

РЕЦЕНЗИЯ

за дисертацията на Венцислав Димов Димов на тема: „Медийна музика. Звукозаписана и медийно (ре)продуцирана музика от България“, представена за придобиване на научна степен „Доктор на науките“.

Рецензент: проф. **Иван Стефанов**, доктор на философските науки.

Представеният от доц. Венцислав Димов дисертационен труд прави впечатление със своя значителен обем. Научният текст е 506 страници, библиографията наброява 655 заглавия (462 на кирилица и 193 на латиница), приложенията, подвързани в отделно тяло, съдържат 83 страници, които включват списъци на електронни източници, рекламни клипове, интервюта, архивни материали, илюстрации и др. Очевидно авторът отдавна и много старателно се е трудил над дисертационната разработка. И не напразно. Защото е налице изследване, което впечатлява със своята огромна емпирична база, богатата съвременна и историческа проблематика, с умелото съчетаване и съподчиняване на художествено-културни, специфично музикални и собствено медийни теми и понятия.

По образование, а и по призвание В. Димов е музиколог, познат с активното си оценъчно присъствие и намеса в днешното развитие на българската музика. Но ето че сега той е избрал за свой дълготраен изследователски интерес друга, нова тема: **медийната музика**, която е нарочно и тенденциозно определена в новите технически средства за комуникация, многократно продуцирана и репродуцирана по радиото и телевизията и по този начин реално превърната в нещо като културно битие на съвременния човек и в последна сметка - като обща музикална памет на българското общество. Случаен ли е този авторски обрат? Разбира се, че не. Тук става дума за друга, нова изследователска позиция. Вместо традиционно третираната с главна буква *Музика*, разбираана като едно единно цяло, В. Димов констатира реалното наличие на много и различни *музики*. Исторически погледнато трябва да се отчете промяна и

развитие на самата **аура** на музиката като вид изкуство: първоначалната и изключително продължителна епоха на живите изпълнители, на богатите и разнообразни, в своята красота и изящество, човешки гласове бива драстично прекъсната и преобразена чрез техническата възпроизводимост на художественото музикално произведение. Така на дневен ред идва очарованието на копието, на техническата репродукция, примитивна като грамофонна плоча и днес изключително съвършена като дигитален запис. А сега сме в епохата на ремикса, която ни поставя в един океан от стари мелодии и нови ритми, в едно всекидневно изобилие от творби, които ни предлагат присъствие в „музикални светове, които ни изглеждат като обърнати с главата надолу“ (с. 5).

Но тези обърнати музикални светове не плашат професионалния музиколог. Като изследовател той използва подхода на „включеното наблюдение“; но това наблюдение е интимно допълнено от умението му да се вслушва в медийната музика, да я преживява непосредствено и непринудено, да усеща нейното масово ехо. Научното изследване на В. Димов е успешно, защото той не само наблюдава отвътре медийните музикални светове, но и интенционално (тоест – духовно!) участва в обекта на своето наблюдение. В книгата си „Духът на времето“ френският социолог Едгар Морен високо оценява изследователското приближаване до обекта: „Необходимо е в известен смисъл киното да се харесва, да е приятно да се пусне някакво музикално парче в уредбата, да се забавляваш на игралните автомати, да следиш спортните мачове по радиото и телевизията, да си тананикаш популярно парче. Трябва сам да бъдеш малко от тълпата, от локалите, от запалянковците, от колективните игри. Трябва да познаваш този свят, без да се чувстваш чужденец в него.“ В. Димов не е чужденец в света на медийната музика, той се е пристрастил, заразил се е до крайност и е станал интегрална част от нейния свят.

