

Музика и текст в ранната попкултура на НРБ

Случаят на 1965 година

| |
|---|
| <i>Методи Методиев</i> |
| |
| <i>Масовата култура ще затъмни времето, освободено от труда. Психологията на безброй хора по цялата ни планета ще бъде преобразувана от книги и екрани.</i> <p>Андре Морао пред в. „Правда“</p> |
| <i>Това беше за мен квинтесенцията на Франция. Защо поисках да отида в Париж? Защото там имаше „Ле Гран Булевар“.</i> <p>Цветан Тодоров</p> |

В редакционна колонка на вестник „Литературен фронт“ от юни 1965 г. под заглавие „Монопол върху мисленето“ се разгръща критика на масовата култура в Западна Европа:

| | |
|---------------|---|
| | <div>„Когато ливърпулските „дигащи врява и печелещи луди пари“ „битълси“ посетили Залибург, те били посрещнати от десет хиляди млади фанатици с ужасни кръсъци. „Йе-йе-ее!“ По същото време осем хиляди почитатели на „битълси-те“ разрушили 178 стола и повредили пода на концертната зала във Виена, по време на спектакъла на някаква конкурентна банда. Полицията била принудена да арестува 92 вилнеещи младежи. Тези млади хора се обличат, фризират, танцуват, говорят, мислят и чувстват така, както им се предлага наготово от илюстрованите списания, грамофонните плочи, филмите.“¹</div> |
|---------------|---|

Този пасаж описва ясно господстващото в НРБ послание, коментиращо *попкултурната революция*, разгърнала се от другата страна на Желязната завеса. Подобно дидактично заключение личи и в програмния текст на Юлиан Вучков „Магнетофонната младеж“:

| | |
|---------------|---|
| | <div>„Много често те черпят сведения за модерния живот на Запад от втора ръка. Наивно разчитат повече на чутото, отколкото на прочетеното. Затова познанията им са непълни, понякога смешно неверни. За да не се „излагат“ пред момичетата, момчетата предварително се събират и усвояват тънкостите на последните модерни танци. И може да се каже, че те разучават рока или туиста така, както математикът прониква в тайните на дескриптивната геометрия.“²</div> |
|---------------|---|

На този шумен фон НРБ е в процес на преначертаване на своята идеологическа фронтова линия. В този процес наричаната на идеологически жаргон *забавна музика* попада в особената позиция между *възпроизводство*, *производство* и *износ* на „размразена“ масова култура. Иван Еленков представя пълна картина на отделните етапи на институционалната рамка, която трябва да се скове около въпросния културен фронт³. Настоящият текст се насочва към един от значимите продукти от този процес – *естрадната музика* от първата половина на 60-те години на ХХ век. Изборът е продукуван както от отличаващата се масовост на явлението, така и поради факта, че алтернативната поп-рок и джаз култура, макар да кристализира именно през 1965-а със създаването на *Бъндарациите* и *Джаз Фокус 65*, ще добие перформативна форма едва в периода 1967–1969 г. Така около и в рамките на 1965-а се извършва една сложна не/музикална операция, в която основна роля играят музиката, думите и образите. Фокусът на настоящия текст е върху динамиката в отношението между първите две, като не пропуска значимостта и на третия фактор.

Теоретични бележки

Интересът към популярната музика се оформя в собствена дисциплина в началото на 80-те години на ХХ век. Появата на Международната асоциация за изследване на популярната музика през 1981 г. поставя своеобразно начало, в което след 1990 г. активно се вписват страните от вече бившия социалистически блок. През 1994 г. *Routledge* публикува изследване на Сабрина Рамет „Rocking the state: Rock music and politics in Eastern Europe“⁴, а през 2025 г. *Cambridge University Press* публикува сборник, който поставя акцент върху изследователската дейност в това поле през изминалите трийсет години⁵. Разбира се, темата за текста присъства косвено в множество изследвания през посочения изследователски период. През 2017 г. университетското издателство на Йейл публикува монографията на Адам

^[1] Литературен фронт, 3 юни 1965.

^[2] Пламък, кн. 1, 1965.

^[3] Еленков, Иван. Културният фронт. С., 2008.

^[4] Ramet, Sabrina. Rocking the state: Rock music and politics in Eastern Europe and Russia. Routlege Press, 1994.

^[5] Popular music studies behind the Iron Curtain: the constitution of popular music research in East-Central Europe before 1989. Cambridge University Press, 2025.

