

**НАЦИОНАЛНА АКАДЕМИЯ  
ЗА ТЕАТРАЛНО И ФИЛМОВО ИЗКУСТВО „КРЪСТЬО САРАФОВ”**

**ФАКУЛТЕТ „ЕКРАННИ ИЗКУСТВА”  
КАТЕДРА „КИНОЗНАНИЕ И ДРАМАТУРГИЯ”**

**Мартичка Стоянова Божилова**

**ФЕНОМЕНЪТ НА МИКРО- И НИСКОБЮДЖЕТНИТЕ ФИЛМИ  
В СЪВРЕМЕННОТО БЪЛГАРСКО КИНО**

## **АВТОРЕФЕРАТ**

**на дисертационен труд  
за присъждане на образователна и научна степен „доктор”**

**Научен ръководител: проф. д.н. Любомир Халачев**

**София, 2019 г.**

Дисертационният труд е обсъден и предложен за защита от катедра „Кинознание и драматургия“ към факултет „Екранни изкуства“ на Националната академия за театрално и филмово изкуство „Кръстьо Сарафов“.

Структура на дисертационния труд

В общия обем от 183 страници са включени: Увод, Глави 1-5, Заключение, Приложения, Библиография и Благодарности.

Защитата на дисертационния труд ще се състои на \_\_\_\_\_ 2019 г.  
от \_\_\_\_\_ часа в зала \_\_\_\_\_ на НАТФИЗ „Кръстьо Сарафов“.  
Материалите по защитата са на разположение на интересуващите се в  
Академичната библиотека и архив на НАТФИЗ.

## **СЪДЪРЖАНИЕ НА АВТОРЕФЕРАТА**

(по структурата на дисертационния труд)

**УВОД** ..... 5

**ГЛАВА I. Скъпи филми – евтини филми. Многостранен преглед на работния материал и тенденциите в практиката. Понятиен апарат**..... 10

**ГЛАВА II. Функциониране на микро и нискобюджетното кино – модели и тенденции** .....12

1. Преглед на нискобюджетните практики в съвременното кино

1.1. Дуализмът „културно” и „комерсиално”

1.2. Теоретични подходи и методи в изследването на нискобюджетното кино – исторически преглед

1.3. Законови и икономически рамки за регулиране на нискобюджетните филми

1.4. Възникване на независими организации за нискобюджетно кино в най-новата световна филмова индустрия

2. Нискобюджетното кино в САЩ

2.1. Принципът на вертикалната интеграция на производство, разпространение и кинопоказ при холивудските студиа

2.2. Възникване и разпространение на независимите американски компании. Case study: *Miramax (Мирамакс)*

3. Нискобюджетното кино в Европа

3.1. Европейският модел на културното изключение

3.2. Case study: „Догма 95“

3.3. Case study: Действия за утвърждаване на нискобюджетно кино в България

**ГЛАВА III. Българските микро- и нискобюджетни филми – възникване и развитие в контекста на европейската и световна практика**.....36

1. Законова и икономическа специфика на българските микро- и нискобюджетни филми. Труден филм

2. Възникване и развитие на българското микро- и нискобюджетно кино в условията на държавно подпомагане

2.1. 2008-2013 година - възникване на дефиницията за нискобюджетен филм

2.2. Интерпретация на статута на нискобюджетния филм в периода 2014-2016 година

2.3. 2016-2019 година – раждането на „трудния“ български филм

2.4. Нискобюджетни филми, създадени в условията на държавно подпомагане

**ГЛАВА IV. Българското независимо кино и значението му за развитието на съвременното българско кино – оценка и бъдещи решения.....41**

1. Анализ и предпоставки за възникване на българското независимо кино в сравнителен контекст на доминиращо държавно финансиране

2. Динамика на развитието на българското независимо кино. Подвидове българско независимо кино

2.1. Арт тенденция

2.2. Независими филми с комфортен бюджет

2.3. Комерсиална тенденция в независимото микро- и нискобюджетно кино

**ГЛАВА V. ПРОИЗВОДСТВЕНИ ОСОБЕНОСТИ НА НИСКОБЮДЖЕТНИЯ ФИЛМ В КОНТЕКСТА НА БЪЛГАРСКОТО ФИЛМОПРОИЗВОДСТВО.....47**

1. Идентифициране на производствените особености на българското нискобюджетно кино и предложения за тяхното разрешаване

1) Подпазар „Инвеститори“. Държавата – инвеститор срещу частните инвеститори.

2) Подпазар „Продуценти

3) Подпазар „Оказващи услуги при производството

4) Подпазари „Разпространители и осъществяващи показ“

**ЗАКЛЮЧЕНИЕ .....54**

**БЕЛЕЖКИ .....59**

## УВОД

### АКТУАЛНОСТ НА ИЗСЛЕДВАНЕТО

На фона на изобилието от научни и популярни съчинения, книги и материали за феномена на американското кино, направено с джобни пари като още едно потвърждение за реализиране на американската мечта, прави впечатление оскъдицата и дори липсата на български изследвания, които разглеждат проблемите на влиянието на бюджетите в българското кино, тяхната динамика, факторите за тяхното развитие и резултатност. Въпреки че няма целенасочени социологически или статистически проучвания, все пак съществуват различен тип обективни данни, които дават възможности да се направят добре обосновани изводи относно особеностите, характеризиращи размера на бюджетите в съвременното българско кино и динамиката на развитието им към ясното им диференциране в посока игралните филми да бъдат определени като ниско- или високобюджетни. Наличие на български високобюджетни филми по смисъла на общоприетите от световната практика финансови измерения все още не се наблюдава, тъй като филмовите бюджети в България са ниски или много ниски. Съществува обаче формиране на процес на създаване на филми в България, който конкретно дефинира и разграничава създаването на отделен сегмент, наречен „нискобюджетно кино“. Той възниква сравнително скоро и понятието „нискобюджетно кино“ започва да се използва в български контекст едва в началото на XXI век.

### ОБЕКТ И ПРЕДМЕТ НА ИЗСЛЕДВАНЕТО

Създателите на един филм не знаят предварително колко успешно ще се реализира той. Понякога може да се предскаже дали даден филм ще се реализира много добре и ще изплати разходите за производство. Или може да

се случи един проект, за който малцина подозират, че ще отиде далеч, да донесе в пъти по-голяма печалба, отколкото можем да си представим. Както проф. Любомир Халачев ясно подчертава: „всеизвестно е, че кино се прави с пари, с много пари.” (1) Но парите са само една част от понятието „филмово финансиране“. Другата страна на медала е по какъв начин ще бъдат изхарчени тези пари, т.е. какъв ще бъде бюджетът. Ето защо всеки филм си има свой бюджет за филмопроизводство. Има съществена разлика между различните пазари в света, що се отнася до бюджетирването. Англоезичният пазар е изключително търговски ориентиран. При него основните фактори, определящи търговския успех на един филм, включват обществения вкус, художествени достойнства, конкуренция с други филми, пуснати по същото време, качеството на сценария, качеството на актьорския състав, качеството на режисьора и другите автори и т.н. Ръководейки се от търговската мотивация системата на студиата в Холивуд (но има и други примери – Германия, Индия, испаноезичният свят) осъществява т. нар. високобюджетно кино, характеризиращо се с участието на големи звезди, скъпи специални ефекти и зрелищна рекламна кампания. При повишаване на производствените разходи обаче потенциалните инвеститори стават все по-настойтелни за по-голяма сигурност за техните инвестиции. Така се стига понякога до доста големи компромиси в съдържанието от страна на продуцентите. Дори ако един филм изглежда, че ще се превърне в комерсиален успех „на хартия“, все още не съществува точен метод за определяне на нивата на приходите, които филмът ще генерира.

На нашия български филмов пазар е трудно да говорим за високо- или нискобюджетно кино. Тук всеки филм след '90-те години е с нисък бюджет по всеобщите стандарти. Но така ли е наистина? Дори в България могат да се открият ясни тенденции в посока поява на феномена на нискобюджетно независимо кино – предмет на настоящото изследване. Филми с микробюджети като „Мила от Марс“, „Източни пиеси“ и „Урок“ се превърнаха в едни от най-ярките представители на новото българско кино. И още доста други също опитаха и продължават да го правят.

## ЦЕЛ, ЗАДАЧИ И МЕТОДОЛОГИЯ НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД

Целта на настоящия дисертационен труд е да предложи преглед на това как функционира нискобюджетното кино на практика, как и защо се превръща в световен феномен, включително и в България, която постига някои от най-големите си съвременни постижения в киното именно с независими ниско-, дори микробюджетни филми.

Основна цел на изследването е да очертае методологическите предпоставки, които дават възможност наличието на българско нискобюджетно кино да се разглежда като съществен културологичен и икономически проблем. От обосноваване на неговата научна значимост и направените заключения могат да произлязат поредица последващи решения и действия за промени в системата за филмопроизводство и за адекватно дефиниране на най-новите български филми в зависимост от начина им на финансиране и икономическите им измерения.

В хода на изследването е направен преглед на възникването и развитието на нискобюджетното кино през XX век, както и в най-общи линии ще бъде описан моделът на функциониране на нискобюджетната филмова индустрия и кинобизнес. Успоредно с това са очертани основните тенденции и процеси, белязали развитието на българския филмов пазар след падането на комунизма с акцент върху последното повече от десетилетие (2005 - 2018 г.) Историческият обзор е необходима стъпка в процеса на осмисляне и дефиниране на яркото явление на българското нискобюджетно кино.

В представения дисертационен труд е използван интердисциплинарен подход. Той обединява поредица от методи, като основният принцип е съчетаването на задълбочения предметен анализ с историческия подход. Всички явления са анализирани в техния специфичен исторически, национален и културен контекст, като изводите се основават на поредица от предварително обосновани условности. Наред с чисто продуцентския (производствен/ икономически) анализ, основно място в методологията на изследването заемат социологически, културологични и киноведски подходи. Винаги, когато това се

налага, имайки предвид политическата динамика на изследвания период, за детайлизиране и окончателно затвърждаване на изводите на определени места се търси корективът и на обективния политологичен анализ. В хода на изследването са прилагани широк списък от специфични и частни подходи.

Основните научно-изследователски инструменти на настоящата работа ще бъдат заимствани от трудове, занимаващи се с изучаването на четири основни области: филмовата индустрия, правото, социологията и изкуствознанието. В добавка като неразделна част от изследователския процес фигурира сериозно количество филмография, която служи за конкретното му онагледяване. Този набор от научни инструменти няма за цел създаването на дефиниции, а очертаване на група от тези, насочени към практическото разбиране как функционира съвременната българска киноиндустрия при натрупването на критична маса от филми, от която могат да се разпознаят отчетливо нискобюджетните им представители. Всекидневният опит ни подсказва, че филмите, които са направени с малко пари, биха имали много недостатъци – в тях например няма звезди, които работят за баснословни хонорари. И естествената практика е стремежът да бъдат осъществени бизнес и/или артистични концепции, които смело да посрещнат търсенето на филми с много ефекти и с участието на звезди. Но възможно ли е това в условията на българската или европейската, или дори американската филмова действителност. На какво се дължат процесите на формиране и циклично утвърждаване на нискобюджетния модел в киното и защо той се развива все по-отчетливо в съвременната българска филмова индустрия, какво означават те, по какъв начин възникват и биват възприемани от местното законодателство, институции, критика и публика – това са някои от въпросите, които си струва филмовата наука да зададе. Търсенето на техните отговори ще бъде една от основните задачи на настоящата работа.

## ОБХВАТ И ОГРАНИЧЕНИЯ

Следващото изложение спазва и ограничителния подход, зададен в самото заглавие: 1) във видово отношение акцентът попада върху игралното



кино като основен масов художествен и комерсиален тип произведение във филмовата индустрия; 2) разглежда се основно съвременното нискобюджетно кино, като останалите типове филми служат единствено за съпоставка с него; 3) в последните години между 2005-та и 2018-та се извърши кристализирането на процеси, които отчетливо характеризират възникването на нискобюджетен сегмент в националното кино.

Изходната хипотеза, с която е подхождено към настоящото изследване е, че нискобюджетните филми, особено в една малка кинематография, не са просто и само комерсиално ориентирани проекти, а възникването им е резултат от сложни взаимодействия между факторите на перманентна икономическа криза, несъвършено прилагане на законодателството и индивидуални естетически търсения. В същото време липсата на държавно финансово и социално-отговорно участие във финансирането на филмите по правило се превръща в трудност за критиците и изследователите да анализират по-задълбочено постиженията или недостатъците на една подобна продукция. Дълги години в киноизследванията властва приоритетът на естетическите подходи, концентрирани върху еволюцията на художествените изразни средства. Достойнствата на различните периоди и индивидуални стилове се измерват само по приноса им за усъвършенстването на филмовия език и превръщането му в универсално средство за предаване на максимално диференцирани послания и внушения, а не по възможността да се ангажира широка аудитория и техники тип „Guerilla” (ще бъде пояснено по-долу) на производство с цел бърза реализация и печалба.

Една от основните задачи на настоящия труд е да се мотивира научната стойност и продуктивност на изследванията на популярната култура и икономическия успех чрез проучване на наличните научни източници в областта на филмопроизводството и продуцентската дейност в киното в комбинация с анализ на практиката тук и сега. Нискобюджетното кино съществува дефинитивно в България едва през последното десетилетие, а в международен план – от '60-те години насам. Принципно важен фактор за еманципацията и признаването на значимостта на този тип научни занимания е преместването през 1960-те и 1970-те години на акцента в традиционното

кинознание от хуманитарните и естетически подходи към методологията на социалните, политическите и икономическите науки. В тези филмови изследвания важен обект на изследване са индустриалната природа на киното, както и социалните и психологически механизми на неговия контакт с публиката. На тази основа се разработват ефективни научни способности и методи за изследване, които са приложими и за различните национални кинематографии и за различни явления на границата между изкуството, индустрията и потреблението. Налага се много по-широк и демократичен възглед за културата като продукт на социални дейности, на модели на мислене и разбиране, които произвеждат и поддържат колективното битие, ситуирано във времето и пространството. Този подход съчетава характерното интерпретиране на конкретни филми с изследване на културния контекст, в който те са произведени.

## **ГЛАВА I.**

### **СКЪПИ ФИЛМИ – ЕВТИНИ ФИЛМИ. МНОГОСТРАНЕН ПРЕГЛЕД НА РАБОТНИЯ МАТЕРИАЛ И ТЕНДЕНЦИИТЕ В ПРАКТИКАТА. ПОНЯТИЕН АПАРАТ.**

В настоящия дисертационен труд се разглежда феноменът на нискобюджетното кино в международен план с цел да бъде съотнесен към българската действителност, която към днешно време се отличава със своеобразен възход в областта на нискобюджетното кино. Това внимание към българското кино, което се прави с малко пари, както и неговите големи успехи напоследък, накара много критици, но също и публиката да заговорят за нов модел на филмопроизводство и дори рецепта за успех. Но какво означава нискобюджетен филм. Като цяло важи правилото, че бюджетът на един филм се определя от това каква е неговата възвръщаемост. В първото по рода си българско изследване, посветено на продуцентската професия, проф. Любомир Халачев подчертава, че сред продуцентите е валидна максимата: никога не започвай филм с бюджет, по-малък от минималния (2). Широко известни са филмите „Ел Мариачи“ (1992) на Робърт Родригес, „Гумена глава“ (1977) на

Дейвид Линч или „Секс, лъжи и видео“ (1989) на Стивън Содърбърг – дебютни за режисьорите си филми, направени почти без пари и донесли световна, но и финансово обезпечена кариера на своите създатели. Няма точен размер на бюджета, който да го дефинира като нисък. Така е и по отношение на жанра и на държавите, в които се произвеждат такива филми. Каквото може да е нискобюджетен филм в една държава, може да бъде голям бюджет в друга.

Подобна е ситуацията и с високите бюджети. Няма формула, по която да се изчисли в рамките на какви бюджети варира производството на скъпоструващите филми. Един от незабавните ефекти на високобюджетните холивудски „блокбастъри“ е създаването на т. нар. високобюджетен манталитет във филмовите индустрии. Филмите могат да бъдат изключително скъпи, а понякога и с наистина огромни бюджети, които понякога изплащат разходите си. Но твърде често филмите не успяват да изплатят безумно високите си бюджети. Тези филми, въпреки че струват много пари, не издържат безмилостната оценка на публиката.

Докато европейската кинотеоретична мисъл през 1920-те години се занимава основно с въпросите за същността на киното като изкуство и изразна система, в Холивуд се поставят основите за изучаване на киното като индустрия. Тази съществена разлика в приоритетите обяснява принципно различния облик, който придобиват в последващите десетилетия американското и европейското кино. Фундаментално значение за въвеждане на научни методи в събирането на данни и анализ на бюджетирането във филмопроизводството придобива методологията на емпирическо изследване на масовата култура, заимствана от социологията.

Много от понятията, свързани с темата на настоящото изследване, произлизат от американската теоретична мисъл, но през годините успешно се инкорпорират и в Европа, и все по-често се използват и в България. С помощта на лингвистичния научен метод тук предлагам своеобразен речник на термините, пряко свързани с изследователската тема. Няма как да се обясни какво означава нискобюджетен филм без да се дефинира понятието бюджет и то в контекста на нискобюджетното и независимото кино.

В първа глава е предложен речник на следния най-често срещан понятиен апарат по темата на дисертационния труд.

1. ПОНЯТИЕ ЗА БЮДЖЕТ
2. ПОНЯТИЕ ЗА ВИСОКОБЮДЖЕТЕН ФИЛМ – БЛОКБАСТЪР
3. ПОНЯТИЕ ЗА СРЕДНОБЮДЖЕТЕН ФИЛМ
4. ПОНЯТИЕ ЗА НИСКОБЮДЖЕТЕН ФИЛМ
5. ПОНЯТИЕ ЗА МИКРОБЮДЖЕТЕН ФИЛМ
6. ПОНЯТИЕ ЗА БЕЗБЮДЖЕТЕН ФИЛМ
7. ПОНЯТИЕ ЗА НЕЗАВИСИМ ФИЛМ
8. ПОНЯТИЕ ЗА GUERILLA ФИЛМ
9. ПОНЯТИЕ ЗА „B-MOVIE”
10. ПОНЯТИЕ ЗА „ЕКСПЛОЙТЕЙШЪН” ФИЛМ

## **ГЛАВА II.**

### **ФУНКЦИОНИРАНЕ НА МИКРО- И НИСКОБЮДЖЕТНОТО КИНО – МОДЕЛИ И ТЕНДЕНЦИИ**

1. ПРЕГЛЕД НА НИСКОБЮДЖЕТНИТЕ ПРАКТИКИ В СЪВРЕМЕНОТО КИНО

1.2. ТЕОРЕТИЧНИ ПОДХОДИ И МЕТОДИ В ИЗСЛЕДВАНЕТО НА НИСКОБЮДЖЕТНОТО КИНО – ИСТОРИЧЕСКИ ПРЕГЛЕД

Нискобюджетното кино е предмет на изследване още от края на '70-те и началото на '80-те години на миналия век, когато в Съединените щати се появява силно възраждане на независимото кино в неговите най-вече жанрови проявления под формата на „експлойтейшън” филми. Легендарни режисьори като Роджър Корман и Тед Ви Майкълс, с когото имах възможността да работя между 2009 и 2011 г. по филма, който продуцирах, „Татко снима мръсни филми”, посветен на режисьора на сексплойтейшън филми през '60-те и '70-те години от български произход, Ей Си Стивън. По повод поджанра

„сексплойтейшън” заснехме дълбочинни интервюта с множество режисьори и теоретици на независимото нискобюджетно кино, както и с актьори, костюмографи и култови фигури. Един от тях е Рудолф Грей, филмов критик и автор на официалната биография на Ед Ууд, режисьор на експлойтейшън филми, провъзгласен за най-лошия режисьор на Холивуд за всички времена. Този и други независими режисьори от '50-те и '60-те години се трудят в нискобюджетните жанрове като ноар, хорър, еротика. Те произвеждат редица евтини филми с бюджет, по думите на Ей Си Стивън, от около 20 хиляди долара и със сценарий от двадесетина страници, написан срещу бутилка уиски (Ед Ууд написва седем сценария за Ей Си Стивън, най-известния от които е първият еротичен хорър филм „Оргията на мъртвите”). Филмите са с много грешки и нелепи специални ефекти, като например в „Оргията на мъртвите” се появява дневен кадър на змия от научнопопулярно предаване по средата на нощна сцена в гробище с много пушек и танцуващи скелети. Филмите са снимани от ексцентрични екипи от култови лица, подвизаващи се в Холивуд по онова време. Например най-известният актьор във филмите на Ед Ууд е Бела Лугоши, с унгарски корени, който изиграва безсмъртния образ на граф Дракула в редица филми. Друг персонаж е Вампайра, с финландски корени, която играе в редица независими филми като „План 9 от далечния космос” на Ед Ууд и има собствено телевизионно шоу, в което се появяват и други ексцентрици като Изумителния Кризуел, който спи в ковчег.

Тези филми от днешна гледна точка са се превърнали в култова класика и символ на свободата на изразяване и опита да се постигне американската мечта. В съвременността тези опити се повтарят отново и онова не само в Америка, но и във всички части на света. Робърт Родригес и Куентин Тарантино възраждат термина „грайндхаус” („grindhouse”), възникнал през '40-те години в САЩ като наименование, характеризиращо места и кина, които излъчват независими жанрови филми. Двамата американски режисьори наричат по този начин пълнометражния си двоен филм от 2007 година, изпълнен със секс и насилие и обединяващ под формата на носталгична почит различни жанрове на „експлойтейшън” като хорър, кунг фу, филми с преследване на автомобили, сексплойтейшън, „спагети уестърн”. Резултатът е признание на този тип кино като важна част от историята на киното въобще. Тези режисьори наред с много

други подчиняват цялото си творчество на презареждане на това жанрово кино и превръщането му във високо изкуство. Най-важните им филми – „Ел Мариачи“ („El Mariachi“) на Родригес и „Криминале“ („Pulp Fiction“) на Тарантино са ярки примери за това. В „Американското независимо кино: Инди, Индиуд и отвъд“ („American Independent Cinema: Indie, Indiewood and Beyond“) под редакцията на Джоф Кинг, Клер Молой, Янис Циумакис (Geoff King, Claire Molloy, Yannis Tzioumakis) се казва, че всъщност има много голяма връзка между нискобюджетната жанрова традиция и качественото кино. (3) Кинотеатрите тип „грайндхаус“ в САЩ, като например известното кино „Риалто“ в Ню Йорк, което през '40-те и '50-те години е специализирано да прожектира жанрови хорър филми, е преобразувано от собственика му Артър Мейер в салон за следвоенно европейско кино – трансформация, която показва близката концептуална връзка между жанровото „експлойтейшън“ кино и артхаус киното, чийто корени са в Европа. По същия начин през '70-те години много от артхаус кината в Щатите, които започват да губят позиции поради слаб зрителски интерес, се преориентират в показване на сексплойтейшън и по-късно към филми за възрастни след пробива на жанра „порно“, който се асоциира с грандиозния успех на независимия порнофилм „Дълбокото гърло“ (1972).

Исторически би могло да се търси близост между жанровото независимо нискобюджетно кино и арт киното, каквото го познаваме в Европа, въпреки че на пръв поглед са полюсно различни. Това съчетаване на „ниските“ (експлойтейшън) и „високите“ (артхаус) жанрове е много характерно за нискобюджетното съвременно кино. Стилизираното сексуално съдържание на арт филмите на Бертолучи, Пазолини или Годар може да се асоциира без проблем с примери за вдъхновение от сексплойтейшън киното. Високохудожествени примери на нискобюджетни филми като „Изгубени в превода“ (2003) или „Планината Броукбек“ (2005), които са номинирани за Оскар и за още от най-престижните награди в света, се родят с елементи от жанровото кино и са произведени от дъщерни компании на студиата, създадени специално за производството на нискобюджетни филми. По този начин с малко средства и малък риск мейджърите успяват да създадат някои доста успешни и дори зрителски филми. В регионален контекст сред редицата примери от

балканското кино биха могли да бъдат споменати множество филми, инспирирани от жанровото кино на миналия век, като преследваческия любовен „Мила от Марс“ (2004, България), изпълнения с насилие „Животът и смъртта на една порно група“ (2009, Сърбия), гръцкия култов „Безбюджетен филм“ (1997), руските гангстерски драми „Брат“ (1997) и „Брат 2“ (2000), както и експлицитния от гледна точка на човешка голота „Не ме докосвай“ (2018, копродукция Румъния, България и още три държави), който имах възможността да копродуцирам. Всички тези филми са високо оценени както от фестивали, така и от публиката, чието внимание им придава култов статут и място в киноисторията.

Тези и подобни филми са наречени от Клер Молой, историк на нискобюджетното кино, в гореспомнатия ѝ съавторски труд „неограйндхаус“ в опит да се обединят и отличат характерните тенденции в съвременното нискобюджетно кино. Този нов условен вид кино е разнообразна смесица, в която почти всеки съвременен артхаус филм има противоречив сюжет, много често е римейк или поне ремикс на грайндхаус филми от '70-те и '80-те години или на елементи от тях – дали само в историята или типажите в нея, или чисто и просто в естетиката на филмите – характерни локации, костюми, музика, графичен дизайн и специални ефекти. Такъв тип филми както отвъд океана, така и в Европа, могат да бъдат създадени единствено в независимия (САЩ) и нискобюджетния (САЩ, Европа) сектор на филмовата индустрия. Причината за това се крие в характеристиките на тези филми, отличаващи се с подчертана свобода в изразните средства, различни дози насилие, секс или вулгарност.

Историческите изследвания в областта на нискобюджетното кино разбираемо са концентрирани в САЩ като рождено място на този тип кино, но не липсват и частични изследвания в областта на афроамериканското независимо кино, на латиноамериканското и на европейското нискобюджетно и независимо кино. Като основен източник на информация обаче се очертават главно боксофис класациите и фестивалните селекции и рецензии на този тип филми. Академичните изследвания и анализи по отношение на темата биха могли широко да бъдат разделени на три основни групи, които покриват: контекстуалните истории „от извора“, свързани с работата по тези филми, най-

често описани в интервюта на самите автори и продуценти; естетическия дебат, който те поражда в рамките на развитието на кино- и аудиовизуалното изкуство, описан в статии, монографии и друга литература; и не на последно място историческия, политическия и културния дебат, който тези филми предизвикват с течение на времето, представен в различни по-широки културологични, изкуствоведски, политически и икономически анализи. За съжаление все още няма цялостно изследване извън американското и отчасти латиноамериканското кино, което да охарактеризира националните особености и специфики на нискобюджетните филми по държави и по региони. Ето защо изследването на българското нискобюджетно кино се явява принос не само за българската наука за изкуствата, но би допринесло за контекстуализирането на този тип кино в международен план.

### 1.3. ЗАКОНОВИ И ИКОНОМИЧЕСКИ РАМКИ ЗА РЕГУЛИРАНЕ НА НИСКОБЮДЖЕТНИТЕ ФИЛМИ

Двойствената природа на филмовите произведения, фактът, че те могат да бъдат възприемани едновременно като стоки, предлагащи възможност за създаване на икономически блага, и като културна дейност, формираща обществени ценности, прави киното привлекателно като чисто предприемаческа дейност, атрактивна за не един амбициозен филмов продуцент. В началото на миналия век, когато с еволюцията на киноиндустрията бюджетите и мащабът на продукциите стават все по-значими и важни, броят на филмовите компании нараства право пропорционално на този растеж и пазарната реализация на продукта става ключова за развитието, възхода и оцеляването на филмовата индустрия.

Когато Първата световна война нанася удар върху европейските киноиндустрии, американската, или Холивуд, както тогава става популярно да се назовава по името на новия си географски център на западния бряг в щата Калифорния, решително завоюва позиции, които поддържа оттогава до днес – превръща се в най-печелившата филмова индустрия с най-голям обем световен износ на филми в света. До '20-те години Холивуд достига върха в



своето филмово производство – средно по 800 игрални филма годишно, което представлява 82% от световната продукция по това време.

Дотогава водещите киноиндустрии са в Европа. Италианското и френското кино са безспорните лидери, които генерират филмови звезди и залагат правилата и новите тенденции в киноезика. Заради настъпилата американска филмова хегемония не е чудно, че европейската протекционистка политика по отношение на киното пуска своите корени именно в този период – в Германия са въведени квоти, защитаващи немското филмопроизводство; във Великобритания е приет парламентарният указ „Cinematography Film Act” за плавно увеличаване на годишния ръст на националното филмопроизводство; в Италия е взето решение 10% от екраните в страната да показват италиански филми; във Франция са наложени ограничителни квоти за вносна кинопродукция и т.н.

През десетилетията, следващи края на 1960-те години, в Европа се създава една силно центростремителна система за подпомагане на филмопроизводството, която влиза в конфликт с икономическата логика. Подчинена основно на политически мотиви, тя дава приоритет на проекти с много ограничено лично послание, което не може да достигне до широката публика. При отсъствието на приходи от разпространение, способни да финансират все по-нарастващия брой подобни филми, повечето държави увеличават субсидиите, за да покрият загубите от пазара. Вместо да стимулира режисьорите да търсят колкото се може по-широка публика, тази държавна политика ги окуражава да остават все по-ексклузивни.

Въз основа на тези анализи се очертава един кръг от идеи за промяна, сред които и настояването европейското кино да се ориентира към публиката и да се стреми към създаването на печеливши филми, не само към авторски. Като важен акцент в програмите за подпомагане се поставя необходимостта от обучение на ново поколение кинематографисти. В същото време трябва да се създадат условия, където те да практикуват наученото – функционираща

дистрибуторска система за европейски филми и модерни кинозалони, привлекателни за публиката. Мерките за подпомагане на производството също трябва радикално да се променят и да стимулират поемането на по-голяма отговорност и повече рискове, обърнати директно към пазара. Дори такъв непримирим защитник на арт киното и авторската свобода като Вим Вендерс, заявява категорично: „В Европа ние изпадаме все повече и повече в „летаргията на субсидиите“, чиито симптоми са творческо самодоволство, пренебрежение към публиката, безразличие към икономическите закони.“ (4)

В края на 1990-те се въвеждат идеи, които оказват дълбоко въздействие върху мисленето и организацията на системата за подпомагане в редица страни. Много повече внимание се обръща на реструктуриране на приоритетите в програмите за подпомагане и по-добро координиране на националните и регионални ресурси. В края на 1990-те години в регламентите на голяма част от европейските филмови фондове наред с подкрепата на амбициозни арт филми се въвежда и публично финансиране за висококачествени развлекателни филми, ориентирани към широката публика.

#### 1.4. ВЪЗНИКВАНЕ НА НЕЗАВИСИМИ ОРГАНИЗАЦИИ ЗА НИСКОБЮДЖЕТНО КИНО В НАЙ-НОВАТА СВЕТОВНА ФИЛМОВА ИНДУСТРИЯ

Нискобюджетното кино в САЩ възниква в условията на свободна конкуренция – страна, в която цялата киноиндустрия е подчинена на пазарен принцип. По този начин и високобюджетните, и нискобюджетните филми отвъд океана се ръководят от икономически и от естетически критерии в борбата си за финансиране и разпространение с цел да излязат на печалба и да оправдаят вложените инвестиции. Характерно за нискобюджетния сегмент в САЩ е, че филмите от този тип се създават основно и предимно от независими самостоятелни компании извън системата на холивудските студиа, предмет на друг сегмент в настоящото изследване. Повечето нискобюджетни и/или артхаус

американски филми се създават от компании, например *Lionsgate*. В други случаи нискобюджетните филми се създават в рамките на подразделения на големите студиа, на дъщерни или сестрински компании или клонове, наречени отдели за жанрово кино, специализирани клонове или компании за производство на „домашно“ (home box office) кино. В най-новите изследвания на независимото американско кино задължително се включват специализирани компании като *Fox Searchlight* и *Focus Features*, както и бившите независими компании, които в края на краищата биват откупени и стават част от холивудските мейджъри – *Miramax* – сега част от *Disney*, *New Line Cinema* – сега *Time Warner*. Въпреки корпоративните връзки с мейджърите, тези компании продуцират, финансират и/или разпространяват такива качествено различни филми, които очевидно и съществено се различават от филмите, продуцирани от мейджърите. Тези филми започват да се наричат независими (indies). Също така мейджърите основават като част от корпорациите компании или дъщерни клонове, които да продуцират, финансират и разпространяват нискобюджетни жанрови филми с цел да повишат своите нива на печалби, след като установяват колко съществен е този зрителски сегмент. Например от 1992 до 2005 г. *Miramax* поделя своите производствени и дистрибуторски ресурси с *Dimension Films*, докато от края на '90-те докъм 2000 г. *Screen Gems*, *Rogue Pictures* и *Fox Atomic* се нареждат до компании като *Sony Picture Classics*, *Focus Features* и *Fox Searchlight*, като допълват съществуващия качествен „инди“ пазар с нискобюджетни жанрови обещаващи заглавия. Вдъхновено от първоначалния успех на *New Line Cinema*, които произвеждат жанрови хорър филми, студиото *Dimension Films* прави касови пробиви с филми като „Писък“ (1996), „Страшен филм“ и „Деца шпиони“ (2001) и съответните им продължения, с които бързо задминава по приходи колегите си от компанията майка *Miramax*, като често субсидира не толкова успешните класически продукции на компанията.

Подобен е случаят с *Lionsgate*, които разчитат много на нискобюджетните си заглавия като хоръра „Убийствен пъзел“ (*Saw*) (филмът излиза до своята шеста част), които подпомагат финансово компанията, докато продуцира същевременно номинирани за Оскар високохудожествени заглавия като „Сблъсъци“ (2004). Що се отнася до *Focus Features*, наред с високожанрови

нискобюджетни заглавия като награждаваните „Далеч от рая“ (2002), „Изгубени в превода“ (2003) и „Планината Броукбек“ (2005), техният слоган, че никога не правят филми за всеки, всъщност се допълва доста успешно чрез създаването на друга нискобюджетна жанрова компания под друго име и маркетингова идентичност – *Rogue Pictures*, която произвежда „Синът на Чъки“ (2004) и „Вълк единак“ (2005), които са сред първите изключително успешни филми, продуцирани от жанровия аутлет. Това са филми, които имат нишова, но вярна аудитория, която гарантира сигурни приходи и в случаите на „Saw“ поставят рекорд в боксофиса за подобни жанрови заглавия. Така тези филми могат да субсидират по-малко печелившия артхаус и високожанров филмов пазар, давайки възможност на самостоятелните независими компании или на нискобюджетните аутлети, създадени към мейджърските студиа, да имат от една страна здравословно количество зрители и същевременно достатъчно качествени артхаус заглавия, които не са толкова печеливши, но носят добър имидж и престиж. Важно е да се отбележи, че развивайки жанровото кино чрез отделни компании с отделни лейбъли, производството на тези филми не би накърнило имиджа на студиата чрез уронване на престижа им да бъдат въввлечени в производството на нискокачествено и често вулгарно съдържание, с което до ден днешен холивудските студиа не обичат да се идентифицират.

Разбира се, освен чисто жанрови непретенциозни заглавия, тези компании произвеждат много успешно и по-класически комедии и драми, които също им носят голям успех. Т.е. производството на „неограйндхаус“ филми не съществува в чист вид през XXI век така, както е било по времето на родоначалниците на този вид кино. Класическите жанрови творби са едни от най-касовите успехи за големите студиа, които обаче се дистанцират в нежеланието си да се отъждествяват с производството на непретенциозни филми от този тип. Така или иначе поради двуличното отношение на студиата към този тип жанрово кино дълго време дори до днес, непретенциозното жанрово кино си остава ексклузивно запазено за независимите продуцентски компании.

Що се отнася до другата част на света извън САЩ, няма ясно очертана историческа обусловеност за възникването и развитието на конкретни

продуцентски компании, които да развиват нискобюджетното или жанровото кино. Въпреки това в Европа например се наблюдават икономически и културологични фактори, които в определени периоди засилват влиянието на този тип кино. Като възхода на независимото кино във Великобритания през '90-те години, което довежда до филми и режисьори – феномени като „Време за мъже“ (1997) на Питър Катанео и „Две димящи дула“ (1998) на Гай Ричи. Успехът на тези и други филми довежда до създаването на нискобюджетни фондове в Обединеното кралство, които оперират в продължение на около десетилетие с цел да посрещнат изключителния интерес от страна на младите кинематографисти към нискобюджетното жанрово кино. Британският частен национален телевизионен канал *Channel 4* основава още през '80-те специализиран копродукционен фонд за нискобюджетни филми за рубриката си, наречена *Film on Four* като целта е да произвежда около 20 филма годишно с инвестиция до 300 хиляди британски лири от страна на телевизията. Рубриката съществува между 1982 и 1998 година. Сред заглавията на канала са култовите „Трейнспотинг“ и „Четири сватби и едно погребение“. Към днешна дата тази рубрика не съществува, но каналът все още стои зад някои от най-успешните нискобюджетни британски филми, макар и не на регулярна база. Друга европейска територия, където нискобюджетното кино намира място и нормативна база за развитие, е Дания, където благодарение на движението „Догма 95“ този вид кино достига световна популярност и предизвиква дори законовото му включване и регулиране. Този феномен е разгледан в отделна глава на настоящия дисертационен труд.

Подобно на британския модел, но много по-късно, на различни други европейски територии и също в новоприетите държави-членки на ЕС, като България и Румъния, както и в Чехия и Унгария, се създават различни механизми на държавно финансиране чрез филмовите фондове и националните телевизии, които макар и по различен начин, регламентират филмопроизводството в нискобюджетния сегмент. Как работи то е предмет на подробен хронологичен анализ по-нататък в изследването.

В много от случаите – например телевизионния фонд на Ченъл Фор във Великобритания или дебютния фонд на Унгарския филмов фонд – освен

финансирането, съществена част от процеса е минаването на авторите през професионални обучителни програми към самите фондове, включващи работа по сценария с драматургични консултанти, работа по развитие на проекта в маркетингов и финансов план с помощта на продуцентски ментори и т.н. Този обучителен период е важна част от процеса на осъществяване на нискобюджетните филми и спомага за възникване на цяло ново поколение независими творци и компании, които творят в този сегмент по добре осмислени и разработени критерии. Освен сравнително голямата творческа и техническа свобода, на която се радват тези продукции, придружена от неконвенционално протичане на самите снимки, авторите преминават през така необходимия процес на задълбочена предварителна подготовка.

Проблемът при финансиращите нискобюджетни системи както в Европа, така и отвъд, е, че всъщност те, въпреки иновативния си подход и предлагането на креативност в условията на свобода, не предлагат устойчиви практики. Веднъж финансирани за един добър сценарий, творците преминават през вълнуващ процес на филмопроизводство. Ако филмът е успешен или се радва на голямо критическо одобрение, не съществува механизъм, чрез който да се осъществи континуитет в по-нататъшния творчески процес.

## РОЛЯТА НА ФЕСТИВАЛИТЕ

Фестивалите не са изолирани един от друг, те оперират в комплексна глобална мрежа, която е йерархично и хронологично подредена. Влиянието на фестивалите зависи от техния статут – дали е фестивал с категория „А” (Кан, Берлин, Венеция) или категория „Б” с второстепенен рейтинг. Това фестивално разграничение е установено от базираната в Париж Федерация на асоциациите на филмовите продуценти или FIAPF. Фестивалите се състезават за премиерни дати на филмите, за публика, но също и за достъп до най-желаните нови заглавия. Те си приличат по вътрешна организация, но се отличават по селекционните си критерии и филмовите си програми и имиджа, който създават за себе си. FIAPF трябва да гарантира също, че всеки фестивал има определена дата и следва строго определен календар, който да позволи на

кинотворците и киножурналистите да получат достъп до тях чрез възможност за лично присъствие.

Именно фестивалите са организациите, които в много от случаите се явяват посланици и първи разпространители на независимото кино и на нискобюджетните филми. Неведнъж в настоящото изследване се споменават фестивалите Сънданс (Sundance) и Трайбека (Tribeca), които са най-страстните прокламатори на този тип филми. От техните селекции зависи в много от случаите добрата разпространителска съдба на независимите филми, които нямат зад гърба си подкрепата на мейджърите на Холивуд. Тази глава няма за цел да изследва комплексността на фестивалната йерархия, нито да коментира нейните недостатъци. По-скоро за нуждите на анализа тук е необходимо да се отбележи важноста, която играят фестивалите за създаването на култовия статут или известността на дадени филми от нискобюджетния сегмент – за техните автори, продуценти, за по-нататъшното им разпространение и културен престиж. Изследователят на филмовите фестивали Томас Елсаесер казва, че една от ключовите функции, които имат фестивалите, е „да категоризират, класифицират, подреждат, пресяват годишното световно, регионално и национално филмопроизводство и съответно филмово финансиране, селекционни конкурси, както и „празнуването“ на киното чрез раздаване на награди и отличия“ (5). Накратко фестивалите добавят стойност и културен капитал чрез своите събития.

Мрежата от фестивали играе роля на ключова сила в глобалната филмова индустрия, като влияе пряко върху продуцирането, разпространението, кинопоказа на филмите и вкуса на публиката. Важен аспект на фестивалите е тяхната добавена стойност за всеки филм. Веднъж селектиран, един филм може да постигне културна значимост чрез спечелване на награда или чрез селекция в основна състезателна програма, и това може да премине към добавяне освен на културна, и на икономическа стойност под формата на международни договори за разпространение на филма. Такива постижения имат и българските независими филми като „Посоки“, „Урок“ и „Никой“. Филмите могат да спечелят и символичен глобален културен капитал, като продължат със селекциите от следващи многобройни

фестивали чрез ефекта на снежната топка („Урок“). Първо филмът бива селектиран от фестивалния директор или от фестивалната селекционна комисия, които отсъждат на базата на естетическите качества и темата на филма и доколко той отговаря на програмните приоритети. Филмите се състезават помежду си или биват сравнявани с останалите избрани в селекцията, печелят награди, определяни от други членове на фестивалните журита. Решенията на журитата могат да предизвикат огромен медиен интерес, което е от голяма полза за самия филм. Често селекциите и наградите, в зависимост от важността на фестивала, водят до постигане на голям престиж за творците и националните индустрии. По този начин фестивалната стойност преминава в медийна, след това в икономическа чрез повишения интерес към разпространението на филма.

На филмовите фестивали продукциите акумулират определена символична стойност под формата на медийно покритие, награди и внимание, които могат да доведат до широка медийна известност на творбата и икономически облаги от последващите продажби на билети. И обратно – при неуспешна фестивална премиера и отрицателни рецензии на критиката, филмът е до голяма степен обречен. Общо взето в областта на българското нискобюджетно кино фестивалите играят ключова роля за онези от тях, които принадлежат към т. нар. артхаус сегмент. Първият филм, спечелил фестивален успех и разпознаваемост, главно заради пионерската си роля в този тип кино и заради уникалния успех да „примири“ ниско и високожанрово кино, е „Мила от Марс“ на Зорница-София Попганчева с фестивални успехи на много важните за Източна Европа фестивали в Майнхайм и Сараево през 2005 година. Следващите независими български артхаус творби реализират още по-съществени успехи, като успяват да бъдат селектирани в престижните секции на фестивали от категория „А“: „Източни пиеси“ (реж. Камен Калев) в „Петнайсетдневката на режисьорите“ в Кан през 2009 година; „Отчуждение“ (реж. Милко Лазаров) със селекция и награда за най-добър режисьор на дебютен филм от FEDEOKA, Седмица на кинорежисьорите на фестивала във Венеция през 2013 година; „Урок“ (реж. Петър Вълчанов и Кристина Грозева) с наградата „Нови режисьори“ на фестивала Сан Себастиан през 2014 година и „Посоки“ (реж. Стефан Командарев) за първи път в официалната селекция на



фестивала в Кан „Особен поглед“ през 2017 година. Почти всички тези филми получават и местните награди за най-добър български филм или режисьор на фестивали като „Златна роза“ и София Филм Фест. Тези фестивални премиерни селекции предизвикват ефекта на снежната топка и водят до десетки последващи покани и награди за тези и други нискобюджетни продукции с арт насоченост и генерират престиж и признание за този тип кино и за усилията на създателите, като същевременно насърчават възникването и утвърждаването на феномена на нискобюджетното кино и мечтата на други млади творци за успех по подобие на техните предшественици, като например „Секс, лъжи и видео“ (реж. Стивън Содърбърг) с феноменален успех на фестивала в Сънданс или „Човекът слон“ (реж. Дейвид Линч) с осем номинации и награди Оскар, БАФТА, ГРАМИ, Сезар и много други.

## 2. НИСКОБЮДЖЕТНОТО КИНО В САЩ

### 2.1. ПРИНЦИПЪТ НА ВЕРТИКАЛНАТА ИНТЕГРАЦИЯ НА ПРОИЗВОДСТВО, РАЗПРОСТРАНЕНИЕ И КИНОПОКАЗ ПРИ ХОЛИВУДСКИТЕ СТУДИА

Разликите в самото разбиране за същността на киното в Европа и отвъд океана създават много различна среда за развитие на киноиндустрията. В Холивуд се утвърждава хегемонията на студиата и тяхното изключително печелившо рекламno изобретение – системата на звездите, която ще характеризира американската филмова индустрия в продължение на десетилетия. Студиата се превръщат в мощни индустриални конгломерати, които разполагат не само с техническите ресурси, необходими за снимки (павилиони, техника и персонал), но и с дистрибуторски отдели за връзки с киносалоните. Така в този период цикълът „инвестиции-производство-разпространение-показ-печалби“ се затваря напълно и съвсем логично думата „студио“ се превръща в синоним на „продуцентска компания“. В основата на тази система се утвърждават така наречените „мейджъри“ – пет големи компании: *20th Century Fox*, *RKO Pictures*, *Paramount Pictures*, *Warner Bros.* и *Metro-Goldwyn-Mayer* и три по-малки: *Universal Pictures*, *Columbia Pictures* и

*United Artists.*

Картината се допълва от известните като „майнърс“ – по-малки компании като *Republic Pictures* и *Monogram Pictures*, които задоволяват нуждите от производството на филми от типа на „B-Movies“ и, разбира се, големите независими продуценти, които и до днес са известни с имената си.

Ефикасната вертикална структура и пълният контрол върху всяко ниво от филмовия процес позволяват на студиата да продуцират все по-пищни и технически сложни продукции, но в същото време абсолютният комерсиализъм и фокусът върху бляскавия ескейпизъм не допускат особена творческа индивидуалност. Редица автори не успяват да се приспособят към изискванията на този начин на работа в индустрията и трагично се оттеглят или отпадат от динамичните комерсиални киноструктури на Холивуд. В златната епоха на Холивуд работата във всяко студио е структурирана в строга йерархия и следва безкомпромисен корпоративен модел. Студиата се ръководят от главни продуценти, чиято задача е да разпределят годишния бюджет, пускайки в производство филми, от които се очаква да реализират печалби.

## 2.2. ВЪЗНИКВАНЕ И РАЗПРОСТРАНЕНИЕ НА НЕЗАВИСИМИТЕ АМЕРИКАНСКИ КОМПАНИИ. CASE STUDY: *MIRAMAX* (МИРАМАКС)

След 1948 г. настъпва колапс на студийната система на Холивуд – в свое решение Върховният съд на САЩ постановява, че вертикално интегрираната структура на филмовата индустрия представлява нелегален монопол и забранява на студиата да притежават собствени киносалони. Тази драстична промяна в статуквото, заедно с все по-силната конкуренция на телевизията и появата на „авторовата теория“ (*politiques des auteurs*), която въздига режисьора като най-важна фигура във всеки филм, довеждат до постепенния упадък в статуса на студиата. В резултат на тези процеси, през '50-те години се появяват множество малки продуцентски компании, промотирани от известни режисьори и актьори. Тези компании се ръководят от независими продуценти, които използват звездния статус на своите партньори, за да осигуряват добри

сделки, а от своя страна артистите получават творческа свобода, финансиране и разпространение. Утвърждаването на режисьора като основна творческа фигура през '60-те и '70-те довежда до появата на ново поколение американски кинотворци с подчертано индивидуален артистичен почерк като Артър Пен, Алън Пакула, Робърт Олтман, Сидни Полак, Уди Алън, Франсис Форд Копола и Мартин Скорсезе – режисьори, чиято слава напълно затъмнява имената на компаниите, произвели филмите им.

Това време – края на 70-те години на миналия век – е съпътствано и от зараждането на радикална съпротива спрямо мейджърите в Холивуд и от страна на нови играчи – предприемачи в бунтарски образ, превърнали нискобюджетното кино в свое знаме. Техен титуляр и първообраз се явява компанията *Miramax*. *Miramax* изгражда биография на култова продуцентска компания, която от феномен в началото на кариерата си се превръща в губещ на финала. Компанията възниква в точното време и на точното място като компания за независимо американско нискобюджетно кино, което да отговори на удара на Холивуд, чиито студиа работят по скъп и консервативен маркетингов модел. Днес, изпълнила първоначалната си мисия, многократно препродавана, компанията *Miramax* е трансформирана в корпорация с твърде далечни от първоначалните бизнес и артистични стратегии на нейните основатели.

Печално известният брат Харви наскоро приключи нерадостно своята продуцентска кариера, принуден да отговаря като обвиняем в десетки дела за сексуално посегателство и възпрепятстване на кариери и се превърна в катализатор на движения за равни права на жените в киното и срещу насилието над жените като #MeToo.

### 3. НИСКОБЮДЖЕТНОТО КИНО В ЕВРОПА

#### 3.1. ЕВРОПЕЙСКИЯТ МОДЕЛ НА КУЛТУРНОТО ИЗКЛЮЧЕНИЕ

На първо място, в Европа могат да се разграничат два типа

нискобюджетни филми – линията на артистичните филми или независимите филми, чиито стремеж е да се запази киното като изкуство и линията на традиционните развлекателни филми. Киното може да бъде развлечение, както и, разбира се, може да бъде изкуство. И много често в Европа кинотворците се решават да правят подчертано авторски филми на всяка цена с цел да запазят и защитят жанра като изкуство. Досега процесът на филмопроизводство в Европа правеше филмите възможни, основно защото се прилагаше модела на обществено финансиране, но и защото бе в комбинация с придобиване на телевизионни права. След това продуцентът трябваше да рискува и да самофинансира остатъчната дупка в бюджета и да се опита да възстанови поетия риск в близко бъдеще. Но тези неща се променят, защото сега се наблюдава склонност да се инвестира по-малко финансиране и този вид процес на публично подпомагане дори да бъде прекъснат. Политиците не са много горди с подкрепата си за изкуствата и културните политики. Когато нещата вървят добре, те се възползват от това. Това е начинът, по който системата работи. Но когато нещата не вървят добре, едно от първите действия от страна на институциите е да отрежат от парите, разпределени за културни дейности, защото обикновено смятат, че е излишно разточителство.

Все по-трудните възможности за печалби на пазара заедно с нуждата от иновации и преосмисляне слагат спирачки на високо- и среднобюджетните филми, които досега формираха най-големи приходи на европейския пазар съотнесено към размера на вложенията. Сега, вместо това, много филмови компании са фокусирани върху евтино направени филми. На другия край на бюджетната скала, високобюджетните продукции в Европа също набират скорост, но тяхното количество е наистина малко, сравнено с високобюджетния сегмент в Северна Америка. Отделни филмови индустрии имат съществени успехи в разпространението на средно- и високобюджетни филми местно производство като Франция, Германия и Испания, които са всъщност най-големите киноиндустрии в Европа.

В същото време 4-милионна Дания, която е една от най-успешните филмови индустрии в Европа, също демонстрира отлични резултати и примери за успешно реализирани средно- и дори високобюджетни филми. Дания е и

пионер в успешното нискобюджетно кино. Моментна снимка на днешния датски филмов пазар разкрива няколко различни тенденции, като вниманието върху нискобюджетните филми е особено подчертано. Филми на стойност от 2.5 до 6 милиона евро (което ги причислява към среднобюджетния сегмент) доминират датското кино в продължение на години, но сега филмовата индустрия все повече изпитва трудности при набирането на подобни бюджети. Търсят се иновации, за да се предотврати евентуален спад на датското кино след световния успех на „Догма 95“. „Няма пари в среднобюджетните филми. Филмите в диапазона от 2,5 милиона евро са станали твърде скъпи, за да бъдат иновативни и прекалено евтини, за да бъдат уникални. Следователно нашата стратегия сега е или да правим много евтини филми или много скъпи филми. (Петер Олбек Йенсен, собственик на продуцентска компания Центропа), DFI Film Magazine (Списание за кино на Датския филмов институт), 1 май 2008 г.

### 3.2. CASE STUDY: „ДОГМА 95“

Датският принос към нискобюджетното кино несъмнено е създаването на „Догма 95“. „Догма 95“ (на датски *Dogme 95*) е манифест за филмово производство, подписан на 13 март 1995 г. от датските филмови режисьори Ларс фон Триер, Томас Винтенберг, Кристиан Левринг и Сорен Краг Якобсен. Манифестът на режисьорската група съдържа десет правила (6):

1. Локации за снимане са само оригинални местности, без използване на реквизит.
2. Музика във филма може да има само като оригинален тон.
3. Използва се само ръчна камера.
4. Снима се само цветно – допълнително осветление (просветка) не се допуска.
5. Специални ефекти и филтри не се допускат.
6. Филмът няма право да демонстрира насилие с оръжия или убийства.
7. Времево изопачаване, както и изопачаване на локацията не се допускат.
8. Филмът не трябва да се вмества в рамките на определен специфичен филмов жанр.
9. Форматът трябва да е 35-милиметрова лента.

10. Режисьорът не трябва да се споменава нито в началните, нито във финалните надписи.

Манифестът „Догма“ изисква естетическо пречистване, както и на производствено равнище от страна на продуцентите, чрез спазване на аскетични критерии, с други думи, един подход, който отговаря на производството на нискобюджетни филми, въпреки че това никога не е изрично посочено. Манифестът „Догма“ е покана да се играе една игра, която има някои доста странни правила. „Догма“ е замислена сякаш като приятно, по същия начин като детските игри, занимание, като игра на сляпа баба или жмичка. Веселбата се получава чрез ограничаване на броя на участниците. Правилата на „Догма“ диктуват, че режисьорът трябва да се откаже от помощта на голяма част от технологичния арсенал във филма. Това е като игра на оцеляване – да се опиташ да оцелееш за една седмица без съвременните удобства от последните хиляда години и да видим какво ще се случи.

Най-големият успех на „Догма 95“ – а манифестът наистина се радва на изненадваща степен на признание – е, че той успява да накара филмовия свят да вземе неговата квазирелигиозна система от правила насериозно като нов иновативен художествен метод. Не само това, то също успява да разпали въображението на широката общественост. Това е изненадващо, тъй като всъщност няма недостиг на нискобюджетни филми, които така или иначе не изглеждат много по-различно от филмите на „Догма“. Филми, които следват същите правила, като „Сенки“ на Джон Касаветис (1959) и „По-странно от рая“ на Джим Джармуш (1984), са класики на нискобюджетното кино, които се считат за новаторски примери на филмовото изкуство. Също така не може да се каже, че обществото някога е изразявало съществен интерес към техническите детайли на нискобюджетните филми. Няма как да има твърде много обикновени кинозрителци, които умишлено търсят един филм, защото е направен с камера, снимаща от ръка и без използването на изкуствено осветление. Независимо от това, правилата на „Догма“ са получили значително внимание както от страна на обществеността, така и от филмовата индустрия – толкова много, че датската продуцентска компания Центропа е трябвало да създаде специален офис на „Догма“, за да се справи с всички

запитвания. Редица режисьори извън Дания също избират да направят филми според правилата на „Догма“.

Успехът на „Догма 95“ е предмет на научно-изследователски интерес, защото „Догма“ предлага модел за това как филми могат да бъдат направени извън традицията на Холивуд и цялата му огромна бюджетна машина. „Догма“ предлага нов, по-оптимистичен модел, който е от особено значение за малките филмови народи и най-вече за стимулиране на млади творци. В Дания междувременно думата „догма“ се е превърнала в част от речника на обикновените хора. Освен всичко друго, това е едно отлично творение на маркетинга. Обикновено отнема огромно количество усилия и големи суми пари, за да се създаде маркетингов слоган като местен израз. Но сега думата изглежда „живее“ свой собствен живот. Сега все по-често се случват дебати с участието на нови хибриди като догма архитектура, догма театър и догма литература. Ето защо изследването на феномена налага да си зададем въпроса: как „Догма“ успява да постигне такъв феноменален успех, без всъщност да предлага методи, които са особено новаторски или оригинални.

„Догма“ брандира датското кино, но тя също е пробив за компаниите, които стоят зад филмите, направени спрямо манифеста. Когато продуцентската компания на Триер – Центропа – е създадена през 1992 г., тя идва с идеята да оспори работата на „уморените“ стари компании, особено на „мастодонта“ Нордиск филм. Компанията започва със сътрудничеството между режисьора Триер и продуцента Олбек в англоезичния филм „Европа“ (1991). През следващите години Центропа се опитва енергично и чрез най-различни професионални похвати да намери нови начини да се правят филми, като в продължение на няколко години филмите на Триер са единствените успешни продукции на Центропа. С пробива на „Догма 95“ Центропа, подпомагана от Нимбус – създадена през 1993 г. и продуцент на „Festen“ и „Мифуне“, и по-късно на филмите на „Догма“ на Оле Кристиан Медсен и Наташа Арти – най-накрая се откроява като център на иновативно производство на арт филми. „Догма“ и Центропа се превръщат в европейска марка и компания, където се разработват нови и дръзки идеи.

Манифестът „Догма 95“ напомня за възможностите и потенциала на отдалечаването от технологичните илюзии. Това е инициатива на пречистване, опростяване, на отвращение към пищната техническа виртуозност на киното и приближаването до един прост, аскетичен и чист начин на правене на филми. Но минималистичните подходи едва ли може да се каже, че са завладели света на киното. Техническият перфекционизъм и илюзорните техники – като CGI и 3D – стават все повече и заемат все по-централно място в традиционния сектор. Не е толкова изненадващо, тъй като привличането на публиката с величествени трикове и илюзии винаги е било основна част от филмовия бизнес. „Догма“ едва ли може да се каже, че има решаващо и трайно влияние върху света на киното. Но концепцията и философията на „Догма“, повече от действителните резултати, постигат голямо влияние, не на последно място за създаване на международния дневен ред в естетическите и теоретични дебати, където са намерили изненадващ резонанс, който изглежда ще продължи и занапред. „Догма 95“ брандира Дания като модерна филмова страна и провокира насърчаване на датския филм в степен, която е невиждана преди: една малка нация с глобално влияние в киното. „Догма“ е глътка свеж въздух в датското кино в края на ‘90-те години. Филмите под знака на манифеста допринасят с иновации и оригиналност (макар че някои от филмите всъщност са по-малко оригинални, отколкото изглежда). Със строги правила и забрани „Догма“ работи като освобождение, отприщване на творчеството и даване на датското кино тласък на оптимизъм и увереност в себе си, въпреки че самият метод има само ограничен ефект. Това е едно групово начинание, но също така и един самотен експеримент със свободата и контрола.

### 3.3. CASE STUDY: ДЕЙСТВИЯ ЗА УТВЪРЖДАВАНЕ НА НИСКОБЮДЖЕТНО КИНО В БЪЛГАРИЯ

В центъра на вниманието, когато говорим за нискобюджетно кино в България, стои периодът от 2005-а година до днес, защото в много отношения 2005-а е крайъгълна година за кинобизнеса в България. Тя е първата след началото на ‘90-те, в която зрителите на българските игрални филми



(разпространени са пет нови национални продукции) надхвърлят цяло число като процент от посещаемостта в българските киносалони - 1,65 % от 2,4-те милиона зрители общо. В същата година излиза на екран „Мила от Марс“ – първият одобрен от зрителите филм, създаден извън системата на държавното финансиране. Той е и първият български филм въобще след 1989 г. с разработена и проведена рекламна кампания, която в голяма степен постига целите, които си поставя. И се стига до „Източни пиеси“ и „Урок“ и до създаването на българското режисьорско движение „Ракета“, чиито разбирания и стремежи носят белезите както на „Догма 95“, така и на библията на независимото американско кино, „написана“ от режисьори като Тарантино, Джармуш или Александър Пейн.

Идеята за нискобюджетното кино не е само на младите режисьори, въпреки че поколенията в българското кино имат доста различни възгледи по въпроса. В статията на проф. д.н. Л. Халачев, която е основен доклад на конференцията на НАТФИЗ през 2015 г. и е публикувана в сборника „Българското кино - 100 години след началото“, е изразена ясно идеята за въвеждане на нискобюджетен сегмент в официалното държавно подпомагане на филмопроизводството. Професорът предлага на първо място да се приеме допълнение към Правилника, според което филми с бюджети до 500 000 лева да се субсидират с максималната субсидия - 80%. Това ще им помогне и ще ги задължи да започнат работа в рамките на 6 месеца. Идеята не е нова – по думите на професора - преди години има подобна форма. Преди демократичния преход филми под 400 хиляди лева се пускат без одобрението на ДО „Българска кинематография“, само с решение на директора на студията (7).

Тенденцията към нискобюджетните филми се промотира от 2000 г. на различни форуми, но обикновено среща отпора на творците поради различни във времето причини – дали поради желание за укрепване на българското участие в по-големи европейски копродукции, при които като копродуценти българските компании могат да участват с по-съществени средства или поради подкрепа на статуквото, което обслужва утвърдените и опитните продуценти. По същата причина (намаляване на средния годишен бюджет) повечето

професионалисти не желаят въвеждането на нискобюджетни филми в регламента за държавно подпомагане. Именно затова бюджетът за подкрепа на филмопроизводството на Изпълнителна агенция „Национален филмов център“ не би следвало да идва като сума от средните бюджети, а като процент от бюджета на Министерството на културата – например 12-15%. Това е желанието на филмовите дейци като професорите Халачев и Манов, бившите временни директори на ИА “НФЦ” Георги Чолаков, Павел Васев, Камен Балкански, както и на настоящия директор Жана Караиванова, и редица представители на кинотворчеството от различни и най-вече от по-младите поколения. За тяхно съжаление такава съществена стъпка на промяна в закона все още не е направена. Но има съществени признаци, че случването ѝ е възможно на предстоящия втори етап от законотворчески промени след спешните поправки, спасили нотификацията на българското филмово финансиране – тема, която е разгледана в детайл по-нататък в изследването.

Като цяло българската филмова гилдия е разединена и твърде индивидуалистична. Много от представителите на зрялото, но и на по-младото поколение не разпознават като положителни евентуалните промени в закона към насърчаване на нискобюджетното кино. Би следвало тази условност на българската филмова индустрия да се подчета изрично. У нас няма критична маса от любители и ценители на нискобюджетното кино. Всеки режисьор прави филма си за публиката – някои за масовата, а други за специализираната публика. Но ако тази публика отсъства – тогава режисьорът няма за кого да прави този филм. И това е основен проблем при разглеждането на опитите за по-сериозно регламентиране на този сегмент на българското кино. Настоящият case study няма за цел да прави генерални обобщения, а да представи един поколенчески модел на обединение на филмови творци около различни принципи – креативни и етически, които докосват идеята за нискобюджетно филмово творчество, без да има претенции за изчерпателност.

Един такъв пример, който представя новото поколение в българското кино, е неформалната група „Ракета“. Възникването ѝ съвпада с една много тъжна, по думите на кинокритичката Искра Димитрова, статистика за българското кино, която се появява качена на сайта на ИА „Национален

филмов център”. За двадесет и две години от 1992 до 2014 година в България са произведени общо 132 игрални филма. От тях 21 филма са копродукции с чужди кинорежисьори, а 111 филма са на български режисьори. И само 23-ма български кинорежисьори от всички поколения имат повече от един филм. Трагично малко на брой – 50 – са се реализирали професионално само с един филм за двадесет и две години. „Отчайващо наистина!” е възклицанието на Искра Димитрова, администратор на най-голямата платформа за онлайн комуникация сред българската филмова общност. Ако се вгледаме по-детайлно в тази статистика, с просто око ще установим, че реализацията на нови режисьори и продуценти е почти изключена при такава трудно функционираща система на филмопроизводство. Това само по себе си поражда непреодолима пропаст между поколенията в новото българско кино.

Новото поколение български филмови творци се оформя от активно работещи професионалисти, които целенасочено и обосновано настояват за радикална законова промяна в българското филмово законодателство, за опростяване и гъвкавост в прилагането на закона и за присъствието на действащи и активни филмови дейци в целия процес на управление и вземане на решения в българското кино.

Разбира се, поради огромната липса на регулярно филмопроизводство, към групата на това поколение могат да се причислят не само млади в демографския смисъл на думата филмови дейци, но и всички работещи и активни филмови професионалисти, настроени и настояващи за промяна в статуквото. Режисьори като Стефан Командарев („Светът е голям и спасение дебне отвсякъде”, „Посоки”), Виктор Божинов („Възвишение”) и Камен Калев („Източни пиеси”, „С лице надолу”) съвсем естествено застават до Петър Вълчанов, Кристина Грозева („Урок”, „Слава”), Милко Лазаров („Отчуждение”, „Ага”) и Павел Веснаков („Чест”) като част от поколенческата заявка за „революция” в новото българско кино. Последните имена заедно с Ралица Петрова („Безбог”) и Драгомир Шолев („Подслон”) са сред основателите на неформалната режисьорска група „Ракета”.

Наличието на новопоявило се качествено ново неформално сдружение в

българското кино не означава автоматична промяна в начина на финансиране и правене на филми. Много е възможно нискобюджетният модел, за който настоятелно пледират творците от „Ракета“, да се случи в действителност. Това няма да реши всички проблеми и следвайки правилото на поколенческия цикъл, можем да очакваме дори реставрация на статуквото. По-важно в случая е осъзнаването на инструментариума за обществено влияние с цел постигане на ясна и функционираща среда за работа. По този начин ще възникне (и това вече се случва) здравословна и обещаваща критична маса от таланти – хора, които ще станат лицето на новото българско кино.

### **ГЛАВА III.**

#### **БЪЛГАРСКИТЕ МИКРО- И НИСКО БЮДЖЕТНИ ФИЛМИ – ВЪЗНИКВАНЕ И РАЗВИТИЕ В КОНТЕКСТА НА ЕВРОПЕЙСКАТА И СВЕТОВНА ПРАКТИКА**

##### **1. ЗАКОНОВА И ИКОНОМИЧЕСКА СПЕЦИФИКА НА БЪЛГАРСКИТЕ МИКРО- И НИСКОБЮДЖЕТНИ ФИЛМИ. ТРУДЕН ФИЛМ.**

По всеобщите стандарти почти всеки български филм е нискобюджетен. Но какви са тези стандарти, как са дефинирани те в държавното ни законодателство, в европейските норми и защо постоянно се явява необходимост от редефинирането им.

Изходната хипотеза в настоящата глава от изследването е, че уреждането на статута на нискобюджетните филми, особено в една малка кинематография, е резултат от сложни взаимодействия между фактори като постоянната икономическа криза, несъвършеното прилагане на законодателството и индивидуалните естетически търсения или преследване на собствени интереси от страна на самите кинотворци. Вниманието към българското кино, което се прави с малко пари, както и неговите големи успехи напоследък, накара много професионалисти, но също и публиката, да заговорят за нов модел на филмопроизводство и дори за рецепта за успех.

Филми като „Мила от Марс“, „Източни пиеси“, „Отчуждение“ и „Урок“ се превърнаха в едни от най-ярките представители на новото българско нискобюджетно кино. Кинорежисьори от различни поколения с право поискаха по-ясно уреждане на условията за филмопроизводство в сегмента на нискобюджетните продукции.

Това неминуемо рефлектира върху желанието, но и необходимостта професионалната кинообщност да работи при добре дефинирани и съответно разписани в законодателството определения. В резултат сега все повече се усеща необходимост от всеобщо преразглеждане на Закона за филмовата индустрия (ЗФИ) или дори създаването на нов. Промените „на парче“ затвърждават усещането сред професионалната кинообщност за фрагментарност и задълбочаване на проблемите при оперативното прилагане на Закона.

## 2. ВЪЗНИКВАНЕ И РАЗВИТИЕ НА БЪЛГАРСКОТО МИКРО- И НИСКОБЮДЖЕТНО КИНО В УСЛОВИЯТА НА ДЪРЖАВНО ПОДПОМАГАНЕ

### 2.1. 2008 - 2013 ГОДИНА - ВЪЗНИКВАНЕ НА ДЕФИНИЦИЯТА ЗА НИСКОБЮДЖЕТЕН ФИЛМ

За да се отговори на европейските критерии през 2007 г. в Народното събрание е внесен законопроект за изменение на ЗФИ. В преходните разпоредби законът въвежда легална дефиниция на нискобюджетен филм, а именно: нискобюджетен филм е филм с бюджет, не по-голям от 60 на сто от средностатистическия бюджет на европейски филм за предходната година по данни на Европейската аудиовизуална обсерватория. („Преходни разпоредби: т. 23. (нова - ДВ, бр. 98 от 2007 г., в сила от 01.01.2008 г.). А член 28, алинея 6 (нова - ДВ, бр. 98 от 2007 г., в сила от 01.01.2008 г.) от Закона казва, че размерът на средствата за държавно подпомагане на български филм не трябва да надвишава 50 на сто от бюджета на проекта, а за нискобюджетните филми – 80 на сто от бюджета на проекта. Това са двата текста, в които за първи път в нашето законодателство конкретно е упоменат статутът на

нискобюджетния филм в контекста на финансовото му подпомагане във вид на държавна помощ.

В този момент българските кинотворци са изпълнени с надежда, че след приемането на България в европейското семейство, филмовата индустрия ще бъде съживена. Спорадичните първи успехи на независими филми на режисьори от младото поколение дават основание за повече изисквания и желание за спазване на закона. Но дали има политическа и институционална воля за това.

Въпреки влезлите в сила поправки в ЗФИ, въведеният термин „нискобюджетен филм” е просто дума, нанесена по задължение и има единственото бланкетно предназначение да препраща към европейските норми като доказателство за синхронизацията с тях.

## 2.2. ИНТЕРПРЕТАЦИЯ НА СТАТУТА НА НИСКОБЮДЖЕТНИЯ ФИЛМ В ПЕРИОДА 2014-2016 ГОДИНА

През 2014 г. тогавашният временно изпълняващ длъжността директор на ИА НФЦ Георги Чолаков въвежда извънредна сесия за реализация на нискобюджетни филми. Със заповед № 55/ 03.06.2014 г. при всеобщо одобрение от страна на гилдията той въвежда нов сегмент за финансиране на нискобюджетни продукции с максимален размер на държавната помощ за един проект в размер до 400 000 лева и краен срок за завършване на филмите след 1 година от момента на сключването на договора. Общият размер на отпуснатите средства за извънредната сесия е 2 милиона лева. Заповед № 91/ 04.09.2014 г. е за назначаването на Национална художествена комисия (НХК), която да разгледа постъпилите проекти. Интересът е голям. Част от спечелилите филми са реализирани и някои имат успех („Докато Ая спеше”, „Асаснсьор за пациенти”, „18”). При следващия временен изпълнителен директор Павел Васев влизат в производство нискобюджетни филми като

„Радиограмофон” с режисьор Рузие Хасанова.

През 2015 г. вече новият директор, Павел Васев, отново временно изпълняващ длъжността, продължава тази практика, като със заповед № 07/ 23.01.2015 г. отново обявява извънредна сесия за приемане на предложения за реализация на нискобюджетни филми, известна на професионален жаргон като „нискобюджетната сесия”. Размерът на държаваната помощ отново е 2 милиона.

През следващата година при поредния временно изпълняващ длъжността изпълнителен директор Камен Балкански, той намира формулировка, която поставя нови измерения на определението за нискобюджетен филм, различаващо се от това на предшествениците му. В заповед № 21/ 03.03.2016 г. той въвежда сегмент в редовната финансираща сесия за игрални филми с производствен бюджет до 600 000 лева и избягва обявяването на праг в размера на държавната помощ за един филм, но определя размера на общата сума за финансиране на този вид филми на 800 000 лева, което на практика означава, без да е упоменато изрично и при условие на пълно спазване на буквата на Закона, че размерът на помощта отново е в границите на въведеното от предишните директори.

### 2.3. 2016-19 ГОДИНА – РАЖДАНЕТО НА „ТРУДНИЯ” БЪЛГАРСКИ ФИЛМ

След години на добронамерена, или не дотам интерпретация на разпоредбите в Закона за филмовата индустрия относно финансирането на нискобюджетни продукции, филмовите творци са притиснати от изтичането на срока на настоящата нотификация за държавно подпомагане на филмопроизводството. С разпореждане № 16 от 10.02.2016 г. и № 17 от 25.02.2016 г. на Изпълнителния директор на ИА НФЦ е сформирана експертна група за проект за изменения и допълнения на Закона за филмовата индустрия и Устройствения правилник на НФЦ. Тя е в следния състав: Красен Стойчев (юрист, председател), Румен Петров (юрист), продуцентите Галина Тонева и Владимир Андреев, режисьорите Иван Павлов и Виктор Чучков, и д-р Диана Андреева (финансов експерт).

Обсъжданията на експертната група и широката кинематографична общност формулират голям брой съществени проблеми преди да се стигне до реални и ефективни промени в Закона. Статутът и лингвистичната характеристика на термина „труден филм“ са основен обект на дисекция, разнищване и нови най-различни, понякога абсурдни предложения и интерпретации.

Разнообразните реакции не винаги биха довели до ползотворни решения. Но със сигурност могат да дадат ясна картина на кризисната ситуация, в която различните професионалисти демонстрират различни нужди и интереси. Това, което бе направено, е иницирането на нов конкурс за избор на нов Изпълнителен директор на ИА НФЦ и назначаването на работещ и ефективен Национален съвет за кино, които довършват процеса и хващат последния влак за извършване на нотификацията.

#### 2.4. НИСКОБЮДЖЕТНИ ФИЛМИ, СЪЗДАДЕНИ В УСЛОВИЯТА НА ДЪРЖАВНО ПОДПОМАГАНЕ

В гореописаните подпериоди на създаване на официална законова рамка, уреждаща статута на нискобюджетния филм в България, започват да се произвеждат и първите такива филми, спечелили национална субсидия за нискобюджетен филм. Такива успешни примери са „Посоки“ на Стефан Командарев, „Докато Ая спеше“ на Цветодар Марков, „Слава“ на Петър Вълчанов и Кристина Грозева. В момента са в продукция и цяла нова група творби със спечелена държавна помощ в нискобюджетния сегмент. Интересно е да се подчертае, че всяка от тези продукции допълва и дофинансира бюджетните си нужди с помощта на копродуцентски участия не само на национално равнище чрез компании, предоставящи оборудване, снимачна и постпродукционна техника и услуги, но и на европейско равнище.

Освен подпомагането чрез схемите за финансиране, администрирани от ИА НФЦ, в България съществува и още един начин за официално държавно подпомагане на нискобюджетно кино, което се реализира чрез конкурсите на



Продуцентски център „Екран” на Българската национална телевизия.

Определянето на предварителния бюджет на филмов проект е уредено в чл.47(1) от Правилника за реда и условията на продуциране и копродуциране на филми в Българската национална телевизия в сила от 1 януари 2019 г: „Предварителният бюджет на филмов проект се разработва съгласно базисните параметри по Приложение No 1 на този Правилник“. Бюджетът за подпомагане на игрален телевизионен филм, регламентиран в Приложение 1, е с параметри, движещи се спрямо точно упоменатата сума от 330 хиляди лева за игрален филм със средна продължителност 85 минути, което безспорно определя филмопроизводството, подкрепено от БНТ, като нискобюджетно.

Правилникът засяга отделно субсидирането и производството на дебютни проекти: „С цел стимулиране на млади филмови творци едновременно с проектите, кандидатстващи на редовните годишни сесии по обявената програмна необходимост, в ПЦ „Екран” се приемат и филмови проекти за дебют. В случай на подкрепа на дебютен игрален филм Правилникът регламентира, че „бюджетите, които изпълнителните продуценти предлагат за реализация на дебютни проекти, се изготвят в редуциран размер, възлизащ на 80% от бюджета, определен в Норматива (Приложение No 1)“. (8)

#### **ГЛАВА IV.**

### **БЪЛГАРСКОТО НЕЗАВИСИМО КИНО И ЗНАЧЕНИЕТО МУ ЗА РАЗВИТИЕТО НА СЪВРЕМЕННОТО БЪЛГАРСКО КИНО – ОЦЕНКА И БЪДЕЩИ РЕШЕНИЯ**

#### **1. АНАЛИЗ И ПРЕДПОСТАВКИ ЗА ВЪЗНИКВАНЕ НА БЪЛГАРСКОТО НЕЗАВИСИМО КИНО В СРАВНИТЕЛЕН КОНТЕКСТ НА ДОМИНИРАЩО ДЪРЖАВНО ФИНАНСИРАНЕ**

Нестабилната ситуация принуждава българските филмови дейци към креативност и гъвкавост и създава почва за развитие на независимо кино в

България. Това е киното, създадено изцяло с помощта на частно финансиране, осъществено с голяма доза изобретателност и находчивост от страна на творците, което се отличава от всеки друг подобен вид кино по света поради уникалните специфики на националния български контекст. Така българското независимо кино се развива не като контракултура подобно на датския модел, изразен чрез манифеста „Догма 95“ или под формата на отговор срещу американската студийна система, а като форма на оцеляване. Паралелно с това, сравнително стабилната макроикономическа рамка, характерна за българската икономика, насърчава и води до опит за ориентиране на някои продуценти и режисьори към частни модели на финансиране. Но тези прояви остават спорадични и не могат да образуват тенденция поради малкия размер на филмовия пазар в страната. Така че оцеляването и жаждата за пробив и изява се явяват водещи при възникването и развитието на независимото кино у нас. Появяват се различни фондации, частни дарители и фирми, склонни да инвестират в кино с или без комерсиални подбуди, понякога заради самото изкуство, но най-често следвайки нормалната бизнес логика – инвестираш с идеята да спечелиш.

В същото време следва да се направи важното уточнение, че няма обективни предпоставки за възникването на драстични различия между киното, създадено с частни средства и това, подпомогнато с държавни такива. И все пак, както отбелязва д-р Красимир Кастелов в свое изследване на независимото кино от 2014 година, едва ли на някого би му хрумвало да определи като независими филмите, създавани с държавни пари. Най-малкото, защото тематичната им насоченост е повлияна от регулаторната роля на художествените комисии към ИА НФЦ, определящи победителите в конкурсите. (9) Ето защо, подчертава той, макар и с много сериозни уговорки, бихме могли да използваме понятието „независимо българско кино“, когато говорим за филми, произведени изцяло с частни средства. Повечето от тях са ориентирани към масовата аудитория, но има и такива, които гравитират към арт киното. В доста случаи се създават и откровено подражателни филми, които имат единствената цел да повторят успеха на оригинала – най-често нискобюджетен американски или британски жанров филм.

## 2. ДИНАМИКА В РАЗВИТИЕТО НА БЪЛГАРСКОТО НЕЗАВИСИМО КИНО. ПОДВИДОВЕ БЪЛГАРСКО НЕЗАВИСИМО КИНО.

Първият независим и частно финансиран филм от времето след падането на социалистическия режим е „Куршум за рая“ (1992) на режисьора Сергей Комитски по творчеството на Николай Хайтов. Лентата е от самото начало на прехода към пазарна икономика и режисьорът и неговият брат и продуцент Румен Комитски дълги години след като филмът е завършен изплащат дълговете си от начинанието. По това време българското кино е обявено за „мъртво“. Дори ритуално отслужват панихида по повод неговата кончина. Тежката икономическа криза и честите смени във властта не са позитивни предпоставки за правене на филми. Нито държавата е в състояние да отдели средства и да изгради правила за филмопроизводство, нито новороденият български бизнес се чувства стабилен, за да подкрепи иначе масовото по своята природа кино. През първото десетилетие на пазарна икономика произведените български филми се броят на пръсти и се осъществяват със спорадичната подкрепа на Министерството на културата. МК започва да подпомага българското кино още от 1991 г., когато е създаден Филмовия център, но за съжаление няма ясни правила как трябва да става това. Също така през 1991 г. се създава първата Асоциация на българските филмови продуценти с членове Николай Волев, Любомир Халачев и Димитър Петков.

След въведения през 2003 година Закон за филмовата индустрия държавното субсидиране постепенно се нормализира паралелно със стабилизирането на икономиката.

Същевременно филмовата индустрия оформя своя облик и се създава контекст за по-диференцирано и по-разнообразно филмопроизводство. Броят на въвличения във филмопроизводството човешки ресурс нараства не само поради приватизацията на киноцентър „Бояна“ и превръщането му в независимото американско филмово студио „Ню Бояна“, където се снимат много продукции, но и поради излезлите от родните и от чуждестранните

киноучилища нови кинопрофесионалисти. Това подготвя почва за израстване на нов вид филми в нискобюджетния сегмент – тези, реализирани с частни средства, които все по-често наричаме независими филми. До появата на първия успешен независим филм извън системата на държавното субсидиране „Мила от Марс“ (2004) минават 16 години и това все още ще остане спорадично проявление. Още по-късно създаването на частно субсидирани продукции ще оформи процеса и облика на българското независимо кино в две основни форми: такива с арт и такива с комерсиална насоченост и една смесена подвидова тенденция на независими филми – комбинация от двата посочени подвида, но осъществени с по-значим, наречен тук „комфортен“ бюджет.

### АРТ ТЕНДЕНЦИЯ В НЕЗАВИСИМОТО КИНО

През следващите години излизат още независими заглавия, произведени с подобни мотиви и ентузиазъм като „Мила от Марс“, затвърждаващи арт тенденцията в независимото кино. Може би най-успешният филм сред заглавията от арт тенденцията в българското независимо кино е „Източни пиеси“ (2009) – пълнометражният игрален дебют на режисьора и сценариста Камен Калев, учил в НАТФИЗ „Кръстьо Сарафов“ и дипломиран в престижното френско киноучилище „Ла Фемис“. Голяма част от актьорите не са професионалисти, включително изпълнителят на главната роля Христо Христов, приятел и съмишленик на режисьора. Филмът има изключителен успех на международната филмова сцена със селекции в Кан и още куп престижни форуми, но и придобива култов статут в родната България.

По същото време се създават още няколко знакови заглавия на независимото кино, като „Дървеното езеро“ и „Малък-голям“ на Ясен Григоров, „Ловен парк“ на Любомир Младенов и „Свещена светлина“ на Георги Тенев.

По ирония другият изключително важен за съвременното българското кино филм е направен буквално на инат – след двукратно отказаната му финансова подкрепа от държавата (дори и след награждаването му от френско-германската телевизия ARTE за най-добър проект в рамките на

Берлинале Талент Проджект Маркет 2013). Това е филмът „Урок“ (2014) на семейното дуо Петър Вълчанов и Кристина Грозева.

Подобно на „Източни пиеси“, и „Урок“ получава известна подкрепа във фазата на финализация, когато партньорите им намират потенциал в заснетия вече материал. Тази практика да се реализират снимките и след това заснетият материал да служи като повод, но и гаранция за инвестиране във филма, придобива все по-голямо значение във финансирането на независими филми в Европа.

В периода 2016 – 2017 година се появява солиден брой независими филми, които се борят за вниманието както на фестивали, критика и зрители – отнасящо се до филмите с артхаус насоченост, така и за колкото се може по-голям брой продадени билети при комерсиалното нискобюджетно кино. Сред тях са „Кораба Слънчоглед 1“ (2016) и „Никой“ (2017).

## НЕЗАВИСИМИ ФИЛМИ С КОМФОРТЕН БЮДЖЕТ

За разлика от класическото деление при филмите на високоартистични и комерсиални, тук ще си позволя да изляза от общоприетата рамка, за да представя един любопитен подвид в независимото кино, който има свое сериозно проявление през последните години и заслужава да бъде отбелязан специално. Това са филми, принадлежащи към двете тенденции на независимото кино – артхаус и комерсиална, но със съществената разлика, че успяват да наберат необходимия бюджет от частни финансиращи източници и биват реализирани при условията на относителен производствен комфорт. Характерното при този тип филми е, че зад тях като продуценти или режисьори стоят ярки харизматични личности, хора с авторитет или известност, които често се явяват гаранци пред техните инвеститори като им „обещават“ бъдещ евентуален успех на филма. В повечето случаи направената инвестиция е от чисто меценатски подбуди и на практика тези заглавия почти не постигат комерсиална реализация.

Към този подвид спадат филми като този на Иван Станев „Moon Lake“ (2009), трагикомедията „Операция Шменти Капели“ (2011) на актьора-режисьор Владимир Карамфилов – Влади Въргала, „Вила Роза“ (2014), наречен първия български хорър трилър, драма-екшън филмът на Максим Генчев „Дякон Левски“ (2015), „Роза Дамасцена“ (2017), Привличане (2018). Специално място сред опитващите се чрез популярните жанрове да пожънат успех сред масовата публика заемат трите филма на режисьора Ники Илиев „Чужденецът“ (2012), „Живи легенди“ (2014 ) и „Нокаут или всичко, което тя написа“ (2018).

## КОМЕРСИАЛНА ТЕНДЕНЦИЯ В НЕЗАВИСИМОТО БЪЛГАРСКО НИСКО-И МИКРОБЮДЖЕТНО КИНО

Филмопроизводството е индустрия на големия риск, но и на голямата печалба в случай на успех. Филмите продават мечти и някои български продуценти и режисьори, подобно на много техни колеги отвъд океана, са готови да постигнат тази мечта – да спечелят от собствената си идея. Романтичната мисъл за комерсиален филмов успех ражда в Америка и на други места феномена „B-movie“, чиято дефиниция бе разгледана по-рано в настоящото изследване. Проявлението на този феномен в България води до създаването на голям брой независими заглавия, които се отличават със семпла идея и жанров сюжет, много често подражателен на чужди успешни филми. Продуцентите и дистрибуторите инвестират собствени средства в микробюджет и в повечето случаи снимат и разпространяват филмите за изключително кратък срок. Производството е изключително икономично и много често екипът инвестира във филма и собствените си хонорари. Визуалното качество и режисурата обикновено са далече от високите критерии за художественост. Бизнес моделът е познат и добре изпитан по света и никак не е изненадващо, че в България започват да се произвеждат филми по модела „B-movie“. Следвайки мечтата за комерсиален успех, много български филми поемат премерения риск да се опитат да постигнат печалба и дори да придобият култов статут подобно на множество подобни заглавия по света. Това, което би „замъглило“ мечтата и което те предпочитат да не отбелязват, е

че сред хиляди произведени филми от типа „B-movie“ в САЩ, само няколко десетки са наистина успешни и успяват да се превърнат в кинокласика.

Представители на този подвид независими филми са „Лора от сутрин до вечер“ с режисьор Димитър Коцев – Шошо (2011), „Пистолет, куфар и три смърдящи варела“ (2012) е с продуцент, режисьор и сценарист Георги Костов, две пародийни екшън комедии, също реализирани изцяло с минимални частни средства: „Корпус за бързо реагиране“ и продължението „Корпус за бързо реагиране 2: Ядрена заплаха“, „Още една мечта“ (2012) на Николай Мутафчиев, както и първия и единствен официален сексплойтейшън на режисьора Деян Русев – Бърд, наречен „Секс партия бридж“ от началото на ‘90-те години.

## **ГЛАВА V**

### **ПРОИЗВОДСТВЕНИ ОСОБЕНОСТИ НА НИСКОБЮДЖЕТНИЯ ФИЛМ В КОНТЕКСТА НА БЪЛГРСКОТО ФИЛМОПРОИЗВОДСТВО**

#### **1. ИДЕНТИФИЦИРАНЕ НА ПРОИЗВОДСТВЕНИТЕ ПРОБЛЕМИ НА БЪЛГАРСКОТО НИСКОБЮДЖЕТНО КИНО И ПРЕДЛОЖЕНИЯ ЗА ТЯХНОТО РЕШЕНИЕ**

Българското независимо кино се явява проявление на нискобюджетното кино, отличаващо се от другия му вид – този на нискобюджетното производство, уредено в закона и финансирано чрез държавния бюджет от ИА НФЦ. Разгледани хронологично, двата основни вида нискобюджетно кино се отличават не толкова по размерите на бюджетите, колкото по пазарните специфики, с които трябва да се съобразяват. Независимите филми по природа са културен продукт, част от творческите индустрии, който в много по-голяма степен зависи от пазарната си реализация, за разлика от държавно субсидираните филми, при които няма изискване за възстановяване на инвестираните средства на данъкоплатеца. Както видяхме по-горе, възможността независимото кино да се развива във високохудожествената тенденция е по-скоро малко вероятна, тъй като има само няколко примера за културно меценатство от страна на личности, разполагащи със средства, без

които биха могли да „преживеят“, дори това спомоществователство да не съдържа в себе си бизнес план за възвръщане на инвестицията и реализиране на печалба. Повечето филми, които се реализират в независимия сегмент, съдържат в себе си ясен план като при всяка бизнес инвестиция. Формулата на капитала пари – стока – пари прим по Карл Маркс тук важи с пълна сила.

Както изследователите на киноиндустрията доц. Биляна Томова и д-р Диана Андреева от Обсерваторията по икономика на културата отбелязват, филмовата индустрия е поредица от сегментирани свързани пазари, състоящи се от пет отделни елемента, които сами по себе си са много специфични, но могат да реализират добре цялостния филмов пазар ако всеки от тях работи успешно. Това са следните подпазари: 1) инвеститори, 2) производители – продуценти, 3) оказващи услуги при производството, 4) разпространители и 5) осъществяващи показ – киносалоните. (10) Трудността за реализиране на тези подпазари идва най-вече от високата стойност на произвеждания продукт. Както проф. Л. Халачев пише, филмите се правят с пари, с много пари. Освен себестойността на филма, към него неминуемо се прибавят и свързаните с разпространението му маркетингови разходи, за които в България не се отделя специално внимание и обикновено се набавят чрез бартерна размяна на услуги под формата на рекламно време, а законовата уредба отрежда едва 10% от бюджета за кино да отиват за разпространението му.

Според това изследване бариерите за навлизането на тези пазари са 1) висок основен капитал за производството и маркетинга на продукта; 2) висока минимална скала за ефективност – търсенето на икономия от мащаба, но и от обхвата; 3) монопол върху част от продукта чрез авторски права върху отделните части на продукта; 4) договорни отношения с творци-звезди (ситуация, по-характерна за студийния американски тип на производство), т.е. имаме ситуация на контрол върху ресурс с ограничено предлагане.

Ако използваме делението, предложено в изследването на Обсерваторията по икономика на културата, с някои авторски добавки могат да бъдат направени сравнителни характеристики на тези подпазари в проявленията им в областта на ниско и микробюджетното кино.



Нискобюджетните филми, произведени с помощта на държавата имат по-различни проявления в сравнение с независимите филми, произведени с частни средства. След като идентифицирам характеристиките на тези пазарни поведения, бих могла да направя и обобщен вариант за практически решения по отношение на по-нататъшното развитие на българското нискобюджетно кино – предмет на настоящото изследване.

## 1) ПОДПАЗАР „ИНВЕСТИТОРИ”. ДЪРЖАВАТА – ИНВЕСТИТОР СРЕЩУ ЧАСТНИТЕ ИНВЕСТИТОРИ

Инвеститорът е ключов за филмовия пазар. В България поради скъпоструващото филмопроизводство частни инвеститори почти липсват и държавата, оперираща чрез правилата на ЗФИ се явява естествен монополист на този пазар. В българските условия държавата в лицето на Изпълнителна агенция „Национален филмов център” и отчасти Българската национална телевизия, подпомагайки финансово почти всички произведени филми, се явява главния инвеститор във филмопроизводството. Тя инвестира в рамките на определените от закона средства за филмопроизводство и ги разпределя съгласно правилата за получаване на тези средства. Ако държавата спре субсидирането, филмовият пазар ще се превърне в непълен – ще оцелее малката, по-комерсиална част от него. На този подпазар инвеститорът в лицето на държавата е естествен монополист, както поради размера и характера на пазара, така и поради спецификата на стоката.

За разлика от монополиста в лицето на държавата, частните инвеститори са лица, които искат да инвестират лично във филмова компания или във филмовия проект. Това са обикновено приятели, роднини или други, богати, хора (бизнесмени, лекари, адвокати, автомобилни магнати и т.н.), които или искат да направят услуга (да помогнат), или желаят да бъдат част от блясъка и приключението, наречено филмопроизводство. Специфичното във взаимоотношенията между филмовите творци и инвеститорите е, че винаги трябва авторът да пояснява, че има немалък шанс тези хора да загубят инвестициите си поради рисковете на филмопроизводството. Инвестирането във филм е в графата високорискова инвестиция от личния им инвестиционен

портфейл и може да се окаже загуба, но понякога също и печалба.

## 2) ПОДПАЗАР „ПРОДУЦЕНТИ”

Продуцентите са юридически лица по смисъла на Търговския закон, които могат да се класифицират според големината на капитала. Продуцентите, за да имат право на достъп до финансиране за кино по ЗФИ, трябва да бъдат част от регистъра на българските продуценти, който се администрира и поддържа от ИА НФЦ. При независимите филми не е задължително продуцентът да бъде регистриран. Дори не е необходимо да бъде юридическо лице, въпреки че както по-горе бе споменато, поради спецификата на киното като индустрия и големия риск, който поема, е добре продуцентът да организира производството от името на юридическо лице.

Независимият продуцент управлява бюджета на продукцията. За разлика от бюджетите на филмите, финансирани от ИА НФЦ или БНТ, продуцентът в независимото кино трябва да съобрази редица допълнителни обстоятелства, които се усложняват в режим на ниско- и микробюджетно филмопроизводство. Институциите, администриращи бюджетно подпомагане, имат свои бюджетни шаблони, дори и задължителни парични ставки по перата в бюджета и стойността на целия филм. В независимото кино няма установени граници, нито правила, което усложнява процеса и изисква от професионалистите още по-голяма отговорност. Възможно е да се наложи продуцентът да направи няколко версии на бюджета си, в зависимост пред кого го представя за финансиране. Например бюджет от 1 милион, който се изпраща на даден спонсор, може да бъде увеличен неколккратно, ако се дискутира евентуално участие на звезди или се презентира пред чуждестранни инвеститори. Последният пример е все още почти немислим за българските филми, но навлизането например на платформи като *Netflix* или *Amazon Original* в Източна Европа и тяхното търсене на оригинално съдържание би довело до подобна ситуация.

В тази част от пета глава подробно са разгледани практически продуцентски ситуации по управление на бюджета в нискобюджетния сегмент

– договаряне, отложени плащания, отношения с носителите на права, работа с различните департаменти на филмопроизводство – локации, декори, масовки, технически специфики, кетъринг и много други.

### 3) ПОДПАЗАР „ОКАЗВАЩИ УСЛУГИ ПРИ ПРОИЗВОДСТВОТО“

Това са различни творчески и технически лица на свободна практика, както и юридически лица оказващи услуги и продаващи специфични изделия в следните по-значими подсфери: снимачна техника, операторска, звукозаписна техника, снимачни павилиони, декоростроене, транспортни услуги, пиротехнически услуги и оръжие, хотелиерски и кетъринг услуги, лабораторни услуги и телекино, монтажни студиа, специални ефекти. Тези професионалисти са жизнено необходими за всяка филмова продукция. Но как могат да бъдат привлечени, когато бюджетът е изключително малък.

Някои идеи в тази подточка от дисертационния труд и съвети за комуникация и с предоставящите услуги в киното очертават основните ситуации с цел преодоляване на често срещани грешки при преговорите с бъдещите специалисти в екипа и най-важните доставчици.

### 4) ПОДПАЗАРИ „РАЗПРОСТРАНТЕЛИ И ОСЪЩЕСТВЯВАЩИ ПОКАЗ“

Разпространението и кинопоказът на българско игрално кино като цяло са едни от най-неразвитите в пазарно отношение сфери на кинопазара, за разлика от интегрираната система на холивудския модел, където киноразпространението е еднакво важна и дори по-важна пазарна част в сравнение със самото филмопроизводство. Доказателство за това са разпространителските бюджети в Холивуд, които много често надхвърлят по размер производствените. Една от причините се крие в отношението между създателите на български филми и разпространителските компании, които са склонни да включат в своите каталози и български заглавия. Много често тяхната колаборация започва едва след края на филма, което е предпоставка за липса на стратегия за интеграция между тези две звена. При независимото нискобюджетно кино се наблюдават примери за наличие на такава интеграция.

„Корпус за бързо реагиране” 1 и 2 се разпространяват от „Профилмс“, които дори съфинансират и копродуцират заглавията. Други примери са „Вила Роза“ (разпространител „А+ Филм“) и филмите на Ники Илиев „Чужденецът”, „Живи легенди” и „Нокаут или всичко, което тя написа” (разпространител bTV Studios). Наченките на т. нар. вертикална интеграция при независимото кино се наблюдават единствено и само при онези частнофинансирани филми, където пазарният механизъм действа по автентичен начин. Т.е. създателите и разпространителите от самото начало имат идея да реализират пазарно техния продукт.

Като се добави и фактът, че дистрибуторите много често не само не участват в решението за финалната монтажна версия на филма и тяхното реално въвличане не се изисква при кандидатстването за държавно подпомагане на филмопроизводството, може да се потвърди, че системата за финансиране в България не стимулира вертикалната интеграция на кинопазара. Пример за начало на тази интеграция са независимите филми, създадени по логиката на пазара, които обаче все още не дават задоволителни резултати по отношение на броя зрителски посещения.

## ИЗВОД

Развитието на българското нискобюджетно кино може да бъде обобщено чрез сравнителен анализ на силните и слабите му страни, както възможностите и заплахите, и съответните изводи от него.

Силни страни:

- 1) Подобряване на съпоставянето на бюджетните размери с наличните финансови ресурси на пазара;
- 2) По-малки бюджети – по-малък риск;
- 3) Наличие на по-достъпни откъм финансиране дистрибуционни стратегии;
- 4) Свобода и флексибилност в избора на теми и календарни рамки;
- 5) Развитие на жанровото кино и киноезика;
- 6) Достъпна техника и ресурси;
- 7) Използване на комерсиални модели при партньорствата – продуктово

позициониране, инвестиционни фондове и др. ;

8) Развитие на таланти и професионалисти.

Слаби страни:

- 1) Българският пазар е лимитиран – малка страна със съответен малък брой зрители;
- 2) Обикновено българските филми не са свързани с дистрибутор, докато не бъдат произведени;
- 3) Обикновено филмите са единичен опит на продуцента с някои изключения („Корпус за бързо реагиране“, филмите на Ники Илиев), което поставя продуцентската компания в риск от липса на паричен поток за посрещане на производствените нужди или изпадане в несъстоятелност;
- 4) Проблеми с производственото качество;
- 5) Проблеми с достъпа до утвърдени и опитни професионалисти и звезди.

Възможности:

- 1) Възможност за поява на насърчително меценатско законодателство;
- 2) Възникване на нов бизнес модел на финансиране на такива филми;
- 3) Определяне на набор от финансови инструменти за подпомагане като продуктово позициониране, имиджово спонсорство, