



проф. Вера Найденова, д.н.

БЪЛГАРСКОТО КИНО – И РЕГИОНАЛНО, И ЕВРОПЕЙСКО

В темата на конференцията е заложено противоречие, подвеждащо към дихотомия, т.е. разсичане на две: или киното ни е част от европейския културен процес – или е регионално явление. Предлагам да сменим разделителното “или” с обединителното “и”. Бих го направила и в друг случай, но сега победено.

Чета “Сняг” на Орхан Памук. Място на действието - някъде в ъгъла на географията. Не се питам дори дали го има този град (Карс), както някога не мислех дали е реално Макондо на Маркес. Място, регион - капка, в която писателското око вижда океан. Проникването в дълбочината на човешкото понякога ме замайва, имам нужда да си почина. И пак започвам.

Талантът е, мисля си, който изстрелва открития в регионалния, в местния живот образи и смисли към широкия свят. Но също така и средата, която го е родила и култивирала.

Към нашата, местната среда ще се върна по-нататък. А сега за по-общата, за континенталната.

В отделни исторически периоди Европа заслужено е търпяла упреци за стремежа да наложи собствените си ценности като универсални, като задължителни за цялото човечество. Но истина е също, че в немалко случаи е давала високи примери на уважение към етническите култури, към народността на изкуството, към безкрайното многообразие на “местните особености”.

В съзвучие с по-широки политико-културни, а и специфично кинематографични процеси през 60-те и 70-те години на ХХ век самотността на периферните кинематографии, в световен, а и в континентален план, се откриха по-определено, по-ярко. Тогава, с редица филми, които са ни добре

известни и българското кино постигна своеобразието си, което трудно се поддава на рационално формулиране, но несъмнено се улавя с възприятията. Най-големите европейски фестивали адмираха този бум на идентичност в киното ни и, както добре помним, посрещнаха с внимание не малко наши филми.

Добре е в навечерието на приемането ни в Европейския съюз да си припомним това. То е едно от доказателствата, че влизаме в общност, към която органично принадлежим, и в която важи формулата “единство на многообразието” (В неотдавнашен разговор, изслушвайки апология на могъщото американско кино, Ларс фон Триер контрира: “Но европейското е силно с разнообразието си”). В Европа по традиция се зачитат “отечествата”, културните граници. Да се надяваме, че и в бъдеще тя не ще се раздели с това си преимущество.

Както предупреждават големи умове на епохата ни, днешната тенденция към обединяване и отстраняване на различията не бива да води до грешката, че вкорененият плурализъм на културите, езиците, историческите съдби може на практика да бъде преодолян или най-малкото, че трябва да бъде преодоляван. Задачата е тъкмо в противоположното – в една цивилизация, която все повече нивелира различията, да се развива самобитният живот на регионите, на човешките групи, на техните стилове на живот.

Но не само с уважението към самобитността и връзката си с народната култура киното ни принадлежи към европейската културна традиция. Ще си позволя риска да калкулирам някои от най-важните типови черти на европейското кино, които можем да открием и в най-добрата част от българското: привързаността към естетиката на реализма, изследващ човека в неговите отношения с обществото и с историческия процес, психологизмът, произлизащ всъщност от характерното за европейската цивилизация уважение към човешката индивидуалност, към личността (нещо, което е чуждо на далекоизточното кино, например); обвързването на развлекателността с морала, с поучението; философичността (от една международна теоретична конференция за приликите и разликите между американското и европейското кино съм запомнила казаното от холивудски майстор: “ние разказваме истории, а вие градите тези”). Може да се добави още и по-силното авторско самоизразяване чрез кинематографичния език.

В същото време би трябвало да си даваме сметка, че европейските качества на културата и на киното в частност не са веднъж завинаги зададени и утвърдени, а нашето приобщаване не е спонтанно завръщане към отминали традиции. Приобщаваме се към една нова Европа, която се гради не само с нови демократични механизми, и ще ни обвърже не само с нови производствени и пазарни, но и с нови художествени и в частност кинематографични стандарти. Процесът на приобщаването ни ще е своеобразна реевропеизация, нуждаеща се от определено усилие за трансформация, от осмисляне и рационализиране на етнокултурното начало. Действително, “локалното” (ако използвам понятието от нашата тема – регионалното) може да ни предпази от атрофия на чувствата, от отчуждение и загуба на идентичност, от тривиалността на масовата култура. Но и крещящите културни различия могат да бъдат пречка при общуването, да стесняват хоризонта, да ни принизяват до ограничен провинциализъм. Следователно, наследената общокултурна и кинематографична традиция трябва да се преформулира и да се възпроизведе по новому. Има автори, които напомнят, че в Европа, и в частност на Балканите все още има прекалено силни национални идентичности, крещящи културни разлики. Не става дума за обезличаване, а за друга мяра на самобитност, без наивен традиционализъм и любование на архаичното... Киното ни трябва да черпи от народната култура, но като я прави жива, а не я превръща във фолклор, още по-малко в туристическа екзотика. Необходимо е, следователно, извършването на делокализация и релокализация едновременно, ново усилие, нова гъвкавост. Иначе казано, не просто да се доверяваме на “кръвта”, а да търсим нова гледна точка към себе си, та дори самоирония, като не разбираме това във всекидневния смисъл, т.е. като подигравка и самоунижение, а като “отстранение”, необходимо за ново самопознание.

Влизането в Европейския съюз ще ни обезпечи по-уверено приобщаване към процеса на глобализация. Но той е съпроводен и с глокализация. Т.е. глобализация и локализация едновременно (Другото име на глокализация е уедрена регионализация). В такъв смисъл трябва да се разглежда съвременната, новоформираща се, новосъзнаваща се европейска общност. В други пропорции трябва да мислим и за Балканска глокализация/регионализация. Да мислим не само за националния, а и за балканския дух на киното ни – кино на народи обвързани с обща история,

близка култура, еднаква цивилизация.. Глокализацията е също съпротива срещу стихията на обезличаването.

Процесът на глобализация през последните години изведе на преден план други кинематографии с мощна енергия, редом до които “старият континент”, прощавайки се с дълго продължилия културен европоцентризъм, трябва да създава не високомерно затворено в традициите си и враждуващо, а просто алтернативно кино. И европейската култура като цяло, и киното в частност би следвало да влизат в контексти и взаимодействия с културите и кинематографиите от другите региони на света (не само Североамериканския), равноправно участващи в създаването на новия световен киностандарт. Нито европейският реализъм може да е конкурентен, ако не се различава от завещания ни от XIX век (нещо, за което европейските кинематографии май не винаги си дават сметка), нито психологизмът да е същият като осъществявания от европейските киногении от 60-те години на XX век, нито авторството вече е старото след постмодернистичната практика. Впрочем, европейското кино, в което по-формално предстои да се интегрираме, макар и не в традиционно водещите страни (Франция, Италия), а в по-малките – Дания, Холандия, Испания, в лицето на техни видни представители, сред които са Ларс фон Триер, братя Каурисмаки, братя Дарден, Педро Алмодовар и др., вече показват примерите на обновлението.

Трансформацията на европейското кино, а и на всяка европейска кинематография поотделно е въпрос на воля и мисъл, на организация и стратегия. Процесът следователно трябва да се направлява. Разбира се, не чрез идеология – мрежа от предписания и правила, а като творчески проект, като осъзнат избор, момент от който според мен е и нашата днешна конференция. Естествено е, че с новата задача по-добре се справят кинематографии, които по-успешно решаваха въпросите на киноиндустрията си като цяло. По-тежко е за такива като нас, които си позволихме в определен момент да доведем кинопроизводството си почти до нулевата точка. Но...не от елементарно търсене на оптимистична нота, а напълно убедено, мога да твърдя, че вече виждаме плодове на трансформацията: нови теми, нови форми на психологизма, нов кинематографизъм. Европейските фестивали отново ни забелязват, макар и не толкова колкото би ни се искало.

Международният живот на филмите е безспорното мерило за надрегионалния успех. Но той не е безотносителен, а, обратно, свързан е с вътрешния, с местния. Кинематографистите би следвало да си дават сметка, че и у нас воюват за вниманието на зрител, общуващ с по-широк от преди кръг чужди екранни продукти. Но процесите, които по-горе накратко очертах, важат не само за киното, а и за възприемащите го. Те също са подвластни едновременно и на глобализацията и на глокализацията. Интересът към “местното” едновременно се губи и се възобновява. Така че талантливите филми, специфичното българско киноразвлечение несъмнено ще бъде забелязано. За това, разбира се, те първо трябва да се родят, за което е необходимо още по-определеното подобряване на организационно-финансово-производствената база. И по-благоприятни условия за живот (кина, екрани, телевизионно време, отразяване в пресата и др.).

Впрочем, колкото и горчиво да е, ще назова и някои допълнителни, специфично местни трудности, изправящи се понякога пред киното ни. Ще си послужи с примери от миналото, които, уви, не са загубили давност и днес. Според мен не поради идеологически, а поради вкусови причини, поради неразбиране и липса на проникателност някога отложихме със седемнадесет години реализацията на “Лачените обувки на незнайния войн”, а с това и включването на кинематографията ни в една от най-актуалните за времето тенденция на интерес към първичните, народните, местните култури. Не мисля, че и днес не грешим в това отношение – и на продуцентско, и, така да се каже, на държавно ниво, доколкото и то все още има решаващо значение за филмовото ни творчество. А ако, все пак, международният и в частност фестивалният живот на филмите е мерило за техния надрегионален успех, ще припомня друг пример. Преди седем-осем години чуждестранен селекционер, с когото лично се познавам, ми каза: “Тази година няма да идвам в България защото ме информираха, че нямате интересни филми”. Информаторът бил човек от Националния филмов център. Бяхме в криза, наистина, но по фестивалите можеха да се видят филми не по-добри от нашите.

Изводът е кратък: на пълноценното национално, регионално, континентално, а защо не и световно битие на киното ни биха могли да попречат не само творчески дефицити, но и черти от манталитета ни, от общественото ни поведение. Едва ли някога ще се избавим напълно от тях, но е добре от време навреме да се замисляме за деструктивната им сила.



**проф. д-р Божидар
Манов**

BG – КИНОТО ДО КАЛОТИНА И НАТАТЪК или ЕКРАННАТА СЪДБА НА БЪЛГАРСКОТО КИНО ДНЕС

Преди 112 години Алеко Константинов отиде до Чикаго и се върна назад, за да ни разкаже за един друг свят, където едва век по-късно някои наши сънародници успяват да се впишат успешно. Днес във времето на глобализирания свят и на новата информационна реалност, културната комуникация е много по-бърза и всеобхватна, но това не означава по-лесна, по-универсална или безпроблемна.

Фестивал и пазар – това са двата полюса в екранната реализация на филмите днес. Големите продуцентски компании и техните разпространителски вериги – т.н. мейджъри, доминират световния кинопазар – както показва в кинозалите, така и DVD дистрибуцията. Там са хилядните тиражи на лента и дискове, там са и огромните обороти с милионни приходи. Но паралелно на тази отдавна разпределена територия и могъщо доминирана търговия, съществуват и оцеляват някои много по-малки, регионално ситуирани или тематично и жанрово профилирани разпространителски компании, които търсят пролуки в стабилно изградената система на мейджърите. И донякъде успяват да се задържат на пазара с променлив успех, разчитайки не само на действителните приходи от търговската си дейност, но и на редица други поддържащи обстоятелства – национални квоти, данъчни преференции, субсидирана дейност от национални или международни фондове и други подобни. А наред с това през последните години се обособи един друг, особен сектор на филмовото разпространение – фестивалната дистрибуция. Може да звучи изненадващо и неубедително, ала при огромното количество кинофестивали навсякъде по света, вече всички

експерти са единодушни, че добрите филми са много по-малко от броя на фестивалите, които ги искат. И така всеки киносезон един средноголям пакет качествени и интересни филми са в постоянна циркулация от град в град, от фестивал на фестивал. Така вече все повече продуценти на некомерсиални арт-филми ни най-малко не подценяват тъкмо фестивалната реализация на техните произведения. Защото това се оказва не само празнично събитие с блясък, слава и награди, но и пространство за полезни срещи и контакти с други разпространители, копродуценти, телевизионни купувачи и т.н. А наред с това съвсем не е без значение, че само от една обикновена фестивална прожекция могат да се вземат около 500 – 900 щатски долара наем.

През изминалото мъчително време на изтощителен преход за киното ни, при пълното сриване на националното производство до нулеви години, нашето бавно изпълзяване от дупката започна тъкмо с някои първи успешни появи на международни фестивали. Първата лястовица се оказа *Писмо до Америка* на Иглика Трифонова през 2000 г. която полетя не само до Америка, а и към много други дестинации. След това се завъртяха още няколко заглавия, които бавно, постепенно, но упорито и успешно търсеха пътя си към фестивалните екрани (*Емигранти*, *След края на света*, *Подгряване на вчерашния обед*, *Рапсодия в бяло*, *Под едно небе*). Други се завърнаха с много радващи отличия: *Мила от Марс* на Зорница София се превърна в първия ни фестивален хит с редица авторитетни международни отличия, в т.ч. голямата награда от Сараево 2004, връчена от жури с председател Майк Лий. Безпрецедентно, следващата година пак в Сараево това направи и *Лейди Зи* на Георги Дюлгерев. Макар и без да имат същата щастлива фестивална съдба, добри филми създадоха и някои други режисьори от средното поколение: *Лист отбрулен* (2002, реж. Светослав Овчаров), *Изпепеляване* (2004, реж. Станимир Трифонов). През 2005 триумфира Весела Казакова с награда като най-добра актриса в Москва за филма *Откраднати очи* (2004, реж. Радослав Спасов), а веднага след това заслужи и отличието “Shooting Star” (“Изгряваща звезда”) от Berlinale 2006.

Междувременно през последните години българското документално кино, което много по-лесно преодоля кризата и почти не загуби темпо, също успя да отбележи някои впечатляващи успехи. Много добрият филм за сложната етническа и културна ситуация на Балканите *Чия е тази песен?* (2003, реж. Адела Пеева) бе сред седемте номинации на European Film Academy. Две последователни години режисьорът Стефан Командарев печели главната награда за документален филм на фестивала goEast във Висбаден с *Хляб над оградата* (2002) и *Азбука на надеждата* (2003). А очарователният психологически портрет *Георги и пеперудите* (2004, реж. Андрей Паунов) не само обиколи двадесет фестивала и получи няколко авторитетни награди, но стана първият български документален филм с пълноценно търговско разпространение в 150 кинозали от европейските немскоезични страни (Австрия и Германия).

Тези радващи факти обаче все още са единични примери и не ни дават право да заобиколим главния въпрос: как всички български филми да стигнат много по-категорично до зрителите (на първо място у нас, а след това и в чужбина), как да се качат на българския екран и тук да получат заслужено и резултатно от финансова гледна точка разпространение. Надявам се, всички добре разбират, че този въпрос се отнася с еднаква сила и до разпространителите, и до собствениците на кинозали, и до продуцентите и авторите. Единични случаи на оптимално разпространение, както беше *Мила от Марс* - с достатъчно копия, пълноценна рекламна кампания, разумно програмиране в гледаеми часове, доведе до очевиден за нашите условия резултат: 20 хиляди зрители при свирепа конкуренция на масовите блокбастери е, общо взето, успех. Но той си остана единичен случай. Засега само *Бунтът на L*. (2006, реж. Киран Коларов) се опитва да повтори схемата и вече има около 10 хиляди зрители. А този модел трябва да се прилага много по-активно. Забелязвам, че много дистрибутори декларират готовност за разпространение още на етап филмов проект. Дано да не е само на хартия, а да се осъществи наистина пълноценно пазарно предлагане. Но това предполага друго отношение към националното филмопроизводство въобще. И тук се намесва вторият (а защо не и първи по важност) проблем за отговорността на авторите. При цялото уважение към неприкосновеността на творческия акт и художествената себестойност на всеки филм; при отчитане на реалните обстоятелства и трудности за кинопроизводство у нас; при безспорното ни признание на

арт-хауса като олтар на изкуството, а авторът – като икона в този олтар, все пак няма начин зрителят да тръгне по “пътя към храма”, ако там не намери контактно, комуникативно, четливо и потребно кино. Зесег малко филми в отделни свои епизоди го правят категорично и убедително. А би трябвало това да е свръхзадачата на всеки филм: мощно и енергично да грабва своите зрители с цялостно силно послание, те да си купят билети и да влязат в киносалоните. Това е огромна задача пред продуцентите и творческите екипи. Съзнавам, че докосвам най-конфликтната и болезнена точка: за отстояване на авторската самостоятелност и правото на лично художествено мислене, за отказ от ухажване и флирт с публиката, и т.н. Това са известни и многократно коментирани проблеми. Има обаче нещо ново. И то не е само у нас. Цялото европейско кино, след като дълго обсъждаше тези проблеми, сега е пред вземане на логичните и неизбежни решения. Вече на всички сериозни равнища се оформя мнението, че европейското кино не може да разчита само на различните общоевропейски или национални фондове за субсидиране, а трябва в много по-голяма степен да си изкарва само парите от билети. Има знаци, че големите европейски и национални фондове вече обмислят нова стратегия в това отношение. Проблемът е много съществен, днес твърде наболял, а утре съвсем неотложен. Следователно, ако в нещо не сме изостанали толкова драматично (един път да ни провърви), то е да се включим навреме във вълната за търсене на нов път към публиката. Някои от най-добрите европейски автори вече успешно правят това, както всички знаем. Имаме образците на новото британско кино; да не говорим за новото руско кино, което дори само в собствената си огромна територия стана печеливша индустрия; или някои уникални автори като Педро Алмодовар, Фатих Акин, Аки Каурисмаки, Ларс фон Триер, Волфганг Бекер, Ян Сверак и някои други автори, които имат впечатляващ касов успех в родината си, но и добро разпространение в други европейски страни.