Брадли, „Поезия на попа“, в която той определя връзката между текст и музика по следния начин: „Съзнателните творения на авторската музика в езика, музиката и изпълнението ни влияят интелектуално и емоционално. Тяхното изкуство е поезията на попа“⁶.

Тези уточнения могат да поставят едно особено „разделение на труда“ в българската естрада – композитори и изпълнители се грижат за сферата на *емоционалното*, докато текстописците и поетите се заемат с *интелектуалното*. Действително, поради характера на системата на НРБ, подобен модел, за който ще стане дума по-нататък, напълно адекватно предпоставя подобна формула, но също така симбиозата между композитор, изпълнител и текстописец може да доведе до форма, която да огъне нормата – нещо, което да изгради зона на алтернативност в НРБ.

Темата за мястото на текста в популярната музика е ясно дефинирано през 2022 г. във въвеждация текст към сборника „Words, Music and Popular“:

| | |
|---------------|--|
| | <div>„Песните могат да бъдат описани като интермедийни комбинации от думи и музика, които – когато са изгладени или грубо обработени от ритми, ритми, звукови ефекти – залушават или усилват напреженията, борбите и конфликтите. Тези продуктивни дисонанси възникват, когато разнообразни медици влизат в приятелска или не толкова приятелска конкуренция и са принудени да търсят основа на съвместимост. Те също така възникват, когато политически заредени дискурси започват да пеят, играят или танцуват, за да изразят или замаскират идеологическата критика.“⁷</div> |
|---------------|--|

Именно въпросното изразяване и/или замаскиране на идеологическата критика е иманентно свързано със случая в НРБ. Всяка дейност, която придобива масов характер, попада във водовъртежа на тоталитарната система и нейните метаморфози. По тази причина този текст е построен върху хронология и контекст с по-обици и по-частни случаи, представящи връзката между музика и слово. На първо място тук се проследява изграждането на контекстуална рамка около отношенията между текст и музика, изразени чрез участието на първите текстописци и мястото на утвърдените поети. Същевременно се поставя под въпрос единството между текст и музика, което в практиките на НРБ, с частично отнета автономия на творческия процес, става част от залозите както в личната не/професионална биография на авторите, така и при позиционирането им в рамките на властови и обществени категории. Хронологичната граница варира около очертаването на облика на естрадната музика и текст в периода от началото на 60-те до 1965 г. Самата година е огледана през особения случай на Емил Димитров и краткото пребиваване в популярната музика на направилите дебюти със стихосбирки Ваня Петкова и Николай Кънчев около знаковото събитие – *Фестивала на песни за Черноморието*.

Около 1965 г.

Съвсем естествено популярната музика в НРБ се възприема в идеологическото противопоставяне Изток – Запад, което често се свежда до линията на напрежение социалистическо – буржоазно. Съвсем естествено новият продукт навлиза през западните марксисти, за които „забавна музика“ носи важно *антибуржоазно* послание. Но зад тази идеологическа образност се крие пласт, изразен от Цветан Тодоров в мемоарното му свидетелство за концерта на Ив Монтан в България, случил се в края на февруари 1957 г.:

| | |
|---------------|---|
| | <div>„Купуваме билетите и ето ни вечерта в най-престижната концертна зала в София. Завесата се вдига и се появява, притичвайки, този висок хубав мъж, в кафява риза, кафяви панталони и още с влизането запява една толкова типично френска песен. Беше абсолютно великолепно.“⁸</div> |
|---------------|---|

Описанието завършва с контекстуална забележка:

| | |
|---------------|---|
| | <div>„Трудно ни беше да си представим как такива прекрасни хора са могли да бъдат съблазнени от комунизма. Те са го избрали без да са принуждавани: странно!“</div> |
|---------------|---|

Трудно е да си представим, че публиката разбира всяка дума на френската звезда, но описанието на Тодоров говори както за перформативната роля на тази форма на съвременно изкуство, така и за контекстуалната опаковка, която свързва – Ив Монтан е приет като един от „своите“ с голяма пресконференция, отразена в радиото и печата. Започналото *размразяване* съвпада с появата на телевизията през 1954 г., а точно по същото време в Женева се създава и международната система за телевизионно разпространение *Евровизия*. Така, след радиото и киното, НРБ вече притежава и другия идеологически инструмент за пропаганда, и разбира се, трябва да се справя с контрапропагандата. В тази връзка в посоченото по-горе изследване Иван Еленков подчертава едно важно институционално събитие от 25 май 1963 г. – разделението на Министерството на

^[6] Bradley, Adam. Poetry of Pop. Yale University Press, 2017, p. 6.

