

Владимир Донеv*

ГРОТЕСКАТА И ПОЕТИЧНАТА СТРУКТУРА ВЪВ ФИЛМИТЕ „ПРИВЪРЗАНИЯТ БАЛОН“ И „ПОСЛЕДНО ЛЯТО“ ПО ЙОРДАН РАДИЧКОВ¹

Vladimir Donev

THE GROTESQUE AND THE POETIC STRUCTURE IN THE FILMS *THE TETHERED BALLOON* AND *THE LAST SUMMER*, BASED ON YORDAN RADICHKOV'S WORK

Статията е посветена на две емблематични филмови адаптации по творчеството на Йордан Радичков – „Привързаният балон“ (1967) на режисьорката Бинка Желязкова и „Последно лято“ (1973) на режисьора Христо Христов. Двете ленти са различни по стилово-художествената си специфика, но постигат забележителни творчески диалози между киното и литературата.

В първата част на статията се изследват възможностите на изборите от Б. Желязкова гротесков принцип на изображение и съчетаването му с притчово-алегорично иносказание, характерно за Радичковото мислене. Разяснен е тоталитарният обществен контекст при създаването на филмовата творба и рецептивният отклик на критиката в миналото и днес.

Във втората част на текста се обръща внимание на поетичния кинематографичен стил в претворяването на металеписите (диегетичните скокове в други наративни нива – сънища, спомени, видения) във визиони, които изграждат структурата на филмовия разказ. Адаптацията успява да пресъздаде талантливо прозаичния свят на Радичков – сплав от фолклорно-мистичен дух, изобразителна сила, живописност, образност, драматичен психологизъм, сугестия чрез музикалното оформление.

Ключови думи: *гротеска, притча, визион, поетична структура, монтаж, символи.*

The article is dedicated to two emblematic film adaptations based on the works of Yordan Radichkov – *The Tethered Balloon* (1967), directed by Binka Zhelyazkova, and *The Last Summer* (1973), directed by Hristo Hristov. The two films differ in their stylistic and artistic approaches, yet both achieve remarkable creative dialogues between cinema and literature.

The first part of the article examines the possibilities of the grotesque mode of representation chosen by B. Zhelyazkova and its fusion with the parabolic-allegorical symbolism characteristic of Radichkov's narrative style. It also clarifies the totalitarian social context surrounding the creation of the film and analyzes the critical reception both at the time of its release and today.

The second part of the article focuses on the poetic cinematographic style employed in the adaptation of metalepses (narrative shifts across different diegetic levels – such as dreams, memories, visions) into visionary sequences that structure the film's narrative. The adaptation successfully captures Radichkov's prose world – a fusion of folkloric-mystical spirit, vivid imagery, painterly quality, dramatic psychological depth, and strong suggestiveness enhanced by the musical score.

Keywords: *grotesque, parable, vision, poetic structure, montage, symbols.*

* **Владимир Донеv** – доц. дн, катедра „Методика на езиковото и литературното обучение и литературознание“, Филологически факултет, Великотърновски университет „Св. св. Кирил и Методий“, vladimir.donev@ts.uni-vt.bg, <https://orcid.org/0000-0003-2783-6388>.

¹ Настоящото изследване се базира на дисертационен труд на тема „Българската литературна класика във филмовото изкуство“, успешно защитен за придобиване на научната степен „доктор на науките“.

Двете филмови адаптации по едноименните новели на Й. Радичков са едни от най-смелите, причудливи, но успешни интерпретации на странния разказвачески свят на писателя. Във филма „Привързаният балон“ (1967) режисьорката Бинка Желязкова си поставя трудната задача да изрази сложната сплав от притчов алегоризъм, абсурдизъм, гротескови похвати, които надхвърлят социално-политическия контекст при създаването на филма и водят до актуални съвременни внушения.

В „Последно лято“ (1973) Христо Христов използва възможностите на поетичния стил в кинематографията, за да изрази драмата на един умиращ патриархален, предмодерен свят на българското село в съдбата на своя герой Иван Ефрейторов, който отчаяно се противопоставя на социално-обществените промени. Визионите изразяват сложното светоусещане на съвременния човек, изграждат поетичната структура на филма, дават възможност чрез монтажа да се създадат метафори и образни внушения във фолклорно-мистичен дух, изобразителна сила, живописност, образност, драматичен психологизъм, сугестия чрез музикалното оформление, светлината и цвета в кадъра. Филмът постига една живописно-пластична поетика, която споява елементи на архаичното и модерното в органична сплав от образно-предметни символи от различни времеви пластове – обредни маски, модерни коли и летателни апарати безмоторници, коне и велосипеди, карачани и космонавти. Високата му живописно-пластична култура го отвежда сред първенците на поетическия стил в нашата кинематография.

„Привързаният балон“ има тежка съдба. Поради своето провокативно послание и поетика той е спрял от разпространение с перфидни властови действия за цели 22 години. Изпратен е на Международния кинофестивал Експо'67 в Монреал и е закупен за разпространение в Европа и Америка, но българската страна отзовава филма и анулира договора за продажбата му (Станимирова 2012: 249). Българската кинематография отказва участието на филма във Венецианския международен кинофестивал, един от най-престижните в света. Адаптацията е показана за кратко в един софийски киносалон, колкото да се отчете, че не е спирана официално. Междувременно е залепена в циркулярен партийен документ заради обидния начин, по който са представени селяните като „полудива тълпа“, през „призмата на песимизма“ и „подигравката с човека“. Жанровите и стилистичните търсения по линия на абсурда и гротеската са разчетени като нездраве залитане в съмнителни художествени цели и експерименти.

От днешна гледна точка кинокритичката Н. Станимирова дава много висока оценка за качествата на спрения филм, който е можело да се превърне в знак за оригиналността и творческото развитие на своята авторка, пък и на българското кино в онези години. Светът на Й. Радичков е допадал на режисьорката „с нейното вече изявено пристрастие към поетичната условност, спектакловостта, експресивността на филмовия език“ (Станимирова 2012: 241). Като силни и запомнящи се художествени решения изследователката отбелязва допълнителния образ на момичето в бяло – алегория за несъгласния човек, чиято съдба стига до трагедийност, своеобразен автограф за собствената участ на Бинка Желязкова. Отчита „богатство от колоритни образи Радичкови чешити“, без да превръща нашите селяни в метафорични конструкции, а съхранявайки „цялата им автентичност и сочност“, като това се съчетава със смело прекриване на границата към условността. В екип с оператора Емил Вагенщайн и композитора Симеон Пиронков режисьорката постига „изумителен звуко-зрим образ на филма, в който акварелната тоналност, окъпана в много въздух и слънце, засилваше усещането за „летене“ (Станимирова 2012: 243). Одухотворяването на екрана на необичайния свят на Радичков навлиза в тайнството на стил, който по-късно се определя като „магически реализъм“ (Станимирова 2012: 243).