Значи има начин. Неслучайно сложих двете опори на моста: от една страна е отговорността на разпространението като същински пазар, от друга - отговорността на авторите като създатели на продукта. Мисля, че това е свръхзадачата на нашето кино днес. Много трудно е, но друг начин няма! То е като при състезател на овчарски скок, който до вчера е скачал 5 метра и изведнъж да му турят летвата на 6 метра. Стъписващо е дори само като задача, а камо ли да се осъществи. Ала този проблем не можем да го заобиколим или да се разминем на безопасно разстояние, никой не може да го избегне. И аз самият се изпотявам, като си помисля какво решение бих търсил, ако съм разпространител или автор.

Напоследък забелязвам появата на три-четири нови дистрибуторски фирми извън мейджърите, които се наеха да разпространяват предимно европейски или други некомерсиални филми. Ето, тези частни компании, поели ангажимента да рискуват с алтернативно кино, трябва да бъдат силно поощрени. Апелът към държавата като цяло е нереалистичен – както виждаме, тя е взела-дала и в здравеопазване, и в образованието, и в социалната област. А от утре в контекста на европейското ни битие сигурно ще редуцира още повече грижите си. Затова големите разпространители и собственици на салони трябва да бъдат “убедени” с данъчни инструменти, а малките - поощрени, и то тъкмо по модела на европейския пазарен механизъм, да реабилитират арт-филмите с публичен показ в избрани търговски зали. Именно на подобни компании можем да разчитаме и най-малкото, което им дължим е внимание заради поетия риск.

Като заговорихме за отношенията кино - капитал в областта на разпространението и показ, да си припомним един съвсем скорошен пример. Голям частен инвеститор с очевидно много пари и желание за публичен жест, направи първото триизмерното кино IMAX в София. Съвсем очевидно, това е безнадеждна от търговска гледна точка инвестиция – четвърти месец се въртят три филма, защото други просто няма. Защо тогава по същия непечеливш начин, с подобни капиталови средства и симетричен публичен жест, да не се инвестира например в едно арт-кино, специализирано за български репертоар. Това също би бил ефектен публичен фойерверк, атрактивен жест, който няма да носи търговска печалба, но затова пък ще се помни и цени от зрителите. Навремето сърцати хора са правели чешми само за единия хаир. Но така са оставили името си и поколенията до днес ги споменават с добро.



доц. Невелина Попова

РАЗКЪСВАЩИЯТ СЕ КИНОРАЗКАЗ В ПОСЛЕДНИТЕ БЪЛГАРСКИ ФИЛМИ

Преди да пристъпя към същинската, "даскалската" част от моето изказване днес, аз ще започна - нарушавайки строгия академичен дух, с едно по-емоционално и хаотично въведение, смесвайки - като в странен сценарий, различни гледни точки ...

След този тъй живителен и оптимистичен тазгодишен фестивал на българското кино през септември и сред множеството обсъждания, днес аз пристъпвам - не без колебания - към споделянето на тези мои по-общи размисли за сегашния ни кинопейзаж , с неговата особена метеорология и нрави.

Когато преди по-малко от месец разбрах за тази конференция, аз не бях гледала повечето от последните ни филми. Слава Богу, успехме – с общи усилия - да ги вземем от авторите им и да ги видим – на дискове и касети .

За пореден път се убеждавам, че има смисъл да видиш закуп всичките тези филми. Улавяш една обща картина, с общи контури, мотиви, емоционални нагласи... Да, има смисъл в самото добросъвестно! и доброжелателно! гледане, което, смея да твърдя, често ни се изплъзва / поне на мен ми се е случвало – неведнъж.../

Междувременно – на “Киноманията” успях да видя някои от филмите и на големия екран. Излизах и критически отзиви, разговори, чувах и непрофесионалните реакции. Отново поляризиране на мненията: между възторжена еуфория и пълен nihilизъм. Тук веднага изниква проблемът с публиката, който не подминава никого... Вчера един приятел някак между другото ми каза, че прожекцията на “Разследване” - един от най-добрите за мен и високо оценени от критиката филми, за малко да не се състои – с двама души в салона. Почти като в “И слезе Господ да ни види”. А защо не и като в “Когато порасна ще стана кенгуру”... Все е балкански пейзаж.

Много неща се изписаха и изговориха напоследък. Безспорно е натрупването на нови заглавия. Много награди, не само наши. Диагнозата : съживено е българското кино, шарено е, живи сме - излязли от кризата...

Разбира се, заедно с оптимистичните оценки не спират и постоянните упреци към драматургията. Нищо ново под слънцето. И вчерашната конференция на списание “Кино” не подмина сценарните проблеми. Александър Александров отново говори за връзките между литературата и киното, за писателите – сценаристи. Да, далече зад нас са златните години на нашето кино, когато се създават “Крадецът на праскови” и “Козият рог”, “Момчето си отива” и “Всичко е любов”, “Мера според мера” и “Йо-хо-хо”... Все безспорни филми, с много силна литературна основа, обединяващи във възприятието си нацията. Не само когато излизат на екрана, но дори след десетилетия, в “Понеделник – 8 и ½”. Почти нереално днес единение на зрители и критика... Отпечатаните през онези години в списание ”Кино” сценарии и до днес са златен фонд за българската сценаристика. Старата популярна максима, че от добър сценарий може да стане и калпав филм, но от лош сценарий свестен филм не може да се получи, е все така валидна. Постоянно повтаряме, че я няма голямата литература зад последните български филми, че почти ги няма в киното /с малки изключения, потвърждаващи правилото – като двата филма на Станислав Стратиев/ българските писатели, и което е не по-малко стряскащо – почти ги няма и професионалните сценаристи... Достатъчно е да видим списъка с филмите, участващи в тазгодишната “Златна роза”. Моделът на тоталното авторство: режисьорът – сценарист – та и продуцент! – се настани трайно в българското кино. Това от една страна. От друга - днес всичко се нарича сценарий и всеки, участващ в поредното шоу или кулинарно предаване, е потенциален и съвсем реален сценарист. Знам, че се повтарям, но унищожаването на творческите колективи / като коректив и като лаборатория, в които се отглеждаха сценариите, с помощта и благословията на личности като Христо Ганев и Валери Петров/, се оказа сред най-големите недалновидности на прехода, чиито плодове берем сега.

Една особена ранимост витае над игралните ни филми днес. Дори над успешните. Нищо общо с атмосферата около безспорните любими филми на 60-те и 70-те, които като че ли обединяваха емоционално най-различни хора - от различни прослойки, с различни интереси. Днес и успехите са някак измъчени - все не успяваме да се зарадваме на постигнатото. Да го разчетем и просто да му се зарадваме.

Може би затова толкова ми харесва “Врабци през октомври” с основния му лайтмотив - “Радвайте се, един другиму се радвайте!”... Да се радваме, ама какво да правим, като не можем... Понякога си мисля, че сетивата на радостта са закърнели в днешния българин, сиреч в нас. Може би затова въздухът край повечето от новите ни филми гъмжи от нееднородни, често полярни оценки /което си е най-нормалното нещо за един демократичен процес/. Но това, което тревожи, е постоянното разминаване между възприятията: от една страна – между професионалисти и публика, от друга – между самите нас. Всеки се е сблъскавал с приплъзващите се погледи и тихата враждебност – вътре в самата кинообщност . В своята несигурност авторите очакват ако не добра дума, то поне добронамереност. Много рядко обаче се осъществява истински диалог. Високомерното затваряне на неразбрания автор е най-честият резултат, който, разбира се, не води до никъде. Във всички случаи – капсулира си се човекът в своята болезненост и си остава в сянката на Калотина за вечни времена. Какво пък – толкова му били силите. Не е за всеки това хоро!...

Може би заради всичко това във фокуса на размислите ми на тази конференция днес е киноразказът. Киноразказът в последните български игрални филми, най-вече на участвалите във фестивала тази година. Добре е, че можем да сравним нашите филми с филмите от кинопанорамата и да видим общите тенденции в днешното разказване - при това не само на нашия континент. Очевидно е, че чистите драматургични модели се срещат все по-рядко. Съвременните филми са все по-хибридни. Обикновено, разбира се, доминира едната парадигма – повествователната или асоциативната. Но винаги има елементи и от другата. В току-що завършилата кинопанорама имахме възможност да се срещнем с най-различни форми на киноразказ. Чистото „авторско“ кино днес не е на фокус. Вместо авторско кино обаче световният екран ни среща със силни, големи автори. Присъствието на Ларс фон Триер и Педро Алмодовар на една кинопанорама е висока мярка и истински празник... Филмите днес обикновено стъпват на разказана история, но тя е разказана не по класическия „приказен“ начин, а по-особено, неравноделно, предизвикателно смесвайки жанровите специфики и традиционните ключове. Блестящ пример е бразилският „Къща от пясък“ – един изумително красив филм, който превръща огромния епически материал в незабравима поетична експресия.

Мисля, че нашите филми категорично се вписват в общите тенденции и могат да бъдат разглеждани като част от общия процес. Ако имахме време, бихме могли да намерим съответните аналогии в европейското и световното кино. Както за цялостните киноразкази, така и за новелистичните структури. Например - нашите „Маймуни през зимата“ и американския „Девет живота“.

Но да се върнем към нашето, българското разказване.

Не бих искала, а и не мога да бъда хладен анализатор и съдник.

Пиша като човек, разделящ общата ранимост, още ближещ раните си след „Другият наш възможен живот“, преживяващ всички упреци към кинодраматургията като лична моя несъстоятелност...

И най-вече като преподавател по кинодраматургия, на когото всекидневно се налага да сверява съществуващите модели с конкретните филми. И, разбира се, се опитва да постигне някаква яснота и адекватност...

И така – киноразказът като средоточие на драматургичните стратегии, като съответния изказ на събитията и образите в конкретния филмов текст.

Налага се може би една даскалска скоба за припомняне на понятията, които изглеждат азбучни, но са стряскащо многобройни и дублиращи се, особено за студентите: фабула и сюжет, история и разказ, повествование и композиция... Какво да правим като всичките са в активна употреба. Лично за мен използването на термина киноразказ ми се струва особено плодотворно, даващо най-голяма свобода, спасяващо от вечните приплъзвания в значенията на фабулата и сюжета. Киноразказът днес като термин ненаатрапчиво интегрира проблемите на структурирането, тоест на композицията на сценария и изграждането на сюжета. Така се разграничават и осмислят по-добре другите два термина – историята / спрямо разказа/ като „съвкупност от случки и събития, разглеждани изолирано, без оглед на комуникационния им носител“ и фабулата / спрямо сюжета/ като „събитийност, като схема на сюжета, съобщаваща обективното действие“./Жан Пол Торок, из „Теория на сценария“, сп. „Кино“, кн.6, 1991г. /.

Пристъпих към тази тема, защото от години се съпротивлявам към наложилата се и утвърдена тенденция киноразказът да се разглежда от гледна точка на разказването на историята, тоест като повествование. Постоянни са упреците, че не умеем да разказваме в нашето кино. След такива брилянтно разказани истории като „Крадецът на праскови“ и „Козият рог“, днес все по-рядко срещаме на екрана една цялостно разказана история. Това е сериозен проблем и наистина са нужни съзнателни усилия, за да се овладяват сценарните техники за разказване на истории.

Повествователната стихия е безспорна за седмото изкуство и зрителят наистина има нужда и обича да гледа добре разказани истории. Фабулното жанрово кино винаги се е радвало на масов интерес. През последните години на книжния пазар има изобилие от англоезични книги по сценаристика, / Сид Филд, Пат Купър и Кен Дансигер, Дейвид и Джоу Суейн, сценарния “гайд” на австралиеца Великовски и др./, които изследват киноразказа само като повествование, като разказване на истории и разкритие на характери. В тези книги има една повтаряща се рецептурност. Не я подценявам, убедена съм, че тя трябва да се знае и усвои!... Но също така съм убедена, че само тези повествователни модели не са достатъчни за осмислянето и разчитането на съвременните филми. Това не е проблем от сега. В тази “американизирана“ рецептурност на мен отдавна ми е тясно. Разнищването на триактната структура по страници много трудно може да се приложи към съвременния български филм.

Убедена съм, че трябва да разширим парадигмата на разглеждане на съвременния киноразказ. Усвоявайки повествователните кодове – т. е. на всичко, свързано с доброто разказване на истории, да не забравяме и другата парадигма – поетично-философската, асоциативната парадигма, която има своите специфични кодове. И тези кодове трябва внимателно да се осмислят и усвоят – още в студентските години. Не че казвам нещо ново. Дълбокото родство между поезия и кино е обект на сериозно изследване още от двайсетте години на миналия век. / Ю. Тиняннов, “Опояз” ците в Русия, после френският авангардизъм, са оставили едни от най-вдъхновените страници в кинотеорията/.

Въпрос на методология. И в преподаването, и в прочитането на реалните филмови резултати. Едно такова изначално разширяване и осмисляне на **спецификата на “двойното кодиране” на всеки филмов разказ – като повествователни и поетично-философски кодове**, е много плодотворно – както при работата на сценариста върху сценарния замисъл, така и при разчитането на реализираните филми.

Мисля, че филмовият урожай от последните години потвърждава тази моя може би прекалено “преподавателска” гледна точка.

Конкретните филми са жива и динамична материя.

Защо става все по-трудно в съвременния киноразказ, претендиращ за истинност, да се разкаже една цялостна завършена история, зад която да прозира приказната морфология на Владимир Пропп?

Само драматургична слабост и липса на талант ли е това или явлението е симптоматично? Сякаш днешното време и днешният разпокъсан, нехармоничен, останал без Бога човек все по-трудно може да бъде вкаран в цялостно повествование...

Мисля, че постмодернистичната ситуация в съвременното изкуство предполага преосмислянето на поетичните кодове в киноразказа.

Фрагментарността и незавършеността като специфични поетично-философски кодове не са само въпрос на авторова приумица или на постмодернистична естетическа претенция. Макар че и това го има. Те са част от битието ни, от взривяващото се битие на прехода, в което всичко е преобърнато, като онази посечена обърната елха...

Има нещо много истинско в отчетливата ритмичност на съвременния филм, в странните, несиметрични филмови структури, в силната метафоричност, в цитата и пародията, в лайтмотива като възможност за организация и послание на творбата... Все поетични и едновременно с това постмодернистични кодове, които не само че не отричат историята, а допълват повествованието, надграждат го, помагат на автора да разкаже най-изразително самата история. „Лейди Зи“ е блестящ пример за това. Един от малкото безспорни филми за последните години, успял да обедени в едно възприятието на зрители, професионалисти, критика...

И така - **потребността от равнопоставеност на повествователните и поетично-философски кодове в изграждането и тълкуването на киноразказа е повече от очевидна. За мен това е въпрос на методология. Да се открият и двете тенденции, и двете парадигми - във всяка отделна творба. Да се търси спецификата на конкретния киноразказ не в противопоставянето им, а във взаимното им съжителство и допълване. Вероятно тук е разковничето към най-проникновения прочит.**

Крайно време е да дадем и няколко български примера. Почти конспективно, поради изтичащото ми време.

Единственият филм, в който можем да открием класическата триактна „американска“ парадигма на разказа в чистия ѝ вид, е последният филм на Киран Коларов „Бунтът на Л“.

Сред последователно повествователните филмови платна, разчитащи преди всичко на цялостна, завършена, добре разказана история, се открояват „Изпепеляване“, „Откраднати очи“, „Подгръване на вчерашния обяд“, „Пътуване за Йерусалим“.

Добър и цялостен разказ срещаме и в двете последни комедии - ”Време за жени” на Илия Костов / комедия на нравите/ и “Леден сън” на Иван Георгиев / комедия на абсурда и фантастика/ , както и в единствения детски филм “Принцът и просякът”.

На другия полюс на чистите модели е „Обърната елха“ на Иван Черкелов и Васил Живков. Един филм, който вече неизменно присъства в днешното ни кинопространство с мощната си киноенергия – респектиращо симптоматичен, вледеняващо безлюбовен, ужасяващо реалистичен в своята разпокъсаност и липса на катарзис, изправящ ни изобщо пред въпроса за смисъла на нашите усилия... Но това е един по-дълъг разговор.

В същата тази постмодернистична, асоциативно – философска парадигма е и киноварианта на “Врабци през октомври” на Анри Кулев. Заразителен с топлотата си и чувството за хумор. Доказващ отново възможността на фрагментарното за пълноценен контакт със зрителя...

Повечето от останалите филми са по средата и в тях взаимно съжителстват и се допълват двете структурни парадигми. Във всички тях има история, но тя е разказана особено, странно. Самата история не може да изнесе авторовите намерения и послания без една по-агресивна и отчетлива авторова намеса. Без по-особен метафорично-символен ключ. Тук до „Лейди Зи“ са „Мила от Марс“, и „И слезе Господ да ни види“, и “Разследване”, и “Маймуни през зимата”, и “Пазачът на мъртвите”, и “Другият наш възможен живот”... За да бъдат възприети пълноценно, всички тези филми с техните разказани недоразказани истории имат нужда не само от повествователния, но и от поетичния постмодернистичен код.

