

**ЮГОЗАПАДЕН УНИВЕРСИТЕТ „НЕОФИТ
РИЛСКИ”
ФАКУЛТЕТ ПО ИЗКУСТВОТА
КАТЕДРА „МУЗИКА”**

Венцислав Емилов Мицов

**„КОНТРАКУЛТУРНИТЕ МУЗИКАЛНИ
ПУБЛИКИ В БЪЛГАРИЯ ПРЕЗ 80-ТЕ И 90-ТЕ
ГОДИНИ НА ХХ ВЕК: СЪЗДАВАНЕ И
ХАРАКТЕРИСТИКИ“**

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: Проф. д-р Иванка Влаева

Рецензенти: Проф. д.н. Филип Павлов

Проф. д.н. Венцислав Димов

Благоевград

2020 г.

Дисертационният труд е обсъден на заседание на катедра „Музика”, проведено на 15 декември 2020 г., и насочен за защита с решение на ФС при Факултета по изкуствата на ЮЗУ „Неофит Рилски“ / Протокол № 19/23.12.2020 г.

Дисертацията има обем от 233 стр., които включват 223 стр. основен текст и 10 стр. библиография. Използваната литература обхваща общо 98 източника, от които: 32 издания на кирилица и 16 - на латиница; 42 интернет източника на кирилица и 8 на латиница.

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

Защитата ще се състои на 26 февруари 2021 г. от 11 часа заседателна зала № 114 на УК № 1 в ЮЗУ „Неофит Рилски“

Членове на научното жури:

Проф. д.н. Филип Павлов

Проф. д.н. Йордан Гошев

Проф. д.н. Венцислав Димов

Проф. д-р Ростислав Йовчев

Проф. д-р Весела Бояджиева

СЪДЪРЖАНИЕ:

Увод.....	5
Глава I. - Контракултура, ъндърграунд и музикални стилове – периодизация и паралели между западната и българската сцена.....	7
1.1.Контракултура.....	7
1.2. Пънк рок, пънк идеология, пънк култура.....	10
1.3. Хеви метъл, екстремна музикална сцена.....	11
1.4. Нова вълна (ню уейв), тъмна вълна (дарк уейв).....	13
1.5. Периодизация на българската контракултурна музикална сцена.....	15
Глава II. Музикалните контракултурни публики в България – идеологии, характеристики и развити.....	16
2.1. България и контракултурните публики/общества.....	16
2.2. Пънк публиките в България.....	17
2.3. Хеви метъл публиките в България.....	21
2.4. Ню уейв публиките в България.....	22
Глава III. Наследството на контракултурната музикална сцена и съвременната оценка на музикалната контракултура на прехода.....	24
3.1 Музикалната контракултура и медиите днес.....	24
3.2 Контракултурата и публиките през погледа на музиканти, поети, DJ артисти.....	26
3.3 Причини за краха на музикалната контракултура на прехода. Трансформация на контракултурните музикални публики.....	31
3.4 Контракултурата в музиката днес – обобщение.....	33
Заключение.....	34
Приноси на дисертационния труд.....	36
Публикации по темата на дисертационния труд.....	37

Увод

Всеки строй, всяко общество, всяка голяма промяна се нуждае от своите двигатели. Днес, в края на 2020 г., сме свикнали да наричаме тези двигатели на обществения процес със събирателното име *гражданско общество*. И често с неудовлетворение констатираме, че това гражданско общество е незряло, че се подава на различни влияния и внушения и че по някакъв начин то трябва да е друго, различно, много активно и настоятелно.

Когато говорим за гражданското общество, обаче, сякаш забравяме, че преди малко повече от 30 години формирането/появата на подобно общество беше невъзможно. Или, ако го имаше, то съществуваше като полулегално явление. Именно времето на прехода, в което субкултурата и контракултурата у нас дадоха началото на гражданското общество е обект за наблюдения и анализ в дисертационния труд *„Контракултурните музикални публикации в България през 80-те и 90-те години на XX век: създаване и характеристики“*.

Обект на изследване в този научен труд са именно контракултурните музикални публикации, които са първите малки субкултурни общества, успяли да генерират протестната енергия от края на социализма и да се обединят около общи ценности, които засягат не само маргинални групи от млади хора, но и цялото ни общество, преживяващо края на един тоталитарен режим и предущащо неговото разпадане. Контракултурата, в частност музикалната контракултура като част от субкултурата е именно мястото на креативността, на надхитряването на системата, на самиздатите, на нелегалните записи в мазето, на спорадичните участия на живо, съпроводени със скандали и проблеми с органите на МВР в България - Милицията и Държавна сигурност.

Предизвикателството в този научен труд е да проследя и изследвам процеса на контракултурната съпротива, на сблъсъка на ценностите на две поколения – символично представени като поколението на статуквото и поколението на прехода, да покаже влиянията на чуждите контракултурни музикални сцени, появата и

развитието на контракултурните идеологии у нас чрез попкултурата.

Предмет на изследването. В края на 70-те и началото на 80-те години в България се зародиха няколко основни вида публикации, базирани на контракултурните течения. Проследяването на тяхното създаване и извеждането на характеристиките им са в основата на изследването. Няколко са културно-музикалните течения, около които се обединяват анализирани от мен публикации:

- **пънк** – течение, възникнало в средата на 70-те години в Европа и САЩ, дошло у нас в края на 70-те и началото на 80-те години на XX век;

- **ню уейв** – течение, възникнало на базата на пънк движението, смесващо в себе си реге влияние, поп и електроакустични характеристики, което условно може да се раздели на ню уейв и дарк уейв - в зависимост от авторските текстове, от мелодичните и хармонични композиторски подходи, представящи специфични концептуални разлики в художественото мислене;

- **хеви метъл** – течение, възникнало в края на 70-те години, дошло у нас в началото на 80-те години, базирано на хард рока и със значение за неговото надграждане (в музикално отношение борава с екстремн звук, с изкривени китарни ефекти – дисторшън и овердрайв).

В рамките на този дисертационен труд са разгледани **диско** музиката и нейните разновидности от края на 70-те и началото на 80-те години. Не са пропуснати и **електронните стилове**, които станаха популярни в средата на 90-те години на XX век, като са дадени дефиниции на различни клубни електронни стилове.

Рап сцената, която и в момента е една от най-влиятелните у нас, също е спомената в труда, но отново в рамките на тип контракултура, при която по-скоро не откриваме единна идеология.

Цел на изследването. Основната цел на това изследване е отдаване на дължимото на контракултурата, нейната важност за развитието на обществото и критично мислене, както и на ролята на музиката в нея. Този труд има за цел да периодизира,

класифицира и систематизира съвременните български музикални публикации, възникнали на базата на контракултурата у нас и възприели нейните ценности. Контракултурата в България повлиява сериозно както на обществото, така и на официалната култура. Изследването обхваща годините от старта на съветската „перестройка“ (средата на 80-те години на XX век), проследява зараждането на някои от по-ранните сцени (напр. пънк сцената в края на 70-те години на XX век), изследва как се развиват конкретни контракултурни сцени и публиките им у нас, поставяйки крайната точка в средата на 90-те години. Именно този логичен крах на контракултурните сцени е изследван обстойно в рамките на дисертационния труд.

Сред *задачите* на този труд е да даде ясни дефиниции и да категоризира характерните стилови белези на всеки един от тези контракултурни стилове, както и да илюстрира идейните белези на контракултурните публикации.

За да бъдат изяснени конкретните задачи на изследването, трябваше да се достигне до точни отговори на следните въпроси:

- Как контракултурата достига до България, кои са каналите за проникване в страната;
- Какви са важните послания на контракултурната сцена;
- Какви са основните прилики и разлики между родната и западната контракултурна публика;
- Какъв е генезисът на родната контракултура и в какво той повтаря модела на световната контракултура;
- Как тоталитарната власт се опитва да „яхне“ контракултурата;
- Как се променя контракултурата след падането на социализма;

- Каква е ситуацията с контракултурните публики днес - три десетилетия след смяната на политическия режим в страната ни и в Източна Европа.

Методи на изследване. Първият използван метод е библиографският анализ. Темата за контракултурните сцени е била обект на различни изследвания, сред които: „*Поп музиката*“ на Розмари Стателова и Чавдар Чендов¹, „*Цветя от края на 80-те. ВГ Рок – история / поезия*“ на Румен Янев и Емил Братанов², „*Преживяно в България: Рок, поп, фолк 1990-1994*“, на Розмари Стателова³, „*Разбуленото лице на рока и метъла*“ на Ернст Херолд⁴. В посочените изследвания контракултурните публики у нас са представяни единствено в контекста на контракултурната сцена изобщо, а не като отделен обект.

Опит за разглеждане на контракултурни публики и контракултурни групи намираме в книгата на Евгени Дайнов „*Забавленията на другата половина. Рокът и съвременната културна ситуация*“⁵, в проучването на Илия Вълков „*Комуникация на гражданските движения*“⁶. Сред литературата, изследваща контракултурата като цяло, не може да не споменем труда на Гергана Ражейкова „*Развитие на съвременната алтернативна сцена в България (музикални клубове и медии)*“⁷; някои книги на преки участници на контракултурната сцена:

¹ Стателова, Р., Чендов, Ч. *Поп музиката*. София: Музика, 1983.

² Янев, Р., Братанов, Е., *Цветя от края на 80-те. ВГ Рок – история / поезия*. София, Парадокс, 2014.

³ Стателова, Р. *Преживяно в България: Рок, поп, фолк 1990-1994*. София: Рива, 1995.

⁴ Херолд, Е. *Разбуленото лице на рока и метъла*. София: Хеликон, 2015.

⁵ Дайнов, Е. *Забавленията на другата половина. Рокът и съвременната културна ситуация*. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 1991.

⁶ Вълков, И. „*Комуникация на гражданските движения*“. София: ПР-Туризм-консулт, 2014.

⁷ Ражейкова, Г. *Развитие на съвременната алтернативна сцена в България (музикални клубове и медии)*. София: Софийски университет „Св. Климент Охридски“, 2017.