Режисьорът теоретик Красимир Крумов разглежда „Привързаният балон“ във връзка със способността на българската литература и киномисленето ни да изразяват трансцендентални смисли. Според него те се затрудняват да изобразят отвъдното, защото самото Радичково писане е „аналог на най-невинната и първична форма на непосредственото мислене“ (Крумов 2013: 122–123), като се създава илюзията, че трансценденталното мислене се родее с алогизма и интуитивизма. Тук киноизследователят развива една позната литературоведска постановка на проф. Боян Пенев, който в статията си „Основни черти на днешната литература“ и предговора „Полският поет“ към



антологията „Полски поети“ от 1921 г., разглеждайки проявените в полските романтически образци нравствени, библиейски и философски мотиви като пример за българските писатели, установява, че на нашите автори им липсва въображение, защото са насочени към трезвото, земното, реалистичното изображение.

Така тези „симулакури от северозападен тип“ според Кр. Крумов се разпознават под формата на модерни, дори постмодерни концепти и фигури. „Филмът по едноименната негова новела изобилства с недоразумения и причудливи припознавания с изплъзващи се от предварително зададените кодове наричания, в които даден феномен вземаме за друг...“ (Крумов 2013: 122–123). Форми на непостижимото изображение на трансцендентното са очовеченият образ на балона, битовизиране на метафизичната тема за летенето в моралното поле (Крумов 2013: 157).

Абсурдът не е продължение на всекидневността и нейна „чудовищна двойна версия“, а смислова опозиция на социален или народопсихологически недъг. „Българският абсурдизъм е крайност, лишена от крайност. Той е мек, очовечен, като всичко, до което се добере нашият кинематограф. Липсва чудовищното, непозната е гротесковата маска, наложена върху света, непонятен е перфектният кафкиански ужас, както и унищожителната стихия на човешките страсти.“ (Крумов 2013: 175). Не липсват и по-директни определения, че нашият абсурд е „доморасъл“ и представлява сгъстени сатирически нотки и мотиви, които осмиват човешката суета, вродения народностен порок, бюрократичността и уеснафяването на живота, но не и фундаменталните принципи на общественото устройство (Крумов 2013: 175).

Отбелязвайки и други „слабости“ на филма от гледната точка на своята позиция – персонификацията на привързания балон като неуспешен опит да се интелектуализира абсурдистката проблематика, превръщането на абсурда в нашенска нелепица или суматоха, доминиране на литературността, като тропите се превръщат в символи, липса на изработено абстрактно мислене, авторът забравя, че абсурдизмът има и други форми в европейската литературна традиция и той може да бъде не само нихилистичен, но и комичен. Вероятно комичната насоченост на българския литературен абсурдизъм (при Й. Радичков или Ст. Стратиев) може да бъде свързана с реалистичното мислене на българския писател и с опита чрез притчово-алегорично иносказание да се създаде подривен подтекст в условията на цензурирана среда от времето на социалистическия реализъм. При липсата на изявена философска и литературна традиция на абсурдизма в нашата литература и култура, на свобода за идейно-естетически търсения, той логично се развива в посока към сатира, морализаторски елементи, народопсихологически шрихи, предпазлива критичност.

Но притчата, която жанрово обединява тези художествени особености, парадоксално се оказва странно модерна и актуална художествена форма. Сам Кр. Крумов признава, че иронията и персонификацията в „Привързаният балон“ звучат модерно спрямо острия социален критицизъм на полското или унгарското кино от 60-те години и техният патос днес изглежда донякъде остарял. Притчата се оказва по-гъвкава и богата, това превръща „формалистичните“ опити на Бинка Желязкова да изглеждат универсални. „В това е техният недостатък, но и тяхното предимство. Това ги приравнява към модерните образци Трюфо, Антониони, Бергман.“ (Крумов 2013: 407)

И днес сюжетът за странното преследване на балона от селяните се възприема като алегория, която е по-близка до извънредния случай, отколкото до алогичността. При Радичков винаги странното започва в една привидно реална обстановка, за да напусне измеренията на очевидно-правдоподобното обяснение и да превърне ситуацията в нелепица, суматоха, алегория, но не чист символ или алогизъм. Възможното първоначално обяснение е, че един от военните балони, ползвани през Първата световна за защита от атаките на самолети някъде в Румъния, долита свободен над земята на черказци и селяните от Горна каменна рикса, което става повод за ожесточено и в същото време смешно преследване на балона, за да бъде уловен и поделен между двете села. Това дава повод на Радичковия разказвач да разгърне историята в смехови алегоричен ракурс чрез разказ за странните „опити за летенето“ на селяните.

В текста на новелата Радичков използва различни механизми за превръщането на възможната история в иносказателна небивалица – разгръщането на чудат разказ преувеличение, персонификация на неодошевия балон, смислово отместване, като част от думите в изречението

насочват значението в преносна посока. Балонът например „не дава пет пари“ за вълненията на селяните, а техните предложения как да го хванат, се раждат и умират „като бълхи“. Сравнението придава не само образност, изречението започва в духа на една реалистична мотивировка на действието, за да завие към преносно-алегорично внушение.

Още в началото на филма като елемент на иносказание се възприема мотивът за „европейското време“. Глашатай провъзгласява, че в царството се въвежда европейско време. Гражданите се задължават да върнат часовниците с един час назад. Гледната точка на камерата фиксира птичи поглед към мегдана на едно селце, в което няма как да живеят граждани. По-късно тази позиция може да бъде свързана с погледа на „избягалото лице“ – балона. Събуждането на селцето става в „5 часа европейско време“, като тиктакането на часовника е онагледено с реакцията на петлите и тяхното кукуригане. „Царството и европейското време“, „съвременна България и европейското време“ са значения, които се приплъзват в асоциациите на зрителя днес. В епизода с балона във водата магаретата му помагат да избяга от хората, като го предупреждават със своя рев. Селянин (изпълнен от актьора Георги Георгиев-Гец) заявява: „Магарешка работа!“, което дава възможност на Гоца Герасков (Григор Вачков) да констатира: „Не спазват европейското време“, „Реват си, когато им кефне. Уж закони са за тая работа“; „От магарето – европеец не става.“ – допълва друг селянин (Георги Калоянчев). Една част от внушенията на сюжета за гоненето на привързания балон се разгръщат около народопсихологията на българина.