Привършвайки, искам да кажа няколко думи и за усилията на Красимир Крумов в последните му “притчови “ филми. В тях той съзнателно търси простотата на разказа, изчистените архетипни форми и ситуации. В центъра на повествованията му винаги е една млада душа – едно самотно дете, което трябва да прекоси някаква пустиня – на отчуждението, на абсурдния социум или на една граница, отвъд която го чака баща му или спасителната животворяща Богородица. Това са дълбоко човечни, нежни, катарзисни филми, разкриващи библейския архетип на човешкото усилие да бъдеш, да останеш жив, да осветиш пространството... Може само да се съжалева за ненамерената мярка с “турската” сюжетна линия в “Нощ и ден”, която вероятно е послужила за поредния повод на Пламен Антонов да напише статията си в “Литературен вестник” за неокOLONIALИЗМА в българското кино. В тази статия той обвинява съвременната драматургия в спекулативност на темите и сюжетите, в роболепието на периферията спрямо диктуващия правилата център – поредния ни “голям брат”.

При цялата си крайност там той призовава и към нещо безспорно – да видим на екрана мислещи хора, от породата на Пенчо Славейков. Едно пожелание, с което лично аз се солидаризирам.

Мисля обаче, че самият Пламен Антонов – при един наистина доброжелателен и внимателен преглед на последните ни филми, би могъл да открие - сред множеството екранни съдби, немалко мислещи и търсещи герои... Герои, чрез които кривулиците на съвременния киноразказ стават разбираеми – и като съзнателно усилие да се усвоят моделите, и като упорита съпротива на стандарта и клишето.



Светла Христова

В СЕБЕПОЗНАНИЕ НА ЧОВЕШКОТО

За да съществува българското кино трябва не само да се говори за него, а и да има производствен процес, в който творците му да се конкурират, както това се случва в страните с пазарна икономика.

Убедена съм, че за всяка нация необходимостта от филмопроизводство е като необходимост от психотерапия, от катарзис, като възможност за самопознание, за разбиране и усвояване на човешките стойности. Тази необходимост е доста остра днес, в глобализиращия се свят, изискващ едновременно идентичност и унифициране на ценностната ни система.

Но след като нямаме адекватен на тези потребности кинопроизводствен процес, какво ни остава? Да проверим посоката и стойността на това, което имаме. Аз няма да навлизам в територията на българските кинокритици, които написаха вещите си анализи и оценки за продукцията, представена на последния Варненски фестивал. Нито пък се наемам да давам компетентни доводи доколко нашите нови филми са регионално или европейско кино.

Ще отбележа обаче широкоизвестната констатация, че българското кино не умее да разказва. Голямото кино винаги е било майстор-разказвач, а не голям мислител, към което ние в българското кино дълги години се стремяхме.

Затова е толкова по-приятно изключението, за което тук ще стане дума. То е и щастливо изключение, защото беше забелязано своевременно и адекватно оценено високо – първо в Карлови Вари, а след това и на нашия национален филмов фестивал.

Става дума за дебютния игрален филм на режисьорката Милена Андонова “Маймуни през зимата”. Адекватната реакция на журито на Варненския фестивал е най-яркото доказателство, че времената вече са други – за своя талант режисьорката получи признание, нещо, което нейният баща не получи във фестивалната година, в която филмът му “Козият рог” бе пренебрегнат заради “Наковалня или чук”/реж.Хр.Христов, сц.Иван Радоев/.

Тук аз ще направя опит да посоча, буквално в конспективен порядък – поради времето ограничение, - драматургичните основания за този успех на киноразказването в новото ни кино, който естествено ни качва в други нива на българската филмова интерпретация и отваря богати възможности за приема ѝ в света на голямото кино .

С първия си игрален филм “Маймуни през зимата” Милена Андонова показва, че е усвоила най-важния урок за твореца, а именно - че в основата на всяка художествена концепция лежи концепцията за личността.

Тази концепция може да е обусловена, както е в “Маймуни през зимата”, от драматичната несъвместимост с формите на всекидневието /Дона/, от недостига на детство, от самотата и отчуждението на амбицията /Лукреция/, от жаждата за обич и изконно установени човешки стойности /Тана/ и т.н. и т.н.

структурата

В “Маймуни през зимата” концепцията за личността се разгръща и внушава чрез развитието на филмовото действие - внимателно избрано, сътворено и композирано. Действието тук представя концептуалното съдържание, но в същото време и формата, в която това действие се разкрива пред зрителя. Защото не трябва да забравяме – воайорският характер на киното е органично свързан със самото предназначение на това изкуство – да бъде гледано, т.е. действието трябва да разказва .

Както когато човек говори е принуден да структурира изказа си, за да бъде разбран, така и сценаристът се нуждае от разказната структура, за да бъде разбран.

Сценаристът избира и подчертава определени отрязъци от действителността, въздействайки по този начин на вродените човешки инстинкти на зрителите при възприемане на визуалното. Още руските кинокласици са убедени, че монтажното мислене и писане на кинодраматурга е определящо за художествения резултат на филма.

Сценарната структура е основният план за това как различните части на сценария /действия, характери, хронотоп, диалог, тема, идея, звук/ се съчетават в едно, за да изградят единният гръбнак на драматичното действие. Но измислянето, проумяването как да организираш тези флуидни, вечно подвижни елементи в стегнат, кохерентен стил е едно от най-плашещите предизвикателства пред кинодраматурга.

Успехът на “Маймуни през зимата” започва от сценарно ниво, от етапа на избор на драматичното действие, т.е. още във фазата на изграждането на сценарната фабула, когато трябва да се прецени **какви** точно действия и **как да бъдат** съчетани. Тези усилия минават през вещия избор на разказвателни принципи и подходящи визуални тематични метафори в етапа на сюжетното изграждане и завършват със специфичното му кинематографично оформяне. Прецизно и артистично изградена, сценарната разказвателна структура е първата солидна заявка за успех на филма.

Милена Андонова проявява кинематографичен нюх /може да е наследствен!/ и подбира сценарния си материал така, че концепцията ѝ за личността да бъде максимално добре възприета според замисъла ѝ. От романа на Мария Станкова “Искам го мъртъв”, състоящ се от 7 новели, тя подбира 3, които се доближават тематично-смысловое най-много една до друга.

Драматургичната оригиналност на подобрения материал е във възможността едновременно да се използват различни жизнени и темпорални равнища, създаващи един усложнен художествен модел. Така замислен, смисълът на разказа не е ограничен от време и пространство и отразява промененото, вече универсално третиране на субекта, отричайки неговото единство и непоклатима цялост. Разказът черпи своя живец от проследяването на връзките между художествените образи, чувствата и персонажите, които в хода на филмовото действие стават смислово все по-подвижни и многозначни.

Ако погледнем драматургията поотделно на трите истории, ще видим, че всяка от тях има силен конфликт, съдържа функционални сюжетни моменти, които способстват развитието на филмовото

действие, има обрати, изненади, яснота на разказа – т.е. никоя не отстъпва по драматургичните си качества.

Началото на всяка новела е класическо - поднася на зрителя фаталния недостиг в живота на всяка героиня, който тя трябва да преодолее. На Тана - липсата на дете, на Дона – липсата на мъж, на Лукреция – невъзможността да остане в София след завършването на образованието си. От тук нататък всичко, заложено в началото на разказа, когато сме въведени в средата на героините, със всяка сцена започва да се развива стремително напред с цел да компенсира недостига на всяка от тях. Нито една излишна сцена. Напротив. Всяка тласка напред разказа и този драматургичен успех не може да не се отбележи. Той свидетелства за умението на Милена Андонова да мисли и разказва монтажено още на сценарно ниво, в което се убедих от П-рия вариант на литературния ѝ сценарий. Именно монтажното мислене и писане при създаването на киносценария е специфичната за киното стратегия за убеждаване и манипулиране на зрителя. Сценарно умение, което рядко личи в българските филми.

Обичайната логика на последователността на събитията в трите темпорални пласта отстъпва пред силата и емоцията на драматичните ситуации, в които желанията на трите героини са ясно дефинирани. Постижимо ли е щастието? Каква е неговата стойност? Съизмерима ли е с цената на избора, който правим, за да платим за него? Всяка героиня със своята съдба дава отговорите на тези въпроси и трябва да кажем, че зрителят е ангажиран емоционално всеки екранен миг.

Рядко в нашето кино гледаме филми, в които да ни е интересно какво ще се случи в следващия момент и действието да “лети” към финала с лекота. Нещо повече. След прожекцията на този филм в съзнанието на зрителя остават да се “въртят” цели епизоди, да звучи музиката на човешки настроения...

образите

Създавайки женските образи на Дона, Лукреция и Тана, режисьорката продължава традицията на българското кино да създава силни женски образи /”Козият рог”, “Матриархат”, “Мъжки времена”, “Бъди благословена”, “Покрив”, “Звезди в косите, сълзи в очите” и др./, чрез които изследва състоянието на ценностната система в определено общество, но също така дава възможност на зрителя да се идентифицира с тях.

Всяка от трите героини на “Маймуни през зимата” плаща жестока цена за своите избори в пътя си към постигането на собственото си щастие – тази най-стара и най-желана цел на човека. Във филмовия разказ погледът навътре, към най-съкровените кътчета на човешката душа с днешна дата е не само възможен, но и крайно необходим в този разнопосочен и глобализиран свят, където е необходима идентичност, за да бъдеш добре приет.

Липсата на тъждество със себе си в образа на Лукреция намира израз във фрагментарността на вътрешните психически процеси, в тяхната хаотичност и прекъсваемост, в многократно повтарящия се кошмар от банята.

Изконното майчинско чувство е превърнато в код на повествователната мрежа, която Андонова умело и ритмично плете. Нещо повече. С кадрите от японския научно-популярен филм за маймуните, които се появяват в историята на Лукреция и Тана, тя създава великолепа тематична визуална метафора за своя разказ, с която обединява различните жизнени и темпорални пластове и равнища, за да внуши на зрителя тъжни истини за човешките стойности в едно общество.

сюжетното изграждане

В етапа на сюжетното изграждане действията така се разполагат във времето и пространството на бъдещия филм, че да постигнат в ума и сърцето на зрителя пълното въздействие на авторската идея.

В “Маймуни през зимата” сюжетното изграждане се базира на усложняването, разширяването на играта между времевите и естетическите пластове, между символиката и актуално-съвременното, между извън-временност и подчертана сегашност.

Драматургичната смислова динамика се изгражда от съпоставянето на времевите пластове, на сцени и епизоди, на детайли и части от диалози.

Във филмовата си драматургия чрез променените представи за човека и неговите стойности, режисьорката трансформира и естетическите категории драматично и трагично. Именно в тази трансформация самата литературност отстъпва място на един по-непосредствен художествен досег с човека и нещата, който ни е предоставен от монтажното мислене на Милена Андонова още на сценарно ниво.

Традиционно-психологичното, трагизмът на човешките душевни бездни обрастват с нов смисъл и значения и трансформират човешките изживявания – до вчера близки и познати, днес плашещи със своята коварна изменчивост.

Макар да е усложнен, сюжетът е четивен, ясен, богат – както го правят майсторите на киноразказа! Именно с това си умение присъствието на Милена Андонова за всяка съвременна кинематография е комплимент.

финалът

Известно е, че в съвременните наративни теории ролята на финала е основополагаща. В съвременния киноразказ няма критерий за добро приключване, възможен е дори отказ от завършване, с което се разбива идеята за единна и завършена история, на каквато в последна сметка се оприличава повествователността.

В литературния сценарий на “Маймуни през зимата” трите героини са събрани в карнавално условен хепи енд. Във финала на филма обаче битовото се превръща в сакрално, следвайки логиката в развитието на героините. Лъжата на Тана става не-грех поради това, че дава нов живот, убийството на морално мъртъвия железничар, което извършва Дона, става свещен жест на възмездие, клошарската съдба на полудялата Лукреция е библейско поучителния край на изгубилата човешкия си облик амбиция.

Така този филм /подобно на “Козият рог”/ прескача времето, границите и националностите и с универсалните си човешки стойности вълнува и въздейства така, както е присъщо на класическите произведения.

визуални тематични метафори

И накрая няколко думи за визуалните тематични метафори в сценария на “Маймуни през зимата”. Умението на Милена Андонова да създава добри метафори в сюжета, виждайки приликата между тях и смисъла на явлението или характеристиките на персонажите, е сигурен знак за нейния талант.

Епизодът в банята, където присъстват заедно, по едно и също време и трите героини, нарисуваната русалка, олицетворяваща мечтата на Дона по волен живот, както и сцените от японския научно-популярен филм за маймуните, които се появяват в историята на Лукреция и Тана, се римуват с образа на лаборантката с неизкореним просташки манталитет в двете истории на Лукреция и Тана, случващи се през 20 години. Те със силата на метафоричното си внушение заличават пространствено-времените координати на събитията и допринасят съществено за богатата изразителност на авторското внушение.

С дебюта си Милена Андонова успя да се измъкне от традиционния реализъм като създаде един усложнен разказ, очерта концептуално проблемния, външно неизявен социален и психологически драматизъм на съвременната българка.

Драматичното и трагичното, обогатени с човешка същност, се превръщат в откритие за човека и живота. В това е и силата на този филм – като опознава нееднозначните стойности, заложили в образите на трите героини на филма, зрителят поема пътя на себепознание и стига до общочовешкото.

И колкото по-достъпно и интересно разказваме във филмите си за този път, толкова повече ще ни разбират, ще имат нужда от нас, а е възможно и да ни харесат...



доц. Правда Кирова

МАЛКИ ИСТОРИИ ЗА ТЪРСЕНЕ НА СМИСЪЛА

Само допреди няколко години в част от новите филми познавахме обновени версии на сценарии, чиито първи варианти помним от времето на творческите колективи в Киностудия „Бояна“. Разбира се, актуализирани, доразвивани и в значителна степен променени от новата реалност, но все пак заченати преди...

На последния Варненски фестивал беше представено изцяло ново българско кино, родено в първите години на новия век. (Може би преходът наистина е завършил и в киното ни.)

Впечатляващо е жанровото богатство - психологически и екзистенциални драми, фентъзи, комедии, абсурд, приказки за възрастни и за деца. Може би радостно-големият брой на заглавията (15) допринася за тази пъстрота на спектъра.

Виждаме по-голяма зрялост, натрупвания, които дават ново качество.

Режисьорите демонстрират наистина порастнало владение на киноезика и умение да изграждат автентична реалност. В повечето случаи те са и автори на сценария. (Само три от филмите са по литературни произведения: „Врабците през октомври“ - по разказите на Станислав Стратиев, „Маймуни през зимата“ - по разкази на Мария Станкова, „Ритуалът“ - сценарист Г.Господинов). За разлика от много колеги, не намирам това за нещо непременно тревожно - все пак киното е друг език и не е задължително да бъде винаги визуален превод на литературата.

Може би именно желанието да създават свят със средствата на киното, а не на литературата или театъра, обяснява подчертания стремеж на авторите към истинност, към постигане на почти документална филмова реалност. Засилен стремеж към автентичност се усеща не само в

експериментаторския „Обърната елха”, но и в поетичния ”Лейди Зи”, и в психологическия „Разследване”. Документалността помага за постигане на киноспецификата чрез „реабилитацията на реалността”.

Липсват големи наративи, исторически, мащабни платна. Интересът е съсредоточен в малки разкази за обикновени хора. Дори и в заглавия, посветени на близката история („Откраднати очи”), проблемите са разгледани през призмата на интимното, улавяйки в отделни фрагменти същността на цялото.

Една част от авторите остават верни на предпочитанията от зрителя „добър” разказ и го водят убедително и изобретателно, с умело използване на кодовете на избрания жанр („Бунтът на Л.”, „Откраднати очи”, „Разследване”, „Пазачът на мъртвите”, „Време за жени”, „Принцът и просякът”, „Ледена епоха” и др.).

Други експериментират с по-свободна, „неравноделна”, вътрешно раздробена структура, почти безфабулна, понякога изградена от новели („Смисълът на живота”, „Нощ и ден”, „Лейди Зи”, „Маймуни през зимата”, „Поколение: изгубени и намерени”, „Обърната елха”, „Врабците през октомври” и др.).

(Разбира се, този тип композиция има свои традиции в нашето кино - много филми по сценарий на Валери Петров и Коста Павлов артистично „играят” с нейните поетични и кинематографични възможности. От последните години помним „Всичко от нулата”, „Съдбата като плъх”, „Рапсодия в бяло”, „Посетени от Господ”.)

Експериментирането с фрагментарността в различна степен е белязало повечето филми от последния фестивал - може би защото тя е не само формална тенденция, а характеристика на нашия живот в началото на века, състояние на душите. Филмите или разказват малки истории, или изграждат колаж от отделни фрагменти, всеки от които допълва и работи за цялостната картина. А дори и „класическите” разкази (напр. „Разследване”) могат да бъдат възприемани като по-голям епизод от този общ филм за криза на ценностите, унижение, отчуждение и бягство - т.е., от една страна, няма големи наративи, мащабни платна, от друга - повечето филми са като отделни петна от едно голямо пано. Филмите сякаш се допълват, цитират, коментират един друг, като в някаква постмодерна игра. Асоциации и препратки към българското и световно кино допълват това усещане. (В „Под едно небе” Каналджията казва: „Сега не е време за жени”, но според Суてњьора: „Времето е само за жени”. А във филма със заглавие „Време за жени” се коментира английския филм „Време за мъже”.)

Независимо от жанра, сякаш повечето филми изграждат една болезнена, абсурдна картина на действителността. Нищо не е наред, по-точно всичко е глобално сбъркано. Големите системи - държава, медии, наука, църква, образователни и здравни институции - не функционират или са безсилни. Семейството се разпада.

Мъжът е уязвим и крехък, не може да се адаптира към новата реалност, боледува от унижение и безсилие, като истински „балканец” се опитва да е бабайт и мачо, но по-често е принуден да бяга в чужбина, във въображението си или в кръчмата.