^[7] Words, Music and Popular: Global Perspectives on Intermedial Relations. Ed, Thomas Gunter and Sussan Winnet. Palgrave, 2022.

^[8] Тодоров, Цв. Дълг и наслада, София, 2019, с. 62.

просветата и културата в съответно: Министерството на просветата и Комитет за изкуство и култура. През месец юли въпросният комитет приема свой правилник, според който на „обществени начала“ се изграждат съвети в следните сфери: театъра, музиката, изобразителното изкуство, естрадното изкуство, радиото и телевизията, киноизкуството. Отделянето на *естрадното изкуство* подчертава институционалното значение, но и пътя на тясно обвързване с онова, което Еленков определя като „едно ранно и още мътно изражение на многошумния отпосле принцип на общественено-гържавното начало“⁹.

В края на 50-те и началото 60-те години вече изгряват първите български звезди на популярната музика. Типични примери за сложните връзки са Маргарет Николова и Емил Димитров – първата, получила музикалното си образование като част от музикалната школа на РМС, докато вторият – израснал в буржоазно семейство на църков артист. Именно Николова е сред първите признати фигури на популярната музика, когато през 1961 г. получава орден „Кирил и Методий“. Песента ѝ „Ропотамо“ пък се превръща в знакова за духа на онзи ранен период. Текстът е на Рагой Ралин и описва лобовна история в един *речен дискурс*, но не от делтата на Мисисипи, а от социалистическа река, протичаща близо до южната граница на Варшавския договор.

| | |
|---------------|--|
| | <div><i>Скоро зрачът ще се спусне, за да слее нашите устни. О, русалка моя малка, нежно ти ме прегърни! „Ах, Ропотамо, ах, Ропотамо“ – тук всичко смаяно шепти – „Ах, Ропотамо, ах, Ропотамо, разкрий ни тайните си ти!“</i></div> |
|---------------|--|

Емил Димитров, макар и голяма звезда към онзи момент, не е институционализиран както Николова. През 1962 г. излиза и малката плоча „За вас пее Емил Димитров“. Речта на Тодор Живков от 15 април 1963 г. съвсем естествено се отразява и върху естрадата. На 10 май „Народна култура“ излиза с обобщение под заглавието: „Против пошлостта, за жизнерадостна естрада“. В основен обект на критика се превръща репертоарът и пускането на западна музика в нощните заведения. Обвинения са отправени и по адрес на Катя Сергеевна и Мария Мяцова като *пропагандаторки* на *упадъчната западна джазова музика*¹⁰. Емил Димитров попада под критически огън за своя репертоар на първа страница на „Народна култура“. Текстът няма автор, но се споменава, че *наш пратеник* е посетил Йосиф Цанков и той споделя своите мисли. Този „разговор“ с Йосиф Цанков, стига до темата за туиста:

| | |
|---------------|---|
| | <div>„У нас като че ли не се преборихме правилно с туиста. Комсомолът се сети за това едва след речта на гр. Тодор Живков. И сега има известни институти, които неправилно разбират своята задача. И сега на своите концерти Емил Димитров изпълнява по някой туист. Концертна дирекция би трябвало да бъде по-внимателна към репертоара на своите първи естрадни изпълнители, защото туистът е проста, натрапчива мелодия, която почти винаги и навсякъде въздействува лошо на младежта.“¹¹</div> |
|---------------|---|

Към онзи момент лакмусът за успех, обаче е извън границите на НРБ, най-вече – в турнетата из Съветския съюз. Именно там Емил Димитров натрупва своята слава и в сводка от 6 юни същата година „Народна култура“ препечатва отзив на съветския музиколог Александър Тамаев:

| | |
|---------------|---|
| | <div>„Емил Димитров бързо печели симпатиите на публиката. Той притежава талант да одухотворява и не много оригинални мелодии. Овладял е успешно маниера на италианските „урлатори“. В неговите песни има и славянски лиризъм. Обликът му като автор на песни се определя преди всичко от популярния „Арлекино“.“¹²</div> |
|---------------|---|