В първата глава от дисертацията „Терминологични и теоретически базиси“ В. Димов изяснява основното понятие „медийна музика“. Той не приема инструменталното разбиране за изследваната музика като „приложна музика“, макар че тя задоволява и временни потребности на различните медии. И правилно – защото определението „приложна“ означава помощна,

второстепенна музика, изпълняваща незначителни естетически или социални функции. Според теоретическата концепция на автора трябва да разглеждаме медийната музика като „метамузика“, тоест като музика, която идва след музиката с главно М. Тук авторът има предвид, че става дума за музика, която от една страна, е органично съставна част на съвременното музикално изкуство; в същото време, обаче, тя се проявява в неразличим синтез с една или друга медия (радио, телевизия, видео, интернет, компютър и др.), което означава, че при нея пълноценно действа и правилото на Маклуън „средството е съобщението“. Така медийната музика съчетава в едно органично цяло непосредственото и непринудено въздействие на универсалния музикален език с масовото въздействие на дадена медия; **към художественото очарование на музикалните реплики се прибавя и вътрешната комуникативна сила на медийното средство.** На тази основа медийната музика като „метамузика“ се оказва заредена с изключителни енергитични запаси, средства и креативни възможности, които ѝ отреждат и първостепенното значение като творчески, съзидателен или обратно, като деструктивен или дори разрушителен вътрешен фактор по отношение на всяка съвременна музикална структура. Медийната музика се явява вътрешен, дълбоко скрит, мощен и напълно иманентен **генератор** на нови и непрекъснати промени в днешната тотална музика. Гледната точка на В. Димов тук е напълно ясна и изследователски перспективна и аз като рецензент изцяло я подкрепям: искаме ли да разберем състоянието и развитието на съвременната българска музика трябва да тръгнем не само от сферата на авторското творчество, но и от медийната музика като вътрешен, иманентен структурен двигател на множество движения и промени, ставащи в общото музикално поле. Определени влияния и стимули идват отвън, от обществото, главно чрез желанията, интересите, очакванията и реакциите на публиката. Но чрез комуникативните средства те незабавно влизат вътре в полето на изкуството и се трансформират в иманентно, чисто музикално качество и уникален музикален резултат или, най-малкото, в музикален кич.

Като доказателство към току що казаното ще приведа редица точни наблюдения, направени в текста на първата глава. В. Димов подчертава, че

медийната музика трябва да се дефинира и изследва като **процес**, а не в застинали форми, в динамика, вместо в строги граници. Медийната музика е хибридно явление, синтез между изкуство и технология, трасираща различни медийни контексти, с уникални кръстоски между стилове и жанрове, етноидентичности, аудитории. Като навлиза чрез комуникациите в днешното мрежово общество, тази нова музика става мозайка от микромузики и макромузики: „фолкът става поп, попът става етно,, а етното – все по-малко традиционна и все по-модерна и постмодерна музика; все по-малко зависима от звуковата си природа, от локалните си корени, от пространствените си маршрути и дори от самите музиканти“ (с. 26). Медийната музика постоянно и неуморно се преобразува в **популярна музика**, тя безкрайно се продуцира и репродуцира. Тя е тази, която достига до публиката чрез технически посредник, но следва да се интересуваме не само от технологиите и тяхното въздействие върху музиката, но още и от ролята на новата медийна музика в живота на обществото, социалните групи и отделния човек; медийната музика не изключва изследването ѝ като **изкуство**, но изключително акцентира върху **социалните функции** на художественото произведение, защото именно тези функции са определящи за неговото място в жизнения процес. Най-после медийната музика има и тази заслуга, че преобразува границата между „висока“ и „ниска“ култура - не само защото последните започват да си комуникират помежду си, но и защото се отрежда различна роля и присъствие на отделните музикални творби в социокултурното поле. Като авторско произведение операта на Любомир Пипков „Янините девет братя“ е достойна да открие път на Софийската опера към легендарната сцена на Большой театър, но когато трябва да се потърси път към абсолютно непознати и следователно към абсолютно вероятни човекоподобни космически същества, известната и многократно тиражирана в нашите медии фолклорна песен „Излел е Делю хайдутин“ на Валя Балканска може да свърши по-добра работа. Така „ниското“ се устремява към космически висоти и придобива значения, присъщи на „културната култура“.

