

**ИДЕОЛОГИЯТА И НЕВЪЗМОЖНАТА Ъ  
ТРАНСФОРМАЦИЯ В МАСОВО КОМЕРСИАЛНО ИЗКУСТВО  
ПРИ СОЦИАЛИЗМА**

**Масовата песен в България 1944-1954: трагикомичен сюжет**

**АНГЕЛИНА ПЕТРОВА**

***IDEOLOGY AND ITS IMPOSSIBLE TRANSFORMATION INTO MASS  
COMMERCIAL ART IN THE EARLY DECADES OF SOCIALISM***

***The mass song in the period 1944-1954: a tragicomic narrative***

***Angelina Petrova***

**Резюме:** Десетилетието 1944-1954 бележи предизвестен възход на масовата песен, наложила се като основен идеологически жанр. Тя е и жанр-продукт, който изпълнява идеологическа, държавна и обществена поръчка на комунистическата партия в тон с културното инженерство. Тя въплъщава икономиката на социалистическото произвеждане на култура: обезпечаване с контракти на всички равнища, реализация чрез спонсорирани държавни състави, обезпечена чрез контракти с държавните институции в йерархичен държавен ред. Масовата песен се създава в проектираната от културното инженерство на социализма система на държавно масово тиражирано изкуство на социализма. И все пак нещо пречи тя да прерастне в комерсиално изкуство – пречи идеологическата ѝ, адаптиращо-травматична същност, компенсираща гневовите и страхови състояния. Дисхармоничната ѝ двойственост е причина за кризата ѝ след десетилетие на щедро спонсорирано развитие. В партийните документи, официално

публикувани от Съюза на композиторите от 1954, а и след това (1956, 1958) вместо поредност от успехи и завоевания на широка публика, в масовата песен, се констатира крах, слаби резултати, криза. През 70-те все това води към капсулирането ѝ.

**Ключови думи:** тоталитарна култура, културно инженерство, Съюз на българските композитори, масова песен, социалистически реализъм

**Summary:** The decade of 1944-1954 marked a prominent rise of the mass-song, which became a major ideological genre. It is a genre-product that performs the ideological, state and public order of the Communist Party in tune with cultural engineering. It embodies the economy of socialist production of culture: provision with contractions at all levels, realization through sponsored state chambers, secured by contractions with state institutions in a hierarchical state order. The mass-song is created in the system of state socialized art of socialism designed by the civil engineering of socialism. Still, something prevents it from growing into commercial art - it hinders its ideological, adaptive, traumatic nature, offsetting anger and fears. Its disharmonious duality is the cause of its crisis after a decade of generously sponsored development. In the party papers officially published by the Union of Composers in 1954 and then (1956, 1958) instead of a succession of successes and conquests of a broad audience, in the mass-song, a collapse, poor performance, a crisis. In the 1970s, this led to its encapsulation.

**Key words:** totalitarian culture, cultural engineering, Union of Bulgarian Composers, mass song, socialist realism

Десетилетието 1944-1954 бележи предизвестен възход на масовата песен, наложила се като основен идеологически жанр. Тя е и жанр-продукт, който изпълнява идеологическа, държавна и обществена поръчка на комунистическата партия в тон с културното инженерство. Тя въплъщава

икономиката на социалистическото произвеждане на култура: обезпечаване с контракции на всички равнища, реализация чрез спонсорираните държавни състави, обезпечена чрез контракции с държавните институции в йерархичен държавен ред: започвайки с КНИК и съюза на композиторите, тя се реализира на всички равнища на публичното пространство: а/сценично; в новосъздадените масови хорови колективи с представителен характер, б/ медийно, със силен акцент върху радиото и телевизията.

Двойствената ѝ същност: на продукт, произвеждан чрез идеолого-комерсиалните механизми, от една страна, и същността ѝ на *идеологически капитал*, дори на актуален отпечатък, репортаж, следващ всеки нов лозунг на конгресите, води до трагикомичен сблъсък и криза, констатирани в официални документи на Съюза на българските композитори от 1954, годината, определена за отбелязване на окончателна и безусловна победа на социалистическата музикална култура.

Масовата песен и хоровите кантати съпътстват целия живот на социалистическата музикална култура. Взимат причудливи и конюктурни форми, които функционират в публичната сфера на хоровите състави от всякакъв вид: военни, самодейни, работнически. В сравнение със *забавна песен, естрадна песен*, които са комерсиални по определение, в периода 1944-1954 масовата песен се отличава с идеологическа представителност. Тя амбициозно изпълва официозния пласт на комерсиалната култура в социализма. Смесва се с шлагера в неравна борба, като нетипични и често пошли музикални елементи всмукват в Прометеевския модел. Част от това производство парадоксално е „*народна музика*“: композиторите трябва да напишат народни песни, които да покриват основните идеологически постулати (ЦДА, ф. 291, оп. 2, а.е. 3).