В това отношение образът на селяните се изгражда между алегорията, сатирата и гротеската. В една семантична посока извънредната ситуация с гонитбата на балона показва прагматичното мислене на селяните, но след това тя се превръща и в знак за търсенето на Идеала, движение, в което изпъква не само приземеността на материално-егоистичното съществуване, но и някаква надежда за доброта, съпричастие и опит за извисяване на духа. В началото мотивацията за приземяването на балона е свързана с възможността да се ушийт дрехи от качествената коприна на балона. Селяните хвърлят заканителни погледи при сметката колко ще спечелят от уловения балон.

Чрез визион се изгражда в монтажната поредица (10:00 – 11:53) вътрешната представа на хората как балонът захлупва селото като в оригиналните пространствени художествени инсталации, опаковани с плат различни предмети на авангардния световноизвестен български художник Христо Явашев-Кристо. Кристо започва да използва своя художествен похват с опаковането на предмети през 1968 г. в Кунстхал (Берн). Като кинопохват Бинка Желязкова въвежда опаковането на селото с идеята, че то променя хората и пространството и създава обобщен образ на българския селянин в адаптацията си „Привързаният балон“ през 1967.



Визионът разкрива какво биха направили селяните с балона, ако им попадне в ръцете. Това става повод за обобщен метафоричен образ на Радичковата суматоха как при срещата с непознатата материя българинът възприема явления извън хоризонта на достоверната действителност. В пластичността на монтажния образ (сплав и синтез на визия, човешки фигури, движение, музика,



песен) проличава и страхът на селяните от обез-лица-ване. Може би това е среща с дявола, защото вилата, която разкъсва коприната, се замества от рогата на козата, а зад нейната глава надничат рогата на сатаната.

Следва сцена как жените си правят забрадки от балона, а той продължава да се бори, сякаш се опитва да удави хората във вълните си. „Насечената“, динамична музика преминава в гърлено пеене на народна песен от жени от Шопската фолклорна област, прочутото двугласо пеене. Суматохата придобива нашенски колорит. И тук няма значение, че срещата с извънредното, необичайното, алогичното не изразява никакъв западен метафизически бунт или абсурд, а че кинокамерата създава впечатляващ звуко-зрим образ на Радичковата метафора, което е и цел на успешната адаптация.

Стъпките на преследването, което предприемат селяните, са: 1. Те струпват голяма купчина от предмети, опитват се да се изкачат по нея и да стигнат балона, но пирамидата от хора се разпада. 2. След това решават да стрелят по балона, но остават само със страха си, че той може да нанесе щети на селото. 3. С тържествена маршова стъпка преследвачите излизат от своето село, но всички падат в една дупка в поляната. 4. Черказци минават баира и гората. 5. Селяните се бият с магарето, побеждават го, носят го и го въздигат на раменете си (епизод, който отсъства в новелата). 6. Кавгата между черказци и селяните от Горна каменна рикса за това кой притежава балона. 7. Балонът шпионира как се къпят жените. 8. Селяните го настигат. 9. Кучета догонват бягащото момиче, то се скрива в една дупка, лаят им се превръща в човешка реч, а речта на хората в кучешко ръмжене. 10. Селяните се опитват да хванат балона във водата, но магаретата го предупреждават да избяга. 11. Балонът разговаря със селяните, а те се опитват да му се харесат. 12. Селяните гонят сянката на балона и се опитват да се скрият от жаркото слънце. Маршируват под балона и се забавляват, той сякаш също реагира благосклонно на техните движения. Гротесковото хоро на селяните, които подскочат в ритъма на тъпан. 13. Стражарите идват, за да заловят балона, но селяните го пускат, за да може да избяга. 14. Част от селяните гонят момичето и го застрелват. 15. Балонът мачка полицаите, селяните се радват на неговото надмощие, но стражарите успяват да прострелят балона и да го разкъсат. 16. Черказци угодничат пред старшията и сами предлагат да им ударят по сто тояги за наказание. 17. Селяните носят мъртвото момиче на легло от борови клони. 18. Магаретата откарват унищожения балон като товар. Селяните се гонят и се боричкат помежду си за едно останало парче от балона. Филмът завършва с надписа – „5 часа вечер по европейско време“.

От изброяването на основните сюжетни моменти става очевидно, че филмовият наратив включва чудати приключения, които са на границата между достоверното и вероятното. Основната цел е да се изгради иносказание за българския характер, за едни своеобразни български санчовци, които са притеглени от земното си битие, но в никакви моменти извисяват своя дух до непостижимото, високото, идеала за човещина, символизиран от балона, който се опитва да опити техния характер и да помогне на бягащото момиче.

Диалогът на балона с преследвачите оголва истината за техния характер. На въпроса му кого преследват и защо го гонят, селяните отговарят уклончиво, опитват се да прикрият истинската си същност, която се проявява в материален интерес, хитруване на дребно, преклонение пред по-силния и подмазвачество, прикриване зад наивно измислени оправдания. Всъщност те се стремят да се скрият под сянката на балона от жаркото слънце, в същото време са доволни, че са близо до залавянето му, защото балонът е попаднал във въздушна яма. Прикриването на голотата им със слънчогледи всъщност е много добра метафора за вътрешната голота на менталитета им. Сценарият обогатява изходния смислов потенциал на новелата, а режисьорката Бинка Желязкова намира интересни художествени решения. Актьорите, които са звезди на театъра и киното през 60-те години на XX век, така успяват да влязат в образите си, че зрителят забравя тяхната индивидуалност и следи колективната им идентичност в групата.

Селяните от „Привързаният балон“ не се превръщат в български санчовци, които догонват идеалите на никакъв нашенски Дон Кихот. Те застрелват в гръб момичето в бели дрехи, което бяга и разговаря с балона. В алегоричен план тяхното летене остава неуспешен опит, в което е

и трагичният подтекст на невероятната история. Сатиричните и гротесковите щрихи естествено подсилват идейния потенциал на притчата в посока на маркиране и подриване на тоталитарния обществен контекст, в който е създаден филмът.