Жената „яка душа носи” - виждаме я в различни проекции: жената-майка, оцеляващата жена, жената-работохолик, жената-килър, жената-клоун, жената-секс-кукла. Но въпреки многообразието от превъплъщения, тя не успява сама да постигне хармонията от живота, да слепи в самотата си бленуваното цяло...

Детето често е изоставено съвсем само. Не случайно най-често чрез него авторите задават въпроса за смисъла на живота и дават различни отговори, в зависимост от темата и жанра на филма („Смисълът на живота”, „Нощ и ден”, „Пазачът на мъртвите”, „Принцът и просякът”, „Време за жени”).

Обединяващото в малките истории е загубеният смисъл и желанието за бягството от тази абсурдна, нечовешка, унижителна реалност ...

Бягството може да е в чужбина, в столицата, в брака (с чужденец), в миналото, в лудостта, в смъртта, в самотата, в шоуто, във въображението...

Разговорът за емиграцията (не само „външна” - от родината ни, но и „вътрешна” - при тези, които остават тук) беше започнат в „Другия наш възможен живот”, „Писмо до Америка”, „Следвай ме” и др., а сега е продължен от „Обърната елха”, „Нощ и ден”, „Поколение: изгубени и намерени” и

др. (Виртуалната сватба и тъжното спазване на шумната традиция в „Ритуалът” са нужни май повече на оставащите, отколкото на заминалите; героините от „Време за жени” непрекъснато съжالياват, че не са заминали навреме, а на финала младата героиня заминава, но на каква цена и дали за по-добро?)

Свързаната с тази проблематика тема за Запада, за чужденците и взаимоотношенията ни с тях, която присъства и досега в някои филми („Посетени от Господ”, „Хълмът на боровинките”, „Без семейна прилика” и др.) сега звучи в различен регистър във „Време за жени”(със сатирична острота) и „Врабците през октомври”(абсурдно-философски, със спасително чувство за хумор) и вероятно ще набира мощ в киното ни.

Към някои от досегашните теми, като така наречените мутри, например, се търсят нови гледни точки, даващи възможност за разкриване на човешките измерения на проблематиката - поглед отвътре към трудни човешки съдби („Бунтът на Л.” с опита да разкаже почти като екшън трагедията на ярка, нестандартна личност и „Лейди Зи”, с интересната стилизация в поетиката на чалгата). И все пак прави впечатление, че „мутрите”, които бяха почти превзели екрана доскоро, вече отстъпват - други теми излизат на преден план в началото на века (може би отново знак, че преходът е свършил).

Отношенията родители-деца са анализирани в различни аспекти, стилове и жанрове - психологически и социални, приказни и притчови, с фройдистки или сюрреалистични мотиви. Децата се оказват смисъл на живота и на бедни, и на богати; понякога са жертва на възрастните, понякога разбират повече от тях, надеждата е те да намерят смисъла („Пазачът на мъртвите”, „Принцът и просякът”, „Време за жени”, „Маймуни през зимата”).

Все по-зряло присъствие има проблематиката, свързана с малцинствата.

Темата за възродителния процес трябва да се изговори, здравословно е да се анализира, без, разбира се, да се експлоатира за създаване на вечен комплекс за вина, удобен за манипулация на други равнища. Затова е необходим задълбочен, откровен анализ, може би нелицеприятен и неудобен за всяка от страните, но пречистващ със своята откровеност. Още преди промените в 1989 год. темата беше започната с „Гори, гори огънче” - изповеден, сугестивен филм, а сега продължава в „Откраднати очи” с повече внимание към занимателното фабулиране, към динамичните, неочаквани, почти по американски, обрати и с обичания от зрителите „хеппи енд”.

Нова крачка прави в темата „Нощ и ден” - ако досега конфликтите са били ситуирани предимно по оста българи-небългари, тук проблемът за вината се разглежда сред представителите на самото малцинство.

Интересен е и опита да бъде преодолян националният архетип за турското насилие и да се съгради нов модел на взаимоотношения : фамилната история на малкия герой - за дядо му Никола, който бил дете, когато турците изнасилили майка му, но успял да я пренесе и спаси - сега се „повтаря” в съвременен вариант - майката е изнасилена от българи-престъпници и турци се опитват да помогнат на детето да търси лек за нея в храма с чудотворната икона и стават (косвено) причастни в чудото с появата на Богородица (макар и в детското съзнание).

Циганите присъстват в много от филмите („Маймуни през зимата”, „Пазачът на мъртвите” и др.), но в новелата „Платноходката” от филма „Обърнатата елха” са представени по предизвикателен и в същото време поетичен начин, с тъжна усмивка. Това, че героите говорят на цигански и ние нищо не разбираме от приказките им, в началото е шокиращо, но именно то постепенно ни помага да включим на поетическа вълна и да се оставим на мелодията на речта и на филмовата визия, на безхитростния детски опит тронав багер да се превърне в платноходка. Именно това засилва усещането за автентичност на този чужд свят, друг, различен и непознавам за нас. Така наистина сме хвърлени „документалистично” в атмосферата на живота им - усещаме тяхната затвореност и изолираност. Усещаме бариерата, която нарушава само циганинът понякога - когато се напие и е тъжен, той изразява тъгата си на български с казармена песен от войнишкия фолклор. Защото, колкото и да е парадоксално, толкова мразената от българските момчета казарма е била за циганина единствен период на приобщаване към обществото.

Поради ограниченото време ще се спра по-подробно само на три от филмите, симптоматични за тенденциите в нашето кино от началото на века (може би затова толкова дискутирани, отричани и

награждавани): „Разследване”, „Маймуни през зимата” и „Обърната елха” – подредени по степента им на отдалечаване от „класическия” разказ и преминаване към колажна фрагментарност.

„Разследване”

Непроницаемостта на човешката душа, сложната смес от чувства, подбуди, ценности и желания, клокочещи в мрака на дълбините ѝ, правят контакта с другия човек почти невъзможен.

Всичко е някак сбъркано в живота на главната героиня - тя не успява да постигне истинско общуване с детето и съпруга си, а полага толкова усилия да намери човешкото у убиеца.

Филмът започва „по американски” стегнато и лаконично - въвежда героинята с точни, пестеливи щрихи:

- тренира заедно с мъжете-колеги „помпа” мускули (но пада, защото иска да контролира ситуацията);

- надъхва се за постигане на целта си, повтаряйки си, че светът се нуждае от справедливост, иначе ще се разпадне;

- станала е недоверчива и подозрителна в този мъжки свят - на въпроса на шефа „Как си?” тя отвръща със „Защо питате?” - не вярва вече в спонтанните топли човешки взаимоотношения. И с право, защото шефът всъщност я вика, за да ѝ възложи провалило се следствие.

Прецизно, внимателно и деликатно е изградено общуването между следователката и престъпника - с деликатни и верни психологически стъпки е потърсена човешката гледна точка към братоубиеца:

- постепенно тя осъзнава, че не го мрази, защото имат много общо - завистта не ѝ е чужда - както убиецът завижда на брат си за любовта на майката, така тя завижда на него заради близостта с жена му;

- и двамата са единаци, опитват се да бъдат силни, да не хленчат, да не разчитат на милост, да гледат живота в очите;

- и двамата имат бедно детство - ровенето в живота му я кара да се върне в бащината си къща в покрайнините на града, да се опита да изтръгне мелодия от детския си акордеон (за разлика от двамата братя, тя все пак е имала акордеон - недостижима, несбъдната тяхна мечта);

- повторенията, напомнящи заклинания, в стиховете на убиеца: „заклучи се за мъката, заклучи се за мъката...” се римуват с повторенията в нейните ”самопризнания” пред диктофона ѝ - „не искам да съм сама, не искам да съм сама...”;

- сякаш олекнал от направеното признание за извършеното убийство, той подскача върху леглото като дете. Но не достига до пречистване – „така било писано” - оставайки си със „старозаветните” представи, че страхът (а не любовта) е силата, която определя отношенията на човека с Бога, че няма прошка - „кой ти прощава, животът не прощава”.

Впечатлява и изостреният усет за детайла, който допринася за психологическото уплътняване на образите и взаимоотношенията:

- застиналата капка от свещ върху обувката на следователката подсказва на героя, че тя е изпълнила молбата му и е запалила свещ от негово име;

- синът на убиеца получава същия тик като баща си - белег за болката, която ще носи, за тежката карма; и т.н.

Филм, който успява да постигне психологическа дълбочина с лаконизъм и изисканост.

„Маймуни през зимата”

Въпреки ярко регионалната фактура, това е много европейски филм, „гмурнал” се в такива дълбини на женската душа, където мракът е „общочовешки” и надскача локалното, където женската амбиция води до парадоксални резултати, където противоположните възможности на характера (и съдбата, която той си изковава), се изместват една друга - гранични пространства, в които психологизмът се докосва до абсурда.

Във всяка от трите новели има ярка, силно напрегната, трагично извита дъга на трансформацията на характера. Всяка от героините сякаш получава дори повече от това, което е желала, но то не я прави истински щастлива:

- Дона - мечтае за волния живот на русалките, необременен от грижите за деца, а всъщност те са най-голямото ѝ богатство и тя убива човек и жертва свободата си именно от любов към детето си...

- Лукреция - забременява, за да остане в столицата чрез брак по сметка, но получава любовта на чужденец и възможност за брак по любов с него и реализация в чужбина. Този подарък от съдбата я довежда до престъплението да изхвърли детето си в кофите за боклук...

- Тана - мечтае да роди дете на съпруга си, за да си осигури завинаги любовта му, а става причина за нещастieto му, унижението и смъртта му, макар и косвено...

И тук забелязваме основните тенденции - и като послание (животът ни е сбъркан, изгубили сме истинския смисъл и не сме щастливи, защото живеем с някакви, често измислени, цели), и като стил на разказа (историите са изградени от фрагменти, в чиито липсващи полета ние търсим и намираме, доизграждаме мотивациите).

Вместо да се радваме и да сме благодарни за това, което имаме, ние с голяма амбиция полагаме нечовешки усилия в невярна посока. Но как да разберем коя е истинската? Как да чуем Бог в себе си? Маймуните са по-мъдри от нас...

Ако импулсивната Дона беше раздала любовта на щедрата си душа на децата си, а не на случайни мъже, може би мечтата ѝ за семейно щастие щеше да се сбъдне...

Ако за амбициозната Лукреция детето не беше ту средство за брак/кариера, ту пречка за брак/кариера, може би щеше да се реализира с по-голям успех...

Ако всеотдайната Тана беше посветила живота си на любовта към Лазар, а не на амбицията да му роди дете, може би щеше да се радва на любовта му по-дълго...

И трите жени стават косвено или буквално „престъпнички“, водени от различни (разбираеми) подбуди. И ние сме склонни да простим на Дона и Тана прегрешенията им в името на детето, то не можем да простим на Лукреция (а и тя самата не може да си прости) престъплението срещу детето.

Изградената от три новели фабула е „вкарана“ в постмодерна игра. Фрагментарността на „накъсаната“ композиция, изградена в три времеви пласта от различни по дължина сегменти от историите, разказани синкопно, асиметрично, придава обем и полифоничност на сюжета, създава ефект на едновременно обглеждане на проблематиката не само от различни гледни точки, но и в различни времеви перспективи.

„Обърната елха“

Експериментален поетичен филм по ръба между мощна документалност и фикция - опит да бъде показан живота чрез неговите собствени форми, сякаш недраматизиран, нефабулиран от авторите.

Съставен от шест новели, пролог и епилог, филмът сглобява пъзела на сбъркания абсурден живот сякаш чрез „запинг“ - както с дистанционното управление на телевизора сменяме програмите, „хващаме отнякъде“ различните истории, гледаме малко и „отиваме“ на друг канал, без да дочакаме края им (в този смисъл след документален филм можем да попаднем и на игрален филм за Сократ).

Кодът ни е даден в третата новела „Сократ“ : светът е като обърнато дърво - живеем с отражения, а не с истинските неща, загубили сме истинския смисъл и затова сме нещастни. Постепенно ние осъзнаваме, че посланието е внушено по шест различни начина: не се отнасяме към живота си като към празник, но смътният копнеж по истинското, потребността от празник са живи - и макар в доста изкривена форма, ние поддържаме празничните ритуали, извършваме понякога уродливи жертвоприношения. Почти всяка новела ни прави свидетели на някакъв вид празник - рождения ден на бившето ченге, бала на абитуриентите, събирането на Бялото братство, селското хоро...

Филмът започва със спускане по ствола на величествена елха от небето към земята (от истинското към отражението) и с първото жертвоприношение - това на великолепно дърво, с чийто „труп“ ще си направят празник. То е отсечено („убито“) и пренесено почти ритуално до големия град, навързвайки с последното си пътуване шестте новели.

В първата новела е жертвано телето - но виладжиите не се чувстват убийци - местните селяни вършат черната работа вместо тях - убийството е опосредствано. (Следва смъртта на Сократ, на момичето, на Нереза...)

Свободното владение на киноезика, боравенето с всички компоненти на киното, не само на повествованието, помага на авторите за полифоничното изграждане на тъканта с богат „диалог“ между визията, звука и музиката.

Темата за отраженията е представена чрез интересни звукови и визуални връзки както вътре, така и между новелите:

- първата новела започва с кадър на две могили и отражението им във водата, а героинята на следващата новела е от село Две могили и иска да избяга оттам;
- виладжиите живеят в къща-близнак;
- една от героините говори думите наобратно - като своеобразно звуково отражение; и т.н..

Много вътрешни рими и двойки опозиции в няколко пласта „спояват“ фабулно несвързаните новели на ниво ритъм и смисъл:

- празният действащ храм - контрастиращ със запуселия, обрасъл с трева храм, сред чиито руини младежи се събират и пеят край огъня;
- хорото от селския събор - римуващо се с триредото хоро на дъновистите;
- момичетата „на ръба“ на пропастта - бременната от втората новела и героинята, която се самоубива в „Нереза“; и т.н.

Внимателно е разработена музикалната „партитура“, наслагваща значения, разкриваща поколения/общности/манталитет/:

- народна песен пеят в камиона еднакви като „болтчета“ селянки, които отиват на работа и виладжийката, върнала се от Америка заради старата си любов;
- бременното момиче слуша Еминем и с рап заглушава химните на дъновистите;
- Нереза надува „Дийп пърпъл“, но младежите, които пеят край огъня, са неразбираеми за него; и т.н.

В епилога елхата пристига в столицата. Оголват с брадви ствола, сякаш я дерат, като жертвено животно, забиват я на площада, тя скърца. Разкрасяват я за всеобщото увеселение с играчки, символизиращи новелите, отражения на отраженията ... Чуват се камбани – откъде? – (нямаше ги нито в действащия храм, нито - в запуселия), но значи някъде има истински храм, щом чуваме звъна на камбаните му. Така както го има истинския свят, щом виждаме тук отражението му...

Фрагментите са неравностойни, но мощно, почти медитативно въздействащи с „приповдигнатата“ киноизява, с вътрешните рими, с „философичното“ звучене на красотата на пейзажа, с диалога между музика и картина, с ритъма на жертвоприношенията, които извършваме, но които не ни доближават до Бога, а ни превръщат в убийци. Затова катарзисът на Коледата остава невъзможен...

...

Филмите от последния фестивал вдъхват усещане за преодоляване на кризата и обнадеждаваща промяна. Продължаващи най-интересното от търсенията в българското кино, запазили българската си идентичност, те радват с увереност и стремеж към европейски стандарти. Съвременни и в тематичните си посоки, и в драматургичните модели, и в кинематографичния език, те постигат универсални значения в интереса си към човека, съхранявайки автентичната си локална неповторимост.

-
- „Под едно небе“, „Смисълът на живота“, „Нощ и ден“ - сц. и реж. К. Крумов
 - „Пазачът на мъртвите“ - сц. и реж. И. Симеонов
 - „Маймуни през зимата“ - сц. и реж. М. Андонова
 - „Принцът и просякът“ - сц. М. Даскалова, реж. М. Евстатиева
 - „Време за жени“ - сц. и реж. И. Костов
 - „Гори, гори огънче“ - сц. М. Томова, реж. Р. Петкова
 - „Откраднати очи“ - сц. и реж. Р. Спасов
 - „Врабците през октомври“ - сц. Ст. Стратиев, реж. А. Кулев
 - „Ритуалът“ - сц. Г. Господинов, реж. Н. Косева - новела от филма
 - „Поколение: изгубени и намерени“
 - „Разследване“ - сц. и реж. И. Трифонова

„Бунтът на Л.” - сц. и реж. К. Коларов
„Ледена епоха” - съсц. и реж. И. Георгиев
„Приятелите ме наричат Чичо” - сц. и реж. И. Христов
„Лейди Зи” - съсц. и реж. Г. Дюлгероv
„Обърнатa елха” - сц. и реж. В. Живков , И.Черкелов
„Другият наш възможен живот” - сц.Н.Попова, реж. Р. Петкова
„Без семейна прилика” - сц. и реж. Ю. Кънчева
„Писмо до Америка” - сц. и реж. И. Трифонова
„Следвай ме” - сц.М.Дамянов, реж. Д. Боджаков
„Всичко от нулата”- сц. К. Павлов, реж. Ив.Павлов
„Съдбата като плъх”- сц. В. Петров, реж. Ив. Павлов
„Посетени от Господ” – сц. С. Стратиев, реж. П. Попзлатев
„Рапсодия в бяло” – сц. и реж. Т. Москов



Петя Александрова

В ТЪРСЕНЕ НА НЕЯСНАТА ИДЕНТИЧНОСТ

Всъщност за национална идентичност в българското кино се заговори едва през последните петнайсет години. Понятието не е ново, би трябвало вече да сме го усвоили и дори да сме забравили този род въпроси. Но все още го развяваме като знаме, особено в чужбина и на фестивали.

