разпада на социализма, а той започва с т.нар „перестройка“³¹. В края на 80-те години установената по време на „Студената война“³² социалистическа система, оглавявана от Съветския съюз, отива в историята. Налага се изградената по време на Студената война перспектива, че единствената алтернатива на комунизма е моделът на либералната демокрация и че рухването на комунизма води до универсалност на този модел. Това разпадане се оказва наистина един сложен процес за всички държави зад „Желязната завеса“, съпътстван от големи промени във всички сфери на изкуството и музиката. България и българската музика също не остават изолирани от тези промени.

В края на социалистическия режим започналите демократични промени в СССР вече силно влияят и у нас, а състоянието на поп музиката в България в навечерието на промените е на едно съвсем различно ниво. Партийните догми полека се разчупват и вече можем да говорим, че

³¹ От руски – „преустройство“ - поредица от демократични промени в СССР.

³² С термина „Студена война“ се тълкува напрежението, което започва след Втората световна война между Източния блок, оглавяван от СССР и Западния блок, начело със САЩ.

демократизацията на поп музиката ни все повече се доближава до световните тенденции. В навечерието на демократичните промени у нас вече са успели да се развият в различна степен основните жанрове в популярната музика, започнала е нейната комерсиализация и масовизиране. Ключова роля за това играе технологичната еволюция на музикалното възпроизвеждане – освен грамофонни плочи, вече и чрез компактните аудиокасети със значително по-голямо времетраене на звукозаписа. Чрез масовизирането на звукозаписа, поп музиката става по-достъпна за широки социални слоеве. С това характеристиките на българската поп музика съвпадат с характеристиките на поп музиката в другите страни на тогавашния социалистически лагер и в немалка степен следват основните направления и тенденции в развитието ѝ в европейски и световен мащаб през разглеждания период.

Началото на прехода в у нас е белязан от екстремна политическа обстановка, а Васко Кръпката запява емблематичната си песен: „*Комунизмът си отива, спете спокойно, деца!*“. Що се отнася до българската поп музика, тя в действителност от този момент се чувства максимално освободена да твори своите собствени желания, без партийния контрол и забрани, но и без сигурната държавна финансова подкрепа. Всичко, което не е могло да се случи през социализма в поп музиката, сега има пълната свобода да се случи. Но дали свободата е наистина свобода, или е само илюзия? И дали българската поп музика може да поеме последващата отговорност за така жадуваните промени?

В зората на прехода към демокрация българската *естрада* става *поп музика*, а думата *естрада* навсякъде е заменена от думата *поп музика*. Това, разбира се, е само малка капка от поредицата промени, съпътстващи новата обстановка, които ще застигнат родните музиканти. Музиката се превръща в бизнес, а някогашната държавна диктатура бива заменена от един нов тип диктатура – тази на парите. Какво донесе

отпадането на контрола и забраните? Отговорът на въпроса не може да бъде едностранчив. Българските естрадни изпълнители извървяват един наистина дълъг и трънлив път на промени не само положителни, но и граничещи с пълния хаос и тежките икономически трудности. Пътят на едно явление, което след 89-а нарекоха „преход към демокрация“.

ВТОРА ГЛАВА. Социалистическата идеология срещу поп музиката в България. Аспекти на идеологически диктат.

2.1. „Идеологическата диверсия“ на „упадъчните“ музикални течения и предприетите държавни мерки.

Основната стратегическа задача на репресивния орган Държавна сигурност (ДС) е борбата против „упадъчното“ западно влияние в социалистическото общество и ежедневието, обявявайки много от новите музикални направления за „идеологическа диверсия“³³, едно от престъпленията, считано за най-сериозно в социалистическата епоха. Това тълкуване засяга всички западни течения, но с най-голяма сила се отнася за рокендрола, джаза и туиста.

Събирането на младежи по домовете, за да слушат тайно „модната“ западна музика, се разглежда много негативно от властта, тъй като събиранията са на непублични места и не могат да бъдат контролирани. Публичните събития и места са изцяло под контрола на властта. Възпитанието на добър вкус и на комунистически ценности у младежта се постига чрез диктатура. Чуждестранната пропаганда, с която се популяризират западната „упадъчна музика“, „изкълчените

³³ Терминът „Идеологическа диверсия“, възниква през 60-те години на XX век. С него властта обяснява противопоставянето на две политически системи – социалистическата и капиталистическата и борбата между тях.

танци“ и западният начин на живот, подтикващ младите към „разпуснатост“, също се категоризира като идеологическа диверсия. Рокендролът, джазът, туистът не са просто музика или танци, а своеобразни модели на свободата на личността. Поради тази причина те непрекъснато са заклеявани от идеолозите на Партията като продукти и резултати на „западния упадък“ и първостепенно основно средство за „идеологическа диверсия“ срещу социалистическите страни чрез младото поколение, което трябва да бъде наблюдавано и контролирано.

Феноменът *рокмузика*³⁴ (от английски – rock, съкр. от rock `n` roll – *стил в популярната танцова музика с характерни мелодически и ритмически фигури, възникнал в САЩ в началото на 50-те години*³⁵) би могъл да бъде характеризиран като *един от най-значителните феномени на съвременната култура*. Произходът му се корени в ранния *ритъм енд блус*, *джаза* и *американското кънтри*.

В България през годините на социализма рокът е част от официалната естрадна сфера, но през прочита на идеологията, органите на властта в онези времена го тълкуват като *идеологическа диверсия*, а увлеченията на рок феновете и външните им проявления (подражаване в стила на облеклото, грим, прически, маниери, поведение) за „заплаха за нацията и културата“, свидетелство за „масовата поквара сред населението“. Рокът със своята протестна природа е музиката на свободния човек и винаги е бил разглеждан като форма на младежка субкултура, която силно тревожи властта със своя свободололюбив характер. Чрез рок музиката младежта у нас дава израз на готовността си да се идентифицира със своите връстници на Запад, които не приличат на нея, когато тези хора

³⁴ Рокмузика – определение, с което се означава не само рокендролът, но въобще музиката изпълнявана от рокгрупи, независимо от стиловата и специфика (Клостерман, Е. 1995, с.116.).

³⁵ Клостерман, Е. Кратък музикален речник. София, 1995. с. 116.

„там“ са много повече част от въображението на българските младежи, отколкото част от някакъв техен личен опит. Тази податливост и възприемчивост е резултат и от желанието за формиране на собствена идентичност и уникалност в противовес на налаганата колективистична безличност на новия социалистически човек. Така, развитието и масовата популярност на рок музиката на Запад, увличаща и българската младеж, стават причина за сериозни размисли и притеснения от социалистическата власт в България. Изявите на българските рок групи, които деградивно влияят върху възпитанието на комунистическата младеж и я развъртават, са наблюдавани и контролирани. Успоредно с нарастващата популярност на рока в България върви и натискът върху него от страна на официалните власти. Другата страна на въпроса е, че начинките на рок музиката в България, макар и наблюдавани, са допуснати умишлено от социалистическия режим, с което се удовлетворяват потребностите на младежта от този тип музика, повлияни от западната вълна, която не би могла да бъде спряна, въпреки контрола и въпреки информационното затъмнение, което е умишлено наложено в Народната република.

