



Владимир Донеv¹

**ДИАЛОГИЧЕН ПРОЧИТ ЗА ПОЕТИКАТА НА ФИЛМА
„ЛАЧЕНИТЕ ОБУВКИ НА НЕЗНАЙНИЯ ВОИН“
ОТ РАНГЕЛ ВЪЛЧАНОВ И НА СБОРНИКА „РОДИХМЕ СЕ ЗМЕЙОВЕ“**

Vladimir Donev

**A DIALOGICAL READING OF THE POETICS OF THE FILM
THE POLISHED SHOES OF THE UNKNOWN SOLDIER
BY RANGEL VALCHANOV AND OF THE SHORT STORY COLLECTION
*WE WERE BORN DRAGONS***

Abstract: The text is dedicated to the similarities in the intertextual aspect of portraying the folklore-mythological foundation of the disappearing Bulgarian patriarchal world and its distinctive plastic-stylistic expression in the two works. The study examines not only thematic and motif-related affinities but also the main narrative features (a dual narrative perspective of the storyteller, layering the viewpoints of the adult and the child, the absorption of historical time into a fairy-tale-like, naively hyperbolic child's perspective on the world) and stylistic characteristics (stylization of the folkloric-song elements, parody of the heroic-historical). Both works are key to their respective authors and to the artistic reflection of Bulgarian prose of the 1960s and Bulgarian cinema of the 1970s in the exploration and/or farewell to the personal and national past.

Keywords: dialogical reading, dual narrative perspective, skaz, parody, stylization, voice-over

Сборникът с разкази „Родихме се змейове“ (1969) на писателя Йордан Вълчев (Вълчев 2011) и филмът „Лачените обувки на незнайния воин“ (1979) на режисьора Рангел Вълчанов (Вълчанов 1979) са творби, които открояват етапни постижения в творческото развитие на двамата автори. Вълчев и Вълчанов, две имена, които градят авторски вселени, създадени с преклонение пред народния гений, към неговата душевност и фантазия, песни, ритми и багри, гордост и неповторимо чувство за хумор, ако използваме думите на режисьора в едно негово писмо (Вълчанов 2022). Всеки творец по свой начин е ярък и неповторим и улавя синтеза между модерни тенденции в изкуството и фолклорно-митологична основа в българския разказвачески усет.

За Чавдар Добрев уникалността на Й. Вълчев е в регионалната специфика на неговите разкази, която реставрира стар бит и стар национален манталитет, за да представи „кръстната вяра на българското племе“ (Добрев 2010). Свидетели сме на своеобразна ремитологизация, която в

¹ vladimir.donev@ts.uni-vt.bg

същото време звучи модерно, защото е основана на свободно конструиране на фрагменти, на преувеличение, съчетано със сладкодумие и дълбоко познаване на българския език и колоритната употреба на видинския диалект, в който думите са живи, оригинални, „пълни със свеж мирис и цветове“. За Михаил Неделчев сборникът на Й. Вълчев е „голямата книга на българския магически реализъм, невероятно мощната и свободна полуфолклорна еротика“, която създава „възхитителен и фантастичен модел на българско живеене“ (Неделчев 2024).

В едно ново изследване за творчеството на Рангел Вълчанов Антония Милчева посочва следните качества на филма „Лачените обувки на незнайния воин“: това е творба изцяло в духа на авторското кино от 60-те години; режисьорът изгражда собствен, субективен свят, напълно независим от обективното протичане на събитията, за които разказва; филмът се отличава с изключително единство на съдържание и форма и е резултат от точно намерения ключ – гледната точка. Рангел Вълчанов свободно изгражда нелинеен разказ, подчинен на нестройната логика на емоционалната памет, режисьорът създава сложен конгломерат от различни времеви пластове, в които съществува вътрешният свят на човека. На екрана този свят е колкото фантастичен, толкова и истински (Милчева 2022).

На какви равнища може да бъдат сравнени двете творби? Обикновено малка асоциация на образно или съдържателно ниво ни кара да възкресим в съзнанието си елементи от различни художествени системи, но междутекстовият анализ може да разчита не само на тематично-мотивни съответствия, а и на съпоставка в някои важни черти в поетиката на двете художествени вселени.² Задвижващ импулс за сравнението притежават разказите „Славни дни“ и „Кулски панаир“ от книгата на Й. Вълчев.

Мотивът за детската мечта за нови обувки се появява в разказа „Славни дни“, а в „Лачените обувки на незнайния воин“ се превръща в знак за отлетялото детство в изчезналият патриархален свят с цялостно образно и композиционно значение. Литературната творба ни въвежда в спомен на възрастен разказвач, който ни пренася в случая от участието на семейството в селски събор. Отиването на семейството на събора е с цел да се продават сладоледи, бонбони, вафли и шоколади. Бащата е зареден с много силно желание да спечели пари и да се докаже като способен, предприемчив и успешен пред семейството, роднините и пред цялото село. Детето мие чашите от сладоледа и получава обещание от баща си, че ще му купят нови патъчки, само че не в сезона на сборовете, защото ще ги скъса бързо. По пътя към Големаново ремъкът на колата се скъсва и тя се връща назад по надолнището, като повлича детето и майка му към урвите. Стоката се разпилява, файтоните на богатите минават, а те се надсмиват над случката и участниците в нея. Детето не получава своите очаквани обувки.

Филмът задвижва мотива с кадри за лачените обувки на английския войник в първата сцена пред Бъкингамския дворец. Тематичната единица се задейства смислово с идейно-композиционна стойност на съпоставката между българската празнична система и английския военен церемониал, сравнението между чувството за традиция, гордост и достойнство при чуждия народ и нашия опит, чуждата парадност и театралност на обредното действие и липсата на такива в българската ситуация. На тази почти отсъстваща военна обредност (с изключение на кадрите за гвардейския оркестър, когато Моне посещава София) разказвачът противопоставя спомена за родното по време на войните и отминалото патриархално време, митологизиран и лично преживян.

