

Владимир ДОНЕВ

Великотърновски университет „Св. св. Кирил и Методий“

Велико Търново, България

vladimir.donev@ts.uni-vt.bg

БЕЛЕТРИСТИКАТА НА ЙОРДАН ЙОВКОВ В БЪЛГАРСКОТО КИНО

Vladimir DONEV

St. Cyril and St. Methodius University of Veliko Tarnovo

Veliko Tarnovo, Bulgaria

vladimir.donev@ts.uni-vt.bg

JORDAN YOVKOV'S FICTION IN BULGARIAN CINEMA

The article analyzes popular film adaptations of works by the Bulgarian writer Yordan Yovkov and outlines the difficulties Bulgarian filmmakers are faced with when elaborating quality screenplays and adequate cinematic expression.

Keywords: screenplay, film adaptation, Yordan Yovkov's works.

Филмовите адаптации спомагат за популяризирането и утвърждаването на българската литературна класика. Най-добрите екранизации се превръщат в автономни художествени кинематографски структури, които интерпретират и преосмислят литературните теми, мотиви, конфликти и герои в нова светлина чрез успешния диалог между литературата и киното, придавайки на литературната творба нова социо-културна конкретизация. В настоящия текст ще бъде разгледан проблемът как българското кино „чете“ Йовковите произведения в два аспекта – какво е качеството на сценариите, литературна основа за всяка сполучлива филмова адаптация, и дали екранизацията е обвързана или освободена от изразната система на художествената литература и театъра в стремежа да постигне адекватна за темата и стила на автора кинематографска изразност. Тези два момента се превръщат често в препъникамъни за българското кино, като изключение не правят и адаптациите по Йовковите произведения.

Българското кино е създадо 13 филмови адаптации към този момент: „Най-вярната стража“ (1928), „Шибил“ (1967), „Нона“ (1973), „Мечтател“ (1975), „Василена“ (1980), „Зима“ (1980), „24 часа дъжд“ (1982), „Вечери в Ан-

тимовския хан“ (1988), „Вълкадин говори с бога“ (1996), „Грешница“ (2005), „Военен кореспондент“ (2008), „На границата“ (2014), „Серафим (2017). Много малко от творбите се превръщат в „киноинсценировки“ (по терминологията на В. Брюсов (Найденова 1992: 56) – в органични и самоценни кинодраматургични произведения, близки до литературния източник, със сродно по дух възпроизвеждане на неговия сюжет във формата на друго произведение. От изброените примери само филмът „24 часа дъжд“ може да бъде характеризиран категорично с такива качества. Повечето клонят към „киноилустрации“, превръщат се в огледални отражения на текста, без да го преработват в друга форма, без да се изменят сюжета, композицията и характерите на героите. Като сполучливи киноилустрации може да бъдат определени екранизациите „Нона“ по романа „Чифликът край границата“ и „Шибил“ по едноименния разказ. Филми като „Василена“, „Вечери в Антимовския хан“, „Вълкадин говори с бога“, „Грешница“ се доближават до киноилустрациите, но с някои свои слабости трудно могат да се нарекат успешни и в тази категория. Обикновено сценариите са творчески безпомощни, в тях липсва съпреживяване, въображение и претворяване на изходните текстове. Съшиването на сценария става чрез използването на основните редакторски операции заместване, съкращаване, разместване, прибавяне. Слаба текстова основа на сценариите, която разчита само на авторския текст, незначителни добавки, понякога далеч под нивото на езика и стила в литературния източник. Филмите са статични, безпомощни, не подават никаква основа на добрите актьори да се разгърнат и тяхната игра остава вяла, съчинена имитация на литературните характери с техните конкретни драми. В настоящия текст ще направим кратка характеристика на девет от изброените екранизации, които показват тенденциите във филмовите интерпретации на Йовковото творчество. Ще започнем с несполуките към успешните реализации на екранизаторските замисли и проекти.

„Василена“ е българска телевизионна новела от 1980 г. Адаптацията е по мотиви от сборника на Йордан Йовков „Ако можеха да говорят“. Създателите на филма са се опитали да включат сцени и мотиви от емблематични творби от сборника на Йовков – „По-малката сестра“, „Младите господари“, „Сватбата на Василена“, „Василена и господарят“, но за съжаление реализацията е безпомощна да предаде и частица от духа на Йовковото творчество.

„Вечери в Антимовския хан“ е двусериен телевизионен филм от 1988 г. на режисьора Павел Павлов, по сценарий на Людмила Андровска. Оператор е Иван Варимезов. Музиката е на Генко Генков. Създаден е по разказите от сборника „Вечери в Антимовския хан“ на Йордан Йовков. В него участват едни от най-добрите български актьори през 80-те години, но въпреки това екранизацията остава статична, бавна, съчинена. Композицията на филма включва персонажи, мотиви и сцени от разказите „Баща и син“, „Дрямката на Калмука“, „Една торба барут“, „Врагове“, „Частният учител“, „Шепа пепел“. Филмът започва със сюжета на разказа „Баща и син“, в който Матаке от Пре-

селци разследва причините защо неговият син Матея крие част от спечелените пари. Достигането на Матаке в Антимовския хан въвежда действието в единното време и място на хана, което ще бъде използван принцип на театралния хронотоп и в други филмови адаптации, но по-успешно. В цикъла „Вечери в Антимовския хан“ композицията притежава обрамчващ характер, защото сюжетът започва с идването на учителя повествовател и неговия приятел дядо Гено и завършва с повторното им завръщане 6 години след изпепеляването на хана. Екипът на филма се е опитал да отрази следните конфликти от цикъла с разкази – драмата на г-н Моско (дядо Моско в разказа) от „Една торба с барут“, на учителя Баташки и неговата обречена любов към Василка – младата Сарандовица, сблъсъка Палазов – офицера Алтънов, съдбата на хана и двете Сарандовици. Прибавени елементи към изходните сюжетни постановки са съперничеството между г-н Моско и Матаке за вниманието на двете Сарандовици и уважението на селяните им, противопоставянето между г-н Моско и Баташки заради Василка, спречкването между Моско и Палазов заради младата Сарандовица, като Палазов се проявява не като мечтател и деликатен човек, а ехиден по характер персонаж. Като промени могат да се причислят следните моменти: Василка се държи незаслужено строго със Захарчо и постоянно го кори и му дава задачи да не стои без работа; тя обича Матея, сина на Матаке, а не своя съпруг Захарчо; Баташки застрелва старата Сарандовица; краят на хана не е свързан само с опита за посегателство над двете управителки от румънските войници, а и с подпалване от военните снаряди. Чрез заместване е разгърната ролята на Киро Котомана, който сменя персонажа Христо Месечката от разказа „Врагове“.