Именно превърналата се в абсолютен хит ода за куклата в пътуващия театър „Арлекино“ показва носталгичния нюанс към пътуващите артисти с реверанс към времето отпреди 1944 г., основан върху лична история, свързана с кариерата на бащата на певеца като църков артист:

| | |
|---------------|---|
| | <div><i>Арлекин обикна куклата Мели и в любов безкрайна нежно засия. Той игра тъй както никога преди, но памнал цял от обич изгоря.</i></div> |
| | <div><i>Арлекино, Арлекино! Ти от обич изгоря, таз последна твоя роля публиката не разбра.</i></div> |

| | |
|---------------|---|
| | <div><i>Върви каручката на стария Буо, останал сам със куклата Мели. Над малко шепя пепел от дърво той плачеше за своя Арлекин.</i></div> |
|---------------|---|

На 4 януари 1964 г. „Народна култура“ в редакционната статия „Пред отговорни задачи“ заявява:

^[9] Еленков, И. Културният фронт, София, 2008, с. 201.

^[10] Народна култура, 10 май 1963.

^[11] Народна култура, 1 юни 1963.

^[12] Народна култура, 6 юни 1963.

„Нужно е в областта на естрадата бързо да се ликвидират всички прояви на примитивизъм, безвкусица и безидейност в изпълнението на отделните оркестри, групи и изпълнители.“¹³

Месец по-късно се провежда и първият по рода си конкурс за естрадна песен. „Народна култура“ излиза със статия, която сигнализира за началото: „песни-птици, които да полетят по всички краища на родината ни“. Ако преведем метафората на езика на музикалната индустрия – явно е желанието да се разгърне кампания, която да популяризира един все още прохождащ жанр.

Във въпросния материал Константин Каранетров прави сериозна критика на текстовете:

„Освен това любовта е третирана предимно като раздяла, мъка по лобимата, скръбни спомени. По този начин значително се стесняват емоционалните граници на забавно-танцовите песни. Основната вина е на поетите, които обикновено избират такъв аспект на любовното чувство.“¹⁴

Специално поздравление получава обаче поетът Владимир Башев. Неговият текст за песента „Чудо“, изпълнена от Кирил Семов, смесва мелодраматичното с изрива *младежка* интонация: „Ще ме откриеш ти по най-щастливия ми вид, по мойта рошава глава, по моите искрени слова“.

1965-а

В навечерието на 1965 г. НРБ вече има утвърдени големи звезди като Емил Димитров, Маргрет Николова, Ирина Чмихова, Йорданка Христова, водещи композитори като Йосиф Цанков и младия Борис Карадимчев, както и оформилите се като текстописци Милчо Спасов и Богомил Гудев. От поетите активно участват Владимир Башев, Радои Ралин и Павел Матев. Наред с текста и музиката, участието по фестивалите затвърждава и перформативния характер на естрадната музика. Костюмите на Емил Димитров вече стават онова *семиотично означаващо*, подобно на кафявата риза на Ив Монтан, описана от Цветан Тодоров.

1965-а е изключително успешна за Емил Димитров. Той издава малка плоча с четири западни песни, а след това и дългосвиреща плоча. Макар певецът отново да се изявява като автор на текстове, още в малката плоча проличава изземващата роля на текстописеца Васил Андреев. Безспорният хит в малката плоча е българската версия на фолклорната английска балада „Къщата на Изгряващото слънце“, направена известна през 1964 г. от британската рок група *Animals*. Оригиналният текст представлява изповед на сина пред майката за трагедията на саморазрушението, предизвикана от алкохол и комарджийство, притъпени в българската версия на Андреев чрез включването на образа на любимата в традициите на един сладникав соцреализъм. Последният куплет на Андреев изглежда така:

*О, сбогом, свят, сбогом, слънчев ден,
небе, ветрове и звезди!
И, любима, ти забрави за мен,
само, майко, ти ми прости!*

От другата страна на езика остава мрачната поетика в оригинала на американския фолклор от 30-те години на ХХ в.:

*С един крак върху коловоза,
а другия – на влака,
на път обратно към Ню Орлеанс
да нахлузя пак същите окови.¹⁵*

През същата година Емил Димитров получава възможност да издаде и първата си дългосвиреща плоча. Тук вече авторството в текстовете е напълно в полза на Васил Андреев. Той пише повече от половината текстове, два остават за самия Димитров, а Владимир Башев пише един към откриващата песен „Любов, любов“. Тенденцията е напълно затвърдена пет години по-късно в третия албум „Моя страна“, където от дванадесет текста, десет ще бъдат на Васил Андреев, а от поетите ще присъства единствено Павел Матев.