² В този случай не търсим доказателства за контакти или влияние между двамата творци. Първият вариант на сценария на Р. Вълчанов е написан през 1963 г. Бива публикуван през 1966 г. в сп. „Кинозкуство“, бр. 5. Известна е съдбата му, че той бива замразен за 15 г. и филмът е включен в планове за реализация чак през 1978 г. Сборникът на Й. Вълчев се появява през 1969 г. Сходства могат да бъдат потърсени в трудната съдба на двете ярки произведения в биографично-творчески план в една контролирана културна среда по времето на социализма. За валидността на междутекстовата съпоставка, като че ли по-важни са типологичните сходства в живота на творци от едно поколение, които носят в сърцето си изчезващия патриархален свят с неговите обреди и световъзприятие и създават лична митология апология при раздялата си с него, съобразно своя ярък натюрел.

Монтажът (3: 54) също разкрива съпоставителна функция. Музиката в тази знакова сцена преминава във валс. Звуков преход бележи и въвеждане на кадри за българската селска обредност и празник с хоро на мегдана, последвани от портретна снимка на рода, кадър на записващия с магнитофон хроникьор Р. Вълчанов, на малкия Моне – главен герой на разказа, на танцуващи крака от българското хоро и тропачите обувки на английски войник, отново записващия режисьор, звучене на шопска песен, изпълнена в специфичния стил на пеене.

Задкадровият глас коментира смисъла на заснетото в емоционално овладяна изповед. В думите на говорещия не се изявява артистичната словесна стихия на сказа, а есеистичен размисъл споделяне. Това са слова на възрастен разказвач, в чийто поток от асоциации се явяват първите трайни спомени от детството.

Следващата знакова поява на мотива е, когато Моне разглежда София с женския хор, колите и прекрасно облечените в тогавашна мода хора. Глас зад кадър нарежда в стила на панаирджийските песни новината, че започва война. Камбаните на храма „Александър Невски“ и военен марш разкриват подготовка за нова война. Камерата двусмислено следи лъскавите ботуши на музикантите от гвардейския оркестър, а гласът зад кадър нарежда в народнопесенен стил – „Генерал ми сабя изважда/ и пита ли войска пита. Щете ли на война да ходим? Щеме я, как да не щеме.“ В стилизация на ритмиката на народната песен се изгражда и образът на момчето („И Моне се много зарадва,/ че и той на война ще отиде,/ с черни обувки лачени,/ лачени, още хубави./ Бързо се в село прибира/ и на дедо си да разкаже/ какво е чудо станало/ в София града голема“).

Моментът със смъртта на дядото и погребението му ни въвежда във фантазмена картина с присъствието на нереалистични елементи. Според думите на задкадровия глас дядото се смаява и става колкото Моне. Свещеникът и момчето погребват сами стареца. Моне утъпква пръстта с новите лачени обувки, а два военни ботуша стоят пред дървения кръст между цветята. Моне ляга да се къпе в чешмата сред полето. В полето се виждат антични останки. Той слага обувките си върху чешмата. Долита гълъбицата Бяла Стрина. Детето заспива и сънува как Бяла Стрина целува ръка на някой, който ѝ дава макет на град София. Момчето се събужда, обградено от стадо, хлопките приличат на звъна на шишетата, които баба му е събирала в зимната картина в началото на филма. Двама шопи пеят песента „Море от Витоша по-висока нема“. Моне върви бос и влачи вързани своите лачени обувки. Тази сцена метафорично се свързва с последните кадри, в които възрастният разказвач стои на същото място, „привързан“ пред паметника на незнайния воин, и става ясно, че той не може да се освободи от спомените на детството. Скъпите образи на дядото и стрината ги няма. Задкадровият глас заявява, че говорещият ще ги чака пред паметника, докато остареє. Филмът завършва с фигурата на възрастния Рангел Вълчанов, който продължава да чака близките си и за когото детството и миналото не са си отишли. Съдбовна предопределеност от миналото, към което личната митология изгражда своеобразно преклонение.

Разказът на събитието в „Славни дни“ е потопен в миналото, а събитието на разказването в настоящето. Формата е спомен на разказващия възрастен, в който се изгражда двупланова гледна точка, попиваща и иронията на възрастния разказвач („Той – „бащата“ – бел. В.Д – сега от орел ставаше лъв, но колищата не тръгваше“). Фокусът с феса, който прави бащата, става повод за пародийна обработка на събитието. Незначителен елемент като фокуса става повод за преувеличаване на значението му, защото той предизвиква неочаквана суматоха и несъразмерни действия от страна на военните и властите поради грешна информация за присъствието на турска войска. Краят е комично разрешен, като бащата успява да върне феса срещу сумата от 12 хиляди лева. В случката се намесва и князът. Темата за славните дни, подразбира се героичното, е пародийно снижена чрез преувеличаване на един елемент, а събитието се превръща в небивалица. Оттук тръгва пародийната линия в сборника „Родихме се змейове“.

Небивалиците във филма, свързани с възприятието на детето, изграждат поетичен стил, докато тези, отнесени към темата за войната, са пародийно предадени. Първите са по-често визиони, които разкриват вътрешната гледна точка на детето. В някои случаи те са въведени със специален звуков акцент, а в други се вмъкват чрез коментара на задкадровия глас. Първата небивалица е основана върху хиперболата в детското съзнание за значимостта на случката, когато

кучето ухапва по окото момчето и то се разхожда като мумия с бинтована глава. Най-запомнящата се чудатост е въображаемата сцена „Какво ли е сватба да пасе?“ (30: 18), когато всички роднини на детето получават мустаци от треви, хапвайки си вкусна трева. Невъзможни случки като издигащото се във въздуха хоро, наклонящия се вляво и дясно мегдан разкриват субективна камера, като ефектите понякога се предават чрез техниката на денивелирания кадър.

„Кулски панаир“ е важен разказ за междутекстовата съпоставка, защото разкрива топоса на панаира – съществено място в детското въображение и спомени, където се смесват приказното и действителното, магичното, театралното и битовото, проявява се героичното в неговия приземен битов контекст (песента „Бдинци, лъвове, титани“, която изпълняват кулчани).