Националната идентичност като история

През първата половина на ХХ в. киното ни обяснимо не се вълнува от националната си идентичност. През втората половина обаче, когато производството се национализира и влиза в регулиран цикъл като количество, като грижа на/и финансиране от държавата, изглежда нормално то да се запита какви са нюансите на типично българското светоусещане. И тогава се оформя схващането за национална идентичност, което властваше през целия период до края на 80-те. Тя се схващаше като сюжет – след като събитията са от родната ни история и бит, това е напълно достатъчно. В останалото се стараехме да се вградим било в световното, било в социалистическото кино. Явно сме били вторачени твърде много в своята социална и социалистическа принадлежност, опитвали сме повече да се интегрираме с останалите държави и истории, не толкова да се оразличим

от тях. Първо овладявахме съветския постановъчен опит - от него можехме да се научим на много, но ние предпочетохме не това, което наистина си заслужаваше. Силните страни на съветското кино като монтаж, умение да се работи с масовки и да се предават военни действия, бяха затлачени от идеология.

В този смисъл доста любопитни бяха филмите, посветени на юбилея "1300 години България". Това беше нещо, с което имахме реалния шанс да се самоизтъкнем – нашата държава е стара, тя има уникална история, по-любопитна от редица други европейски страни. При по-широк и модерен прочит националната ни идентичност звучеше така – "гордеем се, че сме православни, славяни и сме дали на света азбука". Тази позиция имаше и идеологически дивиденди – сродяваше ни по-плътено със СССР, като ни позволяваше дори да изпитваме известно превъзходство, понеже Русия е взела от нас кирилицата, а не обратното.

Програмата "1300 години България" ни освобождаваше от всякакви исторически комплекси, затова и амбицията във филмите беше да се издигнат до висотата на националния патос. Държавата не жалеше средства и хора за своята свръхзадача – "Хан Аспарух" на Людмил Стайков, "Борис I" на Борислав Шаралиев, "Константин Философ" на Георги Стоянов, филмите за Крум и Симеон са правени с размах и вдъхновение. Много хитро те се плъзгаха само по онези събития, които дори в своята драматичност са позитивни за самочувствието ни. Друга група филми имаха сюжети от най-новата история и демонстрираха как точно сме се приобщили към социалистическото семейство на Варшавския договор и СИВ – "Те надделяха" на Киран Коларов, "Ударът" на Борислав Шаралиев, "Спасението" и "Ешелоните" на Борислав Пунчев... Така "Спасението" и "Ешелоните" улучиха с наистина събитие от международно значение – спасяването на българските евреи от концентрационни лагери. А заинтересованите политически лица си приписаха заслугите.

В този смисъл особено място зае "Време разделно". Едноименният роман на Антон Дончев е много популярен у нас, по онова време режисьорът Людмил Стайков заемаше най-високия пост в киното, а също така имаше и опит в тази посока с "Хан Аспарух". Всичко предвещаваше успех, но... Точно тогава правителството ни започна срамната кампания по насилственото преименуване на етническите турци с български имена. Европа беше отвратена, част от българите в родината си също. А филмът разказваше за събития на насилствено помюсюлманчване на българи. Косвено "Време разделно" оправдаваше правото ни да постъпим с турците така, както те са постъпили с нас преди три века – ярък пример за етническа нетолерантност. И не постигна очаквания успех.

А нормалната посока на идентичността беше вълната филми от 70-те за миграцията и еснафството. Чисто българска модификация на резултатите от индустриализацията и битовия прогрес, филми като "Селянинът с колелото", "Вилна зона", "Матриархат", "Покрив", "Преброяване на дивите зайци" носеха позитивната енергия на онова, с което толкова се гордеем в живота си – чувството за хумор, виталността и присмеха над битовизма и прагматизма.

Националната идентичност като проблематизиране

Този поглед се появи, когато за държавата ни се отвориха вратите към Европа, а за киното ни изтъняха възможностите у нас и то се пренасочи към фондове и субсидии навън. Преди разчитахме на български пари и на отношенията с останалите социалистически страни. За целта не беше нужно филмите да притежават пред публиката нещо като национална идентичност – тя дори можеше да попречи. Но в новата икономическа ситуация се оказа особено важно да се харесаш на Запад – за да намериш пари за производство на филма, а и евентуално пазар за него след това.

Но с какво можеш да заинтригуваш отегчения западняк, видял всичко – а без съмнение вече в мечтите си се прицелваме в него като зрител. Само че той се е нагледал на холивудски стандарт и европейско изкуство, на професионализъм, специални ефекти и авангард. Затова залагаш на любопитството и любознателността – именно от преситеност той ще да се интересува от

различното. Не напълно различното, което не би могло да бъде разбрано, но достатъчно различното, за да изглежда оригинално.

Така се появиха, условно казано, "модерните" филми. Днес желаният (дано да е европейски) зрител е в позицията на етнолог – той е запознат с нещата, но отстранено и някак книжно – чрез филмите ги проучва, класифицира, и да се надяваме, съпреживява. Задължително погледът му е добронамерен и вярва на видяното от филмите.

Какъв изследователски терен предлагаме за този зрител? Определено етническите малцинства – филми за турци („Лист отбрулен“), мюсюлмани („Нощ и ден“), евреи („Пътуване към Йерусалим“) и цигани („Лейди Зи“) ... Малцинствата в нашите филми са неизменно ошетени, с което, от една страна, избиваме комплекса си за вина, а от друга, само този поглед ни води към демократичните процеси и към последствията във вид и на средства, които се движат с тях. Всеки друг поглед днес би изглеждал ретрограден.

Идеологически и етнически репресии – след като сме се хвалили толкова с епичните си участия, сега обръщаме страницата върху срамните и трагични събития. И народностните – представяне на специфичен бит, обичаи и душевна нагласа: за каракачани, за изоставени възрастни хора по запустели села, за вярата в Бога, за нетрадиционни у нас религиозни изповядвания...И пак историята, но с обратен, минусов знак: „Изпепеляване“, „Бунтът на L.“, „Откраднати очи“...

Това са филми, които идат да разкажат нашето състояние и развитие като оригинално, а не общовалидно. Те са шансът за различност, схващан като тема. Оттук нататък реализацията обикновено е класическа.

Националната идентичност като обърканост

Всъщност не е ясно дали наистина имаме нужда от този термин. Навътре ли е обърнат, от искрено желание да изясняваме нещо за самите нас в едни неясни времена, когато всичко е подложено на преразглеждане? Или навън, към доказването пред Европа и света, пред комисии и фондации, за да ни обслужи конюнктурно? Защото не е тайна, че има теми, автоматично отварящи повече врати, отколкото някоя комедия или екшън например. Преди време това беше темата "гражданско общество", после дойдоха "етническите малцинства", последва я вълната на gender проблематиката, сега са дрогите и мафията. Друг е въпросът защо оригиналността се свежда само до темата, защо определено сме се отказали да оригиналим във формата. Няма новаторски конструкции, водене на разказ, стил. Въпреки че алтернативното кино може да се прави в малки общности и държави, с малко пари, тази възможност не ни съблазнява. Примерът на "Догма 95" тук не върви. Изключението се нарича „Мила от Марс“ на Зорница София – ефективна визия, която взривява шаблонното представяне дотогава на българското село, на старците там, на пейзажите... И минимално финансиране – при всичките уточнения, че това е първи филм, правен с приятелски кръг. Докато в България по-скоро искаме да опитаме да направим филм от типа на македонския "Преди дъжда" - етнически полярен до тезисност, но с оправдано ефективна визия и добре оформена кръгова конструкция. И със средства от Великобритания. Защото такъв филм взима Златен лъв във Венеция. Вероятността за създаване на някакво течение, за приемственост, за шанс на един авангардно настроен автор да направи няколко филма и т. н. е сведена до минимум.

В нашата ситуация националната идентичност звучи маргинално и изкуствено. Както маргинално изглеждат произведенията, които не носят външните белези на тази "национална идентичност" – филмите на Людмил Тодоров, Иван Черкелов, Красимир Крумов. Времето за "национална идентичност" поотмина, а и мястото, България, едва ли е толкова привлекателно за одобрен поглед – твърде много ярки национални идентичности на Балканите ни заобикалят.

часть 2

БЪЛГАРСКИЯТ ПРОДУЦЕНТ – МИТИЧНО СЪЩЕСТВО ИЛИ
ДЕЙСТВАЩ ПРОФЕСИОНАЛИСТ

УДАЧЕН ЛИ Е БЪЛГАРСКИЯТ МОДЕЛ В ПРОДУЦИРАНЕТО

**Проф.
Владимир
Михайлов, д.н.**



НЕСПОЛУЧЛИВИЯТ БЪЛГАРСКИ МОДЕЛ В ТЕЛЕВИЗИОННОТО ФИЛМОВО ПРОДУЦИРАНЕ

До 1989 г. държавата беше основен продуцент в производството на българските телевизионни филми. След демократичните промени на продуцентския фронт настъпи оживление. Или по-точно е да се каже, че беше открит продуцентски фронт и на телевизионното филмово поле. С появата на „Правилника за продуцентска дейност“ на Националния филмов център през 1991 г. и на „Закона за авторското право и сродните му права“ през 1993 г. се положи нормативната база за независимо филмово производство. С голям ентузиазъм един след друг започнаха да се регистрират частни продуценти, дори беше открита в НБУ отделна програма за подготовка на млади продуценти в департамента по масови комуникации.

Когато телевизионната продуцентска дейност обаче опря до реални дела, нещата замряха. Трябват пари, много пари, а достатъчно пари няма. Трябват сценарии, добри сценарии, а достатъчно добри сценарии няма. Трябват творчески екипи, добри творчески екипи, а кой знае колко добри творчески екипи няма. Българският вътрешен пазар, освен това, е много малък, а националната филмова продукция нито се търси, нито се продава на външния пазар.

Наложи се отново да се прибегне до държавния бюджет. Макар и демократично съставен, все пак бюджетът е държавен и се намира под контрола на партията или на коалицията, които в момента са на власт. Но дори да се абстрахираме от тази зависимост, какво се получава на практика.

Днес, по общоприетите правила за всяко кинопроизводство, българската държава е инвеститор на почти всички снимани в страната български телевизионни филми. По принцип няма

нищо лошо в тази държавна загриженост за българския облик на филмите от малкия екран, още повече, че идеологически контрол по всичко изглежда вече не е много възможен.

Художествен контрол обаче е възможен, а той изобщо не влиза в задълженията на държавата-инвеститор. Тя е постъпила по друг начин и е сбъркала, според мене. Ще обясня къде е сбъркала, но преди това да припомня общоизвестната професионална истина, че един инвеститор не само дава парите, но иска от продуцента те да се върнат след излъчването и продажбата на филмовия продукт и то с максимална печалба. Затова инвеститорият внимава на кого предоставя продуцента средствата – сценарист, режисьор, оператор, актьори и всички други от творческия екип, осъществил филмовото произведение.

В нашия, български случай, държавата-инвеститор е тръгнала по най-лесния път. Тя просто предава всяка година на БНТ заделените в бюджета целеви пари за телевизионни филми и ѝ поръчва да изпълнява функциите на продуцент. Прескачам факта, че държавата би могла да раздели тези пари между няколко телевизионни организации и ще се съсредоточа върху начина, по който държавната субсидия стига до директните производители, т.е. ще се съсредоточа върху начина, по който се харчат държавните пари за телевизионно кино.

По принцип БНТ организира сесии със селекционни комисии, пред които се явяват кандидатите и някои от тях получават парите. Нормално конкурсно начало, което, разбира се, не винаги се спазва. Доста драстични примери има в това отношение.

Какво представляват селекционните комисии, които преценяват качествата на представените проекти? Те са съставени от вътрешни (на БНТ) и външни специалисти, които (особено външните) изобщо не ги е еня какъв художествен резултат ще се получи от предпочетения за производството на даден филм екип. Да не говорим, че за оценяването на сценариите се изискват специфични професионални качества, а не просто мнението на даден режисьор или сценарист, включени в комисията. А пък за последващи финансови резултати никой от оценяващите дори не се сеща при журирането. От птичи поглед личи, че този вид комисии са безотговорни към очакваните художествени и финансови резултати от предложените за харчене пари. А и за какво да бъдат отговорни – вярно, имената им се изписват след филма, но те знаят, че почти никой не изглежда българските филми докрай...

Доказателствата за резултатите от тази селекционна политика са безброй, а лошото е, че не могат да се скрият, защото всички ги виждат на телевизорите си вкъщи. За съжаление, една значителна част на финансираната от държавата телевизионна филмова продукция през последното десетилетие е с ниски художествени качества. Или казано буквално, тя е негледаема. И тъй като не става дума за отделни случаи, явно има някаква грешка още в предварителните продуцентски намерения.

Държа да подчертая, че не говоря само като външен наблюдател на българската филмова продукция. Няколко години бях член на Художествения съвет на БНТ и съм имал възможност не само внимателно да изгледам тази продукция, но и да участвам в обсъждането на предложените на съвета за художествена оценка филми. Ще призная, че често ми е било конфузно да изгледам целите филми и съм се чудел не толкова на прахосничеството на държавните пари, колкото на курназлъка на редица кинотворци да се захванат с нещо, за което явно не ги бива.

Но ако това са субективни впечатления, обективното е, че щом по-голямата част от филмите не се получават, вероятно има някаква основополагаща причина. Всичко сочи, че тя се корени още при поръчката за производството им. Несполуките са съставна част от всяко творчество, това е така, но когато едно творчество е превзето от поредица несполуки, не може да не съществува конкретен виновен. В случая с българското телевизионно филмово производство май без колебания можем да посочим за виновен продуцента, който не е вложил парите в правилния сценарий, правилния режисьор, правилния оператор, правилните актьори.

Речем ли обаче ние, зрителите, да потърсим отговорност от държавата като инвеститор (тъй като тя инвестира с пари от нашите данъци!) за качеството на българските филми, които гледаме от телевизионния екран, ще ударим на камък. Защото държавата поне досега не се интересува как се харчат отпуснатите от нея пари в качествено отношение. А ако случайно се интересува едва ли на някого в Министерски съвет ще му хрумне да потърси персонална отговорност.

В БНТ обаче има служител, който носи пряка отговорност. Това е човекът, който ръководи „Центъра за телевизионно филмово творчество” и е делегиран продуцент на всички филми, финансирани от държавата. В духа на „Правилника за реда и условията на организиране и финансиране създаването на български телевизионни филми в БНТ”, който определя БНТ като продуцент на телевизионните филми, той трябва да носи отговорност за произведените от Центъра филми. Трябва, но не я носи. Защото се оправдава със селекционната комисия, с колектива на Центъра, с ръководството на БНТ и т.н. Удобна безотговорна позиция, в резултат на която виновни няма. Лоши филми обаче има.

Редно е, след като описях несполучливият от моя гледна точка български модел в телевизионното филмово продуцентство, да се опитам да предложа по-сполучлив модел. Вероятно са възможни различни пътища за излизане от ситуацията, но разсъжденията ми са основно по линия на персоналната отговорност. Например, след като държавата е определила да има главен прокурор в съдебната система, който да защитава нейните интереси, защо да няма и главен продуцент на републиката в телевизионната система? Личност, а не институция, която да се грижи не само във финансов, но и в художествен план за влаганите от държавата средства за българското телевизионно филмопроизводство.

В България не се правят чак толкова филми, че с това да не се справи един човек.



**Проф.д.и.
Любомир Халачев**

БЪЛГАРСКИЯТ ПРОДУЦЕНТ – ОТ ФРЕНСКИЯ МОДЕЛ ДО БЪЛГАРСКАТА РЕАЛНОСТ

Какво се случи с българските филмови творци след ноември 1989 г.? Те всички много бързо излязоха на улицата и бяха принудени да търсят начин за изява. И тъй като реформата в киното изпревари с години икономическата реформа в държавата, кинотворците останаха като рано цъфнали цветя през зимата. Много от тях измръзнаха, попарени от студените закони на пазарната икономика, а други бяха просто издухани от жестоките ветрове на неясните икономически отношения в България. През последните шестнайсет години тези процеси отново и отново се повтаряха почти без промяна, като по-голямата част от младите продуценти биваха смазвани още с първите си крачки, някои се отказваха завинаги от професията, други успяваха да устоят и като си ближеха раните, се прехвърлиха на малко по-спокойния пазар на телевизионни услуги, а една малка част успяха да се научат, да се вкоренят и дори започнаха да дават плод. Макар и засега доста неясен като форма.

Дотука е приликата с градинарството. Останалото е икономика, обществена организация и... малко изкуство. Да започнем с икономиката. Пазарната форма на икономика предлага на всеки субект възможност да произвежда колкото се може по-евтино и по-добре, като му дава неограничено поле за изява, теоретически целия свят. Но, за да има пазарна форма на икономика, трябва да има пазар. А в България така и не можа да се формира пазар на филмови услуги. И затова всичко, което знаем за пазарната икономика, в сферата на филмопроизводството си остана написано само на книга. Въпреки че още през 1991г преминахме към производство, което се базираше на европейския (френския) модел на финансиране, ние не успяхме да излезем от сферата на очакванията „да се случи

чудото”. Оказа се, че сам по себе си моделът не може да работи – френският модел работи във Франция, но в Дания и Скандинавските страни има друг модел, Русия работи по различен начин, Турция има съвсем друг начин на филмопроизводство и т.н. Продуцентите в България се оказаха в едно изключително неудобно положение – разкрячени да чакат реформата да заработи. С разтворени крака, между очакванията пазарът да си каже думата и в същото време държавната помощ да не ги забравя. Сега можем да кажем с ясно съзнание, от върха на изминалото време – не се получи. Защо?