Много банално и статично са решени сцените, отношенията между героите се изразяват само с погледите им, липсва обогатен и разгърнат диалог, който да развие мислите, характерите и конфликтите. Езикът на сценаристката е много беден. Ето реплика от обяснението на Баташки в любов към Василка: „Слушай, Василке, дай да се вземем. Ще те заведа в града. Ще ти направя къща – нова, с градинка... И само къща ли? Всичко, всичко ще имаш, казвам ти... Ще ти направя дрехи на гражданка“. Павел Павлов изобщо не се е опитал да се освободи от театралната изразност, напротив, спазва учебнически правилата за функциониране на предметите в театралното действие (револверът на Матаке, оставен в залог за паричния дълг при старата Сарандовица, „гръмва“, когато Баташки се опитва да отмъсти на двете стопанки на хана).

„Вълкадин говори с Бога“ е български игрален филм от 1996 г. на режисьора Иван Андонов, по сценарий на Георги Мишев, оператор е Димо Минев. Филмът е по мотиви от едноименния разказ на Йордан Йовков. Отново участват утвърдени български актьори. Васил Михайлов (в ролята на Вълкадин) печели голямата награда за главна роля от Международния фестивал за телевизионно филмово творчество “Златната ракла” (1997). Сценарият е написан от опитен творец като Георги Мишев и наистина съшиването на сюжета е на-

правено по-умело, но по същество спазва същия принцип на „кройката“ – съкращаване, прибавяне, разместване, заместване.

Във филма Вълкадин е представен като силно религиозен човек, който е склонен строго да се противопостави на всяко морално отклонение от нормите на благопристойното поведение. В сценария той е надарен с религиозния фанатизъм на Рангел Клисаря от разказа на Йовков „Свирачът на флейта“, който става подбудител за преследването на Иван Великин. В екранизацията Вълкадин разобличава Великин в лъжа, а неговата ярост се оправдава с накърненото му чувство за справедливост, защото свирачът няма право по време на бедствия да забавлява жените, когато мъжете се сражават на фронта. В представянето на синовете като характери също се забелязват промени и добавки в тяхната еволюция. В разказа на Йовков най-старият син Никола тръгва по партии и става кмет, но бива убит по политически причини. Средният, Атанас, след като се връща от войната, заболява и почива. Най-малкият Милен отива да живее в чуждо село отвъд, в Румъния, и там бива пребит от чуждата власт, след което умира. Във филма общият конфликт е свързан не само с личната драма на Вълкадин, но и с разпада на семейно-родовите ценности в духа на Елин-Пелиновите „Гераци“. Загубват се традиционните устои – вяра, уважение и сговор в семейството. Наследството на Вълкадин скарва децата му и отделните семейства разделят имота му. В адаптацията Никола отново се заминава с политика и го постига същата участ, както литературния прототип. Танас печели пари от незаконна търговия с коне. Той прилича на Илия, сина на дядо Герги от разказа „Женско сърце“, чиито черти са му приписани в сценария на Георги Мишев. Вдовицата на Танас се жени скоро след смъртта на мъжа си. Съдбата на Милен във филма повтаря тази на литературния му събрат. Миленка, снахата, скоро, след като не успява да вземе прошка от Вълкадин, взема за свой съпруг Великин, който се завръща след изгонването му от селото. В сюжета на екранизацията е включен и друг разказ на Йовков „Ройдю“ от сборника „Женско сърце“, но в нов контекст. Ройдю е зет на Вълкадин, открадва парите за вършачката на селото, но бива разкрит и се опитва да представи престъплението като шега. Персонажът на Георги Мишев не страда от неморалните си постъпки, както Йовковия герой, напротив, превръща се в нагъл, лицемерен и безсрамен използвач редом със синовете на Вълкадин. Вътрешните монолози на Вълкадин са представени чрез глас зад кадър. Васил Михайлов влиза в драмата на своя персонаж, а тя е добре обоснована и в трите смърти на синовете, и в размислите на Вълкадин за световните несгоди и неправди в разговора му с Бога.

„Грешница“ е драма от 2005 г. по сценарий и режисура на Йордан Йорданов. Йовковата творба започва директно със завръзката – захласването на Славенка по песента на Билял. След това е разположена експозицията, която представя останалите действащи лица. Кулминация е сцената в общината с негодуванието на селяните и порицанието на заловената Славенка. Развързката

съвпада с момента на прибирането на прегрешилата съпруга в семейството и прошката, която тя не получава от своите близки. Създателите на екранизацията внасят съвсем несъществени допълнения. Във филма Славенка мие краката на мъжа си в знак за патриархалната си подчиненост. Билял грубо се опитва да овладее изкушената жена, а тя не очаква такава реакция и се чувства разочарована. Тълпата убива прелюбодееца Билял. Тази късометражна новела показва всички особености на оформилия се илюстративен подход в интерпретацията на Йовковите творби – огледално повторение, придържане към текста, липса на съществени промени и добавки, на претворен конфликт през призмата на въображението и вдъхновението на сценариста, статика на действието, бледост на характерите.

„Нона“ и „Шибил“ са пълноценни органични киноилустрации. „Нона“ е игрален филм от 1973 г. на режисьора Гриша Островски, по сценарий на Стефан Цанев. Оператор е Красимир Костов. Задачата на сценариста Стефан Цанев е била да редуцира за своите цели един голям по обем романов текст, в който някои глави, отклоняващи се от основните сюжетни линии, могат да бъдат съкратени. Композицията на сюжета в романа „Чифликът край границата“ е изградена от три конфликта – два любовни триъгълника и един социално-политически сблъсък. Завръзката на първата любовна линия се заражда във втора глава при разходката на Галчев и Нона с кабриолета, когато започва сближаването между тях. Неслучайно по пътя те срещат и третия участник в любовния триъгълник учителя Йосиф Давидов. Ролята на Йосиф Давидов се изяснява в десета глава, в която става ясно, че е близък на чорбаджията Манолаки, посещава семейството заради интереса си към Нона, но в същото време изразява крайни идеи и бунтува селяните, подбудител е и на социалния конфликт. Очертава се първият любовен триъгълник Галчев – Нона – Йосиф. Галчев се обяснява в любов на Нона в глава двадесета. Кулминацията в любовните мъки на героинята е представена в глава 29., когато Нона научава цялата истина за смъртта на подпоручика. Срещата с Йосиф след гибелта на офицера ознаменува окончателната им раздяла. Самоубийството – трагичната развързка за Нона – настъпва успоредно с идването на дългоочаквания швейцарски годеник Жан Жеан.

Вторият любовен триъгълник Манолаки – Антица – Гърдю е въведен в разказа на дядо Тодор Кутмака в трета глава на романа. В нея и следващата част е представен Гърдю, който се оказва и участник в бунта на селяните срещу Манолаки. Личната му мъст към чорбаджията се преплита със селските опозиционни настроения и той се появява в ключовото място на сблъсъка при спорната мера на Исьоренския чифлик в глава 14. В кулминацията на сюжетната линия с бунта на селяните се заплита и хубостта на Нона, застъпничеството на Галчев и укротяването на Гърдю. Ефектната поява на Нона припомня любовния триъгълник от миналото Манолаки – Антица – Гърдю, времето сякаш повтаря конфликта от миналото, защото красотата на Нона постоянно възкре-

сява спомена за хубостта на Антица. Ролите на Гърдю и Йосиф се препокриват, защото те са отхвърлените мъже, като драматизмът се засилва от двойната мотивация на отмъщението им – личната и социалната (по-силно изявена при Йосиф). Гърдю все пак надживява Манолаки и става пазач в селската кооперация след разтурването на Исьоренския чифлик. Йосиф също оцелява и успява да избегне наказанието за размирните си действия.