Разказът задава структурата на сюжета за любопитното дете, което ходи навсякъде, за да види чудесата на изложението и междувременно прави бели. Такава е и основата в сценария в частта, посветена на сватбата, в която малкият Моне любопитства, където трябва и не трябва, само че друг е топосът на приключенията – не панаирът, а сватбата. Това дава възможност на Вълчанов да наблегне върху изображението на сватбената обредност, докато Вълчев обръща внимание върху чудатите фигури и случки, които са поразили детското внимание.

В разказа на Вълчев малкият Йошко обхожда следните микропространства: децата посещават джуджето (подобен странен герой наблюдател е гърбавото момче във филма на Вълчанов) и съблекалнята на певачките. След това посещават и тайно наблюдават Тодорето, който вместо да се приготвя за участието си, чете романа „Червено и черно“. И тук се появява персонаж, сходен на колоритния Малък Черен Чичо в „Лачените обувки“. Започва участието на певачките, децата влизат в бирарията. Дунка се обяснява в любов на Йошко, сестра ѝ Мими се опитва да впечатли чичото, сяда на отделна маса срещу него и започва настойчиво да го гледа. Той измества вниманието си към учителките по френски и общува с тях, което предизвиква сълзи по бузите на Мимито. Следва участието на маскираната жена Вангелина, танцуваща ориенталски танци. Обстановката в бирарията се нажежава и екзалтацията на присъстващите ескалира до висша степен.

Пародията се проявява в поставянето на приказната образност в битов кръчмарски контекст. Вангелина развява знаме, като се образува змей от хора, „много повече от стоглав змей, от всички гърла огън изригва, от всички ноздри светкавици, от всички очи – порой искри“. Вангелина взема сабята на чичо Йончо и я вдига високо. Благословията на попа за всепобедната българска слава също е вместена в битов, снизвяващ контекст.

Във втората част на „Лачените обувки“ за женитбата на Черен Чичо, Моне се провира навсякъде и камерата следи неговата реакция. Пакостите на момчето – то спира с ръка движението на малката пръчица на барабаниста, потапя си главата да пие вода от менците, а майка му го изгонва. Моне се престорва на умрял, защото майка му го е бутнала по главата и той пада. Момчето ядосано отвръща, че я мрази („Я, че порастем и че те утрепем като пиявица“ – сега става ясен детайлът как Моне убива пиявица в началото на филма и неговата по-късна мотивировка). Моне продължава с пакостите – отваря кърпата, с която е загънат хлябът. Казва на козела: „На сватба колят, трепят и ядат!“. Сред тези пакости се вменят и поетичните небивалици в детското въображение.

Изпъква образната и жанрово-стиловата пародийна функция на панаирджийската песен, която захранва въображението на автора в създаването на небивалици и изговарянето им с двузначни народнопесенни ритми и интонации. В разказа „Кулски панаир“ случката с откраднатите пендари на влахинката бива оповестена и във вестника на чичо Умберт „Кулски глас“, и в песните на Парушев, двете медии отразяват събитията в селото в мирно съжителство. Заглавието на вестникарската публикация е сензационно: „Озлочестеният панаир. Безчестieto на един крадец. Позорните деяния на двама дежурни полицаи. Спи ли правителството!“ Песента отразява хрониката по своята формула: „Какво ми чудо станало/ във Кула града голяма –/ крадец безчестник довтаса,/ на панаира зло стори“. Роднините на Йошко също са представени чрез живеенето си в песента. Дядопетковата жена и баба на Йошко се казва Перка, за нея се пее песен. На събора идва и дядо Койчо с неговата съпруга Ненка, бабата клетварка, за която отново се пее песен: „Провикна се

мудра Ненка,/ че я зачу бела Перка“. Както заключава разказвачът – „Всичко вървеше като по народна песен“ – и този механизъм се превръща във формула за представянето на събитията в сказа.

И двата текста – и литературният, и филмовият – използват жанра на „песенните паметници“. Някои изследователи ги наричат „актуални“ или „злободневни песни“, „летописци в песен“, „живи устни вестници“ и др. След Балканските войни и Първата световна война се появяват песни за загинали войници, за съдбата на бежанците, за политически преврати или за видни личности. В стилово-художествена си специфика те използват междинната зона между фолклор и писмен текст, между хроника и митология, между факти и измислица, стилизират ритмиката и интонацията на народната песен, но я насочват и в нова функционалност.

И при двамата творци – Й. Вълчев и Р. Вълчанов – художественият механизъм на използването на песенните паметници се осъществява в сложното наслагване на стилизация и нейното пародирание, постигане на една преднамерена наивистична картина за сюжети от миналото, което достига модернистичен характер в монтирането на елементите.

Може би най-характерен в това отношение е разказът „Термопили“, засягащ темата за войните в сборника „Родихме се змейове“, творба, която разкрива събития от Междусъюзническата война. Читателят се ориентира за времето по цитата и информацията, че войничетата пеят песента „Съюзници – разбойници“. Заглавието „Термопили“ е пародийно употребено по линията на снизяването на героично-митологичното. Какъв е механизмът? Героично-митологичното би трябвало да бъде възпято чрез народно-песенния стил, но когато той се използва за описание или представяне на конкретни битови случки, тогава се поражда двузначното напрежение на вътрешно присмиване или хумористично оглеждане на случката. Маниерът на разказване може да бъде определен като пародиен сказ, в който пародийният ефект се постига чрез стилизацията на народно-песенен стил в ритмично отношение и чрез имитация на песенния словоред в словото на говорещия:

Бучи нещо по Кула, бръмчи нещо – всички се втирнали на чаршията. И що да видят – девет стонбиля пъплят и се търкалят от Връшка чука – отстъпват. В първи стонбил генерал седи. Кросно-сабя между краката възправил, на сабята ръце положил, върху ръцете брада с брадище натиснал, отгоре фуражка нахлупил, а между фуражката и брадата бляскат и **се кокорят страшни очи, дълги мустаки от рамо до рамо се разперват**. Страх да те вземе – генерал Тепавичаров.“ (Вълчев: 288)