Но това, което е най-важното следствие от ориентацията на автора към изследване на медийната музика е разкриването на една слабо трасирана досега

посока за характеристика на съвременната българска музика – именно като вид **културна индустрия**. Превръщането на музиката в медиен продукт, включването ѝ в определени комуникативни средства (радио, телевизия, интернет, видео и др.) я превръща в естествен терен на всекидневни, тоест непрекъснати, лишени вече от начало и край практики на производство и потребление, на взаимодействие с музикални и немусикални области, на трайни връзки с мощната институция на **пазара**. Това означава, че вече се налага да гледаме на музиката не само като на творческа дейност и създаване на уникални творби, но и като на регулярно, поточно **музикално производство** на множество копия и миксове, някои от които придобиват и значението на хитове. И особено важно е, че на **емпирична, конкретна основа В. Димов** разчита много ясно **трансформацията на нашата родна медийната музика в културна индустрия като значително историческо събитие в културното развитие на новото българско общество**.

Във втора глава от дисертацията „Българската медийна музика през първата половина на XX век“ авторът, чрез много богат емпиричен и фактологичен материал (творби, имена на творци, музикални събития и др.), убедително разкрива същността на медийната музика като основа на музикалната културна индустрия. Въведени са малко известни факти, открити от В. Димов в архиви, фонотеки и в печатните медии. Изобщо мога да кажа, че тази глава е много силна в **подробностите**, отнасящи се до изследваното явление. Точно е фиксирано в историческото време зараждането на нашата музикална културна индустрия – 1904 г., тоест в самото начало на XX век; десетилетието 1930 – 1940 година пък е периода на най-бурното развитие на капиталистическата българска медийна музикална индустрия. Много убедително е разкрито как звукозаписната техника и грамофона (грамофонната плоча) са в основата на музикалните технологии, преобразували традиционното поле на фолклора; те са и каналите, по които идват влиянията от Европа и света. Няколко години след това идва радиото като нова медия и могъща институция, която **преобразува фолклорната в народна музика**; то формира различна музикална среда, други условия за създаване на медийната музика и за нейната бърза трансляция в

социалното пространство; пак радиото в своите разнообразни институционални форми привлича имена на млади и образовани музикални дейци (Филип Кутев, Йосиф Цанков и още много други), които след време стават репрезентативни фигури на българската музика; същевременно чрез радиото музикални изпълнители като Борис Машалов, Мита Стойчева, Асп. Лешников и др. придобиват статута на музикални звезди и т.н. Тоест културната индустрия започва да създава направления, творци, народни и популярни шлагерни песни и формира все по-мощна публика от музикални потребители. На полето на медийната музика се сблъскват локалното, западното и ориенталското, модерното и традиционното начало и се създават множество хибридни творби, някои от които даже претендират за известна уникалност.

Всичко това означава и още нещо, което, според мен, е твърде важно от гледна точка на основната тема на изследването. А именно: медийната музика участва активно в изграждането на **ново културно-художествено поле**. В десетилетието между 30-те и 40-те години на XX век у нас вече има относително забележимо формирано друго медийно-музикално поле, което може лесно да се разпознае от едно нова, именно от широката публика, като **поле на масовата култура**. Масовата култура носи други, различни от традиционните образи и послания. В своите фейлетони, които днес имат стойността на литературен роман, Алеко Константинов пресъздаде класическия образ на Бай Ганьо, собственик на мускали с розово масло, чийто жизнен хоризонт се определя от моментната полза, от пазара и който преследва единствено келепира, къравото; интереси към изкуството той няма. Първият ни знаменит социолог Иван Хаджийски описа накратко, но твърде съдържателно забавленията на българския еснаф: излизане сред природата, на теферич, печене на агнета и усилено леене на алкохол; става дума за долу-горе социално еднакво, средно поставени лица, които чрез своите групови забавления се идентифицират пак като дребни собственици. През 30-те години новата музикалната индустрия широко популяризира образа на Гошо хубавеца, „вечния ерген“, изпълнен с радост и гордост от факта, че е разпознат като прочут балкански развратник. Така новата масова музикална култура, като предлага непрекъснато нарастващо изобилие от

развлекателни мелодии, всъщност стимулира неформалното общуване между хората просто като човешки същества. Музикалната публика, която се забавлява с „Гошо хубавеца“, вече „излиза“ или някак си забравя за своята строго фиксирана позиция в социалната структура и имагинерно се издига на второ, друго, по-високо равнище – на равнището на интимното общуване и личното преживяване. **Така медийната музика като масова култура предизвиква медийно разкрепостяване на голямата публика от нейните социални дефинирани граници на живот и общуване.** Вече е налице битие на човека и хората не само на едно равнище – това на социалната позиция, а самото битие формира своето второ равнище – това на **жизнения свят** Медийната музика се явява новаторска в следния смисъл - тя поставя на първо място не социалните, а **екзистенциалните въпроси**, въпросите на жизнения свят, между които най-важния е този за добрия живот. В приложенията към дисертацията има снимков материал, който показва как радиото, като комуникативна новост, спонтанно предизвиква събиране на временни колективи от още непосветени радиослушатели. Настъпват промени на битово равнище: близки помежду си семейства се канят на гости, за да слушат радио, забавляват се като непрекъснато търсят по скалата забавни радиостанции, разменят си непрекъснато грамофонни плочи с нови записи и т.н. Както стана ясно духът на капитализма създава и реално тласка медийната музика да се трансформира и да се включи в културната индустрия.

В третата глава от дисертацията „Музика в медиите на социалистическа България (втората половина на XX век)“ Димов разглежда сложната трансформация на току-що създадената музикална културна индустрия при радикално променените социални и културни условия. Държавният социализъм се стреми да преобразува новия продукт на „чистия капитализъм“, да го постави по-далече от пазара и да създаде предимно идеологически ориентирана, високо възпитателна масова музика. Културната индустрия започва да се развива не в частни, а в строго наблюдавани и дирижирани държавни институции. Оказва се, че медиите са много подходящи да свързват музиката с властта. Така на мястото на либералния капиталистически музикален модел на развитие идва

авторитарният идеологически стил, при който желанието да се поучава надделява над желанието за чисто забавление. Разбира се, с течение на времето има забележима промяна - от твърдите сталинистки „крути мерки“ (редактор от телевизията е бил уволнен, защото е допуснал да се излъчва изпълнение на народна музика със саксофон), с течение на времето, се преминава към по-меки форми - например към идеята за всенародно естетическо възпитание; в десетилетието на Людмила Живкова се издигна нов символ - този за изкуството като източник на „единство, творчество и красота“ и т.н. Какви са резултатите? Верен на своето правило да говори и характеризира своите идеи чрез фактите В. Димов и тук представя една богата и твърде цялостна картина за медийната музика в условията на идеологическата власт и затова сега ще се задоволя с някои по-обща изводи и констатации.

Преди всичко в условията на народната власт на преден план излиза **народната музика**. Тя е единствената връзка с предходния етап – защото народната музика всъщност е медийната конструкция и реконструкция на старата българска фолклорна музика. Тази музика се стимулира, пропагандира, високо оценява; тя се разпространява чрез стотици хиляди грамофонни плочи, навлиза широко и професионално в радиото, по-късно е добре приета и в телевизията. Това е напълно в съгласие с тенденцията на социализма да се развива като ново индустриално общество, стремящо се да създава все повече вещи и художествени артефакти. Във всички други музикални сфери нарасналото създаване на музикални продукти все по-забележимо се сблъсква с идеологическия суховеи. Появява се международно признатият фестивал за естрадна музика „Златния Орфей“, но и фестивала за ангажирана музика „Ален Мак“. Като реципрочна реакция на световното явление „Бийтълс“ у нас се появява регионалното явление „Щурците“. Изправена пред необходимостта да развива развлекателната музика, социалистическата културна индустрия постоянно е стагнирана от представата за „гнилата буржоазна музика“. Непрекъснато нараства социалната група на музикалната интелигенция, тя поражда и иска да внедри нови идеи в музикалното производство, опитва се да се бори с обезличаването на музикалното творчество. Радой Ралин настоява да се

заговори по-откровено за джазовата и естрадната музика, открито заявява, че е време „да се създаде наш джаз“ (276 с.). Отдолу нагоре идва промяна в музикалната политика за отваряне към западната музика. Това отваряне е твърде ограничено, сведено обикновено до отделни имена (Ив Монтан, Доменико Модуньо, Силви Варган и др.), но понякога може да избухне мълниеносно и да има поразяващо въздействие върху широката публика: двучасов песенен концерт на Адриано Челентано, включен в програмата на „Златния Орфей“ предизвика навремето музикален взрив сред публиката в столицата и страната.

Създадените у нас по идеологически причини твърде неблагоприятни условия за развитие на медийната музика води до една тенденция: към създаване предимно на музикални творби от **средна величина**. Напълно съм съгласен с тази констатация на В. Димов. Но наред с това, в тази трета глава се разкрива, че и у нас през този период се създават звезди и знаменитости и то не само в народната музика. Става дума за творци от ранга на Емил Димитров и Лили Иванова в естрадата, уникални народни музиканти като Иво Папазов, композитори като Тончо Русев, телевизионни режисьори като Младен Младенов и Хачо Бояджиев и още много други. Изниква въпросът: как е възможно това в една всекидневна атмосфера, която приканва творчеството да се сведе до регулярно идеологическо производство на стандартни, шаблонни артефакти?

Несъмнено идеологическите пречки задушават музикалното творчество, но и принуждават по-големия талант към търсене и изобретателност и това при всички случаи означава излизане извън стандартите и нормите. Освен това **на всяка културна индустрия е вътрешно присъщо противоречието между силен стремеж към стандартизация и същевременно подривен стремеж към откривателство**, защото в противен случай тя ще се самозадуши в собствените си граници. Затова, дори, в рамките на идеологическия конформизъм има постоянно възраждаща се зона на творчество. Затова и в културната индустрия има централни и маргинални зони на творчество, периферни предавания, по-слабо зависими полета от външни наблюдения и заплахи, за които изследователят трябва да си дава сметка.

В четвъртата глава от дисертацията „Медийна музика в България след 1989 година“ се изследва как в условията на либерализация и демократизация на обществото, на свободен медиен и културно-индустриален пазар се проявява отново **свободния избор** на масовата публика. Този избор е на страната на спонтанно възникналата - на пазарна основа - музика на чалгата. Това е бурно начало на нова и неограничена индивидуализация на музикалното потребление. Чалгата е вид **локална популярна музика**, свързана с българските традиции, но и с по-общите балкански условия и затова възпроизвежда елементи и от наследения от османското господство ориенталски стил. Тя приема формата на **внезапен културен взрив**, който се явява новия фокус на напълно свободната и лишена от цензура връзка: музикална индустрия, медии, пазар, житейско всекидневие и политика. Чалгата е **олицетворение на новото триумфиращо изкуство на преживяванията**, а не на старото изкуство на идеите и затова среща отпор от страна на част от интелектуалците и дори от страна на знаменитости на естрадата. Въпреки умножаващите се критически реакции много бързо се създава истинска чалга-индустрия със свои студии, музикални къщи, радиостанции и телевизионни канали, фестивали, чалга-дискотеки и заведения, звезди и хитове. Самият Димов признава: „Нито се гордея с чалгата, нито се срамувам от нея. Приемам я не само като музика и не само като метафора, а и като достатъчно сериозно културно явление с отношение към важни въпроси на съвременното българско битие и съзнание“ (325 с.). Съгласен съм с мнението на автора: за да разберем процесите на развитие на културната индустрия, трябва да изнесем чалгата извън скобите на музикалното и дори извън фабриките на самата културна индустрия и да я видим не само като вид естетическо преживяване, но и като социокултурен феномен, достигащ до проблемите на моделирането на нови реалности и конструирането на други идентичности. Но остава без отговор важният въпрос: защо политически се стремим навън, към Европа, а културно се връщаме користо назад, за да използваме угодно меката форма за влияние на актуалната медийна музика? Мисля, че днес са налице реални културни противоречия на прехода, които говорят за действителни остри разминавания между сферата на икономиката,

политиката и културата. На с. 329 от дисертацията се казва, че има мирно съвместно съществуване между европейското и ориенталското в медийната музика; но дали то е само действително мирно съ-съществуване или същевременно и вътрешен, крайно изострен културен антагонизъм, продължителна вътрешна борба, засега все още без ясно очертан победител?

В разглежданата четвърта глава се анализира и какво става с нашата народна музика, попаднала в електронните мрежи на съвременното високо технологично общество. Тук наблюденията на автора са изключително съдържателни и носители на богати значения. Народната музика се оказва като птицата феникс – във всяка сложна или противоположна политическа модификация на социалното развитие, тя намира своето място, присъствие и участие. Тази музика се оказва заредена с неизчерпаема енергия, има неограничени културни ресурси и се адаптира позитивно към всяка нова политическа и медийна промяна. Изкушавам се да цитирам за пореден път точно наблюдение на автора: „Отворена към хората без каквито и да било ограничения и разграничения, българската народна музика в Киберия е освободена от специфични обвързаности с територии и идеологически доктрини. Поради тази причина българският музикалнофолклорен код се превръща в глобален ресурс с уникални характеристики, който съществува като възможност за транскултурно преживяване навсякъде в света на киберкултурата“ (356 с.).

Така остава само да формулирам поставения, но недостатъчно изяснен в дисертацията въпрос: защо чалгата се оказва подривно спрямо европейската музикална ориентация, а народната музика е напълно конформистична спрямо „света на киберкултурата“? Нека поясня: въпросът не е дали субективно приемаме или сме против едно или друго музикално явление, а какво е неговото обективно присъствие в съвременната музикална културна индустрия? Какви са, следователно, новите културни противоречия на обществото в ситуация на сложен преход?

Последната пета глава „Медийната музика като дискурси и случаи“ обогатява фактологията, характерна за изследваните музикални процеси, но не поставя нови въпроси и при една подготовка на ръкописа за издаване в книга

препоръчвам текстовете, свързани с джаза, музикалните звезди, певецът като медиатор и още някои други да намерят своето точно място в предходните глави.

От всичко посочено е ясна моята **позитивна оценка** на разглежданата дисертация. В. Димов справедливо определя своя труд като притежаващ научна новост, актуалност, иновативност, креативност и практическа приложимост. Той формулира в девет точки своите приноси, които аз приемам за адекватни на цялостния литературен текст. Но от своя страна ще направя три допълнения.

1. След като се проследява едновековното развитие на музикалната културна индустрия у нас става ясно, че не само в икономиката, но и в културата съществуват т.нар. „дълги вълни на развитие“, за които трябва обезателно да държим сметка, ако не искаме да попаднем в погрешно обособяване и тълкуване на междинни художествени или антихудожествени резултати.

2. Исторически погледнато се оказва, че колкото повече напредва във времето дадена музикална културна индустрия, независимо от всички социални обстоятелства и обрати, толкова повече тя разкрива своята **индивидуална**, а не своята **стандартна** страна; това е така, защото в своята автономна, иманентна среда тя запазва – според възможните обстоятелства - терен за художествено **творчество**, тъй като иначе тя трябва просто да загине;

3. Разглеждането на културната индустрия като протяжен във времето и качествено многообразен, в художествено отношение, процес може би вече поставя изискването за изграждане на нова концепция за **масовата култура**, която да държи за сметка за сложния синтез между локалното, фолклорното, глокалното и глобалното начало в днешните художествени творби.

В заключение, като имам предвид всички направени досега изводи, констатации и приноси обобщения, съвсем убедено предлагам, като рецензент и член на научното жури, да **присъдим научната степен „доктор на науките“** на доц. Венцислав Димов за дисертацията „Медийна музика. Звукозаписана и медийно (ре)продуцирана музика от България“.

12.06. 2018 г.

Рецензент:

София

проф. Иван Стефанов, доктор на философските науки