Социалният конфликт преминава през следните етапи. В четвърта глава в кръчмата сеновчани решават да изорат една нива в мерата Манолакевите владения. Прекият сблъсък между селяните и чорбаджията е представен в 13. и 14. глава. Нападението и подпалването на чифлика се извършва в 26. и 27. глава.

Стефан Цанев избира друг вход към драматизма на романовия сюжет – образа на Гърдю. Действието във филма започва с връщането на Гърдю от затвора. И това е добре намерен акцент, защото актьорът Стефан Пейчев, изиграл известната роля на Божан в „Гераците“ (1958), носи ореола на емблематичен селски персонаж. Самото лице на артиста припомня ролята от успешната адаптация по Елин-Пелиновата творба. И тук актьорът влиза деликатно и запомнящо се в ролята на Гърдю. С неговата адаптация в селото е свързана първата сюжетна линия в екранизацията. Втората сюжетна нишка проектира любовта между Нона и Галчев, третата повтаря линията на социалния конфликт и бунта на селяните за земя от романа. В образа на Нона по-определено е акцентирано върху желанието на девойката да разбере каква личност е била нейната майка. В разговор между Галчев и нея край чифлика господарската дъщеря заявява, че иска да живее като майка си. Офицерът е представен в духа на неговото характеризирание в романа с промяна около обстоятелствата на смъртта му. В романа героят става трагична жертва на своя идеализъм и храброст да се изправи срещу пушките на въстаналите селяни. Във филма Галчев сам открива огън срещу бунтовниците. В екранизацията изпъква образът на Тошо (в ролята Васил Михайлов), който разкрива мълвата за Антица, че е била хваната от Манолаки с любовника си. Йосиф е представен като злъчен подбудител на бунтове срещу чифлика и властта, изгонването му от Манолаки е по-логично, отколкото запазеното доброжелателно отношение на чорбаджията към него в литературния текст. В адаптацията убитият, който се опитва да премине границата, е нещастният Великин. В сценария изпъква образът на артиста несретник, който остава неразбран от социалната среда, причинила неговата изолация и смърт. Нона се самоубива чрез изстрел, а не с отрова, ужасът е предаден през погледа на малката Нона. Краят с влизането на комичния образ Милевски (Наум Шопов) е неубедителен. Развързката идва някак бързо и недостатъчно мотивирано в художествен план.

„Шибил“ е режисиран от Захари Жандов през 1967 г. по сценарий на Магда Петканова и Генчо Стоев, автор на диалозите. Оператор е Ивайло Тренчев. Музиката е композирана от Васил Казанджиев. Филмът печели наградата за

женска роля за Доротей Тончева на фестивала във Варна през 1968 г. За да разкрием спецификата на сценарните намеси спрямо първичния текст на разказа, ще припомним, че неговият сюжет се състои от две главни случки, вместени една в друга. Разказът започва със слизането на Шибил да се предаде. В неговите мисли е включена предисторията на срещата между хайдутина и Рада, която функционира като ретроспекция. Ретроспекцията е разширена с разказ на повествователя за изтеклото време през пролетта от случката на срещата през идването на Благовещение до изпращането на хабер за слизане в селото. В този времеви отрязък са поместени събития като спирането на кервана, който Шибил и дружината му не обира, а изпраща поздрав за Рада, и напускането на хайдутите. Първият обрамчващ разказ продължава от момента със слизането от Сините камъни, връщането в бащината къща и срещата с майката до влизането в селото и убийството.

Сценаристите уместно запълват „празнотите“ – събитията, които са предадени с едно-две изречения в авторовата реч. Разширенията и добавките изграждат по-задълбочено в нравствен и психологически план образите на персонажите и уплътняват съдържанието на конфликта. Кой са тези моменти? 1. Връщането на освободените жени в селото и предаването на поздрав за Дойна от нейния любим. 2. Прибирането на Рада в дома и разпита от близките ѝ. 3. Хайдушкото сборище и разговорите за ролята на жените в живота на хайдутите. Похищението на една жена от Шибил при поредно нападение и отказа му да насили плячката си. 4. В една от засадите над кервани Шибил среща племенника на Велико кехая Стефан – сирак, който мрази чичо си изедник (една алюзия към Ботевото стихотворение „Хайдуги“ – „а аз при вуйча да седя/ при тоз сюрмашки изедник!“). Шибил изпраща армагани наниз с жълтици за Рада и за майка си. 5. Противопоставянето между Шибил и неговата дружина. 6. Насладата на Рада от допира с алтъните; 7. Гостуването на Мурад бей и Емин бей у Велико кехая. Емин бей се готви да краде Рада, а Мурад бей спира приятеля си, за да остане девойката като примамка в селото. 8. Оттеглянето на дружината. 9. Шибил и Радил препускат и търсят избягалата дружина, „насечена“ музика, която илюстрира драматизма на сцената. Сцените са заснети с активна смяна на плановете, за да се улови динамиката на движението. 10. Видението на Шибил за Рада, осветена в силна, бяла светлина, девойката върви покрай Шибил и като паяк го оплита в преждата си. 11. „Цената на златото“, която осъзнава Рада при насладата от подарените накити. Разговор между Женда и Рада за кръвта по накитите, пратени от Шибил. 12. Велико кехая връща сватове в лицето на Димчо кехая. 13. Раздаването на богатствата, които във филма потичат не само към дома на Рада, но и към непознати обикновени хора. Шибил осъзнава греховете си в духа на нравствената промяна на един герой като Индже. 14. Емин бей идва да си вземе Рада, въпреки заповедта на Мурад бей. Сгъстяване на напрежението. 15. Стефан, племенникът на Велико кехая, известява воеводата за капана в селото. Истинският армаган е червеният ка-

рамфил, изпратен от Рада като символ на любовта, броеницата е лъжливият знак за клопката и предателството. 16. В последните крачки към селото Шибил отново среща предупредителните погледи на своите хайдути, които не го спират, но разтревожени наблюдават решителното придвижване към смъртта на своя воевода. Самото изброяване на тези моменти показва съществено надстройкаване със сродни на изходната творба по дух сцени и мотиви, което превръща екранизацията в самостоятелна кинодраматична структура.