Джазът възниква през първата четвърт на XX век в САЩ, първоначално в Нови Орлеан. От появата си до днес той преминава през различни етапи на развитие и постоянно се обогатява с нови стилове и жанрове. За извор на джаза се смята народната музика на американските негри. Другото име на тази музика е т.нар. афро-американски фолклор, заради пренасянето на негрите от Африка в Америка. Той става много популярен в САЩ, а след това се разпространява бързо в Европа и другите континенти.

Джазът в България като направление, подобно на други представители на поп музиката, е заклеен като „шумен“, „неестетичен“, „музика на буржоазията“ и също така неудобен в идеологическо отношение, като е смятано, че паралелно с него вървят и развъртаващите „изкълчени танци“. Основната

аргументация за ограничаването му е, че тази музика в своята същност (интонация, суингиран ритъм, звучност, естетика и сценично поведение на изпълнителите) се свързва с „американския начин на живот“, а някои нейни специфики влизат в противоречие с официалната представа за характера на социалистическото изкуство и поради тези причини, тя се приема за чужда на социалистическия идеал „вражеска“ музика.³⁶

Според Петър Ступел: *„От много години за джазовата музика у нас има едно неразбиране, в смисъл, че голяма част от нашата публика я причислява към една непонятна за слушане естрада“*³⁷.

Джазът официално се отделя от поп музиката (наричана по съветски образец естрадна) в края на 60-те години. С времето той постепенно се налага у нас като самостоятелно музикално направление.

Танцът *туист* произхожда от афроамериканската култура и е предшественик на рокендрола. Той се превръща в световна сензация покрай легендарните хитове на Чъби Чекър „The Twist“ през юли 1960 г. и „Let's twist again“ през 1961 г. До началото на 60-те години той придобива огромна популярност, като наред с истерията предизвиква и доста критика, тъй като е смятан за твърде провокативен.

Навлизането му в социалистическа България е интересно. Танцът е заклеймен от Политбюро на ЦК на БКП като „неестетичен“, „с много динамично темпо танц“, който с фигурите си „навява еротика и пошлост“. Освен това поради „неестествените движения на тялото“ той е обявен за вреден за здравето на танцуващите.³⁸ Туистът е забранен за публично

³⁶ Гайтанджиев, Г. Популярната музика. София: Народна просвета, 1990. с. 19.

³⁷ Ступел, Петър. *Преглед на джазовите оркестри*. – В: „Българска музика“, кн. 2, 1978. с.70.

³⁸ ЦДА. Протокол „А“ №81 на заседание на ПБ на ЦК на БКП от 26.III.1963 г. / Ф 1Б; оп.6; а.е. 5092

практикуване, а от този момент по тайните забави с хумор се разпространява забраненият градски фолклор: *„Тошо комуниста забрани Туиста. Вчера на конгреса, той се произнесе: За нашите дечица – само ръченица! Който Туист играе, ще ходи да копае!“*.

2.2. Комсомолът като идеологически коректор в „културно-масовата дейност сред младежта“.

Комунистическото възпитание на младежта е главна и първостепенна задача на Партията, а за тази цел тя винаги е разчитала на Комсомола, който има ключова роля в Народната Република. През целия период на социализма цялостно се изгражда всеобщото схващане сред обществото, че западният начин на живот е пропаднал и лентяйски, а комунистическата младеж и комунистическият човек, трябва да водят съвсем друг начин на живот – трудов, непаразитен, в тон с идеологията и строя. Комунистическият човек трябва да бъде част от колектива, а не индивидуалист, който да се стреми да изпъква и да демонстрира своята уникалност. Борбата против буржоазната идеология и отпорът спрямо идеологическата диверсия на империализма се случват чрез идейно-възпитателна работа сред младежта, а Комсомолът се явява най-прекият коректор в тази възпитателна работа. Важно е уточнението, че самият Комсомол като организация, е едно от най-важните звена, които представляват социалистическото общество. Партията още от своето създаване има марксистко отношение към младежта и още преди да стартира процесът по ленинизацията. По същество Комсомолът се явява една проекция на Партията и копира нейната структура. Комсомолът като организация стриктно следи концертния живот и наблюдава изпълнителите основно за изпълнението на западна музика, което не е в тон с визията на Партията за социалистическо изкуство. Всичко трябва да бъде съобразено с решенията на Априлския пленум (1956) на

Партията, които насочват изкуството към възпитание на масите в духа на социалистическите идеали, а творците към спазване на наложената линията на марксистко-ленинската идеология.

2.3. Ролята на Държавна сигурност в работата на българската поп музика.

Държавна сигурност в социалистическата държава представлява т.нар. „политическа полиция“ и главен репресивен орган в България. Този труд няма за цел да отрича постиженията и огромната културна база, която социализмът изгради, но няма и намерения да заобикаля фактите, по отношение на контрола на ДС в културния живот в онова време, за което повече от красноречиво говорят документите. Съществуват, разбира се, и противоположни твърдения, илюстриращи натиска и редица репресивни мерки на държавата като „частни случаи“. Методите за събиране на агентурни сведения са най-разнообразни: контролиране на кореспонденцията на наблюдаваните „обекти“, подслушване по телефона, следене. Подобни събирания на агентурни сведения имат доказателствена сила, която да послужи по-късно за репресии, в зависимост от „тежестта“ на „провинението“ било то слушането на „упадъчен“ рок и джаз, дълга коса, „модно“ западно облекло, неприемливо поведение и маниери, произтичащи от влечението по западни изпълнители и групи, вражески изказвания за СССР, изказвания против комунистическата идеология, „прехласване“ по западния начин на живот, или нещо друго. Всяко инакомислие от идеологически рамкираното се наказва с цялата тежест на държавния апарат.

Съществува официална информация, макар и непълна по обем, за работата и ролята на Държавна сигурност, свързана с осъществяване на партийна политика в музикалното изкуство в България през периода на социализма. Като прилагането на тази политика има за основна цел да превърне музикалното изкуство

във „войнстващо изкуство по посока на идеологическа борба и мощен инструмент за идеологическо общуване с другите народи“³⁹.

Примерите от сведенията и справките от агентурната работа на ДС отбелязват постоянно ѝ присъствие в цялостния музикален живот и всички обществени музикални прояви, независимо от разнообразните тълкувания на документите за работата на Държавна сигурност от различните изследователи. Като доказателства за наблюдението и влиянието на ДС в работата на поп музиката и поп изпълнителите, могат да бъдат отбелязани множество примери от разкази и интервюта на български музиканти и певци, които свидетелстват за това.

Контролът на ДС в социалистическите години не се простира само относно артистите, които работят у нас, той засяга и концертиращите навън естрадни изпълнители, които също нямат право да напускат страната без съответното разрешение. В музикалния живот на социалистическа България случайности не съществуват. Естрадните изпълнители не взимат награди, нито пътуват зад граница, без това да е предварително одобрено и съгласувано с плановете на ДС. Те са под постоянно наблюдение, което само по себе си говори, че не съществува успешна музикална кариера за артисти, които са против официалната идеологическа политика.

2.4. Цензура в българската поп музика през социализма.

Всички сфери в културния живот на България в периода на социализма подлежат на цензура.⁴⁰ От цензурата произтичат

³⁹ КРДОПБДСРСБНА. Държавна сигурност и българското музикално изкуство (1944-1991). София, 2016. с. 6.