Една от най-смелите сатирични сцени е издигането магарето на пиедестал, която е разчетена от лакеите на режима като намек за фигурата на първия партийен ръководител Тодор Живков. „Препятствието, пред което се оказва безсилна, е завистта, клеветата. Намират се колеги „доброжелатели“, които са „разгълкували“ епизода с вдигнатото от селяните с „ура“ магаре на най-важния човек в държавата – „Това магаре сте Вие, другарю Живков!“ (Станимирова 2012: 246). Сцената напомня култа към личността на лидера по времето на социализма при манифестации и други обществени прояви и задължителния фанатизъм на възхвалата в тоталитарното общество. Героичната духовна музика влиза в контраст с погледа на камерата. Обективът се насочва към лицата на селяните, подкрепящи магарето, техният глас секва и лицата им замръзват в изкривени физиономии – алегория за тоталитарната ситуация на показан възторг, зад който се крият страх и отвращение. Кадрите замръзват в скулптура, която се откроява с акцент върху грозното и унижителното и преобръщат трактовката на Лесинг за изобразяване на красивото. Ясната посока на внушението е подчертана и в репликата на циганина Амед (изигран от Георги Парцалев) – „Ще го носим с нас си. Друг път къде ще намери такива магарета.“



Камерата усилва ритъма на противопоставянето, като „дава думата“ на двете страни, първо, хващайки групите в общ план, след това в среден лидерите на словесните батареи – Гоца Герасков (Григор Вачков) за черказци и водача на селяните от Горна каменна рикса (Георги Калоянчев), за да ги портретира след това в близък план. Словесната пяна достига такива размери, че говорът гротесково се деформира в общ поток от нечленоразделни звуци.



Интересни гротескови елементи са ръцете на жените, които „кълнат“ балона, когато ги шпионира при къпането. Жестовите са озвучени като картечни изстрели. Запомня се и гротесковото хоро на селяните, подскачащи от ляв на десен крак в ритъма на тъпан, източени в странна нишка, следваща балона. Момичето се опитва да напусне хорото, но един от черказците (Георги Георгиев-Гец) застава пред него и го връща обратно в редицата на хорото. Хорото продължава с необичайните подскоци, като някои удари на тъпана сякаш зашлевват шамари на определени танцьори, които се сепват за миг, застиват, сякаш нещо осъзнават, но отново продължават напред. Тези похвати, разбира се, имат за цел да поставят изображението вън от неговата правдоподобна мотивираност, като изведат на преден план знаците за иносказанието, марионетъчната дресировка на човешките образи в реалността на тоталитаризма.



Похвати за изграждане на човешките образи във филма

Предимството на киното е, че подобрите актьори придават със своите физически черти специфична индивидуалност на човешките образи, въпреки че персонажите не са индивидуализирани с имената си. Индивидуализацията на селяните в новелата не е активен похват. При все че са избрани най-известните български комедийни артисти за ролите във филма, тяхното присъствие не е белязано със солов акцент към собствения образ.

В началото камерата с леко движение от ляво надясно, на височината на един човешки ръст, се смесва с група селяни, които изобразява в близък план. След това застава в статично положение и селяните сами се изреждат пред нея, сякаш да демонстрират любопитството си и желанието за показ, за да влязат в близък план и да наситят пространството на кадъра. Близкият план в кадър, изпълнен с лица, създава модернистичен групов портрет, така да се каже една многоглава ламя на селската тълпа. Хоризонталното движение при изображението на човешките образи контрастира с вертикалното обозначаване на балона със съответните ценностно-пространствени измерения на опозицията горе-долу, по която се ориентира общуването между балона и хората.



В монтажната секвенция (1:10:30 – 1:11:40) веселбата на селяните от докосването на балона се превръща в гротескова деформация чрез забавени кадри и звуци, които размазват човешките лица и говор. Някои от персонажите се люлеят от горе надолу срещу камерата, пързаят се, докосват балона, но звуците, които съпровождат действията им, въздействат какофонично и внушават по-скоро алогична суматоха. Момичето, което ще бъде убито от селяните накрая, също участва в двусмисленото забавление с балона.

Образът на балона

Представен в ракурс от долу нагоре балонът заприличва на кит, плуващ във въздушното море, с доста добра подвижност, завъртане в кръг, сложна механика, която изразява смислово съответствие с персонификационните елементи в образа – човешки характер, мисъл, говор, реакция.

Ако филмът „Привързаният балон“ се опитва да визуализира един притчов алегоричен сюжет за летенето, то „Последно лято“ смело навлиза в „пулса на времето“, както би се изразила критиката от 70-те години на XX в., съчетавайки контрастите и динамиката на големите социални промени и драматичната лична съдба на човека. Тези два ракурса са акцентно представени в публицистично-хроникалната експозиция на филма, която отсъства като съставка в литературната новела. Веднага се забелязва, че сценарият обогатява сюжета, като прибавя тази нова смислова перспектива, продължена и с други епизоди във филма (посещението на научно-техническия панаир в града от Иван Ефрейторов и неговия син Динко и наблюдението на състезанието с модерните булгаралпини – гордост на тогавашната социалистическа икономика²).

Филмът започва с кадри на тревога заради предстоящото евакуиране на села, които ще бъдат потопени заради изграждането на язовир. Камерата предава движението на могъща строителна техника и в същото време реакцията на обикновените хора. Подходът на режисьора и оператора е да използват елементи от документалния репортаж, кинопрегледа, интервюто. Темата е мъката на хората от изселването им от родните домове и сриването на родния свят, в който са живели.

Документалността е усилена чрез въвеждане образа на незнаен фотограф, който също се стреми да регистрира събитията чрез своя обектив подобно камерата, която започва филмовия разказ. Друг документално-хроникален елемент е звукът от емисия на радио София и отмерването на 1 часа следобед, което ни въвежда точно в хрониката на събитието с репортажна точност. Информационният бюлетин на българското радио излъчва оптимистични отчети за успехите на социалистическото строителство, а обикновените хора преживяват друга драма и кадрите представят картини на разрушение с модерна техника, а не на съзидание. Напрегнатата световна политика и новините около войната на Съединените щати с Виетнам навлизат в ежедневието на трудовите хора, защото емисиите се предават през високоговорителя на площада. Частният свят на човека също се разрушава от информационни блокове, които носят тревога от съвсем далечни кътчета на света. Светът се променя и срещу булдозера на динамичните процеси не може да устои никоя твърдина.