Изразната система на киното трудно може да постигне пъстротата и символиката на цветовете в литературния текст, известно е каква психологическа и знакова функция изпълняват цветовете в Йовковата проза. За първи път в българското кино е направен опит да се използва да се използва смяната на цветни и черно-бели кадри. Такъв е моментът с изпращането на карамфила. Някои сцени във филма са решени в духа на поетическия кинематограф, идващ като влияние от съветското кино през 60-те. Такива опоектизирани моменти са срещите между Шибил и Рада, символиката на пендарите и карамфила. Музикалното оформление с народните песни и драматичните акценти чрез ударните инструменти внася експресия и напрегнатост във внушението. Последната сцена на стрелбата е заснета от гледната точка на скритите в къщата турци (с трите поредни изстрела), през погледа на Рада, изправена срещу Шибил, през погледа на Шибил, обърнат към Рада, странична позиция за вървящите един към друг, отново поглед над главите. Три пъти е предадено падането в последния миг от смъртта в контрастно монтажно редуване на изстрели и ударни инструменти с поетични елементи (търсещите се ръце на трагично влюбените герои). Следва рязко вдигане на погледа в края на филма от падналия червен карамфил с кръгово „световъртежно“ движение на камерата към поглед нагоре в планината, сякаш душата на Шибил се стреми да полети към свободата на висините и мъгливите планински върхове.

Сред разгледаните филмови адаптации се откроява една, която уверено може да определим като „киноинсценировка“ – пълноценна, самостоятелна кинодраматична творба. „24 часа дъжд“ е игрален филм (1982) на режисьора Владислав Икономов, по сценарий на Владислав Икономов и Никола Тихолов. Оператор е Крум Крумов. Създаден е по разказа „Частният учител“ от цикъла „Вечери в Антимовския хан“ на Йордан Йовков. Музиката във филма е композирана от Кирил Цибулка. Известните актьори Стефан Мавродиев (Станчо Палазов), Стефан Данаилов (капитан Васил Алтънов), Кирил Варийски (Марински) изграждат едни от най-добрите си роли в киното. Филмът получава следните награди: наградата за сценография на Костадин Русаков от Съюза на българските филмови дейци (1982), „Наградата за мъжка роля“ на Стефан Мавродиев на Съюза на българските филмови дейци (1982), „Награда за режисура“ (1983) на фестивала в Орлеан, Франция. С какво тази екранизация успява да надмogne илюстративния подход към литературния първоизточник? Ще разгледаме приносите в сценария, режисурата и актьорските постижения.

Композицията на разказа „Частният учител“ включва следните моменти. Експозицията е разгърната през погледа на Палазов при влизането му в селото в запътването му към Антимовския хан. Като завръзка може да се определи срещата между тримата персонажи Палазов, подпоручик Алтънов и фелдшера Роглев и разговорът им с цирковата артистка госпожица Шмид. Сюжетът разгръща промяната у Палазов след срещата с госпожица Шмид и нейното благосклонно и съчувствено отношение. Палазов се превръща в духовит и изобретателен човек, окрилен от вниманието и искрената симпатия на привлекателната жена и „тайната“, която „свързва“ двамата. Подказано е, но не е заострено съперничеството между тримата мъже. Очертава се основно характерът на Палазов, а останалите персонажи остават само маркирани. Срещата, преминала в празненство, се развива в късния следобед, след това, в момента на свечеряването, продължава с разходка извън селото, когато тъмен облак се заканва да завали. Веселието избухва вечерта, участниците нареждат трапезата и вечерята започва. Следват танците на госпожица Шмид с подпоручика и фелдшера, започва играта на гримаси и смешни жестове между Палазов и клоуна, която в един момент се пренася на двора. Вместо буря, свеж въздух разкрива тайнствената прелест на нощта. Фелдшерът запява „Настане вечер, месец изгрее“. Палазов се изправя пред госпожица Шмид и прави вид, че свири на китара, превива коляно и дрезгаво запява. Конфликтът се запалва след безцеремонния жест на офицера, който прегръща артистката през гърба. Госпожица Шмид се прибира в стаята си. Кулминацията се осъществява в сблъсък между Палазов и офицера, когато учителят протестира срещу поведението на военния. Развързката – подпоручикът и фелдшерът си тръгват, а Палазов отива до прозореца в стаята на госпожица Шмид и тя го погалва. Епилогът представя как учителят тръгва с цирковата трупа на следващия ден.

Създателите на филма „24 часа дъжд“ избират съвсем различна тоналност на филмовия разказ, свързан с тъга, разочарование, мечтателност в безспирната дъждовна атмосфера на филмовото времепространство. Цялостното потапяне на действието в такава атмосфера провокира символизации и обобщения относно вечната тема за сблъсък между мечтата и действителността, за съдбата на духовния човек идеалист, неприспособим в грубата обществена реалност. Съперничеството между тримата мъже за вниманието на цирковата артистка Елиза Барбиери става повод за разгръщане не само на техните характери, но и ценности. Траковката на конфликта придобива друг, по-богат и различен профил от разказа и точно тази нова, задълбочена художествена мотивировка на темата и сюжета превръща филма в друга пълноценна драматична творба.

Палазов не е само странен несретник, а интелigent със своя хуманна философия за живота. Той цитира Блез Паскал и Александър фон Хумболт, завършил е в Гьотинген, въпреки че неговият противник капитан Алтънов иронизира образоваността на учителя, нарича цитатите му „фокусите на Станчо“

и се стреми да го подиграе в нарочно стъкмени ситуации, унижаващи достойнството на интелегента. Във филма Палазов споделя: „Човек понякога цял живот хаби сили и средства да направи тялото си здраво, а оставя душата си, благородната си човешка същност недоразвита“ – мисъл, която изразява квинтесенцията на конфликта (или историята на Хумболт за маймуните, които всяка сутрин се надявали бог да ги превърне в човеци); „Всичко е в човечността, тя е заложена, във всичко е човечност. Горки е казал: „Всичко е от човека, всичко е за човека“; „Горки – това име мирише лошо, г-н Палазов“ – отвръща капитанът. Палазов се проявява не само като смешен идеалист, но и вътрешно красив, духовен човек, начетен и деликатен, раним и безпомощен при директна среща с цинизма на силата и грубостта на офицера.

Капитан Алтънов символизира манталитета не просто на българския военен от онези години, а на поддръжниците на терора и диктатурата в общественото устройство. Времето на действието е внимателно ситуирано през 30-те години, когато вече се е развихрил „белият терор“ след Септемврийското въстание и новият политически дневен ред включва убийства на противниците. Разговорът между капитан Алтънов и Марински конкретизира политическата обстановка чрез споменаване в пресата за смъртта на литератора Васил Пундев, който е убит на 4. март 1930 г. от дейци от фракцията на Ванче Михайлов във ВМРО. Тези неслучайни елементи разкриват облика на поддръжника на силовите терористични методи Алтънов, чието име придобива ново значение във филма – на човек, ограбил чужди богатства, вероятно след смъртта на жертвите от Септемврийското въстание²³. Това внушение е ясно подсказано в концепцията на сценаристите, допълва се от функцията на добре подбрани предметни детайли като златната табакера, която капитанът подарява на цирковата артистка с цел да привлече вниманието и благосклонността ѝ. За табакерата Марински коментира, че тя не е скъп личен спомен от миналото, а намеква, че е ограбен предмет. Името на капитана вече проблясва в нова светлина като име на човек, който е получил фамилията си заради нечестно спечеленото богатство. Тук функцията на предметността заработва не в съчинени параметри както револвера в екранизацията „Вечери в Антимовския хан“. Когато става дума за представянето на човешките характери, един чисто литературен похват като предметността продължава да изпълнява сходна роля в киното. Предметът се превръща в знак за смисловата динамика в няколко семантични реда – характерово-психологически, социален, манталитетен.