Популярната музика в НРБ има нужда от своята спектаклова форма и пространство. Моделът кристализира в Централна Европа. Първо през 1956 г. в Полша започва провеждането на Фестивала в Сопот, а през 1962 г. в Прага стартира „Златният славеи“. Водещата роля за организирането за българската версия поема музикологът Генко Генов, който през 1962 г. започва работа в „Разпространение на филми“, а към 1965 г. е назначен в „Балкантурист“. Същевременно Генов понякога списва и рубриката „Сега говорим“ в седмичника „Литературен фронт“, в която помества кратки резюмета за класически изпълнители и концерти. В своите спомени той доста лаконично описва организирането на първия фестивал:

„Както споменах, бях назначен за музиколог в Балкантурист. Две седмици след това предложих конкурса „Песни за българското Черноморие“. Началството разреши и одобри бюджет от 2 500 лв. които така и не можах да изхарча.“

Генов твърди още, че изпълнителите първо отказвали участие с довода, че не искат да пеят „български песни, и то нови“. Тази пречка преодолява със следния ход, който той споделя със своя началник:

¹³ *Народна култура*, 4 януари 1964.

¹⁴ *Народна култура*, 1 февруари 1964.

¹⁵ I got one foot on the platform/ and another on the train/ and I'm going back to New Orleans/ to wear that ball and chain.



Пее Емил Димитров. Дългосвиреща грамофонна плоча, 1965 г.

Ами ще им кажа, че който не иска да пее една от новите песни, през лятото няма да пее по Черноморието, както искат всички, а в Пазарджик, Хасково, Разград.“

Това мемоарно свидетелство може да бъде поставено под въпрос от гледна точка на видимия интерес към естрадния жанр през изминалите две години, още повече че всички изпълнители имат вече натрупан репертоар на български. Но думите на Генов подчертават *високата доходност* на морската сцена. През 1959 г. е изграден комплексът „Слънчев бряг“ и въпросната естрадна култура, традиционно за южноевропейската действителност и знаково за НРБ, пряко се свързва с морската туристическа индустрия. Това устройство и изпълнителите, които, освен да получат материална облага, могат да се отдадат и на удоволствията, които предлага един морски курорт. Фестивалът на Генов вече е с ясна формула – тематични песни, създадени конкретно за събитието, които, естествено, са на морска тематика. В тази система от връзки се вписват и двамата поети, издали знакови дебютни стихосбирки – Николай Кънчев с „Присъствие“ и Ваня Петкова със „Солени ветрове“. Макар и доста различни, те вървят някак *в пакет* и по време на подготовката на ръкописите си, и в критическите рефлексии върху вече издадените книги. В навечерието на фестивала през месец юли Иван Вандов публикува тежки упреци към Петкова и Кънчев под заглавие „Лирика и съвременност“¹⁶. Основното обвинение спрямо Петкова звучи така:

„Тази енергична, стихийна виталност, която просмуква творбите на Ваня Петкова и им предава неоспорима въздействена сила, внушавайки им интимност, се противопоставя на обществената същност на човека, тя не се съгласува с основни истини на нашето общество“. Докато по адрес на Кънчев една от критиките коментира „разпъването на лирическия герой между индивидуализма и антииндивидуалистическите декларации, често срещаният хаос на асоциативността“. Застанаха върху гребена на проблемната критическа рецепция двамата автори се изправят пред изпитанието – създаване на *песни за българското Черноморие*.

Куплет 1
*Къде отиват ветровете,
понесените ветрове
летят на изток за морето
и тях морето ги зове*

Припев
*Там ще легнат, там на она топъл пясък
ще ги погават спотаени вълни,
не се плаши, че те лудуват с трясък,
те също ще почиват на море.*

Куплет 2
*Един през други ще ухахват
унесената тишина,
ще бъде хубаво на плажа
по тъмнина и през деня.*

*Отиват бързо ветровете
към Варна и към Слънчев бряг,
по пътя слънцето им свети
като маяк.*

Текстът на Ваня Петкова става част от композицията „Любовта на юнгата“ по музика на Йосиф Цанков и

¹⁶ *Народна култура*, 7 юли 1965.