Камерата търси напрегнатата съпоставка между потопа на големите събития и реакциите на реалните обикновени хора. Чрез сравнителен монтаж екранът се разделя на две половини. В едната се излъчват кратки интервюта със старци, които със страх и мъка споделят преживяванията си от раздялата с разрушените домове, от другата страна се показва паралелното взривяване на сгради. Близките планове към лицата визуализират драматизма на ситуацията. Бързата смяна и съпоставката между кадрите създават напрегнат ритъм, завършващ с кулминацията на взрива. Музиката на Красимир Кюркчийски озвучава сложната гама от емоции, съпътстващи кадрите – учудване, стъписване, мъка, съдбовност, страх, надежда, скрито противопоставяне. Обективът се вдига към птичи поглед, за да обзре народа, който върви през пустинята, напуснал своя дом, подобно на древно племе от библията. Органовата музика допълва ореола за значимо преселение, което придобива леки библейски конотации, родени в хода на сюжета и в други епизоди с библейска насоченост.

Камерата напипва основните символи на времето и смислови опозиции в съдържанието на текущия социално-обществен процес – булдозера и конете, техниката и каруците на напускащите селяни, разрушението и свободата, динамичното бъдеще и отиващото си минало, темповете на прогрес срещу устоите на вътрешния свят на човека. От публицистичната експозиция действието продължава няколко години след потапянето на селото. Около водата е останал само домът на Иван Ефрейторов, в който той живее със своя син Динко и баща си. Композицията на кадъра пред-

² Булгаралпин е марка автомобили на френския автомобилен производител Алпин, сглобявани в Пловдив. Първите бройки Булгаралпин са сглобени в края на 1967 г. Производството на няколко десетки автомобили продължава в периода 1967–1969 г., но в крайна сметка този икономически проект се разпада.

ставя много добре трите поколения мъже в семейството. Отворената врата разкрива естествената връзка на този дом с природата, близостта до брега, водата, конете, устоите на един изчезващ свят.



Първият епизод е посветен на посещението на бащата и сина в града. Камерата продължава съпоставката на ключови елементи от бита и начина на живота на героите, които се превръщат в знаци за тяхната същност. Ездата на двамата по улиците на града символизира не само свободата на волния дух, но и контраста със затворения от стени свят на градските хора, в каквито са се превърнали мигриралите бивши съселяни.

В града И. Ефрейторов и Динко посещават вуйчото на момчето, който ще се превърне в дявола изкусител, подмамващ юношата да избяга. Бащата и вуйчото на момчето разговарят за промените в града и селото. Сцената е уловена в близки планове, камерата отразява реакцията на участниците – говорещи и слушащи. Ефрейторов е прегърнал една пуйка и спори за „нашите, дивите, небръснати думи“ и „питомните думи“, вторите са сложени в една семантична последователност с „бройлерите“, които идват от града в кухнята и езика на българина. В сцената се вмъкват и телевизионни кадри от посещението на човек в космоса, подсказващи вътрешна съпоставка между семейната разговорна ситуация и високото постижение на научния прогрес, който не може да бъде спрял, а влияе и върху обикновения ритъм на живота.

Посещението на научно-техническия панаир затвърждава символиката на града и прогреса с кадри от излизането на Юрий Гагарин в космоса, в срещата с научните открития и технологичните постижения. Камерите записват лицата на разглеждащите моестрите Иван Ефрейторов и Динко и ги отразяват в телевизори, реклами на чужди езици приканват посетителите да се докоснат до новите машини. Динко се заглежда по велосипедите, очарова го ревят на моторите и на новите коли булгаралпините. Бащата напрегнато наблюдава реакцията на сина си и в този момент се заражда конфликтната основа в драматичната ситуация, която ще изправи двамата близки мъже един срещу друг в спор за житейския избор на момчето, защитата на определени ценности.

Всъщност сюжетът на новелата – и литературната, и филмовата – се крепи на няколко случки от този съдбовен спор. Останалите епизоди представляват своеобразни металеписи (скокове в наративната организация на фабулата и сюжета по терминологията на Ж. Женет), свързани със спомени, сънища, видения на двамата герои Иван Ефрейторов и Динко. Те показват едно персонализирано третолично повествование в литературния текст, което използва интроспекцията, за да навлезе в смесицата от мисли, чувства и външения на персонажите, като това създава по-слож-

на картина на времевите пластове, на преходите между външна и вътрешна визия, в равнищата на проникване между фабулата и сюжета. Композиционно-речевата форма, в която се предава интроспекцията, е неособствено-пряка реч, извършваща своеобразен преход на авторовата реч в поток на съзнанието.

Филмът използва *визиона* като своеобразно изразно средство на поетичния кинематограф, изграждащо сюжетно-образен монтажен синтез, боравещ с причинно-следствената организация на фабулата и създаващ въздействени пластично-символни обобщения на вътрешните преживявания на персонажа и художествените визии на авторовата идея.³

Металепсисите в новелата са: 1. Споменът на Иван Ефрейторов, че е бил войник и е трябвало да застреля млад партизанин, но отказва реално да стори това; 2. Разказът на дядото за каракачаните и спасението на малкото гръцко момиченце от българския генерал по времето на балканските войни или Първата световна война; 3. Представа на Динко какво ще прави с каракачаните, като ги срещне, подбудена от разказа на дядото за тях; 4. Втора интроспекция в съзнанието на Динко, в която той поглежда към дъното на един кладенец и оттам изплуват фрагменти от различни спомени; 5. Спомен видение на Иван Ефрейторов как селяните сковават сала и той се опитва да ги преведе през водата; 6. Сънят на Иван Ефрейторов за сала и смъртта на жена му; 6. Спомен как Сърбина, вуйчото на момчето, идва при Иван Ефрейторов в годините на преследване на партизаните да търси храна и да се опита да се предаде; 7. Последно видение на Иван Ефрейторов как салът вози селяните, а те потъват, каракачаните слизат по хълма към водата и качените селяни издърпват хълма с къщата на Иван към сала.

Визионите във филма са: 1. Вътрешният свят на юношата Динко (21:28); 2. Споменът на И. Ефрейторов за хайката срещу младия партизанин (23:00); 3. Споменът на персонажа за неговата сватба (23:48); 4. Динко си представя историята, която дядото разказва за спасяването на гръцкото момиче по време на войната (29:08); 5. Споменът на момчето за погребението на майката (33:20); 6. Динко си представя как вози на колелото си каракачанките (34:52); 7. Юношата поглежда през кладенеца към неговото дъно и се сееща за много потиснати спомени (35:35); 8. Иван Ефрейторов си спомня напускането на селото от живущите и качването им на сала, който управлява той (40:04); 9. Кошмарът на Иван Ефрейторов, изпълнен със сатанински образи (44:10), и възвръщането на видението за отплуващата със сала в небитието любима жена, облечена в бяло.