При сблъсък с интелегента Палазов Алтънов произнася реч, че е военен, патриот, човек на честта, който служи на царя и отечеството – типична патриотарска реторика на преддеветосептемврийския военен елит. Палазов също е гнил в окопите, но капитанът не зачита неговия патриотизъм и заявява, че „болшевишката му уста“ няма право да пее патриотични песни. Бай Панчо е образ на български поборник, който е заслужил родолюбец и подкрепя капитан Алтънов, но в същото време разбира и хуманната философия на Палазов.

Персонажът прилича на Страшимировия дядо Рад от романа „Хоро“, който от заслужил герой се превръща в жертва на военния произвол и садизъм. В това отношение наклонностите на офицера Алтънов са подсказани и чрез друга реминисценция към филма „Служебно положение ординарец“ (1978) по разказа на Георги Стаматов „Вестовой Димо“. В „24 часа дъжд“ капитанът издевателства над редник Гаджев и го вика, както е болен и трескав, да пее песента „Стари дядо“, за да удовлетвори прищевките на офицера.

Върху сюжетната основа на Йовковия разказ конфликтът и характеристиките във филма израстват в нова идейна светлина, без да се губи основата в литературния първоизточник за любовта и вътрешната трансформация у Палазов, но и с надстрояване в замисъла, като се добавят нови смислови пластове в художествен план. Разбира се това талантиливо пренаписване на базовия сюжет се извършва чрез прибавяне на сцени, които развиват посоките на новата идейна концепция (сцената с лова, характеризираща Палазов като непохватен хуманист, който не може да стреля и убива; подготовката на капитана за вечерта, когато крои номер за учителя и раздава команди в кръчмата; приготвянето на пищната трапеза след лова и риболова и храната, която госпожица Елиза Барбиери не приема; „фокусите на Станчо“ и философските цитати на интелигента; серенадите на Марински с китарата и замяната им с грамофон по заповед на капитана; танцът на Палазов и цирковата артистка; пародийният трънен венец върху главата на учителя и др.). Новите сцени и мотиви не са пришити, а са органични части в структурата на ново художествено цяло.

Тук заработва по нов начин принципът за единство на време, място и действие в рамките на мотива „24 часа дъжд“. Той не е използван с механична театрална функционалност, а е задействан с похватността на кинематографските средства. Катастрофата на хуманността, огледана в конкретиката на случката, се асоциира с дъжда и калта като метафори за участието на човека в жестоката обществена реалност. Камерата подсказва в определени моменти такова внушение. Когато цирковата артистка заплаква, камерата насочва погледа към паяжина на прозореца, зад който вали непрестанният дъжд, а паякът тъче своята паяжина. Чрез монтажа възниква асоциацията между съдбата на героинята и обречеността на човешкото съществуване.

Противопоставянето между приятелите Алтънов и Марински в бръснарницата е заснето в класическо разминаване между анфас и профил. Напред изпъква в полублизък план лицето на Марински в анфас, а зад него се вижда главата на Алтънов с насочен поглед встрани. Нарастващото напрежение в хапливите забележки между двамата се „разполага“ и чрез погледа на камерата, която дава визуално предимство на четящия Марински пред слушащия офицер.

Храната във филма е гротесково представена. Нейната пищност нараства, но заедно с това се увеличава и контрастът в начина, по който я приемат отделните персонажи. Алтънов парадирва с подготовката и хвали трапезата, клоунът се нахвърля лакомо върху ястията, Елиза Барбиери не изпитва апетит,

което кара офицера да изхвърли показно яребиците. В кулминационния момент кръчмарят носи глава на печено прасе. Ракурсът на заснемане е отдолу, което „възвеличава“ низкото, съестното. Главата на прасето и на кръчмаря се оказват в гротесково съседство.

Подборът на актьорите е отличен – Стефан Мавродиев (Станчо Палазов), Стефан Данаилов (капитан Васил Алтънов), Кирил Варийски (Марински), Ева Шикулска (Елиза Барбиери), Вельо Горанов (Фуджияма), Никола Дадов (бай Панчо). Всички те влизат убедително в ролите си, изграждат пълноценни, запомнящи се характери. Стефан Мавродиев дори физически се доближава до някои черти на Палазов, подадени в разказа на Йовков („Изражението на това до немай-къде подвижно лице се менеше всеки миг: усмихнеше ли се, тая добродушна, заразително весела усмивка се разливаше по цялото му лице, усмихваха се и бръчките, които се явяваха на редове, на редове около устните му, и очите му, и веждите му и носът му дори.“ (Йовков 1989: 144). Стефан Данаилов също прилича на своя литературен персонаж „твърде хубав с черната си като смола коса“, „млад, весел, подпоручикът говореше с нея свободно, дори небрежно, като че искаше да подчертае близостта, която вече съществуваше между тях“ (Йовков 1989: 148). Кирил Варийски изгражда образ без литературна основа от разказа „Частният учител“. Марински замества минималното присъствие на фелдшера Роглев в литературната творба, но за сметка на това израства като пълноценен филмов герой. Ева Шикулска е смятана за емблематична актриса в полското кино през 80-те години на ХХ в. и ролята ѝ също се запомня с изграждането на мечтателния нрав на Елиза Барбиери и нейната физическа и душевна красота. Никола Дадов с излъчването си на обикновен човек от народа пресъздава талантливо присъствието на „възрожденеца“ бай Панчо.

Съществува мнение, че Йовковата проза е трудна за филмиране. В последно време се появяват интересни опити за разнообразяване на подходите за екранизации по Йовкови произведения (използването на кинохрониката в игралното действие („Военен кореспондент“) или паралелното разгръщане на съвременна сюжетна линия и сюжет по Йовковите разкази („На границата“). Със сигурност в основата на успешните опити стои вдъхновеното талантливо съпреживяване на изходния литературен източник в сценариите, без което е немислима добрата екранизация на Йовковите творби.

Филмът „Военен кореспондент“ (2008) представлява „киноинсценировка“, която поставя като главно действащо лице Йордан Йовков. Основните произведения, залегнали в основата на сценария, са разказите „Пръстенът“ и „Хермина“, които са пренаписани от авторите и това изтегля екранизацията в групата на филмовите адаптации, отдалечаващи се от илюстративния подход към Йовковите текстове. Сюжетът проследява една мисия на капитан Йовков, военен кореспондент през Първата световна война, за откриването на неговия другар офицер Климент Найденов в зоната на завладените от румънците български села в Добруджа. Йовков изпълнява желанието на ген. Найденов да

занесе годежен пръстен на сина му Климент, но когато открива своя приятел, той вече е на смъртно легло. Капитан Йовков успява да открие годеницата на своя другар Хермина, която е полудяла от извършеното насилие над нея по време на войната. Йовков обещава на нейната майка Мария, че ще се върне да вземе девойката след войната. След година военният кореспондент навещава ген. Найденов, отнася със себе си пагоните на загиналия му син и отдава почит на гроба му.

