

ПОЕТИТЕ – ЗАВЛАДЕНИ ЖАНРОВИ ТЕРИТОРИИ

ЗА БАРДОВСКАТА „АНОМАЛИЯ“ В БЪЛГАРСКАТА ЕСТРАДНА КУЛТУРА

Николай Мъглов, ПУ „Паисий Хилендарски“

Научен ръководител: проф. д.ф.н. Л. Липчева-Пранджева

Когато през 1965 г. в Слънчев бряг възниква песенният конкурс с ненужно дългото име „Песни за българското Черноморие“, надали някой предполага, че едва в няколко години той, първо, ще смени своето име, елиминирайки белезите на националната фиксация, и второ, ще се превърне в един от най-популярните музикални фестивали на Източна Европа с ежегодна гледаемост от близо 200 млн. зрители. С новото име „**Златният Орфей**“, предложено от популярния художник Дечко Узунов (Гаджев, 2011: 63; Стателова, 2019: 73), отпада и тематичната рестрикция, макар от текстовете никога да не изчезват напълно гларусите, корабите и маринистичните сюжети. Отвъд това обаче „Златният Орфей“ придобива статута не просто на забавно събитие на брега на морето¹ – той се осмисля като **висш норматив, който предписва музикалните измерения на добрата българска музика по времето на комунистическия режим.**

Затова и историята на „Златният Орфей“ е история и на българската музика – официална и институционализирана в периода на тоталитарната власт. Скандалите или сензациите² (двата термина са флуидни през интересувания ме период), неизменно съпътстващи провеждането на фестивала, са интересни сами по себе си, но за настоящия текст е по-конструктивно да подчертае персоналистичния характер на фестивала. Личностите, участващи в „списването“ на 34-годишната история на конкурса, са най-изтъкнатите творци на *този стил*, респ. на своето време – вероятно не защото е нямало други, а защото официално препоръчаните/одобрените „задушават“ знаенето и говоренето за качествено различните-от-себе-си. Дори само имената на Лили Иванова, Емил Димитров и Тончо Русев сигурно са достатъчно комуникативни и за българския читател, и за чуждестранния любител на българската култура, значима част от която е и стилът, в който последните (и много други *като* тях) творят.

А какъв е *този* стил и защо е толкова тясно обвързан с политиката на страната? Най-често срещаното стилово назоваване е с латинска етимология – „естрада“³:

¹ Вл. Гаджев например деkonструира „Златният Орфей“ на седем „с“-та: summer (лято), sea (море), sun (слънце), sex (секс), song (песен), sand (пясък) и stage (сцена), след което изследва как обединени, тези предпоставки определят социалната, психологическата, познавателната, естетическата и идеологическата функция на конкурса (вж. Гаджев, 2011: 9 и сл.).

² Заемам определенията от интригуващата „жълта“ книга на Марин Петров: „Българската естрада – скандали и сензации“ (вж. Петров, 2009).

³ По-детайлната етимология на понятието се свързва с романските езици, например испански, където „estrada“ означава две неща: „улица“, „път“, но също и нискоиздигната дървена платформа („estrado“), върху която се играят сценки или се произнасят публични речи.

концертна музика, предназначена за публиката. Оттук и причината естрадата да е официалната музика в народната република – тя е попмузика в буквалния смисъл, музика на народа, на широките маси. Чуждата етимология и абстрактността на термина обаче го правят малко или много непрозрачен за днешния (и тогавашния) интерпретатор. В този смисъл заслужават уважение опитите „естрада“ да се разтълкува чрез определението „забавна и танцова музика“. Разбивката не е съвсем успешна: че е музика – музика е, но ако е „забавна и танцова“, то коя тогава е „незабавната“ и „нетанцова“ музика? Изглежда, че и термин, и тълкувание се пропукват, но макар и неясни, те някак имплицират екзактност и това им позволява да функционират като закон.

Изтъкнатата диада например, обвързваща и едновременно с това оразличаваща забавата и танца, има и един свой принос – раздвояване на финалния продукт на (минимум) два начални субстрата: музика и текст. Докато музиката активира физическото начало – случването на танца, то текстът (или текстът и музиката заедно) се ангажира с осигуряването на менталната наслада по време на танца. Такава вероятно е причината да няма инструментални музикални пиеси, нито а капела, квалифициращи се като „естрада“. Канонът на жанра настоява и за трети субстрат: изпълнител, който да въплъти и претвори идеите на композитора и текстописеца. Другояче не би могло и да бъде: естрадният шлагер държи на мултипликативната си функция – да се пее и запаметява лесно. При това трябва да се отбележи, разбира се, и четвъртият субстрат: аранжорът, чиято мисия е да оркестрира музикалния мотив за различните инструменти, ползвани при изпълнението, за да е приятно то за непрофесионалния, но претенциозен слух на масовия възприемател. Ролята на аранжора често се поема от композитора.