Първият визион се изгражда чрез монтаж, който включва бърза смяна на кадри с различни елементи от вътрешния свят на юношата Динко – образ на момиче, издълбани букви в повърхността на чина, ракоподобни създания, скрити в голяма колба, скелет, подпрян на чина, анатомичен модел на мъжко тяло, часовников механизъм. Героят е представен не само с външните си черти, които придава на персонажа физическият портрет на младия актьор Димитър Икономов, изиграл успешно ролята на Динко, но и чрез кратка характеристика на предмети, които разкриват значимите теми и образи от живота на младежа – училището, любовта, смъртта, времето. Предметите в обобщения монтажен образ притежават психографско-символна функция.

Вторият визион повтаря общ момент с включването на спомена за хайката срещу младия партизанин и в текста, и във филма. Радичков използва образа на Бог в новелата, който се навежда над тялото на младежа да види къде точно са ударили куршумите. Авторите на адаптацията откриват свои акценти в духа на християнската символика. Тялото на убития партизанин прилича на Исусовото тяло след разпъването, струйка кръв напомня статуите, които изобразяват Христовото страдание в църквите. Детайлен план към очите на загиналия разкрива невинността и вътрешната чистота на идеалиста. Фанатичните викове на войниците при поразяването на целта са

³ „Затова – заради доминацията на „натуралистичния“ натурализъм българското кино изобилства с т.нар. *визиони*. Визионът е езическата форма на интроспекцията. Той е деинтелектуализиран визуален дискурс и разкрива главно сферата на подсъзнанието, което работи със същите категории и фигури като съзнанието. Визионът е пластически наглед на скритата работа на съзнанието, ала отново в рамките на морализма, естественото и живото, на осезаемо-материалното, вън от метода на *когито*-съзнанието. Визионът най-често е проявление на самосъзда на съвестта, на разкаянието, на мечтата и копнежа, но не и на чистата абстрактна мисъл.“ (Крумов 2013: 126)

обеззвучени в „глуха сцена“, в която визията работи, а звукът изчезва. Мълчанието е адекватната реакция и за спомнящия си тази картина Ефрейторов, който след 24 години пак изживява болезнено случката.

Третият визион представя спомена на И. Ефрейторов за негова сватба и любимата жена. Сцената също е показана обеззвучена. Изходната точка за включване на спомена е близкият план към лицето на И. Ефрейторов как той точи косата си. Пред вътрешния му поглед минават собствената му фигура – напет, нагизден, държащ петела според народната традиция – и срещу него се движи белият силует на булката – негова бъдеща съпруга. Беззвучното влизане в спомена се асоциира с болезнеността на преживяването, контрастът със съдбовната музика бликва като силно чувство, дълго таено в сърцето, появяващо се с нова, драматична сила.

Четвъртият визион разкрива как Динко си представя историята, разказана от неговия дядо за спасяването на гръцкото момиче по време на войната. Юношеското му въображение съчинява своя образна версия на случилото се. Младежът си представя, че язди магаре, и се доближава до иконите на светци. Той и татко му влизат в образите на светците така, както по панаирите се дава възможност на хората да пхнат главите си в чужди нарисувани тела. Динко е смел и стреля в дявола. Думите на дядото за Господ са запазени и в текста, и във филма – „У него има справедливост, но няма човештина“. В текста са подадени ракурси в думите на стареца, че светиите гледат войниците и се просълзяват, както Свети Николай Чудотворец е ял само кости от риби, но и той се просълзява. Това дава възможност на режисьора Хр. Христов да изгради своята визуална версия на съдържащата се в творбата информация.



Споменът на момчето за погребението на майката е свързан с образа на сала като символ. Салът отвежда мъртвата и нейните спътници като лодка на Харон към отвъдния свят. Групата плаващи герои е представена чрез синтетичен монтаж (по терминологията на Луис Джанети) в няколко кадъра стъпки в посока на отдалечаването на образите. На сала са най-близките хора на починалата. Прозвучава разговорът между бащата и вуйчото според клетвата към майката да не оставят детето да подивее в селската среда. Вуйчото кани момчето да живее в града. В аспекта на религиозната асоциативност и като визия образът на вуйчото се свързва с ролята на дявола да изкушава.

Шестият визион, в който Динко си въобразява как вози на колелото си каракачанките (34:52), в текста е представен с несобствено-пряка реч. Кадрите създават успешна визуализация на образността. В кадъра с момчето, което е влязло в огромната тръба, добре е намерен духът на времето с трескавата строителна дейност и срещата с почти митологичното излъчване на младата девойка с хурката.



Самият текст изгражда връзка преход към нов металепис, ново гмуркане в подсъзнанието на Динко с психоаналитична дълбочина. Става дума за седмия визион, в който младежът поглежда във водата в кладенеца и там открива много потиснати спомени.

Откъсът представлява отлична основа за монтажна секвенция, която съединява различни елементи в едно пластично-образно цяло. При Радичков чрез преносните значения текстът описва небивалица, която по фантастичен начин променя хронотопните параметри:

Момчето заподскача на един крак, спъна се, но никак не го заболя от падането. *То се затъркаля надолу, към къщата, хълмът издърпваше сухата си трева* изпод него, докато стигна чак до края, до къщата. Там момчето остана да лежи, открило с изненада, че *целият хълм се върти, къщата се върти, старият се върти заедно с козата и козата тъй много я е страх, че пищи до небето. Водата от брега изведнъж се обърна, увисна във въздуха, издигна се нагоре, но нито се разля, нито падна, нито пък дъжд заваля, макар че висеше отгоре като облак. Облакът постепенно се спусна, понамести се и легна успокоен между бреговете. Замаяна от тичане подир велосипеда, къщата се пооправи от дима от комина и стихна.* Само козата изтича изпод сайванта и почна да вреци: „*Кво става тука! Кво става тука!*”. (Радичков 1985: 148)

Разбира се, това фантастично раздвижване на хора, предмети и пространство трудно може да бъде предадено чрез изразните средства на киното. Авторите на адаптацията използват обърнат кадър на къщата на Ефрейторови, въртенето е мотивирано чрез кълбетата, които прави момчето на пясъчния бряг.