Интересна роля притежава хиперболизиращият детайл – тук мустаците от рамо до рамо очевидно показват пресилен рисунък за хумористичното юначество на незнайния генерал. Подобен детайл, вече отнасящ описанието към въображаема обобщена сцена, която не е изградена в реалистична мотивировка, а в стилистично-пародийна призма, е сълзата:

Генералът се извъръща от време на време, в окоето му се събира голяма сълза, той я тръсва със страшна сила и сълзата плясва на джама на стонбиля най-отпред и потича бяла-кървава. – Гледайте, хора, червена сълза! – викат кулчани. – Поличба е, ще гинем!... (Вълчев: 288)

Такъв тип монтиране на детайла с цел пародийно-хумористична обработка разкрива модерен разказвачески подход у Вълчев, сцената се изгражда не в обстоятелствата при протичането на сюжета, а на изговорената, монтирана композиция на сказовите акценти. В „Лачените обувки“ съществува на пръв поглед сходен момент с капката от кларинета, която Моне наблюдава по време на сватбата. Но тук детайлът е мотивиран в разказа чрез вътрешната гледна точка на детето и камерата следи реакцията му в един плавен монтаж. При Й. Вълчев монтажът има специална художествена функция да открои концептуалната си стойност, сякаш по идеите на Сергей Айзенщайн.

Кинематографичните ефекти може да бъдат проследени в портретирането на героите. В „Кулски панаир“ пристигането на пристава чичо Йончо Панковски и неговото семейство е предадено от общ през близък към крупен план (аналитичен монтаж по терминологията на Луис

Джанети) с необходимата конкретизация на отличителните елементи в портретирането (екселбантите и посребрената сабя на пристава, трите наниза жълтици и букета в ръцете на стрина Вела и техния син Лъвчо с новата фуражка). Това, което превръща описанието в групов портрет, е използването на сегашно време, кореспондиращо с мига на погледа/заснемането. В „Лачените обувки“ режисьорът използва синтетичен монтаж в обратната перспектива (близък – среден – общ план), за да обхване груповия портрет на стоте роднини на сватбата (21: 49). Или друг случай на кинематографично мислене при Й. Вълчев – ниският ракурс, свързан с гледната точка на детето, което се крие под леглото, слушащо страшната приказка на стрина Пена Герганица в разказа „Приказка“.

Фолклорни интонации изграждат и думите на кулчани – „Ой те тебе, генерал Тепавичаров, кажи ни що да сторим сиромаси, къде да залегнем, на кой баир да се бием?“. Пародийният сказ възниква от наслояването на сказ и пародийна стилизация – това е модерен и неочакван за времето си изобразителен принцип при Й. Вълчев, за когото може да се потърсят проекции с предназначения наивизъм и в други художествени почерци.³ Например следната фантастично-митологична случка (за смъртта на чичо Цеко Герака), навлизаща през жанровия механизъм „какво е чудо станало“ на панаирджийската песен:

Добре, ама един го намушкар с нож в корема, друг го застрелял в сърцето, трети му отсякъл със сабя главата, четвърти му запалил кръчмата и пети го хвърлил в пламъците. Ама му забравили главата отвън и тя все пеела и говорела:

Видин си вода има,

Видин го вода залива!

Никой не слушал отсечената глава, ами кавалерията взела, та се върнала, защото все още не можело да се разбере откъде точно се стреля в тая пушиявица и неразбория. (Вълчев: 293)

Тук наблюдаваме опит за въвеждане на сакралния мотив за безглавието, свързан в библията с образа на Йоан Кръстител, който има различни канонични и фолклорно-религиозни варианти. Авторът не се насочва към еднопланова сакрализация на описаната случка, а тя се разбива в „пушиявицата и неразборията“, т.е. бива десакрализирана в същото време в един пародийен контекст.

В крайна сметка високата тенденция на митологизиране на героичното и национално-патриотичното се превръща в лична идеология за разказвача, респективно автора. Това показва и краят на разказа:

³ В тази разработка под наивистична образност се разбира имитация или изразяване на *наивно мислене* (детско, простодушно, фолклорно). „Обикновеното“ е представено като чудо, но през *погледа на детето* – *наивния разказвач/герой*. Преднамереният наивизъм се създава тогава, когато героичното бива изобразено чрез небивалицата и е поставено в художествената игра на два механизма – стилизацията и пародията.

В своята съдържателна статия „Наивистичните небивалици на Йордан Радичков“ Деница Астахова анализира специфичните черти на наивизма в творчеството на другия голям разказвач на Северозапада – Йордан Радичков, и ги открива в сходството с *художествения стил* наивизъм. Изследователката откроява значимостта на фолклорно-митологичните фантастични образи и сказовостта на разказването, която дава свободата на писателя да смесва измислено, реално или дочуто. (Астахова 2021: 159-169).

Изследователи като Яница Радева и Иван Драгоев използват понятието *митологичен реализъм*, разкриващ следните черти на Йордан-Вълчевия свят: създаване на специфична митология на българското, вдъхновеното говорене на писателя се отнася към едно трансцендентно измерение, което преосмисля и структурира фрагментарната действителност, запазва се и ироничната дистанция на автора към собственото му митотворчество, Й. Вълчев гради митологичен свят и същевременно го разрушава на текстово равнище. (Радева, Драгоев 2019)

Връзката на митологичния код с архетипното начало и Юнгианската психоанализа разглежда в нуминозното преживяване и националното несъзнавано в една моя по-ранна публикация за сборника „Родихме се змейове“. (Донев 2012)

И заради това седнах, братя, мастило разливам, на кръв го правя и описвам всичко от жал, че тогава не съм бил на света – кон да съм на Пеко Катрача, род да съм на Цеко Герака, патрони на войниците да нося, бинокъл да съм на Симо Подофицер, сабя да съм на генерал Тепавичаров. Ох, мъка и жал ми е, па дано сте ме разбрали. (Вълчев: 295)

В разказа „Сватосване“ войната бива отречена заради нейното безсмислие и това е показано чрез самата художествена структура на разказа като монтаж на чудати случки анекдоти (в по-общ план Й. Вълчев използва и смесва небивалици, спомени, местни легенди и родови предания). Още заглавието е двусмислено, защото от една страна представя българо-сръбските отношения като сватосване в битов план, от друга, поставя интересния въпрос за трудното разграничаване на идентичността.