⁴⁰ Цензура (рус. цензура, нем. zensur от лат. *censura* `преценка, съдене`). Цензурирам, (нем. zensurieren, фр. censurer по лат. *censura* `преценка`); 1. Преглеждам представена за печат книга или за поставяне пиеса, филм и други, за да не се допусне нещо противодържавно или неморално в тях; 2. Преглеждам кореспонденцията във време на война.

редица забрани и ограничения. Тези ограничения засягат всички музикални жанрове, но са насочени основно към естрадната музика, в която партийните идеолози забелязват най-силно подражание на „упадъчния“, „буржоазен“ Запад. Това вредно подражание трябва да бъде изкоренено.

Ромео Попилиев пише: *„В комунизма цялото общество е обект и субект на цензуриране. В този процес всичко започва от твореца (творците), минава през различни художествени и властови нива и по правило последната дума се губи някъде най-горе в пирамидата на властта“*⁴¹.

Политиката на цензура би могла да се раздели на два периода: преди и по време на управлението на Тодор Живков. В обхвата на това изследване разглеждаме тази по времето на Живков, който е значително по-мек и либерален в управлението си относно културата, изкуството и музиката, спрямо предшественика си Червенков. Тази „либералност“ на Живков в никакъв случай не означава пълна свобода на творческото изразяване. Изкуството и музиката се развиват единствено в определените идеологически граници, пред очите на обществото обаче се показва единствено че социалистическа България е раят на земята и нейното изкуство прогресира.

Характерно за онова време е, че словесната цензура е много силна, а песните, които певците пеят, трябва задължително да бъдат с български текст.

Фестивалът „Златният Орфей“, като главен форум за популяризацията на българската естрадна песен, като всяко друго културно събитие в България с международно участие, е обект на наблюдение и цензуриране. През 1967 г. фестивалът „Златният Орфей“ за първи път е излъчен по Българската телевизия. Една година по-късно, през 1968 г., тогавашният

⁴¹ Попилиев, Р. Цензурата по времето на комунизма, или режимът на забраняване-позволяване. София, 2018. с.21.

директор на Българската телевизия (БТ) – Богомил Нонев, получава нареждане „отгоре“ да бъде спряно излъчването на „Златният Орфей“. Вероятната причина за спирането е била песента „Гротеска“ („Двама шопа из Европа“), която поражда асоциации със съвпадащо пътуване в Европа на тогавашния Първи – Тодор Живков, и на придружаващия го Георги Трайков. Песента е участник във фестивала и взима Първа награда, а след фестивала е медийно забранена от най-високо равнище.⁴²

Властта открива уронващи престижа на Партията послания и в песните на естрадния изпълнител Емил Димитров, а творчеството на певица попада под строгото наблюдение на властовата цензура, като пропагандиращо западно влияние. Естрадният хит „Моя страна, моя България“ първоначално е забранен, тъй като цензурата вижда в него скрито послание към вражеската българска емиграция. В песента „Нашият сигнал“ пък се открива „прикрит туист“. Подобно е отношението и към хита „Ако си дал“. Текстът *„Ако си дал на гладния дори трошица хляб от своя хляб.“*, откровено дразни цензурата. Според идеолозите на партията в социалистическото битие не може да има нито бедност, нито глад.⁴³ Композиторите и изпълнителите, които не следват стриктно идеологическата рамка, са подложени на репресии дори за най-дребни отклонения от линията на идеологическата политика. Някои са подложени на публична критика в пресата, други са изпратени в политически затвори.

Цензура се прилага не само спрямо изпълнители, конкретни песни и текстове на песни, но и към облеклото на изпълнителите. През 1968 г. в писмо до Председателя на

⁴² Генов, Г. Златният Орфей. Звезди и сенки. София, 2015. с.72.

⁴³ Бутовски, Иван. Тайни подривни послания в песните на Емил Димитров: Властта виждала обръщение към емигрантите в „Моя страна, моя България“, прикрит Туист в „Нашия сигнал“ и насърчаване на просията в „Ако си дал“. – В: „168 часа“, 23 декември 2024, <https://www.168chasa.bg/article/4959033>

Комитета за изкуство и култура (КИК) Павел Матев, тогавашният лидер Тодор Живков се възмущава от екстравагантно облечените естрадни артисти по телевизията, с крещящи облекла и поведение, които подражават на „съмнителни образци“ от западната естрада и телевизия и изразява опасенията си за тези „нездравни влияния“ върху българската младеж.⁴⁴ Възмущението му неизбежно се отразява в подбора на бъдещите предавания.

Цензурата засяга не само български артисти, но и гостуващите чуждестранни изпълнители. Пример за това е участието на известния певец Жилбер Беко на фестивала „Златният Орфей“ през 1971 г. и неговата песен „Червената стена“. Отново поради асоциацията в заглавието, песента отпада от рецитала на Беко по нареждане на Шесто управление на ДС. Друга западна звезда с отпаднало участие на „Златният Орфей“ е Франк Синатра, чиято изява, планирана през 1971 г., е отменена отново поради цензура на ДС. Легендарният Том Джоунс пък споделя пред Генко Генов, че България е единствената държава, която писмено му е отказала гостуването за рецитал. Някои от филмите за „Златният Орфей“, заснети и разпространени от западни компании, не са допуснати до прожекция по Българската телевизия от „специалната комисия“, в която главно място има агент представител на Шесто управление към ДС. Пример за подобна цензура е филмът за певицата Мери Роз, участвала във фестивала, заснет от телевизионен екип на АРІ от ФРГ, същата съдба има и филмът за Тони Кристи на „Златният Орфей“, заснет от ВВС, и още много, несъвместими в идеологическо отношение⁴⁵.

Положителната страна на забраните и налаганите ограничения е, че те карат българските музиканти отчаяно да искат да творят „забраненото“ и този факт ражда шедеври,

⁴⁴ Живков, Т. За литературата, изкуството, културата. София, 1972. с.392.

⁴⁵ Генов, Г. Златният Орфей. Звезди и сенки. София, 2015. с. 77.

които остават и до днес. Музикантът Кирил Маричков в свое интервю за документален филм разказва за тези промени, настъпили след 1985 година, и за отслабването на партийните норми след започването на т.нар. перестройка. Всички тези процеси Кирил Маричков нарича „ренесанс“⁴⁶.

ТРЕТА ГЛАВА. Инструменти и институционални звена за реализация на партийна и държавна политика в българската поп музика.

3.1.Естрадата през призмата на социалистическото управление на културата.

Социалистическата културна подмяна започва още в първите дни след Девети септември 1944 г. и завземането на властта от Отечествения фронт. Задачите, които възникват, са насочени към кардинално преустройство в сферата на идеологията и съзнанието на масите.⁴⁷ Още в самото начало новата народна власт предприема необходимите мерки, *за да ликвидира буржоазната култура и господство в идеологията*, като за тази цел влиянието на победената буржоазна класа върху културата под формата на идеи, възгледи и теории, трябва да бъде унищожено. Веднага стартират процеси по обновяване и подмяна на културата. Тези действия ясно отразяват новата политическа линия. Формите и средствата за разпространение на култура цялостно се променят и се съсредоточават в ръцете на народната власт, чрез която държавата планомерно и последователно разобличава и унищожава всичко старо с първостепенната задача – да се установи пълното господство на марксистко-ленинската идеология, а новата идеология да бъде внедрена в работата на културата и изкуството. СССР е изворът,

⁴⁶ Интервю на Кирил Маричков – „Млада кръв“ – документален филм на Петър Даскалов. – В: Youtube, 10 септември 2013, <https://www.youtube.com/watch?v=zGmPCHfE9ho>

⁴⁷ Стойков, А., Каранфилов, Е., Тенев, Л., Боров. Култура и изкуство в социалистическа България. София: ДИ „Наука и изкуство“, 1972. с. 37.