Първо, защото ние заедно с мръсната вода изхвърлихме бебето. Може би не точно „ние”, но някои от нашите колеги го сториха. Докато правехме правилата на реформата, някой подари на големите американски компании целия пазар в страната, без остатък. Не става дума за кинотеатрите, това е друг разговор. Става дума за това, че не оставихме никаква възможност за участие в печалбите от разпространението – и сега, когато искаме да наложим малък процент от билетите като помощ за националното кино, разпространителите скачат възмутени „Слагате нов данък!”. Да, така се получи – който е виновен за това, нека си посипе главата с пепел, ако все още си спомня за това свое дело.

Второ, България е малка страна и вътрешният пазар не е достатъчен, за да се издържа филмопроизводството. Но, като казвам това веднага си мисля за Дания, Швеция и Норвегия, които успяват да произвеждат добро национално кино и да печелят преди всичко от вътрешния си пазар. С други думи, става въпрос за качеството на продукта.

И трето, държавата в лицето на ЗРРТ не предвиди достатъчно законови рамки, които да задължават националните телевизии да произвеждат и да изкупуват филмова продукция. В момента това задължение има, и то едностранно, само БНТ. Едностранно, в смисъл че БНТ произвежда, но не изкупува готова продукция.

Това е историята накратко – да си припомним откъде тръгнахме и защо сме тука. А какво е настоящето? По данни на ИА НФЦ официалният списък на регистрираните продуценти е над 400. Сами разбирате, че тази цифра е прекомерно голяма за такова малко производство като българското филмопроизводство. Като прибавим към списъка тези продуценти, които не се занимават с кино, а правят само телевизионни програми, като прибавим и тези, които са участвали спорадично в производството на някой филм – цифрата нараства неимоверно. Но това е само теория. На практика продуцентите, които имат по 5-10 – 15 год. продуктивна производствена дейност, са не повече от няколко десетки. А тези, които имат силна изява с копродукции от чужбина могат да се поберат на пръстите на двете ръце. Така, че реално в България няма много продуценти. Но, въпреки че истински работещите продуценти не са толкова много, проблемите им са неимоверно тежки. Да ги разделим за удобство на групи.

Нормативни проблеми – все още не е установена практиката на някакъв тип лицензиране. Всеки, който има желание, може да се занимава с киноиндустрия. Тази на пръв поглед „демократична” ситуация поражда изключително много недемократични проблеми. Представете си какво ще стане, ако по време на олимпийски състезания на пистата слязат всички зрители, които искат да бягат - нито един състезател няма да стигне до финала, даже и най-добрият. Нещо подобно се получава в нашата индустрия. Липсата на „предварителни квалификации”, липсата на законова уредба за тази дейност, пречи на изявата на най-добрите.

Проблеми с българския пазар – тоталната липса на филмов пазар в България не позволява на продуцентите да излязат на действаш пазар със своята продукция, да я реализират и оттам да спечелят. А след като те не печелят от продажба, какъв е смисълът на тяхната производствена дейност – въпросът е чисто риторичен.

Проблеми с международния пазар – както в много други икономически сфери, проблемите с международните пазари са преди всичко политически проблеми. Тъй като пазарите и в Европа, и в света не са само и единствено чиста търговия, те винаги включват в себе си някаква доза политика. Или, казано по друг начин, зависят от някаква политика. В най-чиста доза тази политика се консумира в т.нар. „обществени телевизии”. Аз ще ви дам един много прост пример. Спомнете си, преди повече от десет години ние станахме франкофонска страна, но досега все още не сме получили право нашата продукция да се разпространява по всички франкофонски телевизии, така както правят Франция, Белгия, Канада, Сенегал, Тунис и т.н. Ето, за такъв тип политика в областта на международните пазари говорим.

Проблеми от естетическо и личностно естество – трудно се формулират тези проблеми, но аз ще се опитам да ги обясня. Когато през 1991г ние започнахме да реформираме системата на филмопроизводство, в която основна роля се възлагаше на фигурата на продуцента, от само себе си възникна въпросът: А кой ще бъде продуцент? Най-близкият отговор беше – хората, които се занимават с организация. Това в миналото бяха директорите на продукцията. В началото много директори на продукцията станаха продуценти, което породило едни особени, некачествени отношения между режисьорите и продуцентите – режисьорите се явяваха нещо като ръководители на екипа, а продуцентите – изпълнители на тяхната воля. Тези отношения изцяло подкопаха авторитета на продуцента като ръководител на производствения процес, какъвто той е призван да бъде. След първите опити самите режисьори решиха да станат продуценти, тъй като обстоятелствата – главно финансови – ги провокираха да го направят. И тези резултати не бяха окуражаващи. И като последица – днес имаме една доста неясна представа за понятието „продуцент”. Много често авторите задават въпроса: Защо ми е продуцент? Аз сам мога да си бъда продуцент, стига да имам пари. Грешка! Да, някои могат да го правят, но не всички. Ние, типично по български, продължаваме да си мислим, че всичко е въпрос на малко опит и повече желание. Все още не се мисли за т.нар. „свещенна тройка” – автор,режисьор,продуцент – като за организъм, който може да създаде принципно ново отношение към киноиндустрията.

Дори БНТ, която има силна необходимост от кадърни, квалифицирани продуценти, не можа да уреди законово отношението си с продуцентите и то остана на нивото: ние даваме парите – вие изпълнявате поръчката. Нещо като отношението между собственик и майстор при ремонт на апартамент. А ние знаем, че истинските продуценти трябва не само да отговарят за качеството на продукта, те трябва да имат правата (не само задълженията) да контролират качеството с всички средства на икономическите договорни отношения. И като резултат – да имат възможност да печелят от качествената си работа. В противен случай те се превръщат в обикновени организатори, без значение как ги наричаме – изпълнителни продуценти, асоциирани продуценти, делегирани продуценти и т.н.. Не е нужно да ги обясняваме всичките, защото ние се интересуваме само от основната фигура, от продуцента с главно „П”. Само като допълнение ще вметна, че в американската практика са познати около десет различни производни на понятието „продуцент”.

И няколко думи за възможностите, които се отварят пред българските продуценти като европейски продуценти. Всъщност, формално погледнато, ние никога не сме имали тези проблеми, които имат българските производители на вино, на сирене, на текстил или на специална продукция за армията, които са задължени да поставят производството си в определени стандарти. Понякога много тежки за изпълнение! Но, това е формално погледнато. Защото по същество ние имаме още по-големи проблеми. Става дума не за производство на предмети, които не трябва да имат история или местен колорит, а за производство на културни продукти, което винаги е свързано много тясно с национален дух и специфичен вид емоция. Става дума за натрупани културни различия, става дума за необходимостта да познаваме този тип обществена духовност, който се формира главно от пазарите на Западна и Средна Европа. А това значи друг тип история, друг тип митология, друг тип религиозни и обществени отношения. Става дума за принципно друг начин на разказване на истории в киното.

Ето с това предизвикателство трябва да се преборят нашите продуценти, ако искат да пробият на европейските пазари. И те сигурно ще го направят – аз вярвам в младите продуценти – ако получат необходимото образование, информация и подкрепа за развитието си от държавата. Все още това производство у нас има нужда от подкрепа. Не трябва да мислим, че пазарната икономика сама по себе си е решила въпросите с пазара. Тъкмо обратното!

Ето какво казва големият британски продуцент сър Дейвид Пътнам в книгата си „Необявената война”: След като филмовата индустрия и дистрибуцията е вече глобален бизнес, при което националните граници не играят никаква роля, не е ли време да попитаме :” Защо се мъчим с европейска филмова индустрия? Защо просто не приемем, че американците знаят по-добре от всички как да произвеждат и разпространяват филми, точно както немците знаят как да произвеждат коли, французите – как да правят парфюми и шотландците –uisки. Защо просто не приемем, че има някои производства и търговски качества, които са характерни за определени страни?”

Не трябва и да си помисляме за това! Връзката между културната и комерсиална същност на киното, която беше толкова успешно използвана през последните сто години, изглежда още по-силна и по-важна за бъдещето. Да казваме, че толкова чувствително и експлозивно нещо може да бъде неутрализирано с алхимия от рода на „свободна търговия” или „теорията на глобализацията” е илюзия, особено в контекста на конкурентната борба за работни места и сигурност. *Нации, които губят вярата в себе си и по този начин своето чувство за идентичност, стават дестабилизиращ фактор, в перспектива лоши съседни и дори лоши консуматори. (курсив мой.Л.Х.)*”

Картината на българското филмопроизводство не е много оптимистична. Но, ако трябва на финала да кажа, като продуцент, какво мисля за бъдещето на българското кино, ще повторя: Не е розово, но мисля, че върви възходящо и има перспектива. Ако успее да създаде свой стил с поглед към добрия разказ, ако съумее да използва потенциала на младите автори, ако успее да изгради своя постоянна публика. Ето, през последните две години се забелязва оживление в тази област. Започнахме да печелим повече международни награди, надявам се и българската публика да започне да се завръща при своите автори. Това сигурно ще се отрази и на работата на филмовите продуценти.

Много силно движение се забелязва в телевизионната продукция. И това е нормално – БНТ ежегодно осигурява една солидна сума за производство на кино. Тези филми не се разпространяват по филмовите екрани, но дори само телевизионният екран е достатъчен като начало за създаване на своя българска публика. Всъщност, аз мисля, че именно от телевизионния екран трябва да тръгне победният ход на българското кино към публиката. По много причини. Първо – по финансови причини. Телевизионното производство е много по-евтино. Второ – по причини на пазара. Когато една телевизия финансира даден филм, той вече е намерил своя основен пазар. Освен това телевизията има по-пряк, по-лекодостъпен международен пазар. И трето, не на последно място – в света все повече се променя мястото за гледане на филми. От киносалоните това място постепенно се прехвърля на телевизионния екран с всичките му подразделения – VHS, DVD, Internet и др. В този смисъл телевизионната продукция може да се яви като един сериозен защитник на доброто кино. И като катализиращ фактор за изграждане на собствена аудитория.

Засега най-динамичен е секторът на документалните продуценти. По разбираема причина – бюджетите са по-ниски, производствените срокове – по-къси. Разпространението не е решаващият фактор, по-важни са критиката и фестивалите. С други думи, по-лесно се затваря кръга финансиране – производство – резултат. И затова виждам много млади колеги, които с желание и амбиция се впускат в документално производство, успешно го завършват и правят планове за бъдещето. Ако и телевизиите в България започнат да купуват готова филмова продукция – ще се отвори една значителна възможност за независимото филмопроизводство. А това всъщност е и пътят на продуцентите от цял свят.



Ас. Стойко Петков
НБУ, Департамент Масови
комуникации

„ТВОРЧЕСКИЯТ ТРИЪГЪЛНИК”- ЕВРОПЕЙСКИ МОДЕЛ ЗА ОБРАЗОВАНИЕ ПО ПРОДУЦЕНТСТВО

Точно преди десет години в Рим се проведе първата конференция “Творчески триъгълник”¹ в която взеха участие шестдесет делегати от двадесет и осем висши училища за кино, телевизия и масови комуникации, за да дискутират възможностите за промяна на философията и практиката на обучение. Основната цел беше да се покаже как сценаристът, режисьорът и продуцентът трябва по-ефективно да си партнират, за да създават стойностни и конкурентноспособни произведения, като същевременно се има предвид важния въпрос за маркетинга на аудиовизуалния продукт на международния пазар още от момента на развитието на идеята. “Целта е засилване на интеграцията между етапите и самия път на писане на сценарий, режисьорска работа и продуцентска дейност.”² Последваха още две конференции под същото име и няколко свързани с темата семинари и

¹ На английски „Triangle”, но на български за по-голяма яснота възприех наименованието “творчески триъгълник”, защото това понятие по-точно изразява същността на сътрудничеството между трите водещи творчески фигури при филмопроизводството - продуцент, сценарист и режисьор.

² Triangle, CILECT/GEECT project, Rome 1996, стр.7

публикации. Някои европейски филмови академии възприеха принцип на обучение изцяло или частично подчинен на „творческия триъгълник“.

Личното ми участие от името на Департамента по масови комуникации в НБУ през 1998 година във втората конференция “Творчески триъгълник” в Терни, Италия; последвалите семинари и публикации на CILECT³, както и реализираните практически проекти със студенти от НБУ ми дават основание да споделя някои свои наблюдения по темата.

В средата на 80-те години на миналия век сред европейските филмови дейци се затвърждава мнението, че основният приоритет при производството на филми в Европа, с цел да се повиши тяхната конкурентоспособност, трябва да е засилването на ролята на продуцента. Защо? Защото европейското кино има проблеми предимно от стратегически характер и е невъзможно с тези проблеми да се натоварят сценаристът или режисьорът. Необходимо е от една страна да се предпази и насърчи творческия процес, а от друга продуцентът непрекъснато да напомня за изискванията и очакванията на зрителската аудитория. Той трябва да мисли за крайния продукт и неговото позициониране на пазара. Това води до въвеждането през този период на специалността «продуцентство» в повечето филмови училища.

Трябва да отбележим, че обучението на кино-таланти във водещите световния кинопазар Съединени щати съществено се различава от това в Европа. Американските филмови академии в много отношения са като бизнес училища, докато европейските са се превърнали по-скоро в хуманитарни програми, наблягайки на семиотиката, изкуствознанието и съвременните, предимно леви, философски теории.

Как се обучават и изграждат бъдещите продуценти, сценаристи и режисьори? От студентите по режисьорско майсторство във филмовите училища обикновено се очаква да бъдат сценарист-режисьори, чието лично творческо виждане да бъде обслужвано от по-нискостоящи „черноработници“, работещи с камери, магнетофони, монтажни системи и т.н. Студентите сценаристи често работят сами над сценарий за пълнометражен игрален филм, който ще бъде прочетен от неговия тютор или в най-добрия случай (с малки изключения) ще е един от многото, които агентите, търсещи потенциални таланти, ще прочетат. В действителност съществува проблем при създаването на съдържателни взаимоотношения между студентите продуценти, сценаристи и режисьори. Опитите да се работи съвместно винаги са срещали широка опозиция и ограничен успех.

“Филмът се ражда от чувство и около това чувство има съвкупност от таланти» – твърди Винченцо Черами. «Тези таланти трябва да се обработват заедно, а не поотделно. Грешките се поправят, но мързелът е неизлечим. Той се поражда от отношението и нагласата, когато някой не се чувства отговорен. Студентът-сценарист може да си мисли:”Трябва да зная това, но останалото не е за мен. Моето задължение е да пиша и точка.”

Такъв студент никога няма да стане добър сценарист. По същия начин един режисьор никога няма да стане добър, ако не знае колко време е необходимо да се разположи осветлението или да се заснеме кадър в движение.”⁴

Понякога ограничаващ фактор са преподавателите по режисура, продуцентство, операторско майсторство, монтаж и сценаристика. Много често проблемът се крие именно в тяхното нежелание да работят съвместно със своите колеги. В резултат те не дават възможност и на студентите да научат нещо за другите специалности.

Защо обучение в екип?

През последните десетилетия традиционната фирма, като основен субект в икономиката, е подложена на сериозна конкуренция от системи за краткосрочни дейности, наречени *проекти*.

3 CENTRE INTERNATIONAL DE LIAISON DES ECOLES DE CINÉMA ET DE TÉLÉVISION

4 Triangle. CILECT/GEECT project. Rome: 1996, стр.15

Индустриалната организационна система, характерна за 60-те и 70-те години на 20. век, се базира на централизация, йерархична структура и авторитарно управление. По-късните организационни форми включват независими екипи, състоящи се от многостранни специалисти, които си сътрудничат за изпълнението на определена задача, а управленската им схема е по-скоро хоризонтална, отколкото вертикална верига за издаване и налагане на заповеди и наредби. Успоредно с това, фирмите стават част от по-големи системи от индустриални обединения, клъстери⁵, мрежи и др. Наблюдава се ново разделение на труда и това е между постоянните и временните организации.⁶

Тази промяна оказва влияние и на структурата на филмовата индустрия на макро равнище, която от своя страна рефлектира върху организацията на създаването на филми и оттам и на начина на работа. В повечето случаи имаме група от наети на граждански договори участници, които са събрани само за времето за заснемане на филма. Това поставя продуцентите пред задачата да произвеждат съдържания чрез творчески екипи, сформирани за конкретен проект, състоящи се от сравнително независими творци – режисьори, оператори, осветители, актьори, озвучители, монтажисти и др. Подобни гъвкави и проектно ориентирани договорености, дават възможност на продуцентите да се справят с постоянно променящите се очаквания на пазара. Те предлагат необходимата социална среда, която спомага за координирането на проекта и неговото успешно реализиране. В същото време продуцентските компании се нуждаят от акумулиране на знания и талант, които да прехвърлят към следващите си проекти. Нуждаят се и от доверие между отделните участници, за да са сигурни в стабилността и реализацията на проекта.

Освен временната заетост, друга нова характеристика на организацията на творческия процес е начинът и интензитетът на комуникация между отделните членове на екипа. "Организацията не е нищо повече от мрежа от разговори" твърди Дъфи Смит, вице-президент на Rich Products Inc.⁷ Новите технологии и Интернет дават възможност за качествена връзка и обмен на информация, независимо от разстоянията. А екипите, които в процеса на съвместна работа общуват и създават части или цялото произведение, обменяйки файлове чрез Интернет, се наричат виртуални екипи.