изпълнена от Маргрет Николова. Сътрудничеството между двамата русенци – 55-годишния композитор и 21-годишната поетеса – е развито в музикалната форма на валс, характерен за най-добрата традиция на предвоенната стара градска песен, нарушен от характерни за ранния рокендрол сола на саксофон и електрическа китара, върху които се разгръща една маринистка линия в режистъра на *преддеветосептемврийската* популярна текстова практика.

Куплет 1
*Котвата вдигат,
сирена звучи
вълните достигат
брега във вълни.*

Куплет 2
*Момичето плаче
на стария кей,
а слънцето скача
в косата и греи.*

Припев
*Юнга, юнга, не тръгвай сега!
Юнга, юнга, подай ми ръка!
Юнга, юнга, пред дългия път
двете очи ще те спрат
ла ла ла-ла ла.
Юнга, юнга, пред дългия път
двете очи ще те спрат.*

Соло: електрическо пиано.
Соло: електрическа китара.

*Но корабът тръгва,
а там от брега
край лодките дълго
морето ѝ вика:
Ще дойде, помни,
къмна се, къмна се
в моите вълни.*

„Песента на юнгата“ получава наградата на публиката и се превръща в успешен шлагер, докато текстът на Кънчев „Къде почиват ветровете“ печели втора награда и съответно 150 лв.¹⁷. Съвсем естествено може да се поставят различни акценти – популярността на Маргрет Николова, за разлика от тази на Нина Светославова се отразяват върху избора на публиката; пригодността на морската лирика при Ваня Петкова пасва повече на посоката на фестивала; българската публика предпочита *валса* на старата градска песен пред *сунга*. От тези версии към онзи момент като че ли най-доказуема изглежда именно първата, но по-заблъбоченият разговор върху културата на НРБ изисква по-скоро внимание към другите две версии. Николай Кънчев се появява още веднъж на естрадната сцена през 1967 г. в една композиция на Борис Карадимчев, изпълнена от Богдана Карагочева – песента „Сняг“. Именно това сътрудничество е отбелязано и в документалния филм за поета на реж. Христо Илиев – Чарли, подчертано и от приятелската общност между композитор, певица и поет. Ваня Петкова се превръща в успешен автор на текстове. Надскача жанровете на ранната естрада и пише текстове през следващите десетилетия за различни стилове – от българското диско на „Триц“ до доста по-мрачната *new wave* лирика на група „Атлас“. Някак в крак със зазубата на алтернативност, Петкова участва в абсурдни инициативи като например през 1983 г. е част от кампания на съветския *Аерофлот*, наречена *творческо летене*, когато чете стихове под музикален съпровод по време на три последователни полета: София – Москва; София – Дамаск и София – Берлин. Присъствието на поетесата Ваня Петкова обаче не затъмнява все по-налагащата се фигура на текстописеца и отдалечаването на поетите от кръга на популярната музика. От една страна, това има съвсем ясни комерсиални хоризонти, но от друга, хронологичното движение на 1965 в посока към 1968 г. ясно показва изтласкването на Радои Ралин от зоната на популярната музика след 1967-ма с текста към песента на *Щурците* „Веселина“. Същевременно оттеглянето на Милчо Левиев към проекта *Джас Фокус 65* и последвалото му бягство от НРБ лишават забавната музика от огромен джазов талант, а кончината на Йосиф Цанков през 1971 г. практически рязко приключва прехода от старата градска песен към съвременната забавна музика. Туистът на Емил Димитров се претопява в една *междублокова* и *светско-патриотична* поп култура, белязана от албума „Моя страна“ (1970), изграден предимно от текстовете на Васил Андреев. От друга страна, поетичните „визити“ в репертоара на появилата се след 1967 г. поп-рок музика подчертават новата връзка между текст и музика, която достига своите най-ярки образци в творчеството на *Щурците*, по-късно на *ФСБ* и на ранния *Атлас*. Така Радои Ралин пише текста към песента на *ФСБ* „Леген лабиринт“, излязла през 1987 г. и съзвучна на периода, проточил се от края на *размразяването* до началото на *перестройката*:

*Цветовете ярки на гъгата,
веселата власт на сетивата –
безнадеждно всичко се е сляло
само в бяло, само в бяло.
И навред, и навред
господар е вековният лед.*

¹⁷ *Литературен фронт*, 14 август 1965.