Характерно за подхода на авторите на адаптацията е желанието да се приближат към духа на епохата чрез използването на архивни кинокадри и снимки или сцени, заснети в черно-бели кадри, които въвеждат духа на документалното свидетелство за драмата на войната. Монтажите са съпроводени с глас зад кадър или са осъществени чрез паралел между миналата и настоящата ситуация, или служат като поетично обобщение за скръбта по жертвите на войната (края на филма). Сценарият е написан от Влади Киров по идея на Владислав Икономов и в него личи подходът на един от най-успешните интерпретатори на Йовковото творчество – Владислав Икономов. Сценарият е добре подплатен с литературно-исторически познания за живота на писателя (например сцената във вариете „Нов свят“, въведена като ретроспекция в съзнанието на главния герой, в която е представена офицерската компания от капитан Йовков, Христо Ясенов, Григор Василев, поручик Климент Найденов – три действителни лица и един фикционален персонаж). Григор Василев издава сп. „Народ и армия“, в което Йовков пише своите военни разкази. През 1940 г. се появяват неговите ценни свидетелства за писателя „Йордан Йовков. Спомени и писма“, в които заслужилият правист, политик и журналист характеризира и други големи наши творци, работили заедно с Й. Йовков в сп. „Народ и армия“, сред които са Борис Дрангов, Стефан Стефанов, Коста Николов, Людмил Стоянов, Иван Йончев, Христо Ясенов и др. Във филма в момент на патриотично вдъхновение и скръб за родината Хр. Ясенов цитира своите елегии от „Приказно царство“, включени в стихосбирката „Рицарски замък“ (1921). Според Григор Василев тези елегии са писани за националния погром от 1913 г. Мемоаристът свързва личностите на Й. Йовков и Хр. Ясенов като изразители на едни и същи идеали и тъги за родината:

Златната есен в „Елегиите“ на Ясенов е безспорно проклетата есен на 1913 година, когато погромът нахлу в България от всички страни... Елегиите бяха позив за кураж и бунт против поражението, което беше обхванало всички социални разклонения на народа.

В издадения от „Хемус“ сборник за Йордан Йовков Теодор Траянов нарича Йовкова заклет и непреклонен противник на всяко поражение. [...] Йордан Йовков беше най-тихият, но един от най-неуморните борци срещу малодушието и моралното разтление.

Христо Ясенов беше в този момент най-буйният и неумолим войник от същата фаланга. (Василев 1940)

Във филма двамата писатели са представени като военни другари (по идея, вероятно, от мемоарния източник на Григор Василев). Както в „24 часа дъжд“ сценарият израства върху литературния текст, като „валидността“ на фикционалната интерпретация се определя от фактологичната основа и литературно-историческата съдържателност на сюжета.

Шестсерийният телевизионен филм „На границата“ е създаден през 2014 г. във връзка със стогодишнината от Първата световна война. Авторите избират интересен композиционен принцип на паралелно повествование в две сюжетни линии – съвременна и една, свързана с миналото по 6 творби на Й. Йовков от цикъла с военни разкази „Край Места“ и един от „Земляци“. Съвременната нишка представя съдбата на герои – деца и учители – от един дом за изоставени деца. Едно от момчетата Валентин намира писма – разкази от миналото за войната – и почва да ги чете. Това е свързващият механизъм между настояще и минало във филма. Авторите (реж. Станимир Трифонов и сц. Димитър Стоянович) се опитват да снадят минало и настояще по органичен начин, като ясно осъзнават опасностите – фрагментарност на литературната основа, съчетаването на линейно-хронологичното развитие на сюжета в съвремието и независимите една от друга истории в ретроспективната част, съчетаване на обективно представеното действие в миналото със субективното повествование на писмата от фронта (Трифонов 2016: 59). За целта е използвано съчетаването на обективно въздействащата камера със субективното въздействие на задкадровия глас, което според Станимир Трифонов е един от най-разпространените похвати за пренасяне на субективно повествование в обективизиран екранен разказ (Трифонов 2016: 59).

Създателите на филма са успели да постигнат художествените си цели, като същевременно изострят любопитството на съвременния зрител. Такъв тип паралелен монтаж, разкриващ две различни действия в различно време и пространство, разчита на логическа и емоционална връзка между събитията. В първата серия се постига асоциация по темата за очакването и сбъдването на мечтите в съдбата на Ески Арап и на Асен, очакващ да се върне неговият дядо, за да го вземе от дома. Казаното от задкадровия глас се отнася и към образа на Ески Арап, и към драмата на Асен в края на филма.

Втората серия „Случайни гости“ предава историите на моряка Теодоси и неговата годеница, които биват заловени от граничната застава в Йовковия разказ и съдбата на момиче и момче, изолирани в дома за изоставени деца.

Третата серия пренаписва разказа „Предвестникът“ от „Земляци“ и се доближава по-силно до киноинсценировката. Йовковият разказ е посветен на мисията, когато български разузнавач, знаещ френски език, се инфилтрира сред населението на българско село, завладяно от чуждите войски. Сценарият представя същата случка в друга хуманна и леко комична страна. В селото наистина са дошли французи, които се опознават с местните хора, и оттам възникват комични ситуации в преодоляването на предразсъдъците между изпра-

вилите се едни срещу други противници. Случката от миналото, която показва успешната комуникация, стигаща до приятелство между французина Андре и попа на селото, се оглежда в събитие от съвременната сюжетна линия за гостуването на френска делегация, която така и не удостоява дома с посещение. Изображението потърсва гротескови елементи, за да разобличи патоса, фалша и безсмислието на сцените по посрещането на скъпите гости от чужбина. Паралелизмът се разгръща на базата на контраста.

Четвърта серия интерпретира разказа „Чудният“ от Йовковия цикъл „Край Места“ и нейният сценарий също се доближава до пренаписването на изходния сюжет. В сюжетната линия, свързана с Йовковия разказ, главен герой се явява Живко, изкусен часовникар, който поправя часовниците на войниците и офицерите. Хрумването на Димитър Спасович е дошло, вероятно, от играта на думи в изходния текст, в който простоватият Живко в разказа греши думите „часовой“ и „часовник“. Лудостта на Живко и ужасът от войната са предадени по-драматично в адаптацията. Добре се очертава характерът на персонажа. Съвременната сюжетна нишка разкрива съдбата на момче със странно поведение в дома, което се оказва гениален математик, жертва на жесток физически и психически тормоз от неговите родители. Паралелният монтаж свързва върховите моменти във филма, когато чудният в Йовковата история чертае своите невидими знаци на ужаса от войната, а чудният в съвременната нишка пише гениалните формули на математическо откритие.

Петата част на сериала е посветена на разказа „Наблюдателят“. Йовковата творба разкрива характера на стария моряк Адамов, който със своите черти е един от чудациите в морската гранична застava. Димитър Стоянович разгръща характера на героя, като развива конфликта, заложен в неговия нрав. Във филма Адамов спасява англичани, които той мрази по начало – г-н Кинг, „действителен член на кралското географско дружество“, неговата дъщеря Шарлот и тяхната гувернантка мис Клейзър. Адамов страни от спасените англичани, но момиченцето се опитва да се сприятели с него. Малката Шарлот с безстрашие търси отклик у стария моряк, който е станал непоносим за останалите, и се грижи за него, свири на виола, а „бедният инструмент“ заживява втори живот в ръцете на момичето. Адамов се превръща от сприхав и раздразнителен характер в чист и спретнат човек, преставя да пие и пуши, става сдържан и миролюбив под влиянието на детската благодарност и грижа. Сценаристът е потърсил нови нотки на хуманност в разработката на сюжетната основа. Съвременната линия показва идването на дядото, който Асен очаква през целия си престой в дома като сбъждане на своята съкровена мечта. Паралелизмът се гради върху съзвучието между двете истории, макар и в различно време и пространство.

Шеста серия „Светата нощ“ претворява разказа на Йовков, но и завършва добре очертаните драми на характерите в съвременната сюжетна линия. Думите от молитвата за всички онеправдани и страдащи хора, подчертани от

Чаню в неговата библия, звучат чрез задкадровия глас като обобщение и за преживелиците на персонажите от съвременността. Монтажът в края на филма обобщава всички драми на героите в двете сюжетни линии – от миналото и от настоящето.

Последните две разгледани екранизации по произведения на Й. Йовков еволюират от „прочити“, близки до литературната основа, към интерпретации, които пренаписват изходните текстове в духа на Йовковия хуманизъм. Те са сполучливи опити за диалог с прозаичното наследство на писателя, като стремежът е да се подготвят адекватно и задълбочено сценариите и да се открие подходящата композиция за филмовата адаптация. Запазва се уважението към текста и неговия литературен и исторически контекст, потърсени са съвременни форми и кинематографски средства за представяне на Йовковото литературно наследство.

ЛИТЕРАТУРА

Василев 1940: Василев, Григор. *Йордан Йовков. Спомени и писма*. София, 1940; <https://www.sitebulgarizaedno.com/index.php?option=com_content&view=article&id=1109:im&catid=29:2010-04-24-09-14-13&Itemid=61>, (20 август 2019). **Vasilev 1940:** Vasilev, Grigor. *Yordan Yovkov. Spomeni i pisma*. Sofia, 1940; <https://www.sitebulgarizaedno.com/index.php?option=com_content&view=article&id=1109:im&catid=29:2010-04-24-09-14-13&Itemid=61>, (20 avgust 2019)

Йовков 1989: Йовков, Йордан. *Съчинения. Том II*. София: Български писател, 1989. **Yovkov 1989:** Yovkov, Yordan. *Sachineniya. Tom II*. Sofia: Balgarski pisatel, 1989

Найденова 1992: Найденова, Вера. *Екранизацията - вечен спор?* София: Наука и изкуство, 1992. **Naydenova 1992:** Naydenova, Vera. *Ekranizatsiyata - vechen spor?* Sofiya: Nauka i izkustvo, 1992.

Трифонов 2016: Трифонов, Станимир. *Екранизацията като трансфер. Дисертация*. София, 2016. **Trifonov 2016:** Trifonov, Stanimir. *Ekranizatsiyata kato transfer*. Disertatsiya. Sofia, 2016.

ФИЛМОГРАФИЯ

Василена 1980: *Василена (1980)*, реж. Константина Гуляшка, сц. Георги Друмев. В ролите: Мария Каварджикова, Кирил Върбанов, Велико Стоянов, Георги Димитров, Васил Василев, Христо Дерменджиев, Бистра Тупарова, Антония Драгова, Веселин Ранков, Пламен Сираков, Георги Велчовски, Йордан Мутафов, Иван Божков. **Vasilena 1980:** *Vasilena (1980)*, rezh. Konstantina Gulyashka, sts. Georgi Drumev. V rolite: Mariya Kavardzhikova, Kiril Varbanov, Veliko Stoyanov, Georgi Dimitrov, Vasil Vasilev, Hristo Dermendzhiev, Bistra Tuparova, Antoniya Dragova, Veselin Rankov, Plamen Sirakov, Georgi Velchovski, Yordan Mutafov, Ivan Bozhkov.

Вечери в Антимовския хан 1988: *Вечери в Антимовския хан (1988)*, реж. Павел Павлов, сц. Людмила Андровска. В ролите: ханджийката, старата Сарандовица – Невена Коканова, Василка, младата Сарандовица – Антония Малинова, Калмука – Георги Георгиев-Гец, Киро Котомана – Наум Шопов, бай Матаке – Иван Несторов, Алтънов – Константин Цанев, Матей – Вихрен Алексиев, г-н Моско – Васил Банов, дядо

Гено – Васил Димитров и др. **Vecheri v Antimovskiya han 1988:** *Vecheri v Antimovskiya han (1988)*, rezh. Pavel Pavlov, sts. Lyudmila Androvska. V rolite: handzhiykata, starata Sarandovitsa – Nevena Kokanova, Vasilka, mladata Sarandovitsa – Antoniya Malinova, Kalmuka – Georgi Georgiev-Gets, Kiro Kotomana – Naum Shopov, bay Matake – Ivan Nestorov, Altanov – Konstantin Tsanev, Mateya – Vihren Aleksiev, g-n Mosko – Vasil Banov, dyado Geno – Vasil Dimitrov i dr.

Военен кореспондент 2008: *Военен кореспондент (2008)*, реж. Костадин Бонев, сц. Влади Киров. В ролите: капитан Йовков – Пенко Господинов, Климент – Антоний Аргиров, Мария – Ирени Жамбонас, Хермина – Гергана Плентьова, баба Въла – Елена Стефанова, генерал Колев – Атанас Атанасов, Стоил – Веселин Мезеклиев, генерал Найденов – Стоян Алексиев, г-ца Регина – Йоана Буковска и др. **Voenen korespondent 2008:** *Voenen korespondent (2008)*, rezh. Kostadin Bonev, sts. Vladi Киров. V rolite: kapitan Yovkov – Penko Gospodinov, Kliment – Antoniy Argirov, Mariya – Irini Zhambonas, Hermina – Gergana Plentyova, baba Vala – Elena Stefanova, general Kolev – Atanas Atanasov, Stoil – Veselin Mezekliev, general Naydenov – Stoyan Aleksiev, g-tsa Regina – Yoana Bukovska i dr.

Вълкадин говори с бога 1996: *Вълкадин говори с бога (1996)*, реж. Иван Андонов, сц. Георги Мишев. В ролите: Вълкадин – Васил Михайлов, майката – Мария Статулова, Танас – Николай Урумов, Милена – Ани Пападополу, Ройдю – Александър Дойнов и др. **Valkadin govori s boga 1996:** *Valkadin govori s boga (1996)*, rezh. Ivan Andonov, sts. Georgi Mishev. V rolite: Valkadin – Vasil Mihaylov, maykata – Mariya Statulova, Tanas – Nikolay Urumov, Milena – Ani Papadopolu, Roydyu – Aleksandar Doynov i dr.