Погледът на Динко в кладенеца го връща към забравени, потиснати спомени. От една страна, той си спомня църквата, в която играе ролята на ангел. Децата се vyplъщават в ролите на светците от иконите, а после изнасят свещените предмети, вероятно преди заливането на селото с водата. Един от кадрите в епизода много добре разкрива причините за странната акция, която е останала в съзнанието на Динко като нередна. Дете, представено чрез крупен план към лицето, гледа изнасянето на иконите зад част от вестник, на който се четат надписите „Работническо дело“ и думата „сплотен“ – част от агитационния речник на времето.

Динко среща и дявола, който му зашлевява плесница, защото го обвинява в кражба и го наказва да стои гол до неговото изображение на стената. Младежът показва своите момчешки принадлежности, извадени от джобовете – прашка, ножче, снимка, но дяволът е непреклонен. Чувството за вина остава в сърцето на юношата.

В осмия визион Иван Ефрейторов си спомня напускането на селото от живущите и качването им на сала, който управлява той. В текста персонажът е сравнен с ангел, когато преминава на острова с конете, той се чувства „като ангел, който върви над развалините на селото“. Обхваща

го „ангелска лекота“, духът му се освобождава, за да витае над зелената вода. Спомня си как в дъното на тази бездна при коопериране на земята го заплашват и „той се чувства като кон, чиито ремъци са опънати по нанагорнището“ – тази характеристика се визуализира в осмия визион. При описанието за изграждането и пускането на сала в текста не е посветено повече внимание върху ролята на Иван Ефрейторов в един определен символен аспект, който се подчертава при изграждането на сцената във филма. Запазен е емблематичният монолог „Плувай, коньо!“ като есенция от преживяванията на персонажа. Някои думи от неособствено-пряката реч в литературната творба са вплетени в изказване на И. Ефрейторов пред селяните, други са вписани иронично в речта на дявола („Какъв сал тегли Иван Ефрейторов, страшен човек бил, да не повярваш!“).

Във филма дядото казва на сина, че минава с конете във водата, както Мойсей е минал през Червено море. По този начин се внушава нова междутекстова асоциация, че И. Ефрейторов е Мойсей, който трябва да преведе със сала селяните си към заветния бряг. Камерата следи различни присъствия – лица, ковчези и новородени деца, животни. В това преселение салът се очертава като символ, който пренася живите към брега на отвъдното в сцените със смъртта на жената на И. Ефрейторов, но и в Ноев ковчег, който трябва да спаси напускащите от потопа на съвремението.

В репликата на персонажа „Дий, сале, дий!“, в странната звателна форма, има нещо архаично, библийско звучене, както се опитва да го добави към текста сценарият. И. Ефрейторов се качва на сала, гребе с останалите, но обръща глава и засвирва своя изстрадана мелодия. Останалите лица участници са хванати в близък план в някакво движение или поглед, звук не се чува, освен свирукането на Иван, което показва, че това е неговото вътрешно пространство на спомена, а не обективна картина на действието.



Вътрешният монолог на Иван, изпълнен от Григор Вачков, съчетан с майсторския музикален съпровод, написан от композитора Кр. Кюркчийски, изразява мисъл и емоция, съдба и воля, минало и настояще, драма и надежда за спасение:

Плувай, коньо, по зелената вода, върху зеления спомен на моя живот, задръстен с мътилка на дъното. Плувай, коньо, със своя брадясал ангел над сенките, плувайте животни над хълма, в чиято дупка е издълбана моята крепост. Моят рай, за да мога в него да изправа смачканите си пера. Плувай, коньо, плувай по зелената вода.



Отново изплува споменът за изгарящата любов към починалата жена и самотата на героя.

Осмият, последен, металеписис в съзнанието и художественото време и пространство на филма е кошмарът на И. Ефрейторов, изпълнен със сатанински образи. Бащата и синът спят. Изведнъж камерата се сепва и извършва рязко вертикално движение, снимайки върха на къщата към основите ѝ. Появяват се странни гротескови образи в деформираните време-пространствени параметри. Кървави следи са белязали лицето на Иван, който тегли конския впряг. От езерото изплува волски череп с бомбе на странно същество. Чува се дяволски смях. Сатанинско изчадие лети с планер и се приземява във водата. Денивелиран кадър показва сизифовските усилия на И. Ефрейторов да изтегли конския впряг на семейството.



Монтажната секвенция завършва отново с лайтмотива за непрежалимата любов към починалата жена. Тя е облечена като невеста, в бяло, брачното ложе е разположено в пресушено водно дъно. Може би това е брачно ложе, но всъщност е сал, който отнася любимата в царството на сенките. Картината е обеззвучена. Динко бяга, олюлявайки се в забавен каданс, и гледа към сала с майка му, която си отива от брега. Редуват се кадри на брачното ложе, любовни ласки, риба на сухо и рибешко око (податката за този образен елемент е вложена в текста и изгражда асоциация във филма за трагичната самота на мъжа). В кошмара се появява военен с противогаз, маха го и се оказва, че е същият човек с голата глава от разказа на дядото, офицерът, който не искал да спаси гръцкото дете. Иван се сепва, за да избяга от кошмара си.

Визионът изгражда обмислено и синтезирано художествената идея чрез метафоричната сила, визуалната пластичност и изобразителност, с психологическата правдоподобност на драматичните преживявания и подсъзнателния поток на асоциациите в съня. Образното обобщение носи и национален колорит в митологичните корени на нашето фолклорно въображение. Поетичният кинематограф активизира ролята на асоциативността и динамиката в изразните възможности на камерата. В живописно-пластична поетика се спояват елементи на архаичното и модерното, на документалното и поетичното, фолклорното и мистичното. Филмът се очертава сред първенците не само по темата за „миграционния цикъл“ в нашето кино, но и сред образците на поетичния стил в кинематографията ни.

Авторите на адаптацията постигат много висока степен на еквивалентност при *транспонирането* на художествения материал и *прекодирането* на изразните средства. Самият литературен текст на Радичков е силно кинематографичен в подаването на структури, които могат да бъдат усвоени чрез езика на монтажа и монтажните преходи, за да се изградят визиони.