от който черпи българската социалистическа култура, а целите на новата културна революция се осъществяват по модела на Съветския съюз.

През 60-те години вече е ясно, че потребностите на слушателската аудитория не могат да бъдат удовлетворени с *маршовата метро-ритмична основа на масовата песен*, което предизвестява и активизира процесите по създаването на естрадни песни, първоначално повлияни от външни образци, а по-късно и във формирането на собствен национален облик на българската естрадна песен.

Естрадата като част от културата е в пряка зависимост от културното управление в НРБ. В социалистическия период общественно-държавните органи за ръководство на културата са една цялостна система за управление, в която най-важният орган е Конгресът на културата, който се провежда веднъж на пет години. Най-съществените въпроси, касаещи изкуството и културата в периода между конгресите, се обсъждат на специални национални конференции по културата. Най-важният общественно-държавен орган след конгресите и конференциите е Комитетът за изкуство и култура (КИК), който е с ранг на министерство и има пленарни заседания най-малко два пъти годишно. Що се отнася до развитието на естрадата в общата културна среда на социализма, посоката и визията на Партията за нейното развитие се наблюдава на Първия конгрес на българската култура през 1967 г. Официално – партийната благословия за бъдещо развитие на естрадата е дадена. Неофициално – съществува и няма да бъде преодолян за години напред скептицизмът спрямо наричаната „лек жанр“ естрадна музика, възприемана единствено като имитация на чуждестранните моди. Не бива да се пренебрегва и изключително важният факт за финансовите инвестиции, отпускани за култура, която е почти изцяло обезпечена от държавата, но и безапелационно кореспондираща с идеологическите цели на държавната политика. Разбира се, в

архивите и документите от периода на социализма всичко изглежда като една целенасочена културна политика, съсредоточаваща се в „грижа“ за твореца и творческата дейност, но мненията относно управлението на културата са твърде разнопосочни. Привидно Партията дава свобода на творците, за да ги държи близо до себе си, в действителност – цялото творчество и културата, се развиват в една контролирана среда, и не на последно място, за да бъдем обективни – финансират се от държавата съобразно идеологическите ѝ цели.

Комитетът за изкуство и култура (КИК) е държавна структура, чиято основна цел и задължение е да реализира провеждане на държавна и партийна политика в сферата на културата и изкуството, както и да решава техните проблеми. Към КИК работят важни специализирани звена с ръководни функции. Това са обединенията, дирекциите и институтите на КИК⁴⁸. През 1969 г. към КИК се създава пряко подчинената институционална структура за управление на музикалните процеси – Главна дирекция „Българска музика“, която е част от Държавно обединение (ДО) „Музика“, представляващо държавна структура, която контролира цялата музикална индустрия през периода на социализма. Главна дирекция „Българска музика“ включва в себе си множество дирекции и поддирекции, организирани в една цялостна система за управление на музикалния живот, каквито са: Концертна дирекция, Импресарска дирекция, Производство, Репертоар, Изпълнители, Разпространение и др.

Концертна дирекция е ведомство, което организира и урежда концертите и турнетата на българските естрадни изпълнители в България. За организацията на изяви в чужбина пък се грижи Импресарска дирекция, която организира изпълненията и на гостуващите чуждестранни изпълнители в

⁴⁸ Живкова, Л. С априлско вдъхновение в борбата за мир и социализъм, за единство, творчество и красота. Том 1. София: Партиздат, 1982. с. 395.

България. В епохата на социализма никой не може да пътува без разрешение и специално издадени бележки до паспортен отдел от тези две дирекции, дори и музикантите, които имат по-голяма възможност за пътувания в чужбина, поради работни ангажименти. Случаите на вмешателства на определени държавни звена в работата на музикантите, като например паспортен отдел, не са единични. Разрешенията или отказите за издаване на задграничен паспорт за пътуване зад граница често нямат логично обяснение.

И въпреки че държавата се старае да дозира умело контакта с капиталистическия свят, тя печели от труда на музикантите извън страната. Държавата чрез своите специализирани звена, като Концертна дирекция, печели и от труда на концертиращите в страната естрадни изпълнители.

За организацията по категоризация на естрадните изпълнители се грижи друга специализирана структура. Това е създаденото през 1960 г. от Манол Кушев специализирано звено – Бюро „Естрада“ към предприятието „Здрава храна“, към Министерството на вътрешната търговия, от което тръгват кариерите на много от известните естрадни изпълнители. Категоризацията е вид позволение за музиканти, които нямат висше образование да работят в заведенията за обществено хранене. Чрез нея държавата регулира кой може да работи. Музикантите, които работят в ресторантите, попълват репертоарни планове, с които се отчисляват авторските права на създателите на песните. Другите функции на Бюро „Естрада“ освен организацията по категоризиране на естрадните изпълнители, са осигуряването и разпределянето на оркестри и репертоар за заведенията за обществено хранене в страната, както и прилагането на цялостен контрол върху музикалните програми в тях. В програмите често гостуват и чуждестранни изпълнители от други социалистически държави.

С падането на социализма отпада и институционалната рамка на контрола и това донася положителната промяна на пълно освобождаване на творческите изяви в музикалната сфера от спящите ги преди това догми. Редом с положителните неща обаче „избухват“ и негативите на освобождаването. Ако естрадата беше продукт на социалистическата идеология, то зората на прехода роди едно друго явление – т.нар. *попфолк*, наричан от изследователите *етнопопмузика* (в трудовете на Венцислав Димов и Розмари Стателова), а от българите с наименованието „чалга“ (произхожда от турската дума „чалгйя“ (тур. *çalgi*)⁴⁹, което означава музикален инструмент; свирене; свирня; музика). Новото музикално явление бързо се превръща в любим жанр на публиката. Подобно на естрадата, която през социализма е третирана като второкласна музика, попфолкът, недолюбван от някои в началото на прехода, от други заклеймяван като изкуство за ниските и слабообразовани социални слоеве, днес вече е напълно легитимиран в културния и в медийния живот на България. Някогашната ненавист от страна на сериозните музикални среди към попфолка плавно се модифицира в приемане, а след години дори и в съвместна професионална колаборация с представители на попфолка. Казано с други думи, попфолк музиката по сходен начин имитира историята и съдбата на неприеманата първоначално естрада от академичните среди на сериозната музика. Редица изследователи смятат, че явлението на прехода *попфолк* е нанесло удар не само на поп музиката, но и на автентичния и неподражаем български фолклор, който е емблема на народа ни и на който светът се възхищава. Поради гореизложеното и многото спорове и разнопосочни мнения по въпроса, попфолкът често е обвиняван от специалистите, че присвоява интонации и

⁴⁹ Филипова-Байрова, М., Бояджиев, С., Машалова, Ел., Костов, К., *Речник на чуждите думи в българския език*. София: изд. на БАН, 1982. с. 987.