Тъкмо това триединство или четириединство – симбиозата между солово или дуетно изпълнение, композиция, аранжировање и текст – стои в основата на завоювания масов характер на естрадната музика. Изначалната борба, характерна за всички страни от Източния блок, на комунистическата власт с естрадата като продължение на джазовата вълна в буржоазните западноевропейски култури доказва, че **народът избира естрадата като представителна за себе си не заради, а въпреки репресивния тоталитарен режим.** Изначално въплътеният в жанра „стремеж (...) към свобода и непосредственост“ (Стателова, 2019: 178), личи дори в простичкия, но непоклатим аргумент на Тончо Русев в защита на правото на избор: „На мен ми харесва, а и публиката го приема“ (Грозева, 1980: 79). Неслучайно към средата на 60-те години на XX в. режимът съвсем отстъпва и официализира жанра, асимилирайки го частично. Ето защо естрадата трябва да бъде изследвана както преди, така и след своята институционализация, съответно в контекста на проявите *на* и отказите *от* свободна воля в музикално отношение.

В тези изследвания, ако съществуваша, централно място биха заемали отклоненията, „скандалите“ – особено по отношение на изтъкнатото четириединство. На българска почва първото престъпване на правилото се случва много рано, още през 1967 г., когато рокгрупа печели Трета награда на „Златният Орфей“ – „Щурците“⁴, чието име е калка на популярните по цял свят „Бийтълс“. Много е вероятно заслужената награда да има и идеологическа цел отвъд естетическата оценка: усмиряване на „чуждеещия се“ рокглас, контролиране на „магията на нещо общо, което ни свързваше“ (Попов, 2010: 261). Но тъй като главната задача на моя текст не е да разсъждава върху цялостната история на българската музика, ще се спра върху едно различно явление-отклонение от попкултурата на четириединството: **българската бардкултура.** Съществуването на подобен тип творчество с право е оценено от музиколога Р.

⁴ Данните за награди тук и надолу са цитирани по книгата на Г. Генов „Тайните на естрадата...“ (вж. Генов, 2007).

Стателова като „алтернативно“, като експертът посочва и няколко имена на български бардове: **Михаил Белчев, Гриша Трифонов, Недялко Йорданов** (Стателова, 2019: 156–158). Без съмнение всеки от споменатите има заслуга за развитието на поджанра, особено Н. Йорданов и М. Белчев. (Г. Трифонов е по-особен казус, защото той пише песни за други певци и не пее своите.)

Приносът на М. Белчев е извънредно голям откъм композиции, изпълнения, и текстове. Композиторот Панайот Славчев казва, че „в повечето случаи Михаил Белчев е автор на текстовете към изпълняваните от него песни“⁵, но дори наистина това да е валидно за първите записи на барда, впоследствие той, макар никога да не престава да пее авторските си песни, сякаш много по-често упражнява „обратния“ (по П. Славчев) случай. Разпознаваемият му глас прави дуетните му изпълнения с Мария Нейкова и Емилия Лазарова изключително популярни, като с последната има издадена и късосвираща плоча „Михаил Белчев и Емилия Лазарова“ (ВТМ 6523). Триумфите му на „Орфей“ като изпълнител са именно тези дуети – Първа награда за „Закъснели срещи“ с М. Нейкова (муз. П. Ступел, т. П. Караангов, ар. Д. Таралежков) през 1969 г. и Втора награда за „С пламъка на мама“ с Е. Лазарова (муз. и ар. П. Ступел, т. К. Масларски) през 1972 г. Като солов изпълнител печели Втора награда през 1979 г. с „Бразда в небето“ (муз. и ар. Б. Карадимчев, т. Г. Константинов). Повече са успехите му като текстописец, които обаче малко закъсняват – чак през 1980 г. брилянтното изпълнение на Васил Найденов „По първи петли“ (муз. и ар. Ст. Димитров) спечелва Втора награда на „Орфей“. Прави впечатление, двете „природи“ на барда, поне доколкото музикантът подлежи на категоризация, твърде рядко, почти незабележимо за историята на българската музика, съвпадат; оценката е имплицирана в плана на хронологията, засечен с отличията, спечелени на „Златният Орфей“. При М. Белчев гласът на певеца и гласът на поета така и не постигат единство, не успяват да заговорят като едно цяло и затова са принудени да битуват поотделно, всеки за себе си и еднакво силни.

Н. Йорданов, от друга страна, е най-репрезентативен за „алтернативната“ бардкултура в българската културно-политическа обстановка от средата на миналия век нататък. Дебютът му като поет, разбира се, изпреварва момента, когато „усетих у себе си странна способност“ (Йорданов, 2023: 136) – умението да възстановява мелодии наум и да ги декодира в ноти. Странната способност, породила песенното творчество на Н. Йорданов, ще е предмет на втората част от настоящата беседа, поради което тук ще пропуснем неговата бардовска „визитка“ в полза на едно наложително историко-теоретично пояснение.

Отбелязването на релацията между поета, музиканта и актьора е първата стъпка към осмислянето на явлениято „бард“. Интеграцията между тези три творчески полета генерира нещо четвърто – **бард, който умее сам да музицира и изпълнява стиховете си пред публика**. Феноменът води началото си от Античността, когато древните рецитатори (като келтските бардове например) са се ползвали от предписмените етноцентристки митологемии и сюжети, за да творят полуавторските си, полулегендарни поеми. Те не са национални поети, защото в древността няма нации в пълния смисъл на понятието. Нациите са конструкт на новото време (края на XVIII в.), когато бардовете изоставят автентиката и вече не скитат с лира като Омир, за да рецитират *пред* публиката, а вместо това „пеят“ *за* тази публика и оттук – за/на цялата нация. Това отместване от древния смисъл е причината за появата на израза „бардът на [коя да е нация]“, който е синонимен на национален поет; такъв за Шотландия е Робърт Бърнс, за САЩ – Уолт Уитман, за България – Иван Вазов и т.н. Казано с думите на Е. Уитли, бардът на новото време отразява в творчеството си „геополитическите граници (...) и идеологическата мисия“ на нацията, следваща националисткия принцип „един народ,

⁵ Цит. по обложката на плочата „Михаил Белчев“ (ВТМ 6224).

една държава“ (Whitley, 2010: 9). **Музикалният смисъл на термина „бард“** има връзка с общокултурологичния, но в по-архаичното му измерение: отчасти поет, певец и актьор, който не е непременно ангажиран с каузата на нацията или идеологията, към която се числи.

Именно относителната идеологическа вакантност може би е причината бардкултурата в България и другите социалистически страни да се осмисля като „алтернативна“, полуофициална. От една страна, тя говори на масовостта като част от естрадата, но от друга, не спазва докрай нито композиционните, нито тематичните правила на жанра! Още по-любопитно е, че певците поети невинаги са единаци: всъщност доста често те участват „по правилата“ в четириединството ту като изпълнители, ту като тесктописци. Блестящ пример за това е един евъргрийн от 1987 г., който представя рядката колаборация между двама бардове: единият пее, а другият пише текста. Парчето се казва „Не остарявай, любов“, като поетът е Недялко Йорданов, а изпълнението се пада на Михаил Белчев (муз. и ар. Х. Агасян):

*Не остарявай, любов, във телата ни топли и слети.
Ах, неуверена нежност още в очите ни свети
и подозрително блясват шпаги от минали страсти,
звън на решителна битка за невъзможното щастие*
(Йорданов, 2002: 84).

Темите и мотивите в шлагера асертират тезата на Р. Стателова за сантименталното, което „май че“ се оказва единственият национален белег на българската естрада (Стателова, 2019: 171).

Макар че социалистическият културен проект не заклеява официално бардкултурата поради двойствеността ѝ, той мълчаливо я пренебрегва като **художествено дефективна**. С други думи, българските бардове няма какво толкова да покажат пред света, а затвореното общество парадоксално е насочено най-вече към демонстративност (пред класовия враг). **„Тогавя у нас изобщо не беше прието поетите да си пеят песните“**, изповядва „греха“ си Н. Йорданов в автобиографията си „Житие и страдания...“ (Йорданов, 2023: 137). Обратно на ситуацията в България, западните певци поети са едни от най-разпознаваемите творци на своето време: френските шансонери, начело с Шарл Азнавур; или нобеловият лауреат за литература за 2016 г. Боб Дилън. Дори СССР, за огромно неудоволствие на ръководителите си, излъчва мощна бардкултура в лицето на Булат Окуджава, легендарния Владимир Висоцки и др. Спрямо изброените *българското* действително заема губеща позиция по ред причини – малоценност спрямо великите нации или пък страх от появата на дисиденти, – но във всеки случай за отбелязване е видимото закърняване на бардосвската култура у нас.

Дали обаче това е справедливо? От музикантска гледна точка: донякъде да. Песните стихотворения са максимално текстоцентрични, в тях ключово е словото, а не музиката. Музикалната композиция е малоакордна, с минорен лад, като вътрешните редувания не са особено ефектни, понеже са функционално подчинени на текста. В този контекст смисълът на музикалната композиция е, че тя е по-скоро фонова и служи като допълнение към текста, а не като самостоятелно изразително средство: тя подчертава предимно драматичното съдържание на текста, без да предизвиква внимание върху себе си. Емфазата, поставена от бардовете върху логоса⁶, **влиза в конфликт с естрадната аксиома, че „думите (...) са празни“** (цит. по песента „Заръка“ – м. и ар. Т. Русев, т. Н.

⁶ „Понякога си мисля, че текстът се губи от мелодията.“, признава Н. Йорданов на последния си голям моноспектакъл през март 2024 г. (За този концерт ще стане въпрос във втората част на текста.)

Захариева, изп. М. Нейкова). Българската естрада държи не толкова на словото, колкото на действеността, чувствата и сетивните усещания⁷. Чудесна илюстрация на принципа е изповедта на поета П. Матев, претворена в песен (м. Т. Русев, ар. П. Велинов, изп. В. Маринов):

*Уж съм вещь във българското слово,
а не мога да усетя сам
как се ражда този странен говор
на човек от щастие люлян...
(„Завръщане“).*

Колкото и да си „вещ“ в словото, щастието е някъде отвъд него. Затова и текстоцентричните песни на българските бардове нарушават принципалния концепт за щастие в народната република. Казаното обаче не отменя факта, че песните им безспорно заслужават внимание във функцията си на (де)градивни частици социалистическо изкуство. Доказателство намирам в песенното наследство на Н. Йорданов, което ще бъде коментирано във втората част на текущото изследване.

Цитирана литература:

Гаджев, 2011: Гаджев, Владимир. Седемте изкушения на Златния Орфей. София: Изток-Запад, 2011.

Генов, 2007: Генов, Генко. Тайните на естрадата: Истината за „Златният Орфей“. София: Ню медиа груп, 2007.

Грозева, 1980: Грозева, Вера. Среци с имена от естрадата. София: Музика, 1980.

Йорданов, 2002: Йорданов, Недялко. Всички мои песни. София: Труд и право, 2002.

Йорданов, 2023: Йорданов, Недялко. Житие и страдания грешнаго Недялко. София: Милениум, 2023.

Петров, 2009: Петров, Марин. Българската естрада – скандали, сензации. София: Интермедиа, 2009.

Попов, 2010: Попов, Развигор. – Ау-у, от глад умирам!. София: Пропелер, 2010.

Стателова, 2019: Стателова, Розмари. Естрада и социализъм: проблясъци. София: Рива, 2019.

Whitley, 2010: Whitley, Edward Keyes. American bards: Walt Whitman and other unlikely candidates for national poet. Chapel Hill, NC: The University of North Carolina Press, 2010.

⁷ Изследването на причините за това би заело твърде много място, затова читателят ще трябва да се задоволи само с някои доказателства в текстовете на песни: „Огън от любов“ (м. Т. Русев и „LZ“, т. В. Вълчев, ар. М. Кацаров, изп. С. Кацарова, В. Найденов и „LZ“); „Момичето с луничките“ (м., т. и изп. М. Нейкова, ар. Д. Симеонов); „Разкаяние“ (м. М. Аладжем, т. Кр. Станишев, ар. Р. Бояджиев, изп. Й. Христова); „Компарсита“ (т. Е. Гешева, ар. Д. Гетов, изп. Й. Христова); „Щурче“ (м. и ар. Найденов, т. Дамян Дамянов, изп. Л. Иванова); „Ръцете ти“ (м. М. Аладжем, т. Д. Ценов, ар. Ив. Пеев, изп. Л. Иванова); „Талисман“ (м. Р. Гопар, т. Й. Христова, ар. Б. Чакъров, изп. Й. Христова); „Рио де Жанейро“ (т. Й. Христова, ар. Р. Бояджиев, изп. Й. Христова); „Зодия Овен“ (м. И. Пеев, т. Ж. Колев, ар. А. Драгнев, изп. П. Панайотов) и др.