Темата е представена с няколко анекдота от разказвача сказител. Кои са случките? Първа. Дядото, който разговаря с представители на сръбската „Моравска дивизия“, като офицерите говорят български. Дядото отговаря „кой ще ти вади окото – брат ми!“, т.е. той не вярва на тази идентификация. Втора случка – моравците и кулчаните разговарят по темата „в този свят всичко е сръбско“, откъде идва слънцето и дали то е българско или сръбско, като изгрява в България, но залязва в Сръбско. Двете групи започват да спорят и псуват. Трети анекдот – българите пуснали свинете си да ги изловят сръбските войници и те били заразени от холера, която хванала само сърбите, но не и българите. Остава само подпоручик Вуче, който бил приобщен от пращадото да му помага след обещание да го защити и да остане жив при българите. Четвърти анекдот за сръбските топове Свети Никола и Дебелата Берта, „два топа велики великаши“:

Ама това топ ли било, чудо ли било: шейсе чифта волове го теглили и коремите им се влачили по земята само на кожа – толкоз били отслабнали. И тогава впрегнали други сто и двајсе волове кулски, ама дори и тям се провлекли коремите от зор зорищен. Окичили с цвете и маргарит гърлицата на топа и капетан Живанович рипнал с коня си баш там, баш на гърлицето, между цветето и маргарита, и баш оттам казал едни величествен стих:

*Не може истоподобно блистати на Балкана
и круна Симеона и скипър кралъ Душана*

(Вълчев: 299)

Генерал Маринов изкарва едно мъничко топче върху перваза на Кулската капия, което „почнало да лети като гургуличка“ и „хлътнало направо в гърлицето на топа и то разцъфнало като лале“. Пети анекдот как Мудра Ненка съветва пращадото Хубав Вълчо да носи двата мяха, според завета на дядо Кюрто, когато преплува вода с кон, за да не се удави. Така подофицерът Вуче си носи мяховете и не се удавя за разлика от капитан Живанович и неговите войници. В крайна сметка, заключава разказвачът, българите раздават хляб на победените сърби, а сърбите заплакали и казали: „за какво беше всичкото, слънцето си има свой път, а ние колко сме били глупави“. Така войната бива отречена заради нейното безсмислие, което е показано чрез самата художествена структура на разказа като монтаж на небивалици, анекдоти, местни героически легенди и родови предания. Този модерен стил на разказване, основан върху сказовия маниер и монтажа, придава наивистичен поглед върху историята, но и регионален колорит, в който големите процеси се представят чрез стихията на сказовото повествование.

Р. Вълчанов също използва монтажа в пародийното представяне на войните. Връщането на дядото по време на война е разкрито като време за утоляване на сексуалните мераци на мъжа до следващия момент на призивната военна тръба. Когато дядото се връща от фронта за втори път, бабата се хваща за главата. Тогава изваждат 11 бебета, а след многократните прибирания на войника в дома, нейният стопанин преброява 23 деца. Жената се вайка кой ще ги гледа и отхрани.

Пародира се и детската наивна гледна точка към световните събития, когато схватката между народите е показана като битка на знамена. Валсова музика озвучава гърмежите и сраженията, звуковият монтаж изпълнява пародийна функция – синтез е между хорова и маршова музика и ритъм. Бабата спира атаката на враговете, децата в каруците я приветстват, жената подгонва дядото

войник и той хвърля пушката и се предава с враговете. Възрастната жена прогонва укриващите се войници, като им казва, че вече война няма и трябва да ходят да си гледат децата. Трагично-историческото е показано в неговия битов смисъл и това размива, но и поставя въпроса за вината на мъжа.

Р. Вълчанов също използва като генератор на художествени експерименти образния и жанровия арсенал на „песните паметници“. Първата песен във филма е посветена на Първата световна война, песен за срещата на оцелелите войници, които се връщат, за да срещнат „дребни дечица“ и да изтрият сълзите на булките си.

Втората песен е в епизода, когато Моне се доближава до трапезата при младоженците. Жена запява песен за участието на Стоян във войната („Стояна войник викнаха,/ Стояна служба да служи,/ на тая турска граница,/ на тая бойна линия...“). Песента преминава във визион с кадри от сражение, а мотивацията на гледната точка е сън на Моне, който премигва, облегал главата си върху медалите на дядото, и постепенно се пренася в света на детската фантазия. Песента е изпята в типичния шопски стил, което я прави да звучи автентично. Фантазията на детето смесва образи на войната, като бойното поле, с образа на булката, стрината на Моне, която и в живота, и в сънищата на детето е представена в бяло, в контраст със заобикалящите го роднини. („Моне, спиш ли бе, дедо? Не, разглеждах войната.“).

Третата песен на Моне, изпята с мъжкия глас на Рангел Вълчанов (46:09), е един от запомнящите се моменти във филма, който осъществява особената двупланова позиция на гласа зад кадър. Моне запява затворническа песен, близка до панаирджийския контекст на този жанр, чието съдържание се отнася за майка, която оплаква сина си и го моли да излезе от Софийския централен затвор („Пусти директор тука ме карцира“). Слушателите на Моне заплакват. Моне/възрастният Р. Вълчанов, изобразяващ себе си като двойствено присъствие, разплаква възрастните с „тоя измислен глас“.⁴ В първи план става дума за нахлуване на сегашното състояние в миналото. Споменът е жив в съзнанието и психиката на разказвача. Детето притежава глас на възрастен, целта на този глас е да се върне към детските извори, от една страна, а от друга – да уплаши близките на Моне. И пак Моне проклето заявява, че младоженецът е затворникът от песента. Кадрите не визуализират затворнически сюжет, а военен паметник, пред който плаче възрастна жена, от снимката на паметника наднича лицето на младоженеца (Песента визуално се превръща в паметник сякаш, за да обозначи жанровата трансформация). Фикция и метафикция се преплитат, за да изградят сложната идентичност на гласа зад кадър.