В началото на новелата И. Ефрейторов стреля по птица и я убива. Постепенно описанието ѝ изоставя реалистичната мотивировка, за да се превърне в символ. Птицата е характеризирана като синя, макар и мъртва тя изглежда лека и въздушна. В следващия абзац тя е представена като „синя следа“. Превключването към спомена става със същия кинопохват за монтажен преход – аналогия между еднакви жестове в различни сцени – в случая крясъкът на птицата, която напомня на персонажа вика на фелдфебел школьника. Споменът на И. Ефрейторов за хайката се свързва и в съзнанието на героя във филма с отстрелването на птицата.

Подобна еквивалентност на монтажните преходи се забелязва и в представянето на гръцкото момиче от историята на дядото, което произнася „магичните“ думи „китики, китикас“. Динко също възприема каракачанката в сегашния момент на разказа чрез спомен за магичните думи и така времевите граници между двете истории се заличават, което е характерно за поетичната структура на филма, смесваща хронотопните пластове.

Висока еквивалентност на съдържателни и формални елементи се откриват в майсторското изграждане на случката с кравата първеския и нейното подплашване, което довежда до пробождането на дядото и неговата смърт в адаптацията. Окоето на камерата следва описанието на действията и предметните детайли в литературния текст с изненадваща вяръност в последователността, реализма и натуралистичните елементи.

Ново интересно решение е намерено за сцената с вуйчото, който иска да се предаде на полицията от слабост и изтощение, но първо отива при И. Ефрейторов. Сцената е изградена в шепот между актьорите, което може да бъде свързано с тематична мотивация за опазване на тайната и опасността за персонажите, но и като подсказване към сегашния момент на припомнянето ѝ, че ниският регистър на изговарянето се асоциира и с нещо срамно – като желанието за предателство. Шепотът активизира допълнителна семантична стойност при съполагането на две оценъчни характеристики от различен времеви план.

Митологичните образи и символите в новелата и адаптацията

Вече стана дума за използването на образно-предметни символи от различни времеви пластове – обредни маски и религиозни герои, Бог и дявол, модерни коли и летателни апарати, коне и велосипеди, каракачани и космонавти в поетичния стил на този филм. Всички предмети символи материализират формите на архаичното и модерното светоусещане в тяхната драматична среща в човешката съдба и в съзнанието и сърцето на И. Ефрейторов.

Един допълнителен символ, който изгражда сценария в сравнение с литературната творба, е хвърчилото. То е знак на свободата и щастливото детство на Динко. Сцените с пускането му във въздуха и радостното настроение на юношата са подети от музикалното оформление на композицията Кр. Кюркчийски, което повдига емоционалното съпричастие на зрителя.

Моментът, когато Динко скъсва връвта на хвърчилото, като че ли символно бележи опита му да се освободи от зависимостта и послушанието към бащата. Хвърчилото може да отлети свободно, ако притежава тази сила. То пада във водата, а опитът за откъсване от зависимостта и за

летене е неуспешен. Символно тази монтажна поредица добре визуализира и подсказва нарастващия потенциал на конфликта между баща и син в опита на момчето да се еманципира от силата на бащината воля и да намери свой път в живота. Поетичен символ, чиято сила се разбива подобно на парчетата, които юношата изважда от водата. Динко плува да си вземе хвърчилото обратно, неговата смачкана конструкция символизира смазаната мечта да отиде по-късно в града.

Усмивката на И. Ефрейторов се превръща от предметен детайл в метафора за неговото преживяване. Когато неговият син се подмамва от думите на вуйчото, усмивката „пъпли между бръчките“ и „живее там, забравена от стопанина“. Самата тя става „стопанин на четинестото лице“, но изведнъж се стресва, потъмнява, потръпва и изчезва, загнездена между бръчките. В типичния си метафоричен стил в края на новелата Радичков описва „подобие на усмивка“, „прилична на онези насекоми, едnodневките, изплашена от собственото си появяване“, защото са смачкани крилата ѝ.

Камерата на много места улавя усмивката на персонажа. Григор Вачков успява блестящо да изрази със своята игра многозначната експресивност на този портретен елемент.



За разлика от „Привързаният балон“, който не получава награда заради неговото спиране, „Последно лято“ е отличен на МКФ Атланта’74 с наградата за най-добър чуждестранен режисьор. На МКФ на авторския филм Сан Ремо’74, Италия, златен медал за мъжка роля се присъжда на Григор Вачков. МКФ на младото кино Тулон’75, Франция, дава специална награда на журито. Филмът получава и други почетни отличия. В ненаписаната история на българските екранизации обаче и двата филма се осъществяват като интересни и провокативни кинематографични експерименти, които днес по-слабо се познават от съвременната публика, а те обогатяват със своите художествени достойнства рецептивното битие на литературните първоизточници, на Радичковото творчество в цялост, тенденциите в художественото развитие на българското кино.

БИБЛИОГРАФИЯ

Крумов 2013: Крумов, Красимир. *Поетика на българското кино*. София: Агата-а. // **Krumov 2013:** Krumov, Krasimir. *Poetika na balgarskoto kino*. Sofiya: Agata-a.

Радичков 1985: Радичков, Йордан. *Последно лято*. – В: *Тенекuienoto петле*. София: Партиздат, 133–177. // **Radichkov 1985:** Radichkov, Yordan. *Posledno lyato*. – V: *Tenekienoto petle*. Sofiya: Partizdat, 133–177.

Станимирова 2012: Станимирова, Неда. *Кинопроцесът – „замразен временно“*. София: Логис. // **Stanimirova 2012:** Stanimirova, Neda. *Kinoprocesat – „zamrazen vremenno“*. Sofia: Logos.



ФИЛМОГРАФИЯ

Привързаният балон 1967: Привързаният балон. Реж. Бинка Желязкова; сц. Йордан Радичков; оп. Емил Вагенщайн; х. Христо Градечлиев; м. Симеон Пиронков. В ролите: Коста Цонев – гласът на балона, Григор Вачков – Гоца Герасков, човекът с пищова; Георги Калоянчев – Риксата, Константин Коцев – Веселия, Иван Братанов – Амбициозния, Георги Георгиев-Гец – Запасняка, Георги Парцалев – Амед и др.

Последно лято 1973: Последно лято. Реж. Христо Христов; сц. Йордан Радичков; оп. Цветан Чобански; х. Христо Христов; м. Красимир Кюркчийски. В ролите: Григор Вачков – Иван Ефрейторов, Димитър Икономов – Динко, Богдан Спасов – Дядото, Веско Зехиров – Вуйчото, Лили Методиева – Майката, Любен Бояджиев – Генерала, Юли Тошев – майора, Петър Горанов – партизанина, Димитър Миланов – дявола и др.