Новата роля на продуцента, който не само работи в променена организационна, но и комуникационна среда, поставя и други изисквания пред желаещите да практикуват тази професия. Продуцентът е инициатор и организатор на създаването на аудиовизуалното произведение. Той трябва да е човек с високи естетически критерии и дълбоки стопански познания. Трябва да има таланта да обединява и вдъхновява творците от неговия екип. Изброените необходими характеристики на продуцента (в голяма степен това важи и за режисьора), са в основата на политиката на някои филмови училища да не приемат като студенти в специалността «продуцентство» току що завършилите средно образование. Те мотивират своето решение с липсата на житейски и творчески опит у тези младежи. Формално проблемът е решен с поставянето на изисквания кандидат-студентите да имат минимум три години стаж в областта на дадената специалност или участия в определен брой продукции или висше образование в друга специалност.

Обикновено специалността продуцентство се разделя на две основни направления - директор на продукция (production manager) и продуцент. По време на обучението си във филмовите училища бъдещите продуценти получават теоретични знания и практически умения в областта на различните аспекти на продуцентската професия. Някои от студентите предпочитат организаторската работа в продуцентството (директор на продукция), докато за други представлява интерес иницирането и развитието на даден проект (продуценти тип предприемачи). Това

5 „Групиране в един географски район на взаимосвързани компании, специализирани доставчици, доставчици на услуги, фирми в сродни индустрии и присъдружни институции (например университети, стандартизиращи агенции и институти, търговски асоциации) в определена област, в която се конкурират, но също така и си сътрудничат.“ (Michael Porter, *The Competitive Advantage of Nations*, The free press, 1998, цитат от корицата)

6 Ekstedt, Eskil. EU – Japan Workshop on Corporate Social Responsibility & Changing Wage Systems – The role of Trade Unions, Hitotsubashi University, Tokyo; Japan, ноември 2004

7 Smith, Duffy. Disorganizational Behavior. http://www.travissinquefield.com/2006/06/organizational_conversations.html, юни 2006

разграничаване на двете направления в продуцентската професия в учебната програма на някои от училищата не е достатъчно конкретизирано.

В страните от Западна Европа филмовите училища имат различни програмни схеми, но общият стремеж е студентите да се развиват успоредно и да работят в екипи. Например, във Филмовата и телевизионна академия в Холандия приемът на студенти по всички специалности е по едно и също време, като е въведена следната пропорция: 12 студента по продуцентство; 12 по режисура; 6 по сценаристика; 6 по сценография; 6 до 8 по операторско майсторство; 6 по звук; 6 по монтаж и 6 по нови медии. Поне два проекта на всеки студент по сценаристика се филмират в рамките на обучението му. По този начин на всеки се предоставя възможността да се запознае с практическата страна на филмопроизводството. В някои училища вече има библиотека със сценарии, писани от студентите по време на следването им. Те са собственост на учебното заведение и всеки студент по продуцентство или режисура може да избере история за филмиране както от проектите на обучаващите се в момента сценаристи, така и от архива.

В България в началото на 90-те Департамент Масови комуникации в НБУ въведе специалност «продуцентство» и заедно с НАТФИЗ «Кр. Сарафов» и Югозападен университет «Неофит Рилски» се опита да наложи и легитимира специалността. За съжаление законодателния и икономически контекст в страната сериозно забавиха практическата реализация на завършилите студенти. Големият интерес към специалността постепенно намаля и в момента не се предлага на кандидат-студентите в НБУ.

Моето мнение е, че специалността продуцентство не трябва да се разглежда като част от образованието по икономика (каквото опит има в УНСС), а да е част от образованието по аудиовизуални изкуства, за да отчете спецификата на бранша. Нещо повече, обучението на студентите от специалностите режисура, продуцентство и сценаристика да бъде в екип, за да отговори на новите реалности в кинопроизводството, както в европейски, така и в световен мащаб.



**доц. Иван
Георгиев**

БЪЛГАРСКИЯТ ПРОДУЦЕНТ - ОПИТ ЗА СЪ

За да можем да анализираме задълбочено и смислено дейността, качествата, недостатъците и развитието на българското продуцентство, няма да бъде излишно да се запознаем отблизо със субекта на изследването- българският филмов продуцент.

Ще започна с кратко изложение на методологията на изследването. Настоящият текст не се опира на специално проведени социологически проучвания. Той се базира преди всичко на данни, които съм получил в практическата си дейност в областта на киното. Въпреки това смятам, че те имат необходимото ниво на достоверност и представителност. Бил съм член на комисия на ЦТФТ на БНТ, в която разполагах с данните на над сто продуцента, участващи в конкурса. Понастоящем съм член на Националната художествена комисия към Изпълнителна агенция „Национален филмов център”, във връзка с което разполагам с актуални данни за продуцентите на 81 проекта за игрални, документални, научно-популярни и анимационни филма. Тази информация естествено ползвам, като в никаква степен не огласявам лични данни на продуцентите и сведения за конкретните филмови проекти, а вадя единствено обобщени данни за нуждите на изследването. Освен това черпя информация от „Асоциацията на българските филмови продуценти” и на дружеството за колективно управление на авторски права „Филмаутор”. Аз лично като продуцент съм взел участие в реализацията на над 650 отделни издания на тв предавания, 6 игрални и над 30 документални филма, няколко сериала. Работил съм съвместно с редица български и чуждестранни продуценти. Личният опит дава в някои отношения информация, несравнима с никакви други източници, но тя трябва винаги да се поставя в контекста на по-широк кръг достоверни данни.

На базата на така получените данни ще се опитам да направя обобщен портрет на българския продуцент от първите години на 21 век.

Ще представя обобщени данни на базата на документите, постъпили за последната сесия на ИЗПЪЛНИТЕЛНА АГЕНЦИЯ НАЦИОНАЛЕН ФИЛМОВ ЦЕНТЪР. Тъй като извадката не е правена от специалист социолог, не мога да кажа с научна сигурност, доколко данните са представителни в национален мащаб, но вярвам, че до голяма степен очертават картината. По мои изчисления в сесията взеха участие повече от половината активно работещи български филмови продуценти. Под „активно работещи“ имам предвид тези, реализирали филмов проект през последните 5 години.

От представените CV-та на продуценти става ясно, че съвременният български продуцент е по-скоро мъж (78%) и по-рядко- жена (22%). Предполагам, че това в никаква степен не се дължи на някаква дискриминация, по-скоро е въпрос на професионална ориентация. Разбира се, въпросът е дискусионен. Мъжка професия ли е продуцентството?

Средната възраст на българския продуцент е 44 години. Този факт е интересен за анализ. Имам предвид, че средната възраст на режисьорите, сценаристите, операторите, на членовете на СБФД или на ФИЛМАУТОР е значително по-висока. На пръв поглед това не изглежда важно, но мисля си, че ниската средна възраст на продуцентите показва промените в структурата на българското филмово общество и кризисните явления в него. За съжаление, мнозинството от „старите кинаджии“ не успя да се впише успешно в кинопроизводството при новите условия. Разбираемо е, че много хора (в това число талантиливи и можещи) бяха безвъзвратно загубени за киното. Системата на социалистическото кинопроизводство ги направи негъвкави, неинициативни, отказващи или страхуващи се да рискуват и да поемат отговорност, не им даваше необходимите познания за действие в пазарна среда, а те самите рядко проявяваха желание да се учат „на стари години“. Този проблем за мен е много важен и в никаква степен свързан с неблагоприятията на киното ни през последните години. Ако погледнем списъците с продуцентите в НФЦ, ще разберем, че за съжаление почти липсват хора, получили цялостно висше образование в областта на продуцентството- те са 2-3 %. Както е известно, все още в българските университети няма учебни програми, водещи до бакалавърски и магистърски степени по продуцентство. Какво показват данните? 42% от продуцентите сме възпитаници на различни специалности от НАТФИЗ „Кръстьо Сарафов“, което в исторически план изглежда съвсем резонно. На второ място е ВГИК- Москва с 11%- факт, също разбираем предвид политиката по време на социализма. От там нататък не може да се изведе никаква тенденция- образованието на продуцентите е изумително пъстро-киноспециалности в НБУ и ЮЗУ, бакалаври и магистри в областта на икономиката и маркетинга, възпитаници на СУ „Климент Охридски“ и Националната художествена академия и какво ли не още.

По-малко от половината продуценти записват в своите CV-та владение на чужди езици. Надявам се, че истинското положение е по-добро.

Да се върнем малко в историята. Всички ние, чиито имена се срещат в регистъра на продуцентите в Националния Филмов Център сме били нещо друго. Режисьори, оператори, звукорежисьори, директори на продукция, редактори... Изведнъж и без предупреждение през 91-а година от държавните киностудии няколкостотин филмови професионалисти се оказаха свободни артисти на свободния пазар. По-черногледите биха казали, че сме се оказали на улицата. За мен лично, това ранно изправяне пред реалните проблеми на кинопроизводството в условията на демократична, бедна, малка и корумпирана държава, беше от полза за по-предприемчивата част от българските кинаджии. Важното в случая е, че към този момент- първата половина на 90-те - в България не съществуваше професията продуцент. В условията на социалистическото планово кинопроизводство функциите на продуцента бяха разделени на четири-пет неравни части. Отговорността (или безотговорността ако щете)- по същия начин. Генералните репертоарни и финансови решения се взимаха от директорите на студии, а за най-крупните проекти и лично от генералния директор на ДО “Българска кинематография”. Можем само да гадаем в колко от случаите решенията за конкретни филми са се взимали и от политбюро на ЦК на БКП. Известни

продуцентски функции упражняваха ръководителите на творчески колективи и техните художествени съвети (изборът и работата по сценариите, формирането на творчески екипи). Дейностите на изпълнителния продуцент бяха разделени между редакторите и директорите на продукцията. Редакторите отговаряха за цензурата и художествените въпроси, а директорите на продукцията - за организацията на продукцията и оперативните финансови разходи. Накрая готовият филм се продаваше на "Разпространение на филми" или на БТ (днес БНТ) на цената на реално направените бюджетни разходи - неосъществима мечта за всеки днешен продуцент. Удивително е как в тази система сравнително често се раждаха прекрасни филми. Вероятно защото по една щастлива случайност на част от възловите постове в системата са стояли почтени, смели и талантиливи, мислещи хора, които въпреки условията, са подкрепяли стойностни филмови проекти. Отдавам го на щастливо стечение на обстоятелствата, защото при аналогични системи на филмопроизводство, много от социалистическите страни правеха по-лоши филми от българските.

След промените държавната машина на киното бе разрушена и на нейно място се появиха българските продуценти. Без опит, без специализирано образование, без финансов ресурс, без задълбочени познания за пазарната икономика и технологията на продуцентството, да не говорим за PR уменията, киноразпространението, рекламните стратегии, търговията с филми, привличането на чуждестранни копродуценти, подготвянето на проекти, кандидатстването пред международни финансови институции... Учихме се сами, правихме грешки и глупости, и въпреки всичко се учихме бързо. Правя това връщане в историята с цел да докажа, че пъстротата в образованието, професионалният път, разбиранията и манталитетът на днешния български продуцент в голяма степен са обусловени от историческото наследство.

Мнозина от нас помнят как прохождаха продуцентските фирми. Офис в хола, пишеща машина, телбод и перфоратор, телефон и евентуално факс, 1-2 сътрудника и никакъв финансов ресурс. Вече сме в края на 2006 година. След броени дни влизаме в общото европейско икономическо стопанство. И доколкото все още съществуват продуцентски къщи като гореописаната, то те са или новосъздадени, или ако работят по този начин 12-13 години, вече е безпощадно ясно, че не се развиват. По световните мащаби почти всички български продуценти са бедни. Но с риск да бъда намразен от някои колеги искам категорично да заявя, че за съжаление в кинопроизводството и бедността трябва да има граници. Смели и амбициозни проекти не могат да се замислят и реализират от хора, които не знаят как ще си платят таксите през следващия месец. Продуцентът трябва да може да организира със собствени средства поне огледи на места, кастинги, рецензиране и развитие на сценарии, командировки у нас и в чужбина за преговори, цялостна подготовка на проекти с помощта на няколко сътрудника, предварителни снимки и прочие. В това отношение мисля, че промяна на статуквото би трябвало да се търси в две направления. От една страна, продуцентите, може би чрез няколкото свои организации трябва да търсят достойно място на европейския филмов пазар. Имам предвид пазара на проекти, а не на готови филми. Това е огромна тема и може да бъде обект на цяла научно-практическа конференция.

От друга страна мисля, че държавата също трябва да намери механизми, с които да подпомогне развитието на продуцентите. В цяла Европа културната политика на държавите дава приоритет на проекти с публично-частно сътрудничество и инвестирането на държавни средства в такива проекти е мощен стимул за развитие на изкуствата. Тук имам предвид не само субсидирането на конкретни филми, спектакли, ТВ предавания и прочие. В много случаи става въпрос за съвместно изграждане на институции, строеж на студия, съвместно финансиране на най-разнообразни проекти. Аз лично познавам примери за такова сътрудничество в европейски страни и това очевидно е по-скоро правило, отколкото изключение. У нас нещата стоят по-различно. Чрез субсидията, която българската държава прави във филмопроизводството посредством ИАНФЦ се поддържа един санитарен минимум и засега няма ясни индикации за промяна. Ако българското кино наистина е част от българската национална култура, то това трябва да се усеща от държавния бюджет и политиката на Министерството на културата. Мисля, че икономически при сегашната ситуация промени са възможни. Няма защо да се връщам на азбучната истина, че при актуалното равнище на кинопоказа и продажбите на аудиовизуални продукти в България, киното не може да бъде печеливша дейност. Докато разчитаме на седемте милиона потенциални българоезични зрители, от

които не повече от 100 000 изобщо ходят на кино, при монопола на американските филми в кинорежата и телевизиите, българското кинопроизводство не може да бъде печелившо. То се нуждае от подкрепа и в частност от подкрепа за развитие на продуцентите. А ние, продуцентите, трябва да докажем, че сме достойни за тази подкрепа.



Доц. д-р Михаил Мелтев

АУДИОВИЗУАЛНА ПОЛИТИКА В ЕС И В БЪЛГАРИЯ /В НАЧАЛОТО НА XXI ВЕК/

Аудиовизията има двойствена природа. Тя е едновременно индустрия и културна дейност, т.е. от една страна се подчинява на свободния пазар и конкуренцията, а от друга - формира и отстоява културни ценности. Затова се числи към т.нар. културни индустрии. Киното и телевизията са универсални развлекателни медии с мощно въздействие върху многочислена интернационална аудитория. Киното заема особено място сред аудиовизията, както с производствената си стойност, така и със своята културна значимост: бюджетите на филмите са значително по-високи, сравнени с

другата аудиовизуална продукция, производството на филми често е обект на международни копродукции, а тяхната експлоатация е значително по-продължителна, като те притежават потенциал за разпространение по всички канали: кинотеатри, DVD, видеокасети, Интернет, пей-пър-вю, платени специализирани канали, ефирни и кабелни програми. Европейските филмови произведения, обаче, са изправени пред силна конкуренция извън Европа,⁸ а продуцентите често се сблъскват с трудности в осигуряването на средства, поради особеностите на аудиовизуалното производство в рамките на общия европейски пазар. От друга страна, движението на европейски произведения извън страната-производител е все още слабо.⁹ Така грижата за аудиовизуалното производство от страна на всяка държава е решаваща за запазване и отстояване на националните специфики, характер и творчески капацитет, а именно чрез тях многообразието и богатството на националните култури се проектира на фона на общите европейски културни ценности. Това е фундаменталната причина, поради която този сектор никога не е бил оставян единствено на влиянието на пазара и свободната конкуренция, както в Европа като цяло, така и в отделните страни, членуващи в ЕС.

“Аудиовизията и, в частност, киното са важен фактор във формирането на Европейската идентичност, както по отношение на общите аспекти, споделяни в цяла Европа, така и по отношение на културното многообразие, характеризиращо специфичните национални традиции...” са казва в комюнике на Комисията към Съвета на Европа¹⁰. Аудиовизуалните произведения се разглеждат в основополагаща нормативна база на Съюза като:

- “основен елемент на европейските демокрации;
- сърцевина на промените, настъпили в резултат от развитието на Информационното общество;
- възможност за насърчаване на културата и опазването на културното наследство;
- възможност за увеличаването на взаимното разбирателство в Европа.”¹¹

Принципите на аудиовизуалната политика на Общността се изразяват в регулация на аудиовизуалния сектор от една страна на общоевропейско и от друга – на национално ниво. Основната цел е защита на обществения интерес в области като плурализъм, културно и езиково многообразие и равнопоставяне на малцинствата. Ключовите инструменти в ЕС в тази област са два: директивата “Телевизия без граници” в регулаторен и „Програма Медия” във финансов аспект. Главната цел е улесняване достъпа на европейските аудиовизуални компании до единния европейски пазар.

В настоящата работа ще разгледам механизмите за финансово подпомагане и стимулиране на кино и телевизия на общоевропейско и национално ниво в Европейския Съюз. На този фон ще проектирам и начеващия българския модел.

Политиката на ЕС за стимулиране на киното и телевизията се осъществява чрез програми насочени към всички сегменти на индустрията и етапи на производство:

1. Копродукция (Eurimages, the Nordic Film and Television Fund, the Script Fund, Cartoon and Documentary under Media I);
2. Развитие на проекти (Media I, II, +, the Nordic Film and Television Fund);
3. Разпространение (Eurimages, EFDO, Media I, II, +);
4. Показ (Eurimages, Media I, II, + чрез Europa Cinemas network, Audiovisual Eureka);
5. Квалификация (Media I, II, +, Audiovisual Eureka, Baltic Media Centre).