Четвъртата панаирджийска песен е за къща, която изгаря, „в нея всички роднини, на въглен са черни станали, само едно клето сираче остана“. То само пристига в София, „града голяма“, „черни обувки да вземе, лачени“. Песнопойката продължава по-нататък да разказва за това нещастно сираче, а певецът продава книжката си.

Изгражда се визион, който възплътява песента и историята на сирачето. Оказва се, че съдбата на Моне съвпада с песента, превръща се в неин вариант. Това е официалната мотивировка за опожаряването на родовия дом и сирачеството. Но вторият пласт е проблемът за вината и конфликтността, която поражда. Възможно е да се допусне, че песента от детството така е впечат-

⁴ Теоретикът на киното Красимир Крумов издига от народопсихологична гледна точка интересна теза за инфантилната гротескова психоаналитична положеност на гласа зад кадър във филма. Това е глас на автор-дете-герой-народен певец, но зад това сливане се провижда „безумно смешение“ на „младо тяло с възрастен глас“. „Дете-и-старец, събрани в една езическа икона. Икона-идол на нашата останала *без време* (ампутирана от време) окаяно-невинна горка съдба“ (Крумов 2013: 316). Аргументи са потърсени в анализа на различни източници: народопсихология (култът към безотговорното), културна история (културата на песнопойките, карикатурата), образни ядра във филма (Смаленият дядо и Мъжът-дете, Черен чичо и Бяла Стрина), мотиви (Ориста), поетиката (пространственост и темпоралност), психоанализа (Ерос и Пол, майчинството) и др. Струва ни се, обаче, че се изпуска един важен ключ – *въпроса за вината*, отговорът на който може да ни насочи към друга интерпретация на конфликтността и символиката във филма. През такова тълкуване някои страни от художествената концепция на Р. Вълчанов изглеждат модерни и не представят автора само като проекция на предмодерни психологически и естетически състояния и дадености.

лила твореца Р. Вълчанов, че той използва нейния сюжет не само за образен и жанров арсенал, а и за психоаналитична художествена терапия. В есеистичния завършек на филма гласът зад кадър заявява, че армията от детски спомени ни помагат, когато сме застрашени. Художественото претворяване на това минало е преклонение и своеобразно прераждане на личността. Подобно възприятие разкрива и последният обобщаващ разказ „Поклонение“ в книгата „Родихме се змейове“, включил изповедта на разказвача за силата на родовото начало в национално-исторически и личностен план:

Земя, царска и текезесарска! Аз съм твой. Люлея клоните и пея. Аз съм детето, което ей сега ще повикат откъм стърнищата и ще го пратят с бакъла за вода. Синджирът е тежък и дълъг, ще ми го окачат на врата. Бакълът ще се бие в коленете ми – и пак ще донесе вода. Живея свръх както мога, аз съм патриот врабец! (Вълчев: 361)

Зарядът на личната закваска от патриотизъм, родова привързаност, митология, спомен и история звучи по-обнадеждаващо за самочувствието на разказвача в книгата на Й. Вълчев. От първия разказ „Родихме се змейове“, през темата за страха и неговото преодоляване в творби като „Приказка“ и „Плашене“ и преплитането ѝ с линията за родовия и националния героизъм във войните, до последния разказ „Поклонение“, се изгражда тази дълбока, като корените на дъб, връзка с родното, от което писателят черпи жизнеутвърждаващата си сила и вяра.

Колебанието в изповяданите мисли от гласа зад кадър в „Лачените обувки“ е предизвикано от силното чувство за вина, което събужда сюжета на филма у неговия създател. По повод „Слънцето и сянката“ режисьорът си спомня една случка по време на заснемането, в която български селяни спират с два камиона на брега, за да видят морето. Р. Вълчанов гледа тази сцена объркан и радостен, защото установява, че нашите селяни нямат песни за морето и атомната война, а когато потапят краката си във водата, запяват „Горо ле, горо зелена“.

Бях онемял от радост, но и от вина, че съм изневерил на своите стрини, лели... на мама... на моето село, на полето, на гората. (...) Всъщност чак сега мога да кажа, че моето чувство за вина от онази сутрин край морето не ме напусна, докато не направих „Лачените обувки на незнайния войн“. (Вълчанов 2012: 148)

Вторият план на чувството за вина е в греха на патриархалното подчинение на жената да изпълнява сляпо волята на мъжа. Мотивът за подпалването на къщата е въведен още в началото на филма. Той разкрива страха на детето, останал в съзнанието на възрастния разказвач („Баба иска да запали къщата, а дедо я спасява“). Това става всеки петък, а децата изживяват „приятен ужас“. Гласът зад кадър казва, че споменът е свързан с въпроса „защо“ в съзнанието на говорещия. Филмът дава художествен отговор на този въпрос. Сцената, когато бабата вдига полите си и предизвиква остарелия си съпруг да упражни правото си на мъж, подсказва защо жената реагира така, защото мъжът като войник при всяко връщане е оставял по едно дете, което е грижа и тежба за неговата съпруга. Дядо Добрин вдига копралята да бие жена си, а тя театрално ляга на мегдана за да изобрази смъртта си.