Грешница 2005: *Грешница (2005)*, реж. и сц. Йордан Йорданов. В ролите: Славена – Евгения Радилова, Билял – Явор Веселинов, Бърни – Светослав Добрев, Старец – Велико Стоянов, Бабата – Елена Райнова и др. **Greshnitsa 2005:** *Greshnitsa (2005)*, rezh. i sts. Yordan Yordanov. V rolite: Slavena – Evgeniya Radilova, Bilyal – Yavor Veselinov, Barni – Svetoslav Dobrev, Staretsa – Veliko Stoyanov, Babata – Elena Raynova i dr.

24 часа дъжд 1982: *24 часа дъжд (1982)*, реж. Владислав Икономов, сц. Владислав Икономов и Никола Тихов. В ролите: Елиза Барбиери – Ева Шикулска, Станчо Палазов – Стефан Мавродиев, Капитан Васил Алтънов – Стефан Данаилов, Марински – Кирил Варийски, Фуджияма – Вельо Горанов, бай Панчо – Никола Дадов и др. **24 chasa dazhd 1982:** *24 chasa dazhd (1982)*, rezh. Vladislav Ikonov, sts. Vladislav Ikonov i Nikola Tihov. V rolite: Eliza Barbieri – Eva Shikulska, Stancho Palazov – Stefan Mavrodiev, Kapitan Vasil Altanov – Stefan Danailov, Marinski – Kiril Variyski, Fudzhiyama – Velyo Goranov, bay Pancho – Nikola Dadov i dr.

Зима 1980: *Зима (1980)*, реж. Константина Гуляшка, сц. Георги Друмев. В ролите: Петър Деспотов, Велико Стоянов, Мария Каварджикова и др. **Zima 1980:** *Zima (1980)*, rezh. Konstantina Gulyashka, sts. Georgi Drumev. V rolite: Petar Despotov, Veliko Stoyanov, Mariya Kavardzhikova i dr.

На границата 2014: *На границата (2014)*, реж. Станимир Трифонов, сц. Димитър Стоянович. В ролите: Мартин Димитров, Димо Алексиев, Борис Луканов, Николай Урумов, Вельо Горанов, Валентин Танев и др. **Na granitsata 2014:** *Na granitsata (2014)*, rezh. Stanimir Trifonov, sts. Dimitar Stoyanovich. V rolite: Martin Dimitrov, Dimo Aleksiev, Boris Lukanov, Nikolay Urumov, Velyo Goranov, Valentin Tanev i dr.

Най-вярната стража 1928: *Най-вярната стража (1928)*, реж. и сц. Васил Пошев. В ролите: Хаджи Емин – Васил Пошев, Косан – Владимир Трендафилов, Монах Драгота – Петър Павлов, Ранка – Елена Михайловска и др. **Nay-vyarnata strazha 1928:** *Nay-vyarnata strazha (1928)*, rezh. i sts. Vasil Poshev. V rolite: Hadzhi Emin – Vasil Poshev, Kosan – Vladimir Trendafilov, Monah Dragota – Petar Pavlov, Ranka – Elena Mihaylovska i dr.

Нона 1973: *Нона (1973)*, реж. Гриша Островски, сц. Стефан Цанев. В ролите: Нона – Доротея Тончева, поручик Галчев – Стефан Данаилов, Гърдю – Стефан Пейчев, Манолаки – Никола Тодев, Йосиф – Тодор Тодоров, Тошо – Васил Михайлов, Иван Великин – Йосиф Сърчаджиев, Милевски – Наум Шопов и др. **Nona 1973:** *Nona (1973)*, rezh. Grisha Ostrovski, sts. Stefan Tsanev. V rolite: Nona – Doroteya Toncheva, poruchik Galchev – Stefan Danailov, Gardyu – Stefan Peychev, Manolaki – Nikola Todev, Yosif – Todor Todorov, Toshо – Vasil Mihaylov, Ivan Velikin – Yosif Sarchadzhiev, Milevski – Naum Shopov i dr.

Мечтател 1975: *Мечтател (1975)*, реж. Лиляна Батулева, сц. Росен Босев. В ролите: Стефанос Гулямджис, Никола Дадов, Богомил Симеонов, Виолета Николова и др. **Mechtatel 1975:** *Mechtatel (1975)*, rezh. Lilyana Batuleva, sts. Rosen Bosev. V rolite: Stefanos Gulyamdzhis, Nikola Dadov, Bogomil Simeonov, Violeta Nikolova i dr.

Серафим 2017: *Серафим (2017)*, реж. и сц. Ваня Донева. В ролите: Ивайло Христов, Васил Банов, Полин Лалова и др. **Serafim 2017:** *Serafim (2017)*, rezh. i sts. Vanya Doneva. V rolite: Ivaylo Hristov, Vasil Banov, Polin Lalova i dr.

Служебно положение ординарец 1978: *Служебно положение ординарец (1978)*, реж. и сц. Киран Коларов. В ролите: Ординарецът – Елефтери Елефтеров, Царицата – Цветана Манева, Поручикът – Петър Деспотов, майор Мирчев – Вълчо Камарашев, Младият поручик – Стефан Мавродиев, генералът – Владимир Давчев и др. **Sluzhebno polozhenie ordinarets 1978:** *Sluzhebno polozhenie ordinarets (1978)*, rezh. i sts. Kiran Kolarov. V rolite: Ordinaretsat – Elefteri Elefterov, Tsaritsata – Tsvetana Maneva, Poruchikat – Petar Despotov, mayor Mirchev – Valcho Kamarashev, Mladiyat poruchik – Stefan Mavrodiev, generalat – Vladimir Davchev i dr.

Шибил 1967: *Шибил (1967)*, реж. Захари Жандов, сц. Магда Петканова. В ролите: Шибил – Петър Слабаков, Рада – Доротея Тончева, Велико кехая – Стойчо Мазгалов, Майката на Велико – Елена Хранова, Мурад бей – Стефан Пейчев, Дядо Вульо – Иван Братанов, Женда – Димитрина Савова, Драган – Никола Дадов, Стефан – Николай Иванов, Димчо кехая – Борислав Иванов, Радил Петър – Мастагарков, Дойна – Сийка Христова. **Shibil 1967:** *Shibil (1967)*, rezh. Zahari Zhandov, sts. Magda Petkanova. V rolite: Shibil – Petar Slabakov, Rada – Doroteya Toncheva, Veliko kehaya – Stoycho Mazgalov, Maykata na Veliko – Elena Hranova, Murad bey – Stefan Peychev, Dyado Vulyo – Ivan Bratanov, Zhenda – Dimitrina Savova, Dragan – Nikola Dadov, Stefan – Nikolay Ivanov, Dimcho kehaya – Borislav Ivanov, Radil Petar – Mastagarkov, Doyna – Siyka Hristova.