елементи от традиционния фолклор и смесвайки ги с поп и денсритми, експлоатира фолклорните традиции, за да се получи продукт, чиято единствена цел е по-голяма печалба.

Провалът на демокрацията в България се състои основно в това, че тя се реализира „по нашенски“. Обществото, което беше свикнало социализмът „да му дава“, не успя да адаптира мисълта си към факта, че трябва да работи здраво, за да получи това, което иска. А при капитализма няма дадености, които могат да бъдат получени без труд.

3.2. „Балкантон“.

Българската музикална индустрия се ражда с изграждането на българската държавна музикална компания за производство на грамофонни плочи и звукозаписи – „Балкантон“. Тя има важна роля за музикалната индустрия и за популяризацията на поп музиката през годините на социализма и е единственият производител на пазара, което я прави монополист. „Балкантон“ е основният производител и дистрибутор на грамофонни плочи и аудио касети и издава широка палитра от музика като класическа, народна, джаз и поп музика. Преди „Балкантон“ има и други производители на плочи, но цикълът „запис – производство – разпространение“ за първи път се прави от звукозаписната фирма „Балкантон“.

През 80-те години комерсиализацията на поп музиката нараства благодарение на новите технологични средства като компактните аудиокасети с магнитни ленти.⁵⁰ Те са със значително по-голямо времетраене на звукозаписа, който е и много по-евтин вариант от записа на грамофонни плочи. Стандартното времетраене на записа на една аудиокасета е 60 или 90 минути, което отговаря на дължината на повечето музикални албуми. Потребителите са улеснени и поради техния по-малък размер в сравнение с грамофонните плочи. Те се

⁵⁰ Първата компакт аудиокасета е представена от Philips през 1963 г.

използват от „Балконтон“ за масовизиране на звукозаписите на поп музика. Чрез аудиокасетите тя става по-достъпна за широки социални слоеве в България и това, от една страна, я популяризира и развива, а от друга страна, я кара да губи от своята индивидуалност, която е характерна за всяко отделно изпълнение на живо.

Политическите промени след 89-а оказват значително влияние и върху „Балконтон“. В началото на прехода компанията се адаптира, като драстично намалява производството си. По-късно обаче оскъдните средства за култура от страна на държавата, както и нароилите се частни звукозаписни студия, дават сериозно отражение върху успешната му работа и водят до приватизацията му.⁵¹

През 1999 г. 75% от капитала на „Балконтон“ е приватизиран, а през 2001 г. – и последният дял. Безразсъдното унищожаване на компанията, Владимир Гаджев нарича *„много сериозен проблем на българската култура“*⁵². Затвореният цикъл запис – производство – разпространение е компрометиран. За разлика от другите разгледани инструменти за влияние и осъществяване на държавна политика в работата на поп музиката, „Балконтон“ има подчертано положителна роля за разпространението на популярните жанрове на българската музикална сцена, особено чрез увеличаването на музикално-издателската му дейност: все повече записи, все повече грамофонни плочи, продавани както в България, така и в редица страни по света (предимно в СССР и други социалистически държави). В тази „ниша“ реализация намират много автори и композитори на забавната песен. Според Владо Гаджев – с идването на демокрацията, поп изпълнителите, започнали

⁵¹ Узунов, Х. *Историята на „Балконтон“ или спомен за звукозаписната индустрия в България*. – В: webcafé, 5 декември 2017, <https://webcafe.bg/istoriya/2003954213-istoriyata-na-balkanton-ili-spomen-za-zvukozapisnata-industriya-v-balgariya.html>

⁵² Гаджев, Вл. „Балконтон“ и юнаците от „Хайдушка поляна“. – В: e-vestnik, 30 април 2008, <https://e-vestnik.bg/3790/>.

кариера през социализма, загубват и българския, и огромния съветски пазар както звукозаписен, така и концертен.⁵³

Новото частно ръководство на „Балкантон“ е притежател на помещенията на сградата, както и на фонда със записите на компанията. KVZ Music, основана от Кирил Здравков, е дистрибуторът, на който „Балкантон“ отдава правото за дигитализация и разпространение на фонда във всички интернет платформи за слушане на музика като дигитализираните до момента записи на „Балкантон“ са 70-75%.⁵⁴

35 години след началото на процеса, наречен „преход към демокрация“, израсна поколение от българи, което прие за нормално разрушението на всичко, изградено от социалистическата култура, и „прегърна“ това разрушение безропотно, без подходящи алтернативи и по-успешни иновации в културата, които да надграждат старите. Властниците на прехода, с пълната си неспособност за адекватно управление на културата, показаха, че тя не ги интересува, а народ без култура е обречен народ.

Какво се случва с музикалната индустрия на поп музиката след падането на държавния социализъм? Ако бъдем обективни, нещата за поп музиката не се развиват благоприятно в дългосрочен план и според очакванията на изпълнители и музиканти, които смятат, че промените ще са само положителни. След края на социализма се появява масовата истерия по новопрохождащия през 90-те години *попфолк*, а много от изпълнителите на естрадата се преливат в редиците на новия актуален за публиката жанр, който в началото се появява с наименованието „авторска песен“ като *съкратено от авторска песен на фолклорна/народностна основа*⁵⁵. А „фолк“ е съкращение от думата „фолклор“, с която се обозначава

⁵³ Гаджев, В. Седемте изкушения на Златния Орфей. София: Изток-Запад, 2011. с. 237.

⁵⁴ „Фабрика за музика“. – В: Бтв Репортерите, 5 февруари 2022, <https://btvnovinite.bg/bulgaria/btv-reporterite-fabrika-za-muzika.html>

⁵⁵ Стателова, Р. Седемте гряха на чалгата. „Просвета – София“, 2003. с. 57.

автентичната, традиционна българска музика. По-късно така проходилото ново музикално явление, започва да се назовава с формулировката *попфолк*.

Изследване за музикалните предпочитания на българите⁵⁶, направено по поръчка на вестник „Класа“ от ББСС „Галъп интернешънъл“⁵⁷ в началото на февруари 2010 г., показва, че двата най-слушани музикални стила са поп музиката и попфолкът. Отиваме по-напред във времето, за да видим как се развиват музикалните предпочитания 34 години след падането на държавния социализъм. Проучване, проведено в периода 22 ноември – 9 декември 2023 г. по поръчка на Българската асоциация на музикалните продуценти (БАМП) от агенция „Тренд“⁵⁸ – „Музикалните навици на българите“⁵⁹, вече сочи попфолка като жанр №1 на българите със 17%. След него са поп музиката с 15% и естрадата с 14%.⁶⁰

Плуралистичната демокрация на практика елиминира музикалната индустрия за производство и разпространение на поп музика, а поп музиката, бе изместена от попфолк музиката,

⁵⁶ Григорова, Мила. В десетката: Естрадата от соца и чалгата са предпочитани от българите. – В: e-vestnik, 22 февруари 2010, <https://e-vestnik.bg/8460/v-desetkata-estradata-ot-sotsa-i-chalgata-sa-predpochitani-ot-balgarite/>.