При второто сюжетно повторение на мотива бабата запалва къщата и в нея изгарят стоте роднини, а с тях и Бяла Стрина. Остават само дядото и момчето. Момчето намира две бронзови петлети в пепелта, но е дискуссионно дали те изпълняват значението на мита за птицата феникс. Двете петлети може да бъдат възприети като останки от двете птици, които хвърля бащата на Моне в огъня и се разхвърчават бели като сняг перушини. Бяла Стрина се преражда в бяла гълъбица. Във всеки случай Р. Вълчанов търси и постига символика на сцената, която може да бъде тълкувана в няколко значения.

Другият образ на мъж в семейството, на когото сюжетът на филма обръща внимание, е Черен Чичо – комичен образ и като външен вид, и като същност, ставащ смешен в претенциите си за напетост и юначество, които не отговарят на морала и постъпките му. Моне изважда символично

очите на Черен Чичо, с което изразява своята неприязън, а съчувства на младата стрина. Особено неприятен е моментът, когато младоженецът играе кючек под звуците на сватбарска музика, а движенията му наподобяват сексуални тласъци. Изпъква грубостта и примитивизма в реакцията на мъжа. Булката отхвърля щенията на Черен Чичо преди първата брачна нощ. След нея гордият мъж оповестява с гърмеж честността на девойката. Камерата улавя огъня клада. Бабата води хорото процесия, като носи в ръката си бялата кървава риза на булката. Разплаканият Моне е представен в близък план, гласът зад кадър озвучава съчувствието му към участието на Бяла Стрина. Погледът на камерата подсказва символичната връзка между огъня и участието на девойката. Тя проследява напереното противно излъчване на Черен Чичо и пианата походка на дядо Добрин. Повтарящите се кадри на съпоставката 'огън – близък план на младоженката' са градиращи звуково чрез прашенето от изгарящите дървени трупи. Засилва се усещането, почти тактилно, за парещия огън на кладата. Следва знаменателно сцената с изгорялата къща, пред която стоят Моне и неговия дядо. Гласът зад кадър казва, че най-после бабата е успяла да запали дома, но „принадената“ символна стойност насочва възприемателя към метафората за греха и вината на мъжкото начало и пречистването от тях чрез смъртта на патриархалния ред.

Любопитно е, че неедноплатови и драматични са отношенията между мъжа и жената и в патриархалния свят на сборника „Родихме се змейове“. При Й. Вълчев жената е връзката със старите български корени (разказа „Клетварката“), а мъжът стои близо до Бога (дядо Койчо спира съпругата си в желанието ѝ да напусне живота – „Двубой“). В първия разказ бабата с клетва и магическа сила укротява вълка (тотемното животно прародител на прабългарите), пътува в транс в света на предците, пазейки езическото минало и неговата сила спрямо християнското наследство и модерната власт на мъжа (попа (религията), даскала (училището) и кмета (държавата) в селото) (Донев 2012). Във втората творба спорът между мъжа и жената е за земята, която дядото иска да раздаде на по-бедните в името на справедливостта. Бабата не желае да се раздели със своите земи и започва да губи сили за живот, приготвяйки се вътрешно за смъртта. Дядо Койчо, обаче, влиза във властта си, „дадена му от Бога“, и убива вълка, който трябва да съпроводи клетварката, според митологичния код на разказа, до полетата на смъртта. Във филма на Р. Вълчанов бабата подпалва родовата къща и изгаря стария свят, а дядото ляга да мре, защото вече го няма семейството му. Забелязва се сходство и при двамата творци относно възприемането силата на жената като разрушителна за властта на патриархалния ред и асиметрията при тълкуването на мъжкото господство. Р. Вълчанов подрива силата му, докато Й. Вълчев е склонен „да го запази“ в художествената си интерпретация.

Отношението към децата е различно в двете сравнявани произведения. Децата са от армията на бабата победителка в битката с дядото войник във филма „Лачените обувки на незнайния воин“. Те приветстват победата ѝ. След подпалването на къщата изчезват заедно със стоте роднини, а Моне и дядо му остават сами след суицидният жест. За разказвача в книгата „Родихме се змейове“ раждането на децата е въпрос на „царска задача“, патриотичен дълг за всеки един българин, защото раждането увеличава силата на рода и народа, въпреки войните. Тази своя „прабългарска“ идеология Й. Вълчев претворява в синтеза на митология и фикция от първия разказ „Родихме се змейове“ до последния „Поклонение“ в „голямата книга на българския магически реализъм“. Подходът на Р. Вълчанов не е толкова митологично кодиран, както при неговия съвременник. И двамата, обаче, се прекланят пред връзката между минало и съвременност, която изгражда личната и националната съдба и създават авторски художествени вселени в литературата и киното с преклонение пред народния гений, неговата душевност и фантазия, песни и ритми, гордост и неповторимо чувство за хумор.

ЛИТЕРАТУРА/ REFERENCES

Астахова 2021: Астахова, Деница. Наивистичните небивалици на Йордан Радичков. // *При словото на светло и топло. Юбилеен сборник в чест на проф. д-р Радослав Радев*. Studia Philologica. Universitates

Velikotarnovensis, 40/2, 2021. В. Търново: УИ „Св. св. Кирил и Методий“, с. 159–169. [Astahova 2021: Astahova, Denitsa. Naivistichnite neivalitsi na Yordan Radichkov. // *Pri slovoto na svetlo i toplo. Yubileen sbornik v chest na prof. d-r Radoslav Radev*. Studia Philologica. Universitates Velikotarnovensis, 40/2, 2021. V. Tarnovo: UI „Sv. sv. Kiril i Metodiy“, s. 159–169.]

Вълчанов 2022: Вълчанов, Рангел. Писмо до Първия секретар на ЦК на БКП и Председател на държавния съвет на НРБ Тодор Живков. Личен архив на Рангел Вълчанов. // **Милчева, Антония.** *Игралните филми на Рангел Вълчанов – трансформация на автентичността*, неиздадена докторска дисертация. София: НБУ, Департамент „Кино, реклама и шоубизнес“, 2022, с. 102–103 <<https://ras.nacid.bg/dissertation-preview/71507>> [Valchanov 2022: Valchanov, Rangel. Pismo do Parviya sekretar na TSK na BKP i Predsedatel na darzhavnia savet na NRB Todor Zhivkov. Lichen arhiv na Rangel Valchanov. // **Milcheva, Antonia.** *Igralnite filmi na Rangel Valchanov – transformatsia na avtentichnostta. (Neizdadena doktorska disertatsia)*. Sofia: NBU, Departament „Kino, reklama i shoubiznes“, 2022, s. 102–103 <<https://ras.nacid.bg/dissertation-preview/71507>>

Вълчанов 2012: Вълчанов, Рангел. „Ура! Най-после и онемях!“. Пловдив: Жанет 45, 2012. [Valchanov 2012: Valchanov, Rangel. „Ura! Nay-posle i onemyah!“. Plovdiv: Zhanet 45, 2012.]

Вълчев 2011: Вълчев, Йордан. Съчинения в шест тома. Том първи. Разкази. В. Търново: Слово, 2011. [Valchev 2011: Valchev, Yordan. Sachinenia v shest toma. Tom parvi. Razkazi. V. Tarnovo: Slovo, 2011.]

Добрев 2010: Добрев, Чавдар. Родихме се змейове. Йордан Вълчев. // „Дума“, 19 юни 2010, бр. 138 <<https://duma.bg/rodihme-se-zmeyove-yordan-valchev-n623>> (3.11.2025). [Dobrev 2010: Dobrev, Chavdar. Rodihme se zmeyove. Yordan Valchev. // „Duma“, 19 yuni 2010, br. 138 <<https://duma.bg/rodihme-se-zmeyove-yordan-valchev-n623>>]

Донев 2012: Донев, Владимир. Архетипното начало в сборника „Родихме се змейове“ на Йордан Вълчев. // *Пространството на словото*. Юбилеен сборник в чест на проф. дфн Светлозар Игов. Том I. София: ИЦ „Боян Пенев“, с. 586–597. [Donev 2012: Donev, Vladimir. Arhetipnoto nachalo v sbornika „Rodihme se zmeyove“ na Yordan Valchev. // *Prostranstvoto na slovoto*. Yubileen sbornik v chest na prof. dfn Svetlozar Igov. Tom I. Sofia: ITS „Boyan Penev“, s. 586–597.]

Крумов 2013: Крумов, Красимир. Народът-дете. Лачените обувки на незнайния воин. // *Поетика на българското кино*. София: Агата-а, 2013, с. 313–337. [Krumov 2013: Krumov, Krasimir. Narodat-dete. Lachenite obuvki na neznaynia voyn. // *Poetika na balgarskoto kino*. Sofia: Agata-a, 2013, s. 313–337.]

Милчева 2022: Милчева, Антония. Игралните филми на Рангел Вълчанов – трансформация на автентичността. (Неиздадена докторска дисертация). София: Нов български университет, Департамент „Кино, реклама и шоубизнес“, с. 197–109, <<https://ras.nacid.bg/dissertation-preview/71507>> [Milcheva 2022: Milcheva, Antonia. Igralnite filmi na Rangel Valchanov – transformatsia na avtentichnostta. (Neizdadena doktorska disertatsiya). Sofia: Nov balgarski universitet, Departament „Kino, reklama i shoubiznes“, s. 97–109, <<https://ras.nacid.bg/dissertation-preview/71507>>]

Неделчев 2024: Неделчев, Михаил. Възкръсването на Йордан Вълчев // *Култура*, 24.06.2024 <<https://kultura.bg/web/%D0%B2%D1%8A%D0%B7%D0%BA%D1%80%D1%8A%D1%81%D0%B2%D0%B0%D0%BD%D0%B5%D1%82%D0%BE-%D0%BD%D0%B0-%D0%B9%D0%BE%D1%80%D0%B4%D0%B0%D0%BD-%D0%B2%D1%8A%D0%BB%D1%87%D0%B5%D0%B2/>> (3.11.2025). [Nedelchev 2024: Nedelchev, Mihail. Vazkrasvaneto na Yordan Valchev // *Kultura*, 24.06.2024 <<https://kultura.bg/web/%D0%B2%D1%8A%D0%B7%D0%BA%D1%80%D1%8A%D1%81%D0%B2%D0%B0%D0%BD%D0%B5%D1%82%D0%BE-%D0%BD%D0%B0-%D0%B9%D0%BE%D1%80%D0%B4%D0%B0%D0%BD-%D0%B2%D1%8A%D0%BB%D1%87%D0%B5%D0%B2/>> (3.11.2025).]

Радева, Драгоев 2019: Радева, Яница, Иван Драгоев. Структура, мит и образ в сборника „Родихме се змейове“ на Йордан Вълчев. // *Магическият реализъм*. София: ИЦ „Боян Пенев“, с. 102–119. [Radeva, Dragoev 2019: Radeva, Yanitsa, Ivan Dragoev. Struktura, mit i obraz v sbornika „Rodihme se zmeyove“ na Yordan Valchev. // *Magicheskiyat realizam*. Sofia: ITS „Boyan Penev“, s. 102–119.]

ФИЛМОГРАФИЯ/ FILMOGRAPHY

Лачените обувки на незнайния воин 1979:

Лачените обувки на незнайния воин. Реж. Рангел Вълчанов; сц. Рангел Вълчанов; оп. Радослав Спасов; м. Кирил Дончев.

В ролите: Борислав Цанков – Моне, Иван Стоичков – Дядо Добрин, Славка Анкова – Баба Слава, Емилия Маринска – Булката, Николай Величков – Черен Чичо и др.

[Lachenite obuvki na neznaynia voin 1979: Lachenite obuvki na neznaynia voin. Rezh. Rangel Valchanov; sts. Rangel Valchanov; op. Radoslav Spasov; m. Kiril Donchev.

V rolite: Borislav Tsankov – Mone, Ivan Stoichkov – Dyado Dobrin, Slavka Ankova – Baba Slava, Emiliya Marinska – Bulkata, Nikolay Velichkov – Cheren Chicho i dr.]