Особено място сред европейския инструментариум за подкрепа на аудиовизията заема „Програма Медия”. Досега тя е развита в три фази. Първата /1990-1995 г./ цели реструктурирането на аудиовизуалните индустрии, установяване на определени работни навици и оформяне на връзки между професионалистите, според изискванията на единния пазар. Втората – „MEDIA II” разпределя EUR 310 млн. в петгодишен период и е насочена е към квалификация, развитие и транснационалното

⁸ Според Европейската аудиовизуална обсерватория, пазарния дял на американския филм в Европа през 2000 г. е над 73%.

⁹ независимо, че според някои оценки се забелязва нарастваща тенденция: Европейските филми надминаха 10% от посещаемостта през 1999 спрямо по-малко от 8% през 1996.

¹⁰ “По някои правни аспекти, свързани с филмови и други аудиовизуални произведения”-комюнике на комисията към Съвета на Европа от 26.09.2001

¹¹ Пак там.

разпространение. Третата – „MEDIA +” - се организира около същите сегменти: развитие, разпространение и промоция на европейски аудиовизуални произведения като разпределя EUR 350 млн.

Освен програмите за финансова подкрепа, в Комисията на ЕС се обсъждат възможности за създаване на фондове за специализиран риск и въвеждане на данъчни мерки, окуражаващи инвестициите в аудиовизуалната област, в частност въвеждане на по-ниски или нулеви ставки на ДДС за аудиовизуалните продукти и предоставяните услуги в тази област, което ще рече разширяване на Анекс Н към Шестата Директива за ДДС¹² така, че да включи и аудиовизуалния сектор.

Освен общоевропейската политика за стимулиране на аудиовизията, чл. 151 и чл. 87 /ал. 3, буква “d”/ от договора на Европейския съюз, дават възможност за подпомагане на националната култура на всяка страна-член, без това да противоречи на принципа на свободна конкуренция и свободното движение на стоки, услуги и капитали, възможност, известна като „културното изключение”.

Критериите, които обосновават финансовата помощ за аудиовизията в рамките на културното изключение, предвидено в чл. 87, ал.3, буква “d” от Договора, са въведени с решение на Комисията на ЕС от юни 1998. Тези критерии са следните:

(1) Помощта да е насочена към културното съдържание на подпомаганото производство, отговарящо на проверими национални критерии.

(2) Продуцентът трябва да има свободата да изразходва поне 20% от филмовия бюджет в друга Страна-членка.

(3) Размерът на помощите по принцип трябва да е ограничен до 50% от производствения бюджет с цел стимулиране на нормалните търговски инициативи, присъщи на пазарната икономика. Сложно-постановъчни и ниско-бюджетни филми се изключват от това ограничение.

(4) Допълнителни помощи за отделни филмопроизводствени дейности или фази, като например пост-продукцията, не се разрешават.

Финансиране, предоставено директно от програми на Европейския Съюз като MEDIA + не се отчита като Държавен източник на финансиране. Нормативно наложените задължения за инвестиции в аудиовизуалното производство, наложени на обществените телевизионни оператори, не се смятат за държавни помощи, ако срещу тях телевизионните оператори получават разумна компенсация.

Комисията позволява помощи над 50% от себестойността на даден филм за държави и нации със сравнително ограничено географско присъствие като език и култура предвид ограниченото движение на тези културни продукти в рамките на Европейския Съюз.

Страните-членки провеждат многообразни мерки за финансово подпомагане на производството на филми и телевизионни програми. Това подпомагане е концентрирано в творческите и производствените фази на филмопроизводството и обикновено съществува под формата на субсидии или на авансово предоставени помощи, т.е. автоматична и селективна.

Автоматичната помощ е система за финансиране за производство, при която част от касовия приход от филма автоматично се отделя за продуцента или разпространителя, за да се подпомогне авансово финансирането на следващия им филм. Тя се възприема като финансов инструмент за избягване на дефицита, предизвикан от продължителния период на възвращаемост в киното и стимул за конкурентноспособност.

Селективната помощ цели поощрение на културния продукт и е финансиране под формата на ниско лихвен или безлихвен заем, който може да бъде опростен при определени условия. Тя се дава на продуцента срещу бъдещите постъпления.

Повечето европейски страни са интегрирали културния и комерсиалния аспект в общественото финансиране на аудиовизията. Освен общите подходи, като автоматична и селективна помощ, съществуват и други директни и индиректни инструменти, вградени в различните системи за

¹² Директива 77/388/ЕЕС от 17.05.1977 променена от директива 1/41/ЕС от 19.01.01. Анекс Н съдържа определен брой елементи от културен интерес като книги и вестници (включително техните заеми), и входни такси за културни и други събития (кино, театър, изложения, музеи и пр.) и приемането на услуги в сферата на телевизионното излъчване.

подпомагане и защита на националната аудиовизия в европейските страни. Тук ще разгледаме само петте главни европейски страни, които представляват интерес за нас не само с големия опит, който имат в тази област, но и поради факта, че макар техните национални пазари да са достатъчно големи, за да осигурят възвращаемост на вложенията в продукцията, те не оставят аудиовизията единствено на капризите на свободната конкуренция и защитават националната си култура.

Франция. Основен фактор при разпределението на фондовете и регулиране на процеса във Франция е CNC (Centre National de la Cinématographie). Френската система цели да установи тясна връзка между търговски и културни стремежи. Фондовете, управлявани от CNC осигуряват високо ниво на производство (средно 150 филма годишно).

75% от приходите на CNC идват от данъчни отчисления върху оборота на обществени и частни ТВ канали или от техни директни вноски. Останалата част от средствата се набират чрез облагане на прихода от всеки филм, показан във Франция. Държавният бюджет не финансира директно киното. Френската система се гради върху “целеве отчисления” от потребителите на аудиовизуалната услуга и вътрешно преразпределение на средствата. Така финансирането се обвързва с аудиовизуалния пазар и неговия възход или спад и от приходите на ТВ операторите. Затова повече от половината от субсидиите за продукцията се отделят за ТВ проекти.

Разпределението на средствата се осъществява главно чрез автоматична субсидия (около 71%), механизъм, предназначен главно за подкрепа на продукцията, но покрива и останалите етапи – показ и разпространение.

Системата на директна помощ се вмества в регулативна рамка, която цели да структурира пазара и задължава ТВ компаниите да финансират филмова и телевизионна продукция.

Посредник между системата за директно финансиране и банките, е Института за финансиране на кино и културни индустрии (Institut de Financement du Cinéma et des Industries Culturelles - FCIC). Института поема до 55% от кредитния риск върху заеми, които банките отпускат за финансиране на аудиовизуална продукция. След като продуцентът е осигурил различните договори с партньори и агенции за държавно субсидиране, той преговаря с банка за финансиране на филма си, като предлага като гаранция тези договори. На този етап IFCI се явява насрещен гарант на договорите в банката и покрива загуби само в случаи, в които всички други средства за събиране на вземанията са изчерпани. Със статута си на кредитен институт IFCI може да гарантира заеми в размер на EUR 304.9 млрд.

Друг източник са инвестиционните фондове на Асоциация за финансиране на филмовата и аудиовизуална индустрия (Sociétés de Financement des Industries Cinématographiques et Audiovisuelles” - SOFICA). SOFICA предлага привлекателни данъчни условия за стимулиране на инвестициите във френски филми и телевизионни програми. Юридически лица, закупили акции на SOFICA без право на препродажба за 5 г. ползват 50 % намаление на данъчни облекчения върху прихода от инвестицията в SOFICA, а физическите лица добиват правото да освободят цялата си инвестиция, но не повече от 25% от облагаемия си доход. Чрез тази система се привличат около EUR 548.8 млн. годишно.

Германия. Обществената система за финансиране на аудиовизуалната индустрия се основава на децентрализация към регионални филмови и телевизионни фондове, управлявани от Лендерите.: Filmstiftung Nordrhein-Westfalen (EUR 27.24 млн), Filmboard Berlin-Brandenburg (EUR 21.47 млн), Medien-und Filmges Baden-Württemberg (EUR 7.2 млн), Filmförderung Hamburg (EUR 10.49 млн), FilmFernsehFond Bayern (EUR 31.24 млн) и Mitteldeutsche Medienförderung (EUR 14.22 млн). Регионалните фондове целят привличане на филмови продукции към регионите. Общият дял на регионалните фондове съставлява 62 % от германската обществена финансова помощ.

На федерално ниво подкрепата се осъществяват от национален фонд /Film Förderungs Anstalt (FFA)/, който функционира почти както френския CNC. Финансира се от отчисления от билетите за кинозалони, приходите от видеозали и обществени и частни ТВ оператори. Субсидиите се разпределят под формата на автоматична и селективна помощ. Съществуват още няколко по-малки обществени фонда.

Договор между обществените телевизионни канали и FFA задължава обществените оператори ARD и ZDF да финансират продукцията. По силата на това споразумение се осигуряват EUR 5.6 млн за производство и EUR 4.6 млн за копродукция годишно.

Великобритания. Създаването на национална лотария през 90-те предизвика основна промяна във финансирането на аудиовизуалната индустрия във Великобритания. Подкрепят се продукцията, разпространението и показата на филми, както и филмовата индустрия като цяло. Съвета по изкуствата въведе Филмова програма, финансирана от лотарията, която цели да реструктурира сектора на британското филмово производство. Филмовата програма е организирана около четири оси, като цели да подобри конкурентноспособността на киноиндустрията:

1. Обединяване на съществуващите структури за обществено подпомагане на аудиовизия (BFI, British Screen Finance and the British Film Institute) във Филмов съвет.
2. Подкрепа на отделни филми, финансирани от други обществени източници;
3. Пакетна субсидия (или вертикална помощ) за стабилизиране на индустрията чрез особена форма, наричана франчайз. Три големи компании трябва да продуцират и разпространят между 16 и 36 игрални филма за 6 години. Целта е да се създадат мини-студия от американски тип, в които продуценти, дистрибутори и финансисти да работят заедно.
4. Помощ за Арт-филми и видео.

През 1997/98 г помощите разпределени за кино- и видео-продукция чрез лотарийните фондове възлиза около EUR 73.7 млн за 406 проекта. Филмовата програма разпредели EUR 40 млн за филмовата индустрия. Подкрепят се продукцията, разпространението и показата на филми.

Подкрепата на филмовата индустрия във Великобритания включва и схема за данъчни облекчения за филми до EUR 21.7 млн. Целта е насърчаване на инвестициите и откриване на нови работни места.

Италия. Финансовата и законодателна подкрепа на филмовата индустрия идва от всички нива на властта – държава, региони, провинции и общини. Държавата отпуска повече от EUR 60.4 млн от бюджета си за филмовата индустрия, докато регионалното финансиране варира от EUR 2.6 млн до 5.2 млн. Няколко регионални власти са изградили филмови комисии за осигуряване на помощи, поощрения и организация за продуцентски компании. Сериозен принос във филмовото производство и разпространение има италианският обществен оператор RAI.

Департаментът за сценични изкуства (Dipartimento dello spettacolo) е правителствен отдел, който отговаря за филмовата индустрия. Помощите, които той разпределя включват и музика, театър, балет. Средствата за фонда се определят ежегодно със закона за държавния бюджет и поради това са ограничени. Голямата част от тях се отделят за продукция (58%), а за промоция - едва 13%. Останалите 29% се отпускат на държавни филмови организации и в частност на Чинечита холдинг.

Освен директните помощи, съществува и система за специално кредитиране. С това се занимава Секция за филмов кредит в Banca Nazionale del Lavoro 159 (BNL). Помощите са под формата на кредит и са обект на специално регулиране, контролирано от Департамента по сценични изкуства (EUR35.1млн през 1998 г.). За целта са създадени две специални комисии в департамента. Консултативната филмова комисия оценява качеството на представените проекти и може да включи някои от тях в категория “национален културен интерес”. Комисията по филмовите кредити оценява икономическия и търговския им потенциал. Средствата, предоставени под формата на заем, се възстановят. Изключение от това правило са филмите, включени в категорията “национален културен интерес” – те са под чадъра на Гаранционен фонд, който се намесва при недостатъчни пазарни приходи.

Испания. Тук в организацията на обществените фондове доминира децентрализацията. Задължението за финансиране на аудиовизията се поделя между правителството и регионалните структури. На национално ниво Министерството на културата контролира Институт по кино и аудиовизуални изкуства (ICAA). Института управлява системата за подпомагане на филмовата индустрия и регионалното ниво, на което независими общности са учредили свои собствени механизми за подпомагане на филми и аудиовизия.

Както и в другите европейски страни, обществените механизми за подпомагане отдават повече предпочитания на продукцията и по-малко на разпространението и показа. Видовете помощи са:

1. Механизъм за автоматична помощ, наричан амортизационна помощ, която се дава като субсидия и се калкулира на база на касови приходи. Този механизъм позволява на продуцента да възстанови част от инвестицията, изразходвана за производството на филма. Испанските филми могат да получат през първите две години от показа на испански екран 15% от бруто прихода. Тавана на общата сума, която може да се възстанови чрез този механизъм е 50% от производствените разходи или EUR 601 012. В добавка към този механизъм, за продуценти, които не могат да се ползват от автоматичната помощ, са въведени два допълнителни механизма: или количество, равно на 25% от бруто прихода от първите две години или 33% от продуцентската инвестиция във филма за филми, които получават приходи най-малко EUR 300 506 (EUR 180 304 за филми с бюджет по-нисък от EUR 1,2 млн).

2. Селективна помощ, която отговаря на аванс срещу приходи за млади кинематографисти с по-малко от три филма. Тази помощ цели да обнови испанското кино и да стимулира експерименталните филми.

Тъй като бюджета на филмовите продукции не е обвързан с инфлационен индекс и приспособен да отговори на нарастването на производствените разходи до края на 80-те, истинският принос на тази схема за обществено финансиране прогресивно намалява. Накрая, испанското правителство също въвежда схема на данъчни облекчения, за да подпомогне продукцията на аудиовизуални произведения. Данъкоплатци, подлежащи на облагане с корпоративен данък могат да ползват данъчни облекчения за всяка инвестиция в испански филм или в пилот на ТВ програми (драма, анимация или документални). Данъчните облекчения могат да достигнат до 20% от инвестирания капитал.

Що се отнася до ролята на банковия сектор, съществува споразумение между ICAA и банка Argentaia за въвеждане на заеми с ниска лихва. Тази институция дава кредити с преференциални лихвени проценти за филмова продукция и обновяване на кинотеатрите. Кредитното споразумение дава възможност да се ползва основната лихва плюс 2%, а ICAA осигурява 5.5% .

След този общ преглед на различните системи от стимули и финансови инструменти за съхранение на културната идентичност в петте най-големи европейски страни, ще се опитам да очертая и плахия опит за начеване на модел за съхраняване на киното в България.

През 1991 г. у нас се разруши държавния монопол върху филмовата индустрия и се прие принципа на финансиране на проекти, вместо структури. Създаде се Национален филмов център, по френски модел, но схемата на финансиране от държавния бюджет се запази. Последва катастрофален обрат: производството спадна от 14-20 филма на 1-2 годишно, разпространението се овладя изцяло от американските мейджъри, а броят на кината /над 3000 през 1989/ достигна 150. Причината е проста: за малка държава като нашата подобен модел може да съществува само и единствено в подходяща нормативна рамка, която гарантира цялост от различни инструменти за финансиране и поощряване на националното кино.

През 2003 год. се прие Закон за филмовата индустрия. Законът потвърди директното държавно подпомагане чрез отпускане на целеви средства от държавния бюджет за производство, разпространение и показ на български филми и на филми, създадени при условията на копродукции със страни, с които България има подписани спогодби за това. Според чл.17. от закона общия размер на субсидията, предвидена за тези цели в държавния бюджет „не може да бъде по-малък от сумата на среднестатистическите бюджети за предходната година съответно на 5 игрални филма, 10 пълнометражни документални филма и 120 минути анимация“¹³. В закона не се предвиждат създаване на фонд, данъчни стимули, банкови гаранции или отчисления от приходите на ползватели на аудиовизуален продукт. Той предвижда единствено селективна субсидия под формата на безлихвен заем, чрез конкурс на проектите. Въпреки това, той е стъпка в добра посока – в резултата на това вече се увеличи производството на български филми, което ще даде тласък на

¹³ Закон за филмовата индустрия, обн. ДВ бр.105, 2.12.2003

индустрията. А това, от своя страна, ще даде възможност за създаване на цялостен модел на стимулиране на аудиовизуалната ни индустрия.

Другият финансов източник за българското кино е Българската национална телевизия, която е задължена да отделя 10% от бюджета си за производство на ТВ филми. БНТ финансира изцяло своята нискобюджетна /дори за българската действителност/ филмова продукция като срещу това запазва всички права за себе си. Тя участва в копродукции на проекти, финансирани от НФЦ.

България е член на европейския фонд “Евроимаж” и програма “Медия +”. Това прави още по-наложително приемането на модел, който да съответства на европейските модели.

Накрая, вместо заключение, може да се отбележи, че в резултат на мерките, които ЕС и отделните страни предприемат за защита на аудиовизията, посещаемостта в киносалоните в Европа е нараснала от 662 милиона през 1995 на 844 милиона през 2000 (+27%)¹⁴. Това увеличение се дължи и на нарастването на броя на филмовите екрани в Европа, в частност на мултиплексите (+22% през 1999 в сравнение с 1995),³ както и на подобреното обслужване в киносалоните. България, от своя страна, показва на Варненския фестивал 16 нови игрални филма, произведени в последните две години – пряко следствие от прилагането на новия закон.

¹⁴ European Audiovisual Observatory