Масовата песен, безспорно имаща „звездния си миг“ през 1945-46, когато е предназначена най-вече за радиоразпространението. Радиото е основна медия в първото следвоенно десетилетие, тогава според Ан Апелбаум „дори ...*въртенето на копчето на семейното радио в търсене на джаз се превръща в сурогатна форма на дисидентството*“ (Апелбаум, 2012:

444). Масовата песен, която обаче трябва да изведе „в унисон“ цялата мощ на комерсиалния продукт на социалистическото инженерство и идеологически да реализира пеещите лозунги, се оказва безпомощна спрямо нахлуването на случайни елементи от различни музикално-жанрови области. На повърхността ѝ функционират случайни мелодии, стилистично вариращи от оперни идиоми, военна или училищна песен до шлагер... Пак Ан Апълбаум описва как един от подчертано официозните композитори на следвоенна Полша, А. Пануфник написва „Песен на обединената работническа полска партия“ „...буквално за няколко секунди, пригаждайки текста към първата мелодия, която се появи в главата ми. Това беше боклук и аз се усмихвах вътрешно, когато я изпращах“.

(Апълбаум, 2012: 421). Подобна оценка не е „цялата истина“ и ако мемоарите на Пануфник са писани в условия на самоотричане от социалистическия реализъм, характерен за Полша и преди 1989, то у нас авторите на масови песни (военни, трудови, партийни, посветени на безчет поводи като селско стопанство, борбата за мир и пр...) сериозно дискутират в определени моменти желанието си да станат известни, да се пеят песните им. Дискутират също какво е съветска, народностна, съвременна интонация в масовата песен...Понякога тези декларации изглеждат двусмислени, а за искреността им не може да има гаранция...

Две са причините за кривата на възход и предизвестен срив на най-идеологическия жанр: масовата песен. Тук се намесва *Прометеевата функция*, характерна за тоталитарното изкуство при социализма. Според формулировката на Слотердаjk в механизмите ѝ съдържанието на гнева и наказателните функции се заместват с идилия, романтизъм, възторг (Sloterdijk, 2016: 225).

Масовата песен съчетава *прометеевия комплекс* и проектираната от културното инженерство на социализма система на държавно масово тиражирано изкуство. И все пак нещо пречи тя да прерастне в комерсиално изкуство – пречи идеологическата ѝ, адаптиращо-травматична същност, компенсираща гневовите и страхови състояния. Дисхармоничната ѝ двойственост е причина за кризата ѝ след десетилетие на щедро

спонсорирано развитие. В партийните документи, официално публикувани от Съюза на композиторите от 1954, а и след това (1956, 1958) вместо поредност от успехи и завоевания на широка публика, в масовата песен, се констатира крах, слаби резултати, криза. През 70-те все това води към капсулирането ѝ.

### **Конфликт на комерсиалност и идеологическата стерилност**

В годината на първия планиран зенит на соцреализма (1954) масовата песен попада в криза. В стенографираните официални обсъждания на съюза на композиторите това е обелязано като изненадващ и печален факт. По-рано, през 1948/49 в писмените източници се постулира предизвестения и задължителен успех на масовата песен. Масовата песен е победен химн, но също и най-вече оръжие, и то идеологическо оръжие. В нея се открояват „възторга и радостта от 9 09“, творческия подем на народните маси, а по-късно вече борбата за мир, борбата за селското стопанство, и т.н.

Тъй като е определена като най-видим пласт на социалистическото изкуство, тя е в същото време и най-уязвимият идеологически музикален жанр на соцреализма. Като оръжие на Партията тя не може да се отклони по никакъв начин от идеологическата си функция. Последната изключва забавното, развлекателното, а от друга страна и под идеологическата маска в масовата песен проникват елементи от комерсиалните жанрове: шлагера, градската песен и др. Този конфликт провокира официални констатации за криза и упадък. Според официален доклад на съюза на композиторите от 1952: *„Новите задачи в областта на политикостопанския живот целяха да укрепят придобитите права на работническата класа...Оттук, посредством масовата песен, ново и неизпробвано още оръжие в ръцете ни, поучени от съветските другари и тяхното творчество, ние започнахме борбата срещу формализма, космополитизма и упадъчните антинародни, западноевропейски влияния в музикалното творчество и съвременно направихме първите стъпки за своето собствено творческо преустройство.“* (ЦДА, ф. 291, оп. 3, а.е. 5, л. 6).

Подчертава се също предназначението ѝ да задоволява непрестанно стимулирания, монополен социалистически пазар за музика. Тя безотказно се тиражира в системата от хорове, така и производството на масова песен, и изпълнението и, е финансово осигурено. Партийно-идеологическата функция и комерсиалната страна, според официалния документ се припокриват: *„Нашите композитори участваха активно в акцията за мира с написване на масови песни, песни за нуждите на войската, за ансамбъла към същата, самодейните колективи и др.“* (СБК пред ОИС 1951, ЦДА, ф. 291, оп. 3, а.е. 3, л. 8).<sup>1</sup>

Какъв вид комерсиални обекти се обхващат: всички държавни хорови ансамбли, хоровата капела, също и хоровите състави в провинцията, представителните военни хорови състави, ансамбълът на МВР. Масовата песен не само в преносен смисъл е свързана с военната същност. Всички военизирани хорови ансамбли на социалистическата власт, особено представителните, изискват непрекъснато произвеждане на нов репертоар, възпяване на нови идеологически обекти, обновяване и подобряване на масовата песен. Тя е пазарен продукт, нейното написване и тиражиране е свързано с държавни контрактиции, съставите и представителните хорове, които я изпълняват са на държавна издръжка, дори възникват специални професии, например аранжорите къмхоровете, за които се говори в Доклада от 1954. Масовата песен е свързана с попълване на нотопетатането, създават се творби в индустриални количества. Темите и до 1951 са партизанското движение, отечествената война, аграрната реформа и изграждането на ТКЗС, Димитровската конституция, Конгресите на партията, борбата за мир. Отбелязани са в Доклада от 1951: *„Важните събития в нашия живот през отчетния период, които очертават изграждането на социализма в новия етап на развитието на индустрията и колективното селско стопанство, преминават под знака за мир и защита на националната ни независимост. Тази обстановка*