⁵⁷ „Галъп интернешънъл“ е център за обществени и политически изследвания и проучвания. Създадена е през 1991 г. и е член на световната асоциация Gallup International Association – водеща организация за маркетингови изследвания и проучвания на общественото мнение със 72 членуващи агенции и покритие на 89% от световния пазар.

⁵⁸ „Тренд“ е една от водещите независими социологически агенции и е създадена през 2016 г. Тя е член на Европейската асоциация за социални и маркетингови проучвания (ESOMAR), Българската социологическа асоциация (БСА) и Германско-българската индустриално-търговска камара (ГБИТК).

⁵⁹ 17% чалга, 12% рок: Как и каква музика слушат българите. – В: Бтв Новините, Тази сутрин. 27 февруари 2024, <https://btvnovinite.bg/predavania/tazi-sutrin/17-chalga-12-rok-kak-i-kakva-muzika-slushat-balgarite.html>

⁶⁰ 17% чалга, 12% рок: Как и каква музика слушат българите. – В: Бтв Новините, Тази сутрин. 27 февруари 2024, <https://btvnovinite.bg/predavania/tazi-sutrin/17-chalga-12-rok-kak-i-kakva-muzika-slushat-balgarite.html>

която стана любимият жанр на българите. Липсата на сериозно продуциране на поп музика също изигра роля в изоставането ѝ, а потребителите на музика „мигрираха“ към попфолка, който ги привлече с лъскава визия, и чиято употреба и доказано въздействие върху масите се превърна във важен елемент и отработен подход на много от днешните политици по време на предизборните им кампании. Защото музиката винаги е вървяла ръка за ръка с политиката и е била средство за постигането на определени цели и внушения.

3.3. За поп музиката в Българското радио и Българската телевизия.

Радиото и телевизията в социалистическа България са мощни средства и трибуни за пропаганда на социалистическия начин на живот и идеологическото възпитание на масите. След 60-те години технологията на телевизията нахлува стремглаво в българския живот като едно от основните средства за масова информация, защото до 1959 година тази функция се изпълнява от радиото. Партията отлично осъзнава важността, ролята и значението на радиото и телевизията като пропагандатори на социалистически идеи, затова активно работи за тяхното развитие и увеличаване на материално-техническата им база през целия период на социализма, с основната задача – комунистическо възпитание на хората в духа на марксистко-ленинската идеология. Наред с пропагандната и информационната функция на радиото и телевизията, те имат ролята на институти, които удовлетворяват културните потребности на населението.⁶¹ Музиката заема важно място сред тези потребности. Неведнъж в партийните документи от времето на социализма се споменават именно радиото и телевизията като основни проводници за проникване на вредното „буржоазно“ влияние, а естрадната музика – за изкуство, в което най-силно се наблюдава подобно влияние.

⁶¹ Николова, Р. Възникване и развитие на радиото и телевизията в България – публичноправни аспекти. София: Сиела, 2006. с. 307.

Поради тази причина естрадната музика в социалистическите радио и телевизия подлежи на контрол и регулация според изискванията, продиктувани от властта.

През 1971 г. радиото и телевизията са отделени в самостоятелен комитет. Главна дирекция на българското радио при КИК се трансформира в *Комитет за телевизия и радио* (КТР) без ранг на министерство при Министерския съвет. Българското радио и Българската телевизия отчитат цялостната си дейност пред ЦК на БКП, ДС, МС и КИК.⁶² През 1977 г. Българското радио и Българската телевизия са отделени, а Комитетът за телевизия и радио преустановява съществуването си. През 1982 г. отново се създава *Комитет за телевизия и радио* към Комитета за култура (КК), който вече е с ранг на министерство. През 1986 г. КТР при КК получава ранг на комитет при Министерския съвет, но вече без ранг на министерство. КТР съществува до 1990 г.⁶³ Неколкократното събиране и разделянето на радиото и телевизията Вяра Ангелова обяснява по следния начин: „*Фактът, че държавата веднъж ги обединява, после разделя и накрая още веднъж ги събира, говори, че формулата на съществуване на двете медии не е била докрай ясна и е била изпробвана „в крачка“*“.⁶⁴

Българската телевизия има съществена роля в популяризирането на естрадната музика през социализма. Като държавна институция телевизията и нейните програми са прецизно наблюдавани. Музикалните предавания са предварително подготвени и подлежат на предварително одобрение. Музиката, която се излъчва в тези предавания, също е предварително одобрена, но винаги в хармония с идеологическите повели. Изпълнителите на естрада и

⁶² Ангелова, В. Социалистическото българско радио (1944-1989). София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2022. с. 42-43.

⁶³ Ангелова, В. Социалистическото българско радио (1944-1989). София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2022. с. 43.

⁶⁴ Пак там. с. 44.

репертоарът им също са внимателно подбрани и в съответствие с партийната линия. Песните с текстове, внушаващи каквато и да било критика към строя, са забранени. Допусканите песни трябва да отразяват и прославят щастливия начин на живот в социалистическа България и подобно на концепцията на фестивала „Ален мак“ са използвани да пропагандират идеите на социализма, които да завладяват съзнанието на зрителите и да оформят и популяризират един положителен образ на социалистическия начин на живот. Изпълнителите са строго наблюдавани по време на изпълненията. Всяко неприемливо изпълнение, поведение или облекло би могло да стане причина за незабавно спиране на предаването и понасяне на последствия от страна на изпълнителя. Цензурата в Българската телевизия гарантира, че програмата отговаря на идеологическите изисквания на властта.

Цензурата остава в сила до края на социалистическия период. През 1992 г. работа започват първите частни радиостанции, след тях частните телевизионни оператори, а медийният сектор се превръща в *емблема на промяната, заради освобождаването на словото*⁶⁵.

3.4. Фестивал на политическата песен „Ален мак“ в Благоевград.

Фестивалът на политическата песен „Ален мак“ е създаден през 1975 г. с цел пропаганда на социалистическата идеология в музикалния живот и като противодействие на американския империализъм.

Би могло да се каже, че чрез „Ален мак“ Партията умело тушира силното влияние на вече утвърдения като първи по популярност естраден форум „Златният Орфей“, на който наред с българските артисти гастролират много от известните западни

⁶⁵ Попова, Снежана. Радио, публики, стилове. София: ИК ЛИК, 2004. 80 с.

изпълнители. „Ален мак“ се явява точка на противодействието на западното влияние и балансирането на западното с „правилното“ социалистическо изкуство. Още през 1967 г. е направен опит чрез нареждане от ЦК на БКП песенната форма във фестивала „Златният Орфей“ да бъде насочена към политическа тематика. Тази инициатива не се реализира, но осем години по-късно се появява самостоятелен фестивал, посветен на политическата песен, който ще има ролята на инструмент за пропаганда на социалистическите идеи, които представят образа на социализма пред света по най-добрия възможен начин. Фестивалът на политическата песен „Ален мак“ е механизъм за развиване на жанра на политическата песен, който е популярен както в България, така и по целия свят. Отношението, толерирането и предпочитанията на властта към конкретния фестивал са разбираеми, той е мощен инструмент за пропаганда на социалистическата идеология. Политическата песен не е естрадна песен, но е изпълнявана от много от естрадните звезди през социализма. Тя не е изолирано от живота явление и се гради върху социалистическото ежедневие, но според много български изпълнители, за да просъществува, не бива да бъде поднасяна плакатно и трябва да бъде разграничавана от забавната песен. Политическата песен въздейства пряко на мисленето и съзнанието на слушателя, като основната роля е възпитателният ефект, който тя има. Много от специалистите определят текста на политическата песен като водещ компонент, тъй като текстът е този, който носи идейното-политическо послание.

Политическата песен е директно средство за внушение, а фестивалът „Ален мак“ е създаден за пропаганден инструмент на социалистическата идеология и той ще бъде в „правоверните“ социалистически рамки, в които изкуството остава някъде далеч назад, защото първостепенното е идеологията, на която изкуството в конкретния случай е призвано само да служи, а крайното убеждение на участниците, които презентират социалистическите идеи под формата на

песни, е, че тези идеи трябва да победят в целия свят. В този смисъл, изпълнители и участници са употребени като действащи пропагандатори в името на идеите. Може би идеите не са с изначално отрицателни цели, но внушенията на песните нямат много голяма връзка със самото изкуство и се оформя една манипулирана нагласа у потребителите на така наречената политическа песен, дори тя да е съчетана с прекрасна музика и текст. Нагласите на естрадните изпълнители по отношение на политическата песен са противоречиви. Някои творят в жанра от усещане за политикоректност към Партията, а други дори нямат политически песни в репертоара си. Независимо от настроенията, Партията дава мило и драго за популяризирането на жанра на политическата песен, която с нейните текстове разказва на света за уж щастливия живот в социалистическа България. Фестивалът „Ален мак“ се ползва с цялата благословия на Партията, което означава пълно финансово обезпечаване и осигуряване на необходимата материална база. В подкрепа на популяризацията и разпространението на политическата песен важна роля имат Българската телевизия и Българското радио, както и звукозаписната фирма „Балкантон“.

Идеолозите на Партията смятат, че чрез фестивала „Ален мак“ се изгражда правдива картина в капиталистическите страни за това какъв е животът в социалистическите, но първоначалният замисъл на фестивала все повече олеква и се изтъква, тъй като модернизацията в музиката през 80-те вече не може да бъде спряна, а доближаването ѝ до световните музикални тенденции кара политическата песен да изглежда овехтяла. Тук влияят и започналите процеси на демократизация в СССР, който през социализма е основен извор, от който България черпи за своето изкуство и култура.

Основните проблеми при изпълняването на политически песни и изобщо в жанра на политическата песен са, че често самите изпълнители не са убедени в политическите внушения, които трябва да направят, а с престореност и неискреност няма

как и публиката да бъде убедена във внушенията. Въпреки че фестивалът на политическата песен разполага с пълната морална и финансова подкрепа на Партията, участниците много често се оказват неубедителни, тъй като не вярват докрай в правотата на проповядваните социалистически идеи, особено след 85-а година и промените, които тя донася. Подобно на фестивала „Златният Орфей“ и на политическия „Ален мак“ се забелязва силното присъствие на уж ограничаваните гостувания на западни изпълнители, които са допускани на гастроли в България и които пълнят зали, естради и стадиони. Музикалният форум „Ален мак“, макар и носещ определени идейни, мозъкопромиващи послания, развива и обогатява жанра на политическата песен в България и има широк принос към културния живот на Благоевград, където по-възрастните жители го споменават с положителни чувства и носталгия към подобни, вече забравени културни прояви.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

През целия разглеждан социалистически период на обществото се внушава, че в естрадата има свобода на творчеството, но само творците реално осъзнават, че рамките на свободата са зададени от властта. В действителност свободата е само привидна, а естрадата съществува и се развива в строго организирана и контролирана среда, която се управлява от културни институти, които следят за развитието ѝ в съответствие с идеологическата политика на държавата. От друга страна, инстанциите и комисиите, които контролират естрадната песен, донякъде гарантират нейното качество по отношение на текст и музика или поне това е равностетката след 35-годишен преход. С отпадането на тези инстанции и началото на прехода се даде възможност за изява на много млади изпълнители и на всеки, който реши да пише музика и да нарича себе си „композитор“, независимо дали има качествата на такъв, което доведе и до много аматьорски и меко казано „некачествени“ продукти в поп музиката.

Някогашното негодувание на музикалните потребители срещу политиката за ограничаване на западната музика по медиите, която БКП провеждаше, днес е заменена със подобно негодувание, но вече към малкото количество българска музика, която звучи в медийния ефир. Това е и резултат от стремежа на социалистическата културна политика, която в желанието си да издигне и да утвърди „българското“, громеше свободомислието и ограничаваше „западното“. Това не се харесваше на много хора, които днес отново са недоволни от съвременната културна политика, която почти ликвидира „българското“, освобождавайки и давайки приоритет на всичко останало. Цялостно контролираната среда от институции, които управляваха музикалната индустрия на поп музика, свързана с производство, звукозапис, разпространение, осигуряване на концерти, турнета и популяризация на естрадните имена, и в която артистите имаха работа, бе ликвидирана от демокрацията, която направи много от естрадните имена на социализма практически безработни. Другите, които оцеляха след онези времена, станаха по-неконкурентоспособни в новите условия на музикалния пазар след 89-а.

През 89-а българите направиха своя избор и социализмът падна. Музикантите също направиха своя избор, а много от естрадните изпълнители активно участваха в протестите и демонстрациите, които доведоха до свалянето на тогавашната система. Музиката беше средството, което вдъхновяваше масите, и средството, с което се изразяваше недоволството от режима, продължил 45 години. Музикантите не знаеха какъв избор правят тогава, но след 35 години преход вече знаят. Те бяха употребени, за да надхвват тълпите по улиците, от хора, които впоследствие забогатяха. Много малко от музикантите признават, че са били подведени.

Рестриктивността на социалистическия режим, контролиращ творчеството във всеки негов аспект, доведе до неговия естествен завършек. Какво дойде обаче на негово

място, какво спечелихме и каква е равностетката? Краят на социализма и началото на прехода бележат много значителни промени в политическата и културна картина на България. Като начало – пазарът вече е свободен, а границите са отворени за свободно движение на хора. Търсената творческа свобода на изразяване след десетилетия на ограничения вече е постигната. Това доведе до прогресиране на потисканите от социализма музикални жанрове в първите години на прехода, като рока например. Текстовете на песните стават все по-разнообразни, а посланията в тях все по-освободени. Заедно с това свободата допринесе за инвазията на явлението попфолк. Попфолкът елиминира естрадата, която след 89-а прие наименованието *поп музика*, но не той е виновник за понижения интерес към нея. Според данните от социологическите проучвания отпадането на институционалния контрол не допринася за благоприятното развитие на поп музиката. Липсата на сериозно продуциране в сферата на поп музиката, както и отсъствието на финансовата подкрепа от страна на институциите, я остави на по-заден план и понижи възможностите на поп музикантите за създаването на конкурентоспособна продукция, която да може да се състезава с продукцията на попфолк индустрията. Тук стигаме до заключението, че българската поп музика след началото на прехода в много голяма степен не успя да удовлетвори търсенията на потребителите на музика и бе изместена в сърцата им от попфолка. Хубави поп песни се правят и днес, но малко от тях достигат до официалното медийно пространство. Днес поп музика се прави от хора, които имат възможност да я продуцират със собствените си пари и съответно по този начин да я наложат медийно. Други я правят качествено, но малко от нея достига до радио и телевизионния ефир. Много от поп изпълнителите се вляха в редиците на попфолка или правят поп песни с близки характеристики до попфолк музиката. Границите между поп музика и попфолк музика се размиха до степен на неразличимост. Официалните медии просто отразяват това, което се харчи сред потребителите на музика. Социалните платформи като „Ю туб“, „Фейсбук“, „Инстаграм“ и др.

изиграха съществена роля в разпространението на музика в началото на ХХІ век и ако се доверим на наложеното схващане, че хубавата музика винаги си пробива път до хората, то би трябвало да заключим, че ако новата поп музика беше достатъчно добра, конкурентоспособна и издържана качествено в музикално и текстово отношение, то никой никога не би я пренебрегнал. Друг е въпросът, че след края на социализма, който популяризираше целенасочено естрадните имена, организирайки множество концерти, турнета и медийни изяви, изпълнителите в годините на демокрацията не са толкова известни на публиката, било то и при наличието на социални платформи за разпространение на музика, които явно не са достатъчни за популяризацията на един изпълнител в морето от изпълнители и огромно предлагане. Пренаситеният от това огромно предлагане потребител на музика едва има търпение да чуе и една песен докрай. Музикалната компания „Пайнер“ даде поле за изява и реализация не само на попфолк изпълнителите, но и на много от новите поп изпълнители. Заедно с публиката, мигрирала към попфолка, така и доста поп музиканти и композитори заработиха за печелившия жанр на прехода. Полето за изява, реализация и печалба е далеч по-стеснено и изцяло губещо в поп музиката. Определени музикални компании и техните изпълнители имат по-голям достъп до медийното пространство и по-голяма възможност да реализират продукцията си, за разлика от самопродуциращите се артисти. Младите проходящи музиканти и певци в България отлично знаят, че могат да печелят единствено от попфолк и се насочват директно в тази посока, без да си губят времето излишно. Съвременната аудитория на поп и на попфолк музика за 35 години преход се изроди в едно консуматорско общество, което не се интересува от издържани музикални шедеври, а само от лесни за възприемане продукти, които са подходящи „за маса“. Докато рестриктивният социализъм имаше за цел да утвърждава „високата“ култура, чрез ограничаване на „ниската“, то сегашната културна обстановка издига в култ посредствеността,

която е много далеч от музикалните шедьоври, но е желана за по-голямата част от слушателската аудитория.

След 35 години преход, много музиканти и певци от времето на социализма си дадоха сметка, че е било по-лесно да се заобикалят ограниченията, които държавата налага, възползвайки се от сигурната държавна финансова подкрепа, отколкото да се справят със сегашното състояние на хаос в културата, в което не остана какво да се ограничава, контролира или забранява, защото то потъна заедно с надеждите на творците за „светло бъдеще“. Няма вече институции, които контролират творците и продукцията, но липсва и активен концертен живот при поп музиката, поради липсата на стабилна държавна подкрепа. Днес отпусканите средства за култура са крайно недостатъчни, а болшинството от поп музикантите и певците водят борба за оцеляване против системата, която нехае и negliжира съществуването им. В съответствие с това те стават по-малко и по-неконкурентоспособни на музикалния пазар, ако изобщо можем да говорим за съществуването на такъв в България. Защото никой не иска да влага там, където няма възвръщаемост. Музикалният бизнес е един от най-печелившите бизнеси в световен план, но това не се отнася за България. В порочния кръг, в който един дипломиран поп музикант или певец не може да се препитава изцяло от музика, а има нужда от странична работа или няколко странични източника на доходи, за да финансира своите музикални проекти – печеливши няма. Това прави производството на музиканти и певци от висшите учебни заведения напълно безпредметно. На музикалната сцена винаги е имало талантиливи музиканти и певци – любители. През прехода обаче се появи и утвърди явлението, което наричат „Хоби музиканти“. Това са талантиливи хора от други много доходоносни професии, които с огромното си желание за изяви и участия на всяка цена са готови да пеят и свирят, където ги поканят срещу символично или никакво заплащане, само и само да бъдат на сцена. Работодатели, организатори на събития и ресторантьори,

горещо предпочитат да плащат символично или нищо, на хора, които ще свършат същата работа не по-зле от професионалистите. Тази тенденция тежко обезцени и принизи труда на професионалните дипломирани музиканти и певци, които трябва да се препитават от тази професия, нещо, което изглежда трудно постижимо, погледнато от този ъгъл. От друга страна, пълната неспособност на сегашната система за адекватно управление на културата доведе до хиляди дипломирани и безработни музиканти на свободна практика, които не могат да се издържат от тази професия, защото, ако трябва да сме обективни, ВУЗ-овете и телевизионните музикални формати от последните години, които произвеждат днешните „звезди“, са значително повече от наличните работни места за музиканти в България. От това следствие на прехода не печелят нито музикантите, нито културната сфера, която се нуждае от повече реализирана и по-конкурентоспособна продукция не само в поп музиката.

Равносметката на направения през 89-а избор не е в полза на културата на прехода към демокрация, която, изоставена на произвола – катастрофира. Направените изводи в това изследване не бива да се тълкуват като носталгия към една бивша система, а само като оценка на настоящата система, която, скрита зад фасадата на демокрацията, предаде интересите на българските творци.

Приноси на дисертационния труд

1. За първи път в изследване фокусът попада директно върху влиянието на държавната политика върху поп музиката между 60-те и 90-те години.
2. За първи път в изследване се извършва широкообхватна теоретична систематизация на медийни и научни публикации за фестивала на политическата песен „Ален мак“ в Благоевград.

3. Опит за допълване на дефинирани понятия като „естрада“, „поп музика“, „политическа песен“.
4. Систематизация на интервюта на български поп изпълнители, работили през периода на социализма и днес.
5. Систематизация на документи, медийни изказвания и разкази от мемоарни книги на естрадни изпълнители от периода на социализма.

ПУБЛИКАЦИИ:

1. Граховска-Чолакова, Д. *Западни влияния в културно-музикалната и медийна среда на поп музиката в социалистическа България през 70-те години на XX век.* – В: „Млад научен форум за музика и танц“ – научно издание на департамент „Музика“ на НБУ, брой 17/2023, <https://publishing-house.nbu.bg/bg/elektronni-izdaniq/periodika/mlad-nauchen-forum-za-muzika-i-tanc-konferenciq-s-mezhdunarodno-uchastie-t-17-2023>
2. Граховска-Чолакова, Д. *Цензура в българската поп музика през социализма.* – В: „Млад научен форум за музика и танц“ – научно издание на департамент „Музика“ на НБУ, брой 18/2024, <https://publishing-house.nbu.bg/bg/elektronni-izdaniq/periodika/mlad-nauchen-forum-za-muzika-i-tanc-konferenciq-s-mezhdunarodno-uchastie-t-18-2024>
3. Граховска-Чолакова, Д. *Рокът като идеологическа заплаха в България през социализма.* – В: NOTABENE – електронно списание на ЮЗУ „Неофит Рилски“, Благоевград (публикацията предстои за издаване – представена служ. бележка към ГО за 2024 г. пред катедра „Музика“).