Светльо Витков - фронтменът на пънк групата „Хиподил“⁸, Васко Громков - един от ветераните на DJ сцената у нас⁹. Чрез личностите, двигатели на контракултурната сцена, достигаем до редица данни за историята на формирането на различните публики. Сред използваните източници са и най-нови изследвания, посветени на културните и музикални процеси в разглеждания период, като книгата на Венцислав Димов „Музиката за народа на медийния фронт (Меката власт на народната и популярна музика в социалистическа България)“¹⁰.

На базата на моя собствен опит като дългогодишен представител на контракултурната сцена и на факта, че бях част от някои от контракултурните музикални групи от периода, разглеждан в този труд, се насочих към различни методи на изследване. Един от тях е сравнителният анализ на българските и западните контракултурни музикални публики, посочващ съответните прилики и разлики. За постигането на комплексност на изследването се използват следните методи: на музикалния анализ, на социалната антропология, културологичен метод (в който контракултурата се изследва като част от културата), социологически (за да се осъществи изследване върху разрез на философията и социалната концепция на отделни малки общества). Освен върху идеологическите и философски различия, дисертацията се базира и на анализ на отделни емблематични за различните музикални сцени творби, заедно с текстовете и партитурите им, като детайлно разглежда стиловете и философските различия помежду им.

Научното изследване „**Контракултурните музикални публики в България през 80-те и 90-те години на ХХ век: създаване и характеристики**“ е и първи опит за събиране на

⁸ Витков, С. *Българно или истерията Хиподил*. София: Ескейди Саунд ООД, 2007.

⁹ Громков, В. *Аз бях DJ*. София, самиздат, 2017.

¹⁰ Димов, В. *Музиката за народа на медийния фронт (Меката власт на народната и популярна музика в социалистическа България)*. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2019.

история на сцените и публиките в контекста на едно бурно време, заключено между средата на 80-те и средата на 90-те години на XX век.

Глава първа

Контракултура, ъндърграунд и музикални стилове – периодизация и паралели между западната и българската сцена

1.1. Контракултура

За баща на термина „контракултура“ се смята Теодор Розак - професор по история в Калифорнийски държавен университет (California State University, East Bay), който свързва контракултурата със събитията през 60-те години в САЩ - появата на битниците и хипи културата, протеста и идеологията им. „Това, което наричам контракултура, придоби протестният си вид през този период (60-те и 70-те години на XX век - Б.А.), и не започна по време на кризата, а по време на възхода на индустриалната икономика. Несъгласието не идваше от бедността, а от изобилието; Неговата задача (на кого, на какво?) е да разследва нови проблеми, които са възникнали с безпрецедентно повишаване на жизнения стандарт. В продължение на около двадесет години процъфтяващото индустриално общество се превърна в сцена на бурно, сложно, но любопитно морално търсене“ – казва Розак в предговора към книгата си „The Making of a Counter Culture“¹¹.

Розак използва думата контракултура като социологически термин, за субкултура,?? в която група от индивиди, несподелящи официално наложената обществена култура, публично я отричат и желаят нейната промяна.

И в двата лагера (Източен и Западен) субкултурните и контракултурни общества се развиват по сходен - при запазване на тайна (в социалистическите държави), някъде – в отрицание на официалните места за културни и обществени събития – (в

¹¹ Roszak, T. *The Making of a Counter Culture*. New York: Doubleday Books, 1985, с. 3.

западния свят). Именно този начин на възникване на контракултурни общества и на тяхна собствена култура могат да бъдат обяснени с термина „ъндърграунд“ (underground - англ., в превод: подземие). Градските субкултурни маргинални общества, които изразяват протеста си спрямо „мейнстрийма“ (масовия вкус, официалната култура) са в основата на културния ъндърграунд.

Ето един пример за ъндърграунд изкуство в България - малко след средата на 80-те години феноменът „самиздат“ създава първите опозиционни подобия на вестници и списания, които се разпространяват тайно от ръка на ръка и говорят на език, различен от официалния. Тогава се появяват и ъндърграунд поети: Борис Роканов, Ани Илков, Владимир Левчев, Едвин Сугарев. Те вървят по „тънкия лед“ на цензурата и политическите рестрикции, от една страна, и на разпадащия се стар строй, от друга, и създават ново изкуство с различен дух и усещане за свобода. Важно е да кажем, че понятието „самиздат“ - толкова типично „източно“ (идва от руския език, като контрапункт на издателствата в СССР – „Госиздат“, „Политиздат“), дори е навлязло в западната култура с оригиналното си име.

През м. април 1986 г., след аварията в Чернобил, когато властта и медиите в България мълчат, единствената информация излиза от незаглушаваните от официалната власт у нас по това време радиостанции: „BBC“, „Deutsche Welle“, „The Voice of America“, „Свободна Европа“. Известно е, че по това време изказването на мнение, различно от официалното, може да коства сериозни проблеми. Пренебрегвайки тази заплаха, никому неизвестна музикална група, свиреща в едно кюстендилско мазе (нарекляла себе си с ироничното и дори саркастично име „Нови цветя“), представя своята песен с шокиращия текст:

„Радиация в градската канализация
Радиация – марулите са провокация
Радиация – в паника е цяла нация
Радиация – скапана цивилизация”

С този малък пример може да се илюстрира едно от проявленията на ъндърграунда и контракултурата в България в условията на разпадащия се вече социализъм.

Как реагира официалната власт на подобни актове на несъгласие? Външно – никак – властта избира тоталното игнориране на ситуацията. Но Държавна сигурност, чрез своя вездесъщ шести отдел, проявява „интерес“ към подобни гаражни групи, около които се събира почитателска маса с явно демонстрирано критично отношение към „социализма с човешко лице“. В изследването си „Младежката контракултура в България на 70-те и 80-те години“ (проект от 2013 година, включващ изложби и лекции по темата), историците Михаил Груев и Боян Гюзелев ясно посочват, че цял един отдел на ДС – втори отдел на шесто управление, се е занимавал с наблюдение над контракултурата, зараждаща се като отпор на официалната пропаганда и агонизиращата просъветска система у нас¹².

На Запад контракултурата настоява за „справедливост“, „солидарност“, като изхожда от пацифистки позиции (хипи културата), от позициите на отрицание на конформизма (пънк културата). На Изток контракултурата е вид съпротива на официалната цензура, но и „проводник“ на забраненото и вид „дисидентство“. Нещо повече: контракултурата в източните страни, и в частност в България, по смелост и дързост често надминава политическите дисиденти, защото има привилегията да говори на „уличен жаргон“ и да нарича проблемите със собствените им имена, неподвластна на никаква политическа коректност.

1.2. Пънк рок, пънк идеология, пънк култура

Думата „punk“ (англ. ез.) се употребява като обидно обръщение към някого с цел обиденият да бъде представен като дребен, незначителен, но също така тази дума може да се използва и със значение за престъпник. Мнозина търсят корените на пънк

¹² Величкова, Б. *Хипарски времена. Субкултурите на 70-те и 80-те в снимки*. <https://offnews.bg/hiparski-vremena-subkulturite-na-70-te-i-80-te-v-snimki-174836.html> (25.06.2018).

вълната в политиката, въведена от Маргарет Тачър, и безработицата във Великобритания, която преминава границата от 2 000 000 души в началото на 80-те години на XX век. Именно безработицата, съчетана с усещането за безнадеждност сред младите хора от различните прослойки, дава тласък на една нова контракултура, в която основни врагове са не само статуквото, управлението и институциите, но дори и старите и миролюбиви контракултури като напр. хипи движението.

Пънковете са контрапункт на всичко, което едно консервативно общество би приело за благоприлично (в България според граматическите норми на българския език се използва и терминът пънкар за представителите на пънк движението – Б.А.). Те се обличат предизвикателно, вместо обеци носят безопасни игли, често съчетават пижама с кубинки, но най-характерни за отличителния им вид са прическите, вдъхновени от традициите на някои индиански племена. Неслучайно емблематичната прическа, при която главата е обръсната, но в средата е оставена коса, вдигната високо с огромно количество лак за коса, се нарича „mohawk“ на името на индианско племе, от което е заимствана.

Онова, което е много характерно за пънковете, е тяхното желание да акцентират върху своята обществена отхвърленост. В това отношение се достига до сериозни крайности, сред които е ползването на свастиката (не защото пънк вълната е идеологически свързана с неонацизма, а просто защото свастиката отблъсква). Образите, които пънк контракултурата създава у своите последователи, са подчинени на стремежа на самите пънкари да се превърнат в обект на всеобща омраза.

Пънк рок музиката, за разлика от арт рока, отхвърля всички сложни похвати и дори търси лошо изпълнение, фалшиви вокали, неритмична ритъм секция. В една пънк песен рядко има соло на някакъв инструмент – нещо, което е било характерно за арт/прогресив рок и за по-ранните направления в рок музиката.

Определящи за идеологията на пънк групите на западната сцена като цяло са левите идеи. Дали това ще са откровените призови за анархия („Sex Pistols“ – „Anarchy in The UK“), или

безпощадна критика на съвременното консуматорско общество („Dead Kennedys“ – “Holiday in Cambodia”), или пък музика, написана в подкрепа на бунтовете на чернокожите младежи в квартал Нотинг Хил през 1976 година („White riot” на „The Clash“) – идеите на пънк изпълнителите са за бунт срещу системата и борба за справедливост.

В пънк рока музиката е с опростен характер. Обикновено структурата на песните е изградена като редуване на куплет с припев, а ако има китарно соло, то е кратко и не демонстрира виртуозност. Освен този изчистен стил на музициране, който гръмка декларира своята примитивност, пънк рокът ползва прийоми на подигравката, на лошия кавър, на фалшиво изпятата класическа песен.

Нахлуването на пънка у нас започва с първите две български пънк групи: „Нови цветя“ (все още съществуваща група) от Кюстендил, и „ДДТ“ от София (престанала да съществува през 1992 г.). Кюстендилците (чиято песен „Радиация“ посочих по-горе) са група, която е известна с избора на остри социални текстове в своята музика. Тяхната ангажираност към тази болезнена гражданска тематика им носи сериозни проблеми в началото на 80-те години. Макар че имат спорадични участия (реално само 2 участия на сцена от периода на създаването си през 1977 г. до 1989), групата получава „специално внимание“ от идеологическите отдели на тогавашната Държавна сигурност¹³. По същото време в София се появява групата „ДДТ“. Първите пънк пионери правят музиката си под сериозното влияние на западните групи „Sex Pistols“, „Exploited“, „The Clash“. От друга страна, българската пънк сцена е достатъчно самобитна и създава определено свой почерк, добавяйки щипка екзотика към пънк естетиката и изразните средства.

Когато говорим за пънк рок у нас, можем спокойно да разделим тази музикална контракултура на няколко вълни. Първата вълна е на групите, които възникват в края на 70-те и началото на

¹³ *Интервю с Нови Цветя*. <http://www.rawkroll.net/interview/17/> (18.09.2018).

80-те години. Тя се определя от доайените: „Нови Цветя“, „ДДТ“. Там са и „Кале“, „Ревю“, „Контрол“, „Холера“. Групите от втората вълна в българската пънк музика (след 1985 г.) са „Хиподил“, „Кокоша глава“, „Срам и позор“, „Аве Мария“, „Чувал чувал“, „КГБ“, „Аборт“, „Релси и грес“.

1.3. Хеви метъл, екстремна музикална сцена

Докато при пънк културата се изразява директен бунт, идеите са за сриване на стари авторитети, за търсене на социални корени на проблемите в обществото и за конкретни идеологически доктрини, то при така наречената „екстремна“ контракултура – хеви метъл и производните му стилове траш метъл, блек метъл, дет метъл, в основата за разбирането им е необходимо да се изяснят въпросите за символика, за готическа естетика, за една донякъде заместваща реалност и за култура, свързана както с фантастичните романи, така и с митове, легенди, окултни символи и древни култове.

Хеви метъл (heavy metal – тежък метал) като словосъчетание за първи път е използвано от писателя Уйлям Бъроуз в книгата му „The Soft Machine“ (1961). В нея авторът използва фразата „heavy metal“ за да опише извънземните¹⁴.

Какво е на практика „хеви метъл“? Това е музикално течение, което залага на няколко важни компонента – доминиращ звук на китари, променен чрез изкривяване (ползвайки звуковите ефекти „дисторшън“ и „овердрайв“). По отношение на техническите средства и прийоми, хеви метъл музиката следва традициите на наложилите се в края на 70-те години музикални течения като хард рок и глем рок, заедно с прогресив рок (за разлика от пънк рок, хеви метъл течението не къса радикално с миналото, а по-скоро следва определени традиции, но ги издига на доста по-екстремно ниво). Основата на „твърдата“ музика, както се нарича музиката от хеви метъл течението, са китарните рифове (серия от китарни акорди или интервали, обикновено четен брой тактове, оформяща даден ритъм), които се свирят с изкривяване и

¹⁴ Burroughs, W. *The Soft Machine*. Paris: Olympia Press, 1961, p. 28.

паралелни квинти. Текстовете и цялостната естетика на хеви метъл музиката са тотален антипод на хипи културата. Докато хипи движението пропагандира пацифизма и любовта, в хеви метъл естетиката е заложена тоталната агресия, представата за войната, за мрака и дори окултните увлечения – особено в някои от по-късните течения, характерни за 90-те години, като „блек метъл“.

За пионери на хеви метъл музиката се смятат групи, които по-скоро не са представители на метъл сцената, а идват от хард рок течението: „Блек Сабат“, „Лед Цепелин“ „Дийп Пърпъл“. В естетиката на метъл сцената като цяло не присъства директното отрицание на пънка, нито бягството от действителността на диско музиката. Метъл музиката борави с метафори, с много символика. Готическите образи – вампири, демони, вещици – присъстват, давайки сериозна отпратка между музиката и фентъзи литературата, така популярна сред младите хора от началото на 80-те години на ХХ век, а и до днес.

В България хеви метъл идва заедно с пънк вълната. На практика публиките на двете контракултурни музикални течения у нас се припокриват. Основна причина за това е, че в началото на 80-те години първите рок концерти, на които изява получават ъндърграунд групите, са общи и смесват публиките си.

Групите, които дълго време диктуват модата в твърдата музика у нас, са „Ахат“, „Ера“ и „Конкурент“. Трите групи стават известни по едно и също време, за сметка на „Тротил“, които нямат сериозен успех. В стилово отношение, ранните хеви метъл групи в България сякаш все още се лутат. Групите, които се появяват след това, не само че са стилово ориентирани, но и създават свои собствени ядра, базирани на определени места в страната.

В началото на 90-те години в градовете Дупница и Бургас се формират два центъра на блек метъл музиката. В Дупница свирят групите „Ork“, „Scapagoat“, „Iudicium“. В Бургас се изявяват „Diabolism“, „Korozy“, „Demonism“, „Biophobia“. Блек метъл групите в стилистично отношение са абсолютно копие на западните в музикално, текстово и стилистично отношение. Дет метъл сцената е силна в София: „Desolate“, „Past redemption“,

„Агресор“, „The Revenge Project“, „Hyperborea“ са само част от групите, които свирят в този екстремен стил. Във Варна метъл сцената донася и първите хард кор групи (хард кор – стил, смесващ метъл и пънк)¹⁵ – „Indignity“, „Ignore“, „Confront“, „Crowfish“. Хеви метъл теченията продължават и днес да имат своите многобройни поддръжници сред младите хора.

1.4. Нова вълна (ню уейв), тъмна вълна (дарк уейв)

С термина „нова вълна“ (new wave) са наричани доста явления в изкуството. За баща на определението нова вълна е сочен критикът Франсоаз Жиру, който използва „нова вълна“ за определение на киното, снимано от младите тогава френски кинорежисьори Франсоа Трюфо, Жан-Люк Годар, Клод Шаброл, Луи Мал, Ален Рене. По-късно, със същото наименование са наричани различни културни и контракултурни явления, а мнозина музикални критици говорят за нова вълна в британския хеви метъл¹⁶ (така се споменава разгледаният в този труд хеви метъл в музиката на „Iron Maiden“ и „Judas Priest“).

И докато по-ранните контракултурни общества (битници, хипита) се противопоставят на тези обществени явления с протести или с бягство (напр. при хипитата горенето на повиквателните за войната във Виетнам), то ню уейв културата по-скоро проповядва вътрешно бягство, вътрешна емиграция и възпява най-мрачните кътчета на душата.

Новата вълна е не само музика. Тя е и модна вълна, и начин, по който се обличат почитателите ѝ. Утвърждава се като абсолютна противоположност на другите ъндърграунд течения и движения. Кожените якета с капси на метъл феновете или скандално скъсаните и разноцветни дрипи на пънковете тук са заменени от елегантни черни костюми, ретро очила, огромно количество гел, с който косите биват прилепени назад.

¹⁵ Blush, S. *American Hardcore: A Tribal History*. Washington: Feral House, 2001, p. 9.

¹⁶ <http://ultimateclassicrock.com/new-wave-of-british-heavy-metal/> (18.07.2018).

Може би най-ярките new wave звезди са британците „Depeche Mode“. Групата извършва революция в звука, замествайки китарите със синтезатори. Така звукът става изцяло електронно генериран, придружен с ниския баритон на вокалиста Дейв Геън. Групата е определяна като „ню уейв“, „ню романтик“, а през 90-те години започват да добавят и термина „алтернативна“ група.

Терминът „**тъмна вълна**“ (Dark Wave) е течение, което възниква като част от new wave, но има по-силно пънк влияние, примесено с известна музикална интровертност, умозрителност и готическо влияние. „Терминът "тъмна вълна" възниква през 80-те години на миналия век като индикатор за тъмната страна на новата вълна. Групите „Cocteau Twins“ и „Soft Cell“ са представители на това първо поколение. Дарк уейв музиката използва относително по-бавно темпо, по-ниска звучност (ниски мъжки гласове – Б.А) и минорна звучност в музикалните си настройки на меланхолични текстове, отколкото новата вълна“ – пише Исабела ван Елфен в книгата „Готическата музика – от звука до субкултурата“, написана в съавторство с Джефри Андрю Уайнсток¹⁷.

Тъмната вълна се утвърждава като течение от групите „The Cure“, „Bauhaus“, „Siouxsie and the Banshees“, „The Sisters of Mercy“, „Swans“. Музиката, която създават, е мрачна, а на моменти дори хипнотично-умозрителна. Гласовете са ниски, дълбоки (при групи като „The Sisters of Mercy“ и „Swans“), или пък маниерно „маниакални“ (Робърт Смит от групата Кюър, който с външния си вид и пеене на ръба на истерията илюстрира поведение, характерно за маниакален готически персонаж).

В България контракултурното музикално течение new wave е първото, допуснато от официалната власт на голяма сцена. Това се случва, след като през 1986 г. групата „Тангра“ издава своя албум „Тангра 2“. Той е първият официално издаден контракултурен албум в историята на българската рок музика. Музикантите от групата успяват да се справят с всички

¹⁷ Elferen, I. van, Weinstock J. *Goth music: from sound to subculture*. New York: Routledge, 2016, p. 35.

ограничения, налагани от многобройните социалистически бюрократични институции.

От официалния дебют на новата вълна на българска сцена, до пробива на следващата генерация new wave групи, има няколкогодишна пауза. Тя бива прекъсната от появата на няколко групи, които за разлика от „Тангра“ не се превръщат в мейнстрийм. Това са групите „Клас“, които се ориентират в стиловете „new wave“, „new romantic“ и са силно повлияни от електронния стил на „Dereche Mode“. Група „Атлас“ са мелодичен ню уейв и се ориентират повече към поп сцената. Различните им стилови търсения създават някои много обичани хитове, като песента „Кукла“ по текст на Димитър Воев.

„Нова генерация“ е групата, която дава начало на dark wave ъндърграунда у нас. Но „Нова генерация“ е и групата, която първа успява да организира феновете си в истински фенклуб. Той не само, че комуникира постоянно с любимите си изпълнители, но е и стимул за творчество, създава групи и поети, които са последователи на Димитър Воев и на неговите идеи за музика и поезия.

Така на родна сцена се появяват многобройни формации, вдъхновени именно от „тъмната“ вълна – „Виолетов генерал“ (проект на художника Емил Вълев), „Мъртви поети“, „Мефисто“, „Абсолютно начинаещи“. Група „Ревю“ - на другите двама бивши членове на „Кале“ Васил Гюров и Кирил Манчев, също е изкушена от „тъмната“ звучност, но повече свързана с пост пънк влиянията, отколкото с мрачната меланхолия на Воев и дарк сцената.

1.5. Периодизация на българската контракултурна музикална сцена

След анализ и систематизация на събрания материал в изследването предлагам следната периодизация на възникването и разпространението на контракултурни течения и групи в България: (в бولد)

Пънк

Възникване: края на 70-те и началото на 80-те години на XX век

Пънк групи:

- **първа вълна** – 1978 – 1984 – „Нови цветя“ – Кюстендил, „ДДТ“ – София,

„Контрол“, „Холера“ – София

- **втора вълна** – след 1985 – „Хиподил“ – София, „Срам и позор“ – Враца, „Кокоша глава“ – Кърджали, „Аборт“ – Варна

- **ска групи** – „Уикеда“ – София, „Обратен ефект“ – София, „Пица“ – Варна

Центрове на пънк сцената: София, Варна, Кюстендил, Враца

Предпочитан език – български

Хеви метъл

Възникване: началото на 80-те години на XX век

Метъл групи (в различните течения на екстремната сцена в България):

- **Хеви метъл** – след 1980 – „Ахат“, „Конкурент“, „Тротил“, „Ера“, „БТР“, „Аналгин“, „Ер малък“ – София, „Рицари на огъня“, „Ренегат“ – Пловдив

- **Блек метъл** – „Ork“, „Scapagoat“, „Iudicium“ – Дупница, „Diabolism“, „Korozy“, „Demonism“, „Biophobia“ – Бургас

- **Дет метъл** – „Desolate“, „Past redemption“, „Агресор“, „The Revenge Project“, „Hyperborea“ – София

Центрове на метъл сцената: София, Пловдив, Бургас, Дупница

Предпочитан език – български – за по-ранните групи от хеви метъл сцената; английски – за почти всички групи от блек и дет метъл сцената.

Ню уейв/Дарк уейв

Възникване – в началото на 80-те години на XX век

Ню уейв/дарк уейв групи:

- **Ню уейв** – (началото на 80-те години) – „Тангра“, „Спринт“, „Атлас“, „Клас“, „Оказион“ – София

- **Дарк уейв** – (средата на 80-те години) – „Кале“, „Ревю“, „Нова генерация“, „Виолетов генерал“, „Мъртви поети“, „Абсолютно

начинаещи“, „Воцек и Чугра“, „Art Generation” – София, „Мефисто“ – Радомир, „Психобагажник“, „Арахнофилия“ - Варна
Центрове на пънк сцената: София, Варна , Радомир
Предпочитан език – български

Глава втора

Музикалните контракултурни публики в България – идеологии, характеристики и развитие

2.1. България и контракултурните публики/общества

В края на 70-те и началото на 80-те години на XX век в България не съществуват обособени контракултурни групи. Така наречената естрадна сцена, която е обединила в себе си множество изпълнителски практики – от поп до рок музика, заедно с народна музика, фокуси и скечове, не предполага никаква възможност да има различни видове музикални потребители, обединени около общи ценности, нито те да създават собствени общества.

В книгата си „Естрада и социализъм: проблясъци” Розмари Стателова пише: „Както е прието да се счита, терминът естрада (от исп. Estrada) навлиза в българската практика под влияние на съветско-руската и означава – вече според Речника на чуждите думи в българския език – нещо в художествено-изпълнителската практика, което е предназначено за широката публика. Лично за мен, понятието – освен всичко друго – иде да обозначи променения характер на съответната песенност, която от битово-приложна се превръща – в даден свой отрязък – в концертна“¹⁸.

В монографията си „Музиката за народа на медийния фронт“ Венцислав Димов говори за така наречената от него „музика за народа“ – термин, който обяснява по друг начин онова, което се случва на сцената. Ето какво казва Димов в своето изследване: „Така наречената музика за народа е един нехомогенен в жанрово и стилово отношение масив, който включва предимно

¹⁸ Стателова, Р. *Естрада и социализъм: Проблясъци*. София: Рива, 2019, с. 8.

медийно-форматирани варианти на фолклорното и популярното: музика, която се етикетира в програмите на радиото и телевизията, върху обложките на грамофонните плочи, в публичното говорене като народна, масова, естрадна, най-масова, забавна, битова музика, музика с масова приложимост, за консумиране от масата на народа. В официалното говорене – наративите на властта, журналистическата реч, научния разказ – тя присъства през целия период на социализма, защото е свързана с широки аудитории (масите), прониква всекидневието им; нейната низова активност кара елитите да я проблематизират, защото е важна за властова употреба¹⁹.

Повече от ясно е, че в условията на подобни „обединителни“ реалности възникването на субкултурни и контракултурни общества е невъзможно. За да възникнат контракултурни групи, е необходимо те да се обединят около някакъв контракултурен продукт. И този продукт се появява доста по-явно в края на социализма и началото на съветската „перестройка“.

2.2. Пънк публиките в България

В края на 70-те години в България достъпът до най-новите течения в западния рок ъндърграунд е ограничен. Първо – защото социалистическата цензура все още държи здраво в ръце достъпа до каквато и да е информация. И второ – защото контракултурните стилове от западната сцена са заклеймени като „буржоазни и упадъчни“, а когато изобщо се заговори официално за някое явление от запада, то се споменава само и единствено с унищожителна патетика, но без да има достъп до самия музикален продукт (впрочем по същия начин у нас се заклеймява и модернизмът в композиторската музика, киното, изобразителното изкуство).

¹⁹ Димов В. *Музиката за народа на медийния фронт (Меката власт на народната и популярна музика в социалистическа България)*.
София: Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, 2019,
с. 40.

Случайно ли е, че пробивът на пънк музиката става не през столицата, а през периферията на страната (граничните райони). Тази теза е представена в дисертацията през призмата на реалностите в България в края на 70-те и началото на 80-те години. У нас това е златният период на естрадната музика, концертният живот е богат, но насочван в определени посоки. Телевизията е една, радиото – също. Бариерите на социалистическата цензура са спуснати и западната култура и контракултура достигат до нас официално само след щателна проверка на цензурата. Нужни са канали за проникване на контракултурното влияние у нас и един от тях стават медиите на съседна Югославия, които са достъпни ефирно именно в градовете от югозападната периферия – Кюстендил, Видин. Не е случайно, че пънк музиката пробива именно в Кюстендил чрез първата българска пънк рок група.

В Социалистическа Федеративна Република Югославия (СФРЮ) също властва социализъм, но от друг тип – на хората е позволено да пътуват и работят в чужбина, а в изкуството и в поп културата цензура няма или е сведена до минимум. Така в Югославия още в края на 70-те години се появяват много пънк рок групи, които на практика са проводник на влиянието на този тип контракултура у нас: „Панкрати“, „Екатерина Велика“, „Електрични оргазам“, „Партибрейкерс“, „Дисциплина кичме“, „Какадоу Лук“, „Боа“, „Мизар“, „Лет 3“, „Баяга и Инструктори“, „Пекинска патка“.

Освен тях западната музика достига у нас и чрез нелегални студиа за презапис на касети от плочи, черен пазар за плочи, но това става предимно в големите градове. Най-лесен канал за достъп определено е този, свързан с ефирното приемане на различни телевизионни програми, още повече, че все пак идва до нас от съседна при това социалистическа страна.

Кога и къде се обособява пънк публиката у нас? Всъщност отговорът на този въпрос може да бъде даден, ако се проследят местата, на които започват да се събират определени групи от фенове, от почитатели на определени стилове музика в България. В

София безспорно местата, на които започват да си дават среща почитателите на различни стилове са:

- *паметникът на Патриарх Евтимий (на жаргон „на Попа“)* до кино „Дружба“ (днес кино „Одеон“) – там се събират хипита, понякога и привърженици на хеви метъл музиката;

- *„Синьото кафе“* – в градинката на изхода на метрото до националния стадион „Васил Левски“ (днес кафенето не съществува) – това е мястото, на което в края на 80-те се събират музикантите от родния ъндурграунд, както и разнообразни музикални почитатели;

- *„Кравай“* – легендарно кафене, намиращо се на кръстовището между „Патриарх Евтимий“ и „Фритьоф Нансен“ (адрес бул. „Фритьоф Нансен“ № 1) – място, на което се събират последователи на ню уейв, дарк уейв, пънк и хеви метъл стиловете, по-късно там започват да се събират и скинхеди (бръснати глави – субкултурна група, изповядваща крайно националистически и неонацистки убеждения).

Кои са „враговете“ на българските пънк рок групи?

В последните години на социализма и началото на прехода враговете са много – комсомолът и БКП, уравниловката (цветни прически и дрехи не са приемливи за тоталитарното общество), комисиите по категоризация (даващи позволение на един музикант да изпълнява професията си в ресторанти и барове) и идеологическите комисии в медиите (песента трябва да е идеологически „правилна“, за да се излъчи в ефир или да се издаде). За пънковете музикалното статукво в популярната култура е естрадната музика, помпозните комсомолски и ученически песни в прослава на партията-майка.

В първите си изяви на сцена една от най-популярните български пънк групи – група „Контрол“, залага на визия, в която всеки един член на групата е облечен пародийно-театрално – униформа на футболен съдия, попско расо, милиционерска униформа, пижама. Важни документи за публиките от средата и края на 80-те са и някои филми, снимани от различни екипи. Част от тези филми се намират свободно в мрежите за споделяне на

видеофайлове. Сайтът www.lunatic.bg е публикувал един 25 минутен филм, наречен „Ние от Кравай“²⁰. Филмът е направен по поръчка на ЦКД „Г. Димитров“, ОБК на ДКМС „Средец“. Над него са работили Соня Лангова, Иван Шофелинов и Емил Коен през 1988 година, но се появява за първи път в интернет чак през 2014 година.

Анализирайки видеодокументите, свързани с пънковете от средата на 80-те години, можем да достигнем до няколко съществени извода:

1. Пънковете се бунтуват срещу сивата и скучна родна действителност на чисто визуално ниво чрез дрехите и прическите си. Дрехите им са колаж и отражение на реалността в едно отивашо си тоталитарно общество.

2. Пънковете се бунтуват срещу неразбирането – те пресъздават „лошия“ герой чрез собствената си външност.

3. Пънковете се бунтуват срещу собствените си родители. Виждайки, макар и все още неосъзнато, провала на една генерация, чиито идеи са на път да се сгромолясат, пънковете създават контрапункта на едно поколение, което е осмислило провала си още преди този провал да се случи.

4. Пънковете категорично отказват да се възприемат като субкултурно общество. Всяка идея за организираност им е чужда. Не случайно мнозина представители на контракултурното пънк общество приемат идеята на анархистите за своя и дори изписват някои от международните анархистки знаци върху собствените си дрехи.

В ранните години на демокрацията пънк публиките са част от голямото движение за промяна на строя и за реформи. И ако западната пънк контракултура има срещу себе си едно консуматорско общество, в което младите не виждат своето бъдеще, то в България ситуацията е коренно различна – тук пънк публиката иска да има правото да се изразява свободно. В този ред на мисли желанията и исканията на българската пънк

²⁰ Лангова, С., Шофелников, Е., Коен, Е., *Ние от Кравай*. София: 1988. <https://lunatic.bg/kravaj-1988/> (04.06.2016).

контракултура са по-скоро „десни“, ако приемем скалата на политическите ценности – свобода на словото и вероизповеданията, право на свободна инициатива, зачитане на личните убеждения.

Врагът е тоталитаризмът. Срещу него пънк публиката се противопоставя ту чрез постепенно узряващи идеологически идеи, ту чрез подигравка и отричане. Преходът към демокрация постепенно води до различни идейни фракции при пънк публиките у нас. Едни преминават в крайно левия спектър и се ориентират към изконния идеен анархизъм на западните пънкари.

И днес все още такива общества има около групи като „Глас народен“, „Ремонт“, „А-морал“, „Битов терор“. Други избират крайно десните идеи – публиките около групи като „Срам и позор“. Най-многоборйната част от пънк публиката обаче е ориентирана около групи и изпълнители, като „Контрол“, „Хиподил“, „Ревю“, Милена Славова. Тези публики преминават през прехода в България, водени от идеята за бунт, за промяна.

Част от представителите на самата пънк сцена от края на 80-те се пробват с различен успех в политиката в първите десетилетия на XXI век. Политическата активност на хората от пънк сцената в България е факт и към настоящия момент. А публиката, разговорно казано вече е пораснала.

2.3. Хеви метъл публиките в България

Когато говорим за явлението „български хеви метъл“, не можем да не изведем най-напред онова, което прави родната „екстремна“ сцена толкова специална и различна от западната. Това е социалната ангажираност на българската хеви метъл музика, която, особено в ранните години от периода на прехода е един от важните контракултурни феномени, формирали вкусовете и идеологиите на публиката.

Появата на хеви метъл музиката у нас и обособяването на хеви метъл публиките става някак по-лесно в сравнение с пънк публиката, защото стилът хард рок вече си е проправил път в България. В края на 70-те и началото на 80-те години групи, които

все още се числят към „естрадната“ сцена, си позволяват „потвърди“ песни, а и кавъри на западни хард рок групи - „Диана Експрес“ на Митко Щерев, „Щурците“ на Кирил Маричков. Всъщност на тази база ще стъпи и хеви метъл музиката, както и хеви метъл публиката у нас с въпроса – докъде може да стигне, без да попадне в полезрението на цензурата и съответно – на репресивния държавен апарат.

Обособяването на хеви метъл публиките у нас започва да се случва в средата на 80-те години на ХХ век. И тук, както и при пънк публиката, имаме характерни стилови особености на обличането. Но докато при пънк публиката можем да говорим за колаж – гротеска на обкръжаващата ни реалност, то при хеви метъл почитателите приемствеността от миналото дава своя отпечатък. Тесни дънки, кожени дрехи, както и някои отличителни за тази контракултурна група атрибути – метални вериги, накитници с шипове.

Легитимирането на първите метъл групи изисква находчивост, с която да бъде преодоляна бариерата, поставена от социалистическата цензура. Така например на първия младежки рок фестивал през 1987 музикантите от група „Тротил“ измислят име на своето участие – „Тротил за мир“ и дори пускат специално направен голям плакат сред публиката, като почитателите са приканени да се подпишат, подкрепяйки мира. По този начин екстремността на хеви метъл стила бива смекчена от находчивостта на музикантите от ранните хеви метъл групи във втората половина на 80-те години. Решението е да бъдат балансирани стряскащите за властта музика и външен вид с приемливи и социално ангажирани (в рамките на възможното) текстове.

През 1987 и 1988 година хеви метъл публиката в България е част от общия порив на неформалните контракултурни общества към промяна. В началото на 90-те години хеви метъл публиката започва своето бързо делене. Няма друг контракултурен стил, който да има толкова много разновидности в себе си. Именно това сепариране на метъл почитателите някъде в началото на 90-те години започва да доближава българската хеви метъл публика до

западната. Във втората половина на 90-те се появява огромното разнообразие на разновидности в метъл сцената. Всеки един от тези стилове с малки изключения си има собствена идеология – от сатанизъм, атеизъм и окултизъм при блек метъл сцената до съвсем академична публика, слушаща сложните композиционно стилове като симфоник метъл. В новата българска хеви метъл музика обаче липсва толкова ясно изразеният политически и социален подтекст от музиката на ранните хеви метъл групи у нас.

2.4.. Ню уейв публиките в България

Ню уейв публиката у нас има преимуществото да е обособена и съществуваща още в средата на 80-те години. Причините тя да бъде приета по-лесно от властта е, че ню уейв музиката далеч не притежава агресивността на пънк и хеви метъл музиката, което вече беше посочено.

Всъщност модата, навлязла покрай пробива на група „Тангра“, през 1986 година става толкова неудържима, че дори държавното предприятие „Рила“ (Стопанско обединение „Рила“, създадено през 1971 година – Б.А.) пуска характерни за ню уейв модата балтони и привлича музикантите от групата за рекламни лица – нещо, невиджано до този момент). 1988 година е годината, в която родната ню уейв сцена започва да се разделя на различни направления. Групите, които са последователи на „Тангра“ – „Спринт“, „Атлас“, „Клас“, „Оказион“ продължават да творят в този стил и са в линията на чистата ню уейв естетика. От друга страна, с разпадането на група „Кале“ в друга посока тръгват новосформираните „Нова генерация“ и „Ревю“. Музикантите в „Нова генерация“ слагат началото на дарк уейв сцената, а в „Ревю“ избират стил, който е смесица от ню уейв, постпънк и нео примитив (чийто флагман е американската група „B52“).

И докато българските ню уейв песни бавно, но сигурно започват да намират своето място в дискотеките, друга част от публиката на новата вълна отказва да бъде част от мейнстрийма и търси своето място в ъндърграунда. Натам се ориентират почитателите на дарк уейв направлението. Обединени около

фигурата на Димитър Воев, дарк уейв последователите се превръщат в най-вярната и организирана контракултурна публика у нас в началото на 90-те.

Дарк уейв публиката за разлика от ню уейв почитателите е с доста различна нагласа и създава първите организирани фенклубове. Фенклубът на „Нова генерация“ е не просто фенклуб по западен образец. Той е нещо като инкубатор на идеи, вдъхновени от поезията и музиката на Воев. Ню уейв публиката, която избира да се присъедини към „тъмната“ (или по думите на Воев – студена вълна) има не само своя организация, но и бюлетин, който започва да излиза през 1991 година и продължава да се издава след преждевременната кончина на нестандартния поет, композитор и фронтмен на „Нова генерация“ през 1992.

Дарк уейв публиката буквално живее и диша с идеите на Воев и „Нова генерация“. Групата не е приемана радушно, поради особения си стил, който рязко контрастира с набиращите бърза популярност далеч по-достъпни интонационно пънк и хеви метъл. Нещо повече – самият Воев намира в хеви метъл стила свой враг и това е може би първият по-сериозен конфликт между различните контракултурни публикации на база идеология.

Около публиката на „Нова генерация“ се завъртат различни граждански активности, в основата на които стои отново личността на Воев. Русе, един от градовете, откъдето тръгват протестите срещу тоталитарния режим още преди 10 ноември 1989 година става повод за провеждане на първия в България екологичен рок фестивал с кауза – благотворителност за страдащото от отпадъчните газове на химическия комбинат край съседния румънски град Гюргево население на град Русе.

През 1991 година се сформира инициативен комитет за провеждането на този фестивал. Целта е да се подпомогне финансово специално създаденият фонд "Спасете Русе", сумите от който да бъдат предоставяни за лечението на пострадалите от обгазяването русенски деца (проблемът в Русе е химическият комбинат в съседно Гюргево – Румъния, проблем, който по времето на социализма е negliжиран с цел запазване на добросъседските

отношения със социалистическа Румъния). Фронтменът на „Нова генерация“ Воев е в основата на този комитет.

В началото на 90-те дарк уейв сцената се разраства и се появяват групите „Абсолютно начинаещи“, „Виолетов генерал“, „Воцек и Чугра“, „Мефисто“ (група от Радомир), „Мъртви поети“, „Зеленото убива“ (група от френската гимназия в София). Към тази сцена можем да причислим и „Тутакси“ на Емил Трифонов – Кембъла, но малко по-късно групата променя стила си и се ориентира към алтернативната сцена. Още подобни групи са „69“ от Русе, „Психобагажник“ от Варна, „Второто национално нищо“ от Пловдив, „Кеврщандт“ и „Апатия и снобизъм“ от Кюстендил. Разпространението на дарк уейв контракултурата предполага и клубни концерти, популярни в началото на 90-те като „дарк парти“, на които „Нова генерация“ свирят заедно със сродните си като стил формации. Появяват се и поети, които са вдъхновени от стила на Воев. Всичко това се случва с участието на фенклуба на „Нова генерация“, който чрез своя бюлетин дава гласност на творци, работещи в стила. Бюлетинът на фенклуба излиза до 1995 година.

Дарк уейв публиката у нас продължава да съществува и може би дарк уейв сцената е единствената от контракултурните сцени, която не преминава бариерата, за да се превърне от ъндърграунд в мейнстрийм.

Глава трета

Наследството на контракултурната музикална сцена и съвременната оценка на музикалната контракултура на прехода

3.1. Музикалната контракултура и медиите днес

Към днешна дата контракултурните музикални стилове рядко присъстват в медийното пространство. Макар, че мнозина от анкетираните в различни социологически проучвания, цитирани и в тази, и в предишните глави на този труд, заявяват интереса си към

рок музиката, ситуацията в медиите е съвсем различна. В края на 80-те и началото на 90-те години на ХХ век все още контракултурата замества гражданското общество, казионните организации и организациите на политическото статукво я ухажват по един или друг начин – телевизията излъчва концерти на контракултурни музикални групи, набиращите популярност първи частни радиостанции също обръщат внимание на контракултурните музикални стилове и дори обособяват цели музикални класации или обзорни предавания, свързани с музикалната контракултура.

Такива в началото на 90-те години са „Черна рок класация“ на журналиста Емил Братанов, която се излъчва най-напред по Българско национално радио, а после преминава в частната радиостанция „Дарик радио“ (класацията стартира на 2 юни 1990 в БНР, програма „Христо Ботев“ и се излъчва до 1998 година, когато вече е в ефира на „Дарик радио“), „Рококо“ по БНТ, излъчвано до 1994 година, „Какафония“ – отново по БНТ, стартирала през 1994. Появява се и частното радио „Тангра“, което залага само на рок музика в своя ефир, като там българските контракултурни музикални стилове намират пристан в ефира на различните предавания на радиото. Едно от най-важните в това отношение предавания е „Хляб и мармалад“ на Румен Янев – посветено изцяло на българската рок музика и на музикалния ъндърграунд.

Постепенно обаче интересът към контракултурните музикални стилове започва да отшумява. Около средата на 90-те години модата вече се диктува от новопоявилите се стилове като рап музиката. Със създаването на медии като „Бг радио“ на Ана-Мария Тонкова рок музиката почти напълно изпада от мейнстрийма и започва все повече да се превръща в ъндърграунд.

Голямата икономическа криза през 1997, хиперинфлацията и януарските събития карат много млади хора да потърсят своето оцеляване извън пределите на страната. Следва труден период на крайни икономически мерки, сред които Валутен борд, в който, впрочем, страната ни се намира и до днес.

Новият музикален мейнстрийм, наречен „попфолк“ вече е започнал да се превръща в основна мода и всичко това създава една съвсем нова действителност, в която музиката на бунта се връща обратно в мазетата и репетиционните зали. На практика и до ден днешен съществуват много контракултурни музикални групи. Те произвеждат музикални продукти – албуми, сингли, клипове. Но произведеното не получава популярност, защото медиите вече са променени.

В края на 2020 година единствената класация за независима българска музика в телевизиите ни се излъчва в БНТ 2. Тя носи името „Ново 10+2“ и неин автор е един от ветераните на българската DJ сцена Васко Громков. При това класацията не е за ъндърграунд музика, а е класация на малките, независими музикални издателства и за музика самиздат. Радиостанциите не намират особено много място за рок. От ефирно през 90-те години на XX век, днес радио „Тангра“ се излъчва само онлайн, а освен в него рокът е важна част от радио “Z rock”, но и там контракултурната рок музика звучи най-вече в едно-две профилирани предавания (за българска музика – „Гараж“ на Георги Згуров – Гурко) и няма възможност да добие голяма популярност.

Къде тогава се намира ъндърграундът и контракултурната музикална сцена днес? На първо място клубната сцена съществува в големите градове и ъндърграунд групите намират възможности за изява именно там. Другото място са споменатите вече профилирани предавания за ъндърграунд и нова музика в ефира на някои радиостанции. Това се случва в късните часове на денонощието. Новите поколения пънк, ню уейв, хеви метъл групи имат своите почитатели, но те в никакъв случай не са многобройните почитатели от края на 80-те и началото на 90-те години. Каква е разликата между шоубизнеса днес и този през 80-те години, когато наблюдаваме масовост на контракултурните публики? Разликата е в автентичността на контракултурната сцена сега и през 80-те. В книгата си „Music for pleasure” социологът Саймън Фрит говори за разликата между „музика на младежки общности“ и „музика,

произвеждана за младежки общности²¹. Именно там се крие разликата между днешната сцена и сцената на прехода. В края на 80-те и в началото на 90-те години групите на българската контракултурна сцена не са „продукт“. Те са аматьори в голямата си част и просто говорят с езика на младите хора от контракултурните общности. Днес наблюдаваме главно музикална сцена, при която музиката е продукт, създаден, за да задоволи потребности на определена, било то и контракултурна група. Така се получава парадокс – младежи, които са пълни отличници, не употребяват алкохол и живеят природосъобразно, да са звезди на рап сцената, пеещи песни в „генгста“ стил (в този стил лирическият герой е лошо момче, което пее как го преследва полицията, как има много пари от престъпления и други неща в подобен стил).

Впрочем това е не само български феномен и не съществува само в последните години, но именно този тип кастинг контракултура (събрани след конкурс артисти, които да играят ролята на бунтари) отличава автентичната бунтарска контракултурна сцена от сцената на шоубизнес продукта. Възникналите в мазето контракултурни групи срещу създадените от някоя компания контракултурни шоу продукти. Тази (по Фрит) илюзия за контракултурна принадлежност определено влияе на публиките да не припознават новите музикални контракултурни групи като свой духовен отдушник. По-скоро днешната контракултура по нещо започва да прилича на попкултурата – свързана с танци, начин на обличане и прически, но не и с обща идеология.

3.2. Контракултурата и публиките през погледа на музиканти, поети, DJ артисти

Как хората, свързани по един или друг начин с контракултурната музикална сцена на прехода виждат историята на тази сцена? В продължение на около година (2019-2020) направих поредица интервюта с музиканти, DJ-и. Интервютата с различни представители на музикалната сцена у нас и в чужбина бяха

²¹ Frith S. *Music for Pleasure*. Cambridge: Polity Press, 1988, p.1.

осъществени основно в периода декември 2019 – август 2020 година. Първата цел, която си поставих бе тези интервюта, освен да отговорят на определени въпроси, да бъдат и интересни за четене. За това избрах подход, при който интервютата бяха публикувани в сайта www.offnews.bg²², където впрочем те срещнаха сериозен читателски интерес (интервюто с Владимир Попчев от „Контрол“ към дата 11.10.2020 година е четено от 25190 читатели на сайта според брояча към статията). Съществените въпроси за мен бяха свързани с отделни тези, които изискваха доказателства (или съответно – отхвърляне). Важните въпроси, които зададох на всички интервюирани от мен артисти (общо 8 интервюта), бяха за:

1. Влияния върху контракултурната сцена.

2. Конфликти с властта.

3. Популярност и влияние – публики и контракултурни общества.

4. Причини за краха на контракултурната сцена.

5. Виждане и усеждане за съвременността и бъдещето.

Не се ограничих само с български изпълнители. За да осъществя паралел с това каква е ситуацията на западната сцена, подготвих и записах няколко интервюта с представители на западната контракултурна музикална сцена, сред които един от барабанистите на американската пънк група „Рамоунес“ – Ричи Рамоне, който трябваше да има концерт в България през месец март 2020 година (но поради пандемията от COVID-19 този концерт отпадна).

Ето профила на интервюираните:

1. Иван Попов (Джони) – фронтмен, основен композитор и текстописец на първата българска пънк група – „Нови Цветя“. Интервюто с него е направено на 22.05.2020 година и е публикувано в сайта „Offnews.bg“²³.

²² Авторът на този научен труд работи в сайта „Offnews.bg“, където е редактор с ресор култура – Б.А.

²³ Мицов, В. *Всяка сряда ни викаха в милицията. Джони от 'Нови цветя' за пънка при социализма*. София, Offnews.bg, 22.05.2020.

2. **Владимир Попчев (Владо Унгареца)** – бас китарист, основен композитор и текстописец на група „Контрол“ – най-слушаната българска пънк група до ден днешен. Интервюто с него е направено на 12.03.2020 година²⁴.

3. **Васко Громков (VaGro)** – един от пионерите на DJ сцената у нас, автор на трилогията „Аз бях DJ“, обхванала дейността му през годините на прехода до ден днешен. Интервюто с него е направено на 10.06.2020 година²⁵.

4. **Innerglow** – млада българска индипендънт група. Интервюто с тях е направено на 10.02.2020 година²⁶.

5. **Richie Ramone (Ричи Рамоне)** – барабанист на една от най-емблематичните и световно известни американски пънк групи – „Рамоунес“. Интервюто е направено на 07.03.2020 година²⁷.

6. **Ара Маликян** – световноизвестният цигулар, който не се колебае да изпълнява и музика заедно с контракултурни музиканти и групи, даде кратко интервю преди концерта му в България, който

<https://offnews.bg/interviu/vsiaka-sriada-ni-vikaha-v-militciata-dzhoni-ot-novi-tcvetia-za-pank-729203.html> (22.05.2020).

²⁴ Мицов, В. *Владо Унгареца: Бяхме мега звезди. Отвсякъде звучеше 'Леле, како!' А аз продавах цигари на пазара*. София, Offnews.bg, 12.03.2020. <https://offnews.bg/interviu/vlado-ungaretca-biahme-mega-zvezdi-otvsiakade-zvucheshche-lele-kako-723655.html> (12.03.2020).

²⁵ Мицов, В. *Васко Громков или DJ Vagro за новата си книга, DJ културата, чалгата и инфантилната поп музика*. София, Offnews.bg, 10.06.2020. <https://offnews.bg/interviu/vasko-gromkov-ili-dj-vagro-za-novata-si-kniga-dj-kulturata-chalgata-730396.html> (10.06.2020).

²⁶ Мицов, В. *Innerglow: За да имаме български Sex Pistols, вероятно ще трябва да се сменят още няколко поколения*. София, Offnews.bg, 10.02.2020. <https://offnews.bg/interviu/innerglow-za-da-imame-balgarski-sex-pistols-veroiatno-shte-triabva-d-721411.html> (10.02.2020).

²⁷ Мицов, В. *Richie Ramone пред OFFNews: Не съм лицето на групата, аз съм лицето на феновете*. София, Offnews.bg, 07.03.2020. <https://offnews.bg/interviu/richie-ramone-pred-offnews-ne-sam-litceto-na-grupata-az-sam-litceto-723287.html> (07.03.2020).

също бе отложен заради пандемията от COVID-19. Интервюто е направено на 24.02.2020 година²⁸.

7. Гери Турийска – певица и поетеса, авторка на голямо количество текстове за български песни. Интервюто с нея е направено на 08.08.2020 година²⁹.

8. Рамбо Амадеус (Антоние Пушич) – сръбски ъндърграунд изпълнител, известен като „Сръбския Франк Запа“. Интервюто с Рамбо Амадеус е от 21.05.2012 година и е правено от автора на тази дисертация и от Васко Громков³⁰.

I. Влияния. Този важен въпрос касае появата на контракултурните музикални стилове у нас и има за цел да отговори на въпроса – как в условията на съществуваща цензура различни контракултурни стилове успяват да се появят на българската сцена.

Коментар: Лидерите на контракултурната сцена моделират първите музикални образци спрямо информацията, която е достъпна в съответния исторически момент. За сцената у нас това са медиите в съседна Югославия, другите бивши социалистически страни, в които режимът е по-либерален, отколкото в България. И не на последно място – нелегалните канали, по които музиката достига в страната ни, също са важен източник за информация и вдъхновение. Прави впечатление и фактът, че в СССР във времето на перестройката на Горбачов ъндърграунд сцената е далеч по-смела, отколкото у нас, но тя практически не оказва влияние върху българската контракултурна сцена. Това вероятно показва степен

²⁸ Мицов, В. *Ара Маликян пред OFFNews: Не трябва да забравяме корените си*. София, Offnews.bg, 24.02.2020.

<https://offnews.bg/interviu/ara-malikian-pred-offnews-ne-triabva-da-zabraviame-korenite-si-722479.html> (24.02.2020).

²⁹ Мицов, В. *Гери Турийска: Текстът не може да бъде санитар на мелодията*. София, Offnews.bg, 08.08.2020.

<https://offnews.bg/kultura/geri-turijaska-tekstat-ne-mozhe-da-bade-sanitar-na-melodiata-video-734172.html> (08.08.2020).

³⁰ Мицов, В. и Громков, В. *Интервю с Рамбо Амадеус*. София, Offnews.bg, 21.05.2012.

https://www.youtube.com/watch?v=pn4Y_yYRSE4 (21.05.2012).

на вътрешен бунт срещу официалната култура на социализма, в която руската естрада е част от мейнстрийма по това време. Отговорите на интервюираните ни дават и още една отправна точка – влиянията поражат и регионалните публики. Пънк музиката е силно развита в бивша Югославия, което обяснява защо именно в българските градове, които са гранични с нея, се появяват и първите пънк групи заедно с първите музикални контракултурни ядра.

Друга особеност е, че в самото начало публиките и групите в страната не поддържат връзка помежду си. В интервютата и Владимир Попчев, и Иван Попов споделят, че на практика публиките и групите са започнали да комуникират помежду си много по-късно. Всичко това води до доста сериозна самобитност на групите, които творят в различните ъндърграунд течения и това е много характерно за групите от 80-те години на ХХ век у нас.

II. Конфликти с властта. Особените отношения власт–контракултура в края на социализма, представени в този труд, са съществени за изследвания период и за анализирания явления. Затова те се коментират и в поредицата интервюта с различни представители на контракултурната сцена.

Коментар: Опитите на властта да контролира контракултурата и чрез нея да влияе на младите хора поражда любопитна зависимост – от една страна, е видно, че властта се опитва да изглежда толерантна в период, в който основната мода, зададена от СССР, е „перестройка“ – социализъм, който дава свобода, каквато доскоро не е имало. От друга, обаче тази свобода не е пълна – самата власт не е готова да стигне далеч в подобни реформи и си противоречи – продуцира контракултурните музикални групи, но им налага цензура. Дава свободи на младите, но Държавна сигурност и репресивните органи наблюдават зорко всяко контракултурно събитие. Контракултурните творци са привиквани от органите на реда, но по-скоро с цел да бъдат сплашени. Това, което е важно да се изведе като извод от времето преди демократичните промени обаче е, че властта в опита си да създаде контракултурен инкубатор с безопасни идеи по-скоро се

проваля. Но за сметка на това, без да иска, превръща музикалния ъндърграунд в нова музикална сцена с голяма популярност. Така например до ден днешен група „Кале“ има статут на легенда, при положение, че има само няколко демо записа и едно провалено концертно появяване през 1987 година. Скандалът, който сваля групата от сцената на първия опит за рок фестивал в София, на практика илюстрира провала на Комсомола в опита му да запази изкуствено създаденото си лидерство над младите хора в България.

III. Популярност и влияние. Публики и контракултурни общества. Какво е усещането да си глас на едно поколение, желаещо промени?

Коментар: Славата и популярността на контракултурните музикални групи в началото на 90-те е повече от очевидна. Тя обаче не води групите към върха. Те по-скоро изиграват ролята на липсващите по онова време партии, движения и НПО-та. Може би това е основната причина в средата на 90-те контракултурната музикална сцена у нас рязко да загуби своето влияние. Макар и на върха в условията на родния шоубизнес групите не успяват да се занимават само с музиката си, поради много причини. Това пречи на музикантите да се запазят в автентичния си вид от 90-те. Мнозина емигрират, други се отказват от музиката. Всъщност самите музиканти сочат масовата емиграция и като основна причина за спадането на интереса към контракултурната музикална сцена. Причините са икономически и политически, но и такива, свързани с идеологията и нейното рухване в средата на 90-те години.

IV. Крахът на контракултурната сцена и наследството и днес. Важен е въпросът как двигателите на контракултурната сцена от 80-те и 90-те си обясняват краха на контракултурната сцена в средата на 90-те години. Тук има много и различни версии, някои от тях се припокриват.

Коментар: Няколко са изводите от интервюта в тази посока. Извод номер едно – състоянието на родните и западните медии е напълно съпоставимо – и у нас, и на огромния американски пазар контракултурата и ъндърграундът не намират почти никакво

място в официалните медии днес. Остават каналите, за които говорихме по-горе в този текст – интернет, социалните мрежи, видеоканалите, както и малките, независими локални медии. Извод две – обяснението за краха на контракултурната сцена у нас е свързано с масовата емиграция в средата на 90-те години. Тезата е недоказуема, но звучи логично, обяснявайки внезапната промяна през 90-те. Извод три – липсата на избор. Тезата е на Васил Гюров и е пряко свързана с формулираната от него „ограничена свобода на избор“ – предлагането е само в някои сегменти. Тази теза може да се подкрепи при сравнения с факти от края на 80-те и началото на 90-те, когато няколко рок издания излизат всяка седмица, а медиите излъчват рок музика постоянно, и съвременната ситуация. Към днешна дата място за излъчване имат само поп и попфолк песни, рокът почти напълно отсъства (справка – цитираната класация на Профон в дисертационния текст). Извод четири – конюктурата е довела правенето на попмузика до задънената улица да се произвежда продукт, който е изпразнен от смисъл. За това говорят младите представители на сцената – текстописката Гери Турийска и младите музиканти от „Innerglow“. Липсата на „смели“ песни и липсата на съдържание е една от диагнозите, касаещи днешната сцена.

V. Оптимизъм или песимизъм. Важно е да разберем как изглежда бъдещето според интервюираните.

Коментар: Оптимистично или песимистично звучат констатациите? Забелязват се няколко сблъсъка, които можем да опишем като класически сблъсъци между две поколения. От една страна, раздражението при по-старото контракултурно поколение спрямо разпространението на наркотици днес в средите на музиканти и публиката им. От друга страна, представителите на новото поколение усещат някакъв вид лицемерие у предишното поколение. Но това са по-скоро класическите поколенчески сблъсъци и тук контракултурата е само детайл.

3.3. Причини за краха на музикалната контракултура на прехода. Трансформация на контракултурните музикални публики

Около 1994-1995 година традиционните контракултурни музикални сцени у нас постепенно губят лидерството си сред младите хора. Средата на 90-те години на XX век за България е белязана от няколко краха. Големите политически надежди, свързани с появилата се опозиция, се оказват попарени от един неуспешен мандат на Съюза на демократичните сили. На власт отново са бившите управляващи БСП, като малко преди това един спорен кабинет на Любен Беров с мандата на малцинството в Народното събрание (ДПС) управлява страната. Именно това е времето, в което се появяват и така наречените „силови групировки“ – СИК, ВИС и други в различни краища на страната ни. Това са и годините, в които у нас започва да се утвърждава една нова музикална сцена – попфолк сцената. В исторически план пред България предстои непрозрачна приватизация, война между групировките у нас, а през 1997 – хиперинфлация.

Младите и свободомислещи хора са поставени пред дилема, която част от тях решават с емиграция. На практика двете големи емиграционни вълни у нас следват два периода – между 1985 и 1992 (465 000 български граждани) и между 1992 и 2001 (217 809 български граждани). От 1985 до 2016 година населението на България е намаляло с 1.85 милиона души по данни на института „Отворено общество“, базирани на данните, предоставяни от Националния статистически институт³¹.

Можем ли да твърдим, че емиграцията е основната причина за това музикалната контракултурна сцена да загуби част от публиката си (и съответно от своето влияние)? Всъщност далеч по-логично звучи друга теза – контракултурата в средата на 90-те години се превръща от съпротива в потребление. С „отварянето“ на

³¹ Ангелов, Г., Лесенски, М. *Тенденции в българската миграция*. София, Osis.bg, https://osis.bg/wp-content/uploads/2018/04/MigrationTrendsBulgaria_10YearEU_EuPI_Oct_2017_BG.pdf (24.10.2017).

страната ни към света, появата най-напред на кабелна телевизия, която прави младите съпричастни към световната музикална сцена посредством телевизии като MTV, VH1 и други подобни, свободният достъп към всичко, свързано със световната контракултурна музикална сцена (а и на музикалната поп сцена), променя коренно ситуацията с публиките у нас. В продължителен период от време те е трябвало да се съпротивляват срещу цензурата, срещу липсата на информация, срещу директните и индиректни забрани на онова, носещо клеймо „упадъчна западна музика“. Сега съпротивата вече е победила. Подобни забрани отсъстват. И започва постепенен преход към онова, характерно за цял свят потребление на контракултура. Така самобитността на българските контракултурни музикални стилове и групи започва да се възприема като нещо по-скоро ретроградно.

Още една причина за краха на контракултурната сцена на прехода се корени в икономическата ситуация, белязала прехода и неговите особености. Налагането на попмузиката като почти единствена алтернатива в средата на 90-те има различни обяснения – както естетически, така и икономически. От една страна, собствениците на медии залагат вече не на социално ангажирана музика, а по-скоро на музика за забавление. След средата на 90-те трендът в забавната и популярна музика се диктува от попмузиката и попфолк (етнопоп) музиката, а в ролата на опозиция влиза хип-хоп-а. От друга страна, рок концертите са далеч по-скъпи от едно участие на певец, който пее на плейбек. Това са години, в които България е в икономическа криза, която постепенно ще доведе до финансовата катастрофа през 1997 и масовите протести в страната. В този период гостуването на една рок група е далеч по-скъпо и по-сложно от гостуването на певец или певица.

В началото на 90-те години първите албуми на контракултурните музикални групи у нас се продават в огромни тиражи. Но пиратството е толкова неконтролируемо в условията на пазар с неустановени правила, че авторите в крайна сметка остават излъгани – огромните тиражи не им носят почти никакви приходи (коментирано в този труд в интервютата на хора от

контракултурната сцена). Това, от една страна, не позволява на музикантите да се посветят само и единствено на музиката и прави сцената на прехода самодейна – за да свириш, трябва да имаш приходи от нещо друго. А от друга страна, отказва някои от творците от записване на албуми и издаването им, поради напълно невъзвръщаемите инвестиции – за студио, за инструменти, за производство на клипове.

В началото на 90-те години в България плурализъмът и многопартийността все още са в процес на изграждане. Но още в края на 80-те публиките намират своя начин на изразяване чрез принадлежността си към контракултурните общества и публики. Дали ще са миролюбиви хипита, които се събират на „Попа“ в София, дали ще са пънк хулигани, отричащи ограниченията, или пък ще са облечени в черно ню уейв почитатели, демонстриращи апатия и отчуждение, това са начините на поколението от 80-те да покаже своята различност. През 90-те обаче се появяват огромно количество възможности за създаване на нов тип общества – от политически партии през граждански организации та до най-обикновени агитки. Така вече не е нужно да си задължително в някоя контракултурна или субкултурна общност, след като можеш да изразиш например екологичните си убеждения, членувайки в екологично партии и НПО-та. Доста различна е ситуацията от времето, в което всички заставаха зад казуата на Димитър Воев и „Нова генерация“ за град Русе и неговия замърсен въздух. Или когато контракултурните общности се противопоставяха срещу цензурата в държавните медии или пък искаха премахването на мавзолея на Георги Димитров.

Заключението, което може да се направи е, че в крайна сметка отново „революцията е изляла децата си“. Контракултурната сцена като авангард на всичките искания на младото поколение постига значителни победи. И именно част от тези победи слага края на контракултурната сцена в средата на 90-те.

3.4. Контракултурата в музиката днес – обобщение

Какво е влиянието на съвременните български контракултурни групи?

Днес (в края на второто десетилетие на ХХІ век) музикалната контракултура у нас се намира почти в позицията, в която е в средата на 80-те години на ХХ век. Използвайки рок жаргона, бих казал, че тя е отново в „мазето“. Нововъзникналите контракултурни групи нямат успеха, който имаха тези през 80-те, защото те не са интересни на медиите у нас и на разслоените и разглезени от огромни възможности за избор публики. Медийният климат е съвсем друг, радиостанциите в повечето случаи са „форматни“, но дори рок радиостанциите имат определено малко място за ъндърграунд и то заема обикновено късните вечерни часове на ефира.

И докато преди политиката се опитва да „яхне“ контракултурата и нейната музика (с цел да запази влиянието си сред младите хора) днес масовата музика, харесвана от младите, не е контракултурната.

Попмузиката като събирателно понятие за различни стилистики, попфолк музиката, хип-хоп, г'п'b и електронната музика са предпочитани от младото поколение, а рок музиката сякаш е харесвана по-масово от поколенията на средна възраст, т.е. от бившите бунтари от контракултурата на 80-те.

Въпреки игнорирането и неблагоприятната среда контракултурната сцена продължава да съществува – често не благодарение, а въпреки обществената ситуация. И нейната основна функция – да променя мейнстрийма, да се противопоставя с всички възможни средства на официалната култура и да въздейства на обществото като коректив – продължава да е константна величина по същия начин, по който го прави през 80-те и през 90-те години на ХХ век.

Заклучение

В рамките на моето научно изследване достигнах до определени изводи, които според мен дават отговор на редица въпроси, свързани с контракултурните музикални публики у нас, с тяхното възникване, развитие, влияние върху обществото, както и

със загубата на влияние и логичния крах на ранните публики и сцени от т.нар. период на прехода.

Изводи:

✓ *темата за контракултурните музикални публики не е била обект на задълбочени изследвания до момента;*

✓ *терминът „музикална контракултура“, използван в този научен труд, дефинира най-точно ъндърграунд сцените и публиките от прехода в България, давайки по-голяма точност на дефинициите за сцени и публики, които са извън мейнстрийма в музиката;*

✓ *изследването проследява идеологиите на западните контракултурни музикални сцени и ги сравнява с българските, разглеждайки детайлно творчеството на българските групи от различните течения, но и на техните публики, базирайки се на документи от началото на 80-те години на ХХ век, включително и на запазени видеодокументи от това време. Сравнението между западната и родната контракултура показва различна идеологическа центробежност, което е напълно логично с оглед на различните политически системи по онова време;*

✓ *публиките търпят развитие – от битката за това да имаш право да бъдеш облечен различно до това да притежаваш граждански свободи, демокрация, плурализъм, свободна инициатива, свобода на слово, вероизповедание, липсата на военна повинност, липсата на цензура и явно заявени музикални предпочитания;*

✓ *контракултурните публики у нас са първите праобразци на партиите и гражданските организации, възникнали по-късно – заедно те са силни и когато заявят позиция, и я отстояват, те имат влияние в обществото*

✓ *музикалните контракултурни стилове навлизат у нас в условията на нелегалност чрез различни канали, част от които свързани с телевизията на бивша Югославия. Това обяснява защо контракултурните стилове създават свои ядра*

най-напред в провинцията, а след това в София – например пънк сцената и пънк публиките;

✓ *развитието на различни контракултурни музикални сцени в различни градове в България е феномен, който показва къде са се формирали по-силните ядра на отделните контракултурни сцени и публики;*

✓ *все още не е създадено прецизно дефиниране на музикалните контракултурни стилове и техните разновидности, което пречи при детайлни проучвания за музикалните вкусове и предпочитания към тях;*

✓ *един от основните похвати на музикалните контракултурни сцени и техните групи е пародията. Пародийният кавър на популярна песен от мейнстрийма или от партийните химни от времето на социализма е отличителна особеност на музикалната контракултурна сцена в края на 80-те и началото на 90-те години на XX век;*

✓ *българската хеви метъл сцена се отличава силно от западната по използването на остро социални и ангажирани текстове;*

✓ *българската ню уейв и дарк уейв публика стои зад някои от първите сериозни обществени инициатива на прохождащата у нас демокрация като например каузата за екологията и чистия въздух в град Русе;*

✓ *българските контракултурни музикални сцени и публики се борят за постигане на различни обществени победи като премахването на комисииите в БНР, които следят за идеологически правилните текстове. Каузата за премахването на мавзолея на Георги Димитров обединява всички музикални контракултурни сцени у нас за съвместни акции с концерти;*

✓ *краят на масовостта на музикалната контракултура от прехода се сучва в средата на 90-те години на XX век. Причините за това са няколко: емиграцията на младите хора по това време; липсата на адекватно законодателство, свързано с авторските права на групите; рецесията и финансовата криза на прехода; изчезването на*

идеологическите дразнителни и „врагове“ на контракултурата и отварянето на България към световната контракултурна музикална сцена.

Приноси на дисертационния труд

1. Темата за контракултурните музикални публики (пънк, хеви метъл, ню уейв) в България за първи път е обект на задълбочени изследвания, анализи и систематизации. Наблюдава се основно периодът от 80-те до 90-те години на XX век с различните етапи, през които тези публики се оформят и развиват.

2. Трудът за първи път систематизира документи и медийни публикации, свързани с контракултурната сцена и публика и ги подлага на критичен анализ.

3. В изследването се дават дефиниции не само на стилове в музикалната контракултура, залегнали като основни в текста, но и на други – например седем стила в електронната музика, станала популярна във втората половина на 90-те години на XX век у нас.

4. В рамките на този труд са направени интервюта с различни представители както на българската, така и на западната контракултурна сцена – например с барабаниста на една от най-известните пънк групи в света „Рамонес“. Интервю с представител на сръбската контракултурна сцена – Рамбо Амадеус. Техните спомени и мнения за контракултурните сцени помагат да зазвучат гласовете на участниците в изследваните процеси.

5. Трудът за първи път разглежда регионалните сцени у нас и проследява различните музикални влияния в отделни български градове. Правят се изводи за характеристиките в регионалното разпределение на контракултурните сцени и публиките им.

6. За първи път в съвременната българска музикална наука са нотирани песни на български ъндърграунд групи – „Нови Цветя“, „Контрол“, „Хиподил“, „Нова генерация“, „Ревю“, „Ахат“. Към приложените партитурни примери от песни на тези групи добавям и мои аранжimenti на песни на „The Police“, Gloria Gaynor, направени в съавторство с доцент Христо Павлов и изпълнявани многократно със симфоничен оркестър.

ПУБЛИКАЦИИ
ПО ТЕМАТА НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД

1. Мицов, В. Терминология в поп музиката – проблеми, реалности и парадокси. – В: Българско музикознание, 2019, бр. 3, с. 22-37.

2. Мицов, В. Бунт чрез подигравка – ироничните кавър версии на популярни песни в българския пънк рок. – В: Сборник с материали от научна среща на докторанти „Докторантски четения 2019“. София: НМА „П.Владигеров“, 2020, с. 232-242.

3. Мицов, В. Социализъм, естрадна музика и контракултура – отрицание и употреба. Сборник с материали от научна среща на докторанти „Докторантски четения 2020“. София: НМА „П.Владигеров“ – под печат.

4. Мицов, В. “Няма бъдеще за теб“ – пънк контракултурата в България в периода на прехода – сцени, публикации, идеологии. – В: NotaBene, 2020 – <http://notabene-bg.org/read.php?id=1047>