---

Изнесен е доклад от Св. Обретенков върху усвояването на съветския опит и два доклада на Асен Карастоянов за състоянието на масовата песен с разисквания, които са подготовка на предстоящата дискусия по този въпрос...всеки композитор по-отделен самодейен колектив от провинцията. (ЦДА,Ф.291, оп.3, а е 3, л.9)

*поставя пред нас нова тематика – дружбата със съветските народи, завета на др Димитров, разобличаване на империалистическите подпалвачи на войната в Корея, създаване на образа на новия героичен трудов човек, внедряване на любов към родината, възпитаване на младежка и осъществяване на петгодишния Народостопански план (ЦДА, ф. 291, оп. 3, а.е. 3, л. 4)<sup>2</sup>. Към сферата на масовата песен принадлежи и контракуваното от КНИК и много съществено като идеологическа задача „**създаване на народни песни за партизанското движение**“.* (ЦДА, ф. 291, оп. 3, а.е. 3, л. 5)

В рамката на идеологическото дискутиране и отчетност за Прегледите на българското музикално творчество, т.е. в документите, в които се утаява предписаната история на социалистическото изкуство, масовата песен се посочва като първият по важност жанр. В докладите се говори за композитори-песенници. Според Доклад за дейността на съюза на композиторите от 1951<sup>3</sup>: *„Асен Карастоянов, Светослав Обретенов, Георги Димитров, Тодор Попов, Ал. Райчев, Любомир Пипков, Парашкев Хаджиев и някои други, се утвърдиха като автори на масови песни, като някои от тях се определиха като основни творци на този важен музикален жанр.“* (ЦДА, ф. 291, оп. 3, а.е. 3, л. 3–6).

И при цялата предначертана рамка на посочване на водещото ѝ място в сокултурата масовата песен страда от съмнителния момент на своето „рождено идеологическо петно“ – под булото на обслужване на идеологическата функция тя трябва да е и свързана с фолклора, но и свързана със съветската интонация, и заразяваща-масова, и шлагерно-започняща се... Поначало тя не е единна. В Дневниците си Марин Големинов, неофициално пише с доста ирония: *„Преди около 15 дни се раздадоха Димитровските награди. Аз, разбира се, не получих. Пипков*

---

<sup>2</sup> Българските композитори трябва да насочат усилията си и да напишат кантати за Партията, за Димитров, за Дружбата със СССР, за строителството, за младежта, за армията, за Димитровград, за Добруджа и най-сетне Кантата за мира, нашият пръв и незипълнен дълг. (ЦДА,Ф.291, оп.3, а е 3, л.11)

<sup>3</sup> До 1954 името на съюза на композиторите е Съюз на композитори, музиколози и концертиращи артисти (СКМКА), от 1954 е съюз на българските композитори (СБК). В текста се споменава съкратено като съюз на композиторите, но в съкращенията са отразени двете му названия.б б.авт.

*получи първата премия, получиха награда и маршовете в немски дух на Асен Карастоянов.“ (Големинов, 1999, с. 302).*

В докладите четем нормативната научна интерпретация на масовата песен: коментират се „видове интонация“: масова българска интонация, съветска интонация, спори се какво е това „съвременната интонация“ в масовата песен. Още през 1962 в „Доклад за състоянието“ се казва: „...нашата масова песен трябва да бъде жизнуетвърждаваща и бойка, че трябва решително да се отърси от вредното влияние на запада и следвайки пътя на съветската песен, да не стига до подражателство.“ (ЦДА, ф. 291, оп. 2, а.е. 3, л.7-8). В периода на изграждане на социализма можем да кажем, че масовата песен представлява особена хипербола на военната песен, в нея първоначално се залагат маршовите и военни образи. Опасната близост със съветската песен означава, че никога, както и в идеологическите симфоничните творби, според отчетността на социалистическата наука не може да има „шедъвър на соцарта“. Колебаенето между българско и съветско означава, че и „хитовете“ на масовата песен по необходимост отхвърлят комерсиално-развлекателната същност на шлагера или естрадата например, така масовостта става съмнителна, потъва в сложно-политизираната област на песента-идеологема-оръжие.

### **Отбелязване на десет години от девети септември на Втория преглед на българското музикалнотворчество (1954): юбилеен възход и криза на масовата песен**

Организиранят по случай десет години от победата на социализма през 1954 „Преглед на българското музикално творчество“ - тогава най-представителният форум за изкуството на социализма у нас, е посветен специално на масовата песен. Текстът за Програмата на Прегледа е написан от Любомир Пипков: „За разлика от Първия преглед на музикалното ни творчество, който се състоя от 1 до 28 юни 1952, в концертите на настоящия ни преглед е дадено сравнително по-голямо предимство на масовата ни песен. И с право! Масовата песен остава най-ценното средство за постоянно и непосредствено общуване с трудещите



се и там ние трябва нерекъснато да насочваме вниманието си. В резултат от отправените ни справедливи критики ние положихме усилия за създаване на ярки масови песни и пр.“ (Пипков, 1954, ЦДА, ф. 291, оп. 2, а.е. 21, л. 3). От общо седем концерта в този Втори преглед на българското музикално творчество са поместени четири хорово-симфонични концерта. Участват най-представителните хорови състави като Капелата, държавния Радиохор, Ансамбъл за песни и танци при КНИК, ансамбъл на МВР, Ансамбъл за трудова повинност – изпълнени са повече от 200 песни. Планираното представяне на официалния форум на масовата песен очертава **зенит на социалистическия реализъм**. Проекцията на блестящия и представителен жанр: масовата песен, пишно аранжирана, носеща представителност и официален блясък обаче неочаквано е наранена: в официалния доклад на съюза на композиторите от 1954, представян като документ и на най-високо държавно и партийно равнище, т.е. пред министерството на културата и ЦК на Партията се констатира криза, упадък, плагиатство и кич, в стенограмата от обсъждането му се втурват дискусии, критики, конфликти.

Само въведението към доклада на съюза на композиторите от втория преглед на българското творчество звучи в тон с химничната официална възхвала на масовата песен: „Една от централните задачи на Прегледа беше да покаже състоянието на българската масова песен, по-специално на войнишката масова песен, където нашите композитори най-интензивно са работили. Изпълнен беше значителен брой масови песни от редица ансамбли. Популярен е маршът на Асен Карастоянов за В. Червенков. В стила на Карастоянов е написан и мелодичния марш на Виктор Райчев „Воювай за светъл живот“. Лирическа изразност има в песни като „Запей хармонист“ от Георги Иванов, „Моряшка песен“ от Марин Големинев, „В открито море“ от Светослав Обретенов. Върху народни мелодии или в народен дух са написани песни като „Хей, Станое“ и „Калина, мома хубава“ от А. Карастоянов, създадени за Ансамбъла на МНО.“ (ЦДА, ф. 291, оп. 2, а.е. 22, л. 8–9). Започва добре, но почти веднага следват констатации, които атакуват митологичната сила на жанра. Преди

всичко се установява, че за десет години блясъкът на масовата песен е доста поизбледнял. Не са пестени критичните, нетрадиционно остри оценки дори за автори-класици на масовата песен като Асен Карастоянов. Оценката за него е: *„Асен Карастоянов следва своите собствени разработки от типа на „Ситно хоро“ и „Ябълко, златна“, без да внесе тук никакви нови композиционни или идейни проблеми. Нещо повече, в последната му песен, „Лудо младо“ текстът твърде недвусмислено ни насочва към вулгарни асоциации. Карастоянов не бива да гради така успеха на своите песни. Той се насочва било към хумористичната народностна песен с използване на готови народни мелодии, или на познати мелодии и фрази от народната песен без достатъчно творческо преосмисляне, било към маршовата песен в общ тон. Лириката, баладата, химновата песен всъщност липсват.“* (ЦДА, ф. 291, оп. 2, а.е. 21, л. 4–10). С една дума фолклорно-насочената масова песен се банализира, дори граничи с безсъдържателното, вулгарното и пр.

Немалко текстове от доклада показват, че както от една страна се лансира победно-прометеевски, пуристичен и идеализиращ другарските отношения патос, така от друга страна, опасно се отваря дискусия за баналността и пошлостта, белязала изненадващо планираната кулминация в масовата песен. От подобна критика на доклада е пострадал дори Пипков, всепризнат майстор, създал десетки масови песни: *„В същото време в последните песни на Пипков като „Песен за дружбата“ и „Войник на Пхенян“ има явен стремеж на търсене на по-самостоятелна, нешаблонна мелодия. В последната песен по-ясно се чувства личият стил на композитора. В същото време обаче и двете песни не носят ярка, запаметяваща се мелодическа образност. В „Песен на летците“ се чувства влиянието на съветската весела войнишка песен.“* (ЦДА, ф. 291, оп. 2, а.е. 21, л. 10-15). Това ни подготвя за остро-критичен разбор на състоянието на масовата песен, който е особено чувствителен, предвид нейната идеологическа природа. Масовата песен не може да се обвини в безидейност, но чрез натрупването на остро-критически оценки се очертава теза за „криза в жанра“.

В оценките се чете, че революционната и военна съдържателност, подвеждащо, но всъщност много естествено и лесно „се масовизира“, поглъщайки по-банални, дори по-актуални за времето съдържания. С известна печал авторът на доклада констатира: *„Може да се каже общо:., че изброените песни, въпреки повече или по-малко удачното пресъздаване на темата, едва ли можем да причислим към най-значителното, създадена у нас в областта на масовата песен. Личният стил на композитора – песенния почти не се чувствава даже и в тези най-сполучливи масови песни. Такава песен, която да завладява слушателя и същевременно да носи всички художествени дастойнства – музикални и словесни – липсваше.“* (ЩДА, ф. 291, оп. 2, а.е. 21, л. 10). Констатира се, че замисленият като витрина на възпелените в музика партийни постулати жанр, който би трябвало да бъде квинтесенция на всичко което най-ярко изразява партийните повели, е в криза, че в него има много вътрешни противоречия и пукнатини, масовостта на изказа руинира въздействието на самия жанр. Този резултат е неочакван. Констатира се банализиране и упадък на масовата песен, неудачно-помпозен изказ, размиване на жанровите ѝ контури: химновото, маршовото се разпадат.

Музикално-идеологическият еквивалент на соцреализма, жанрът-витрина показва вътрешно раздуване и много вътрешни противоречия и неуспялост. Райчев, необикновено активен в идеологическите дискусии за 1954, протестира: *„Ето, ние признаваме, че българските песни с национален облик, с национална интонация, тези които са действително хубаво написани, са постижение и са най-добрите на прегледа. И какво излиза? След като токова се говори в доклада за българската интонация, че това е най-хубавият път за нашата интонация на с. 7 за най-добри са посочени песни, които нямат нищо общо с българската интонация: маршът на Асен Карастоянов за Вълко Червенков – извинявам се, но аз не намирам никаква българска интонация, Воювай за светъл живот – също така. Хубава песен, но няма никаква българска интонация. Те са я отбелязали като хубава песен, защото действително е хубава...После „Младежка песен“ от М. Големинев. Той самият ми каза „Драги ми Сашо*

*за пръв път правя опит да напиша една песен не в българска интонация“, а тя се сочи тук за българска!“ (ЩДА, ф. 291, оп. 3, а.е. 39, л. 16).*

Тук е мястото да се коментира и драстичен факт. Тъкмо по повод на доклада от 1954 Райчев е обиден за оценка по обвинение в плагиатство срещу него. Той изпитва справедлив гняв и не се поколебава да посочи кризата в самата масова песен. В масовата песен „имплантът фолклор“ е проблематичен, защото тя има или маршова, или лирична природа,

И Големинов е недоволен и засегнат от оценките за неговите песни. Той оспорва официалната оценка на неговата песен като банална и нехудожествено, като настоява искрено: *„Хората я бисират, за пръв път бисират песен, написана от мен!“* (ЩДА, ф. 291, оп. 3, а.е. 19, л. 33). Райчев направо обяснява, че похватите в масовата песен са отживели, романтични. Въобще оценките за масовата песен именно в тези официални дискусии от 1954 са наситени с остри сблъсъци на идеологическа и професионална почва. Полемичността на Райчев е извън всякакво съмнение: *„В открито море“ от Светослав Обретенов, къде е българската интонация“*. За *„Хей Станое“* пише *„върху народна мелодия или в народен дух са написани такива популярни песни, като хумористичната войнишка песен „Хей Станое“*. *Как ще е това в български стил, това е просто да се пише наизуст, без да сме видяли нотите на нито една песен! Това е несъвместимо с един доклад на Съюза! С това докладът губи авторитет!... „На морския бряг“ и „Дружба край морето се посочват като хубави песни, но аз ще ви кажа, че тъкмо в тези песни авторът не е сполучил. Обратното се каза в доклада... Това са отживели романтични похвати... Аз на самите автори мога да кажа, че те са извън насоката на съвременната масова песен. А тук те се посочват като едни то най-добрите песни!* (ЩДА, ф. 291, оп. 2, а.е. 19, л. 33).

Констатацията за нискокачествено попълване на потока от множество песни посочва с отрицателен знак копирането на съветската масова песен. Авторът на Доклад 54 е солидарен с Райчев, че след цяло десетилетие победни песни, тя звучи неактуално, че повтаря познати клишета: *„В много от изпълнените масови песни на прегледа констатираме основни*

слабости. Преди всичко липсата на сериозни творчески усилия за създаване на българска масова песен, която да носи свой отличителен интонационен стил. Шаблонно копиране на интонацията на съветската масова песен или на традиционните войнишки маршове. Ние не чувстваме достатъчно стремеж у такива композитори като В. Райчев, П. Ступел, А. Райчев, П. Хайджиев и др. по-млади композитори да намерят народностни интонации в своите масови песни. Такъв опасен шаблон се забелязва в такива песни като „Физкултурници“, „Песен за химкомбинат „Сталин“, „Наздравица за дружбата“, от Райчев, „Физкултурна армейска“ от Петър Ступел, „Песен за тъкачката“, „На границата“, „Морска балада“ от Александър Райчев, Матроски валс от Парашикев Хайджиев. Тоя път води и до прякото взаимстване на цели мелодически фрази от съветски масови песни. Повърхностното отношение към съдържанието на текста и груото използване на чужда мелодия виждаме в песните на А. Райчев „Песен за мирните дни“, която по-рано се наричаше „Стои начело Сталин“ и в първата си половина използва една мелодия от операта на Пучини „Бохеми“ (ЦДА, ф. 291, оп. 2, а.е. 21, л. 12).

За първи път в официален доклад, който е и административен документ за съюза на композиторите и тежговата продукция, се говори открито за плагиатство!. Райчев, несъмнено дързък в дискусиите от 1952, 53 и 54 е особен обект за атакуване. Отговорът му също ще публикувам по-надолу. Констатира се един вид небрежност-комерсиално „попълване как да е“, скрито в механизма на комерсиализиране и идеологическа благонадеждност на жанра. Също се казва, че: „Върху една и съща мелодия са написани първите дялове на песните „Песен за партията“ и „Гонят се бели вълни“ от Парашикев Хаджиев, втората от които чухме от Ансамбъла на МНО с една крайно неудачна помпозна разработка от Комаров.“ (ЦДА, ф. 291, оп. 2, а.е. 21, л. 20). Основният извод е: „Всичко това показва, че масовите песни се пишат набързо, създават се по познати шаблонни схеми, не се търси поетичният съдържателен текст, нито здравата връзка между текста и музиката. Оттук и тривиалната

*хармония и ритмика, примитивната хармония, композиционното еднообразие“ (ЦДА, ф. 291, оп. 2, а.е. 22, л. 21).*

Какво става? Най-важният текстов жанр, след него идват само кантатите и ораториите, които са 1954 като представителни, също са и възвеличавани, и критикувани. Общо взето масовата песен – е изненадващо и объркващо незряла, еkleктична, пронизана от всякакви нездравни идеи за нахлуване на интонации от не само от съветската музика и от фолклора в кичозен вариант, най-вече – и това вече е показателно – от шлагера!. Масовостта, т.е. фактът на „произвеждане“ на масовата песен в единствения наистина представителен и консумиращ музика жанр – със съпътстващата социалистически дотирана хорова и ансамблова култура, нотопечатане, институции на всички военизирани общности - представителни ансамбли на МВР, КНИК, строителни войски и др. се проявява и в съдържателността, и в реализацията си. Изненадващо се откроява негативния образ на идеологизираното социалистическо произвеждане на култура – претенциозно за идеологията и без сетивност за комерсиалните и масови канали на въздействие.

Констатира се баналността, кичът, компоненти на песните, които граничат с „подигравка“, но не са такава – защото пуризмът е близък на идеологичността и нейната фикционална, лекуваща и адаптираща функция. Получава ефект на смесване със шлагера: *„Нездрав вкус към лиричната масова песен показват и Виктор Райчев в „Лирична песен“, която по нищо не се различава от старите блудкави шлагери, особено Спасов в тривиалната „Среща в Унгария“, която не е далеч от сатнитименталната блукдавост на дребнобуржоазната шлагерна музика с нейната лишена от национални черти мелодика. Това, че именно тая песен се харехсва на част от публиката съмсем не е гаранция за нейната качественост. За съжаление, пошлата, вулгарна мелодия, прикрита зад някакъв „идеен текст“ все още гъделичка изостаналите вкусове на публиката. На такива тенденции не са чужди и други български композитори. В лиричинтиие песни светлият спомен за близки, сдом лубими се заменя с познатия сантиментален хленч от старите шлагери,*

*езикът изчезва, за да се замени с натуралистично оголване на нездравата  
чувственост. (ЦДА, ф. 291, оп. 2, а.е. 22, л. 20).*

Може би е популярен и следващият пример, който е поместен в доклада, но „нездравата чувственост“ и особено за „прегръдката на баналното-кич“ и средствата на масовата песен са наистина неин функционален белег. Относно вулгарността и кича съществуват наистина остри констатации: „В бледи, примитивни стихове се възпяват интимните любовни муства на войниците. Ето последните два куплета от „Среща в Унгария“ от Сивриев: „Да ѝ кажа, че в нас равнината е богата с хора и хляб, Мълком гледа Илонка и пита: *Аз те любя, нима ти си сляп.*“, също пример за схематична поезия, която крайно обеднява чувствата на трудовите хора е текстът на Климент Дечев към лиричната песен на Тодор Попов „Среща“: „Чуй сега, ще ти пристана, ала искам първи тракторист да станеш...“ (ЦДА, ф. 291, оп. 2, а.е. 22, л. 20). Попаднали сме на обвинение в баналност, което е някак логичен страничен ефект от идеологията, разбираана като „масово изкуство“. За по-късни години се отправят подобни обвинения и за естрадата, породени отново от патоса на идеологията и идиличната картина на нормативността на социалистическото изкуство.

Тук обаче „оправданието с лошия текст“ означава и нещо повече. Тя е ефект на буквализма, на насищането-с-идеология на опусите-онфекция, създавани в масовата песен. Кулминацията на „лошите текстове“ е „Наздравица за Димитров“: определена като картинно-натурална: „*Пий за трудовите хора; За народа си свободен; Пий за партията славна; Пий за нашите победи; Пий за дружбата велика; С нашите съветски братя; Пий за дружба, пий за всички, що искат мир на земята*“, чиито припев е „гъл-гъл-гъл – пауза – гъл, гъл, гъл“. (ЦДА, ф. 291, оп. 2, а.е. 22, л. 15–22.) Случайните ефекти на масовата песен тук придобиват гротескни очертания: едва ли „нездравия брак“ на масово-комерсиалното и идеологическото може да прогнозира тази ирония. Всъщност и буквалния прочит („наздравица“), както и целия порив към деструкция на всяко значение освен на идеологическото, както и основно – рубриката, че под

идеала на партийното изкуство почти няма значение какво се пише, тъй като знакът на идеологемата е в нейното самопоразяване – т.е. значи под тази функционалност-знак стои непосредственото оголване/деструкция на всяко послание.

### **Неизбежност на разпада в социалистическата публичност**

В същия доклад се говори за това, че в ансамбли като този на МНО има композитори на щат, които имитирайки съветските опуси на оркестрово-хорова“машабна и бравурна фактура създават *творения, близки до кича*: „Изпълнението на масови песни от ансамбъла на МНО ни кара да поставим остро и въпросът за разработки на масови песни. Те имат двама композитори на щат, които трябва да разработят всяка масова песен, която получат. В техните ръце масовите песни се превръщат в нещо като вокално-инструментана фантазия, в която оригиналната мелодия на автори звучи от време на време, за да подчертае стилистичната безвкусица на разработвача... Композиторите трябва да бъдат по-внимателни към подобни разработки, защото в крайна сметка отговорността за дадена песен се носи не от определен аранжор, а от самия композитор.“ (ЦДА, ф. 291, оп. 2, а.е. 22, л. 19).

Абзацът, посветен на масовата песен в Доклад‘54 завършва с оплакването, че „няма масова песен в народен дух“. Този хибрид на идеологошлагерното или масовото изкуство принципно е непостижим или невъзможен, защото ако е намерен път да се запази инструменталната и симфонична музика след 1950 у нас с фолклорни мотиви и език, то фалшификатът на масова песен, или произвеждане на фолклорни песни с партизанска тематика е на практика абсурдна задача и затова не е чудно, че констатиран нейния неуспех<sup>4</sup>.

---

Според текста в Доклада към Втория Преглед „На втория преглед не чухме нито една нова оригинална масова песен в ярко народностен дух.Тая извънредно плодотворна линия в нашата масова песен, която след създаването на десетки и стотици народни хорове обещава да получи огромно разпространение, днес е в забрава.“ (ЦДА, ф. 291, оп. 2, а.е. 22, л. 19–21).



Кризата в масовата песен е ярко дискутирана не само от официалния документ на Доклад 1954, но в изказванията на Райчев, Големинов и много други автори Тя е симптом. Най-вече на бриколажа, плагиатството и кича, който се вкарва в социалистическото производство на масово изкуство под властта на идеологията. Можем да разчетем това в отговора на Райчев към обвинението в плагиатство: *„излиза, че поради липса на творчески способности съм преписал от Пучини, за да мога да съставя една песен... аз поправих първите два такта, съобщих в Радио София да не се пуска песента в стария ѝ вид. За тази песен много диригенти ми писаха, че много им харесват останалите 46 такта...защо след като тази грешка е поправена, в доклада трябва да влизат изрази като „взаимства цели мелодични фрази“, „грубо използване на чужди мелодии“. Това не е верно, другари! (ЦДА, ф. 291, оп. 2, а.е. 19, л. 56).* Извън констатираното плагиатство, масовата песен просмуква в себе си част най-различни произволни елементи. Явна е нейната космополитна и еkleктична природа, явно е и погнушеното отношение на множество автори, от самите официозно-идеологическите компоненти на правилното писане. Големинов говори не само за „маршове в немски дух“ от Карастоянов в дневника си, личната, изречена пред дневника оценка на Константин Илиев е подобна. В целия спектър на идеологическо изкуство масовата песен е най-засегната от разпада в езика, от еkleктиката и „нахлуването на Пучини“, на късноромантични идиоми в идеологическите жанрове. Появява се криза на официоза, установена в пиковия момент, когато трябва да е нейния зенит: 1954. Това е симтом и за самия проект, както се вижда в документите, поставяще своеобразно увеличителното стъкло на художествените явления в социалистическия реализъм.

**Заплатени, но несъздадени песни: неясните контури на социалистическия комерсиален механизъм**

Масовата песен е обект на печални разкрития и относно огромния процент на заплачено, но неизпълнено соцпроизводство. Масовата песен е най-крупният обект на контракциите, мога да цитирам немалко заседания на КНИК, в които комисии от изтъкнати композитори най-добросъвестно журират и одобряват като изпълнени контракциите на песни. Още през 1949 композиторът Георги Димитров напомня като шеф на отдела за музика в КНИК, че *„Новото ръководство на КНИК отдели по-големи суми за контракции. Но неудачното разпределение на творческите задачи между композиторите и писателите и липсата на постоянен контрол от страна на комитета и творческите съюзи станаха причина много от сключените контракции да се провалят. За този провал имат вина и самите композитори и поети, които са се нагърбвали да изпълняват поръчки без да имат пред вид своите творчески и технически възможности. Провалянето на контракциите и миналата година не предвижи напред написването на български оперни, оперетни и балетни произведения...“* (ЦДА, ф. 291, оп. 1, а.е. 4, л. 67). При командировки в СССР или в братски страни контракциите се отчитат, а ако не са изпълнени, се отлагат. Този ефект на идеологията, създаваща „производство на музика-декламация“, не е предвиден, но е свързан с отбелязаните в дискусиите зенит и криза на масовата песен.

В публичната преса основния модус на говорене за масовата песен е положителното и дори химнично отразяване. Пример за такъв вид идеологическо конструиране на победа на масовата песен е статия на Стоян Петров в Литературен форум от месец ноември 1954: *„В кантатно ораториалния жанр бяха изнесени няколко произведения. Кантата „Запей наши, бащин край“ за смесен хор, солисти и четец на Светослав Обретенов по Пл. Цонев е произведение, наситено с идейно съдържание и широка тематика. Двете творби на Алесандър Райчев, „Димитров е жив“ и Пионерска сюита са принос в нашата музика. Особено хубави качества, композиционно технически и вдъхновеност, настроение и емоционалност притежава кантатата „Димитров е жив“. Двете кантати Кантата за дружата и Войнишка кантата от Л. Пипков са силно идейни, актуални и*

достъпни.“ (Петров, 1954: 2). Ясно е обаче, че има освен официалните декларации, в докладите се експонират мненията за криза в продукта, които имат доста ясни идеологически маркери.

Като възможна причина за кризата Т. Попов обвинява порочния кръг от контрактиции, комисии, отделянето на този жанр и негласното му постановяване като „жанр втора ръка“, това е доста показателно: *„Една от главните причини за сегашното състояние на масовата песен това е тази форма на съюза, която възприехме на миналогодишното отчетно събрание с комисии. При създаването на тези комисии си случи така, че най-големите наши композитори бяха в други секции. По този начин секцията на песенниците беше лишена от тяхното присъствие, отслаби се интересът. Друга причина е, че негласно се знае, че тези, които пишат симфонии, са първо качество, а тези, които пишат песни – второ...“* (ЩДА, ф. 291 оп. 3, а.е. 6, л. 78). В крайна сметка в периода до 1954 в подрежданията на творбите и постиженията в значивостта на жанровете са получава един подобен феномен: в началото масовата песен по разбираеми идеологически причини е сред най-първите обекти на разглеждане в доклада. Прегледът на 1954 е може би сред последните, в който има четири хорови концерта. Постепенно, с размиване на стройната йерархия на сталинистките модели, вече и в докладите на СБК се установява нова структура: на първи и второ място се поставят оперното и симфонично творчество (крупните жанрове), и след това на останалите, като хоровете жанрове и концерти заемат място „в края на прегледа“.

В крайна сметка масовата песен свети с отразена светлина –бидейки в криза тя съпровожда десетилетия социалистическата държавност. Тя е консервативен, изцяло стоящ под знака на идеологията за периода на социализма жанр, така че това, което се е случило с нея 1952 и 1954 не променя статуса ѝ. Почти невъзможно е да еволюира в посока към комерсиалното и популярното... Масовата песен остава винаги в трайността на парадигмата на социалистическото изкуство, нейни „хитове“ се създават и през 80-те, много композитори говорят за „най-известните масови песни“. Белязана е от цялата строгост на официозното

изкуство, но някъде „в подсъзнанието“ на банките на гнева дремят тези ужасяващи еротични, кичови или несъответни нейни съдържания, които някак издават части от самата същност на въплътената в нея идеологема на социалистическия идеал. Непредвидените ефекти идват оттам, че като идеологически жанр, създаден да въздейства на масите, тя изразява *Прометеев комплекс*, т.е. трябва да притежава „фалшивия, но здравословен“ положителен и светъл вид внушение, но поради скритите идеологически съдържания, понякога „без да иска“ нарушава своите граници, прелива в издайнически кич, идващ от жанр, който е negliжиран и пр.

През 1960 в Обсъждане към Отчетно-изборно събрание на Съюза на композиторите Сагаев констатира: *„Говори се с голяма загриженост за състоянието на масовата песен, а набързо се минават проблемите, свързани с нея... Всички сме свидетели на това, как масовата песен в последните години замира. Нима тази музика не е централна или е изиграла своята роля? Не! Народът, трудещите се от заводи, предприятие в развиващото се село имат нужда от хубави масови песни. Какъв ентусиазъм бе обхванал нашия народ след 9. 09.!“* (ЩДА, ф. 291, оп. 3, а.е. 63, л. 88).

Ако възприемаме масовата песен като оръжие на въздействие върху „народните маси“ от името на социалистическата култура, може да се разбере съдбата ѝ и кризисното ѝ развитие. Свръхизобилието на функционалност води до взривяването ѝ отвътре. Тя е фикционален, бленуван но непостижим хибрид на маршово-идеологическо изкуство, на допир с фолклора, – с амбиции по отношение на естрадата и шлагера... В неслучилата се машинария тя не успява да създаде хибрид на идеологема и популярно изкуство. Така този жанр поставя под съмнение пълнотата на адресата на идеологическото изкуство; вземайки на оръжие най-баналните и идеологически обозначени интонационни пластове се превръща в особен, винаги обявяван за не особено успешен идеал-хибрид на социалистическата култура. Първият симптом на нейния кризис –

особената дискредитация на имащото добри намерения идеологическо изкуство се случва през 1954 година.

#### **ИЗПОЛЗВАНА ЛИТЕРАТУРА**

**АПЪЛБАУМ**, Ан (2012). *Желязната завеса. Рухването на Източна Европа 1944-1956*. София: Рива /монография/.

**ГОЛЕМИНОВ**, Марин (1996). *Дневници*. София: Център за изкуства „Сорос“.

**SLOTERDJIK**, Peter (2008). *Zorn und Zeit: Politisch-psychologischer Versuch*. Berlin: Suhrkamp-Verlag /Monographie/.

#### **ИЗПОЛЗВАНИ ИЗТОЧНИЦИ**

**ПЕТРОВ**, Стоян. Втория преглед на българското музикално творчество. *Литературен фронт*, 18 април 1954, бр 2995, с. 2.

**ПИПКОВ**, Текстове към Програмата на Втория преглед на българското музикално творчество от 1954; ЦДА, ф. 291, оп. 2, а.е. 21.

**ЦДА**, ФОНД 291 - Съюз на българските композитори, оп.1 (1947-1949), а.е. 6; оп. 2(1952-1955), оп.3(1956-1962), а.е.3,5,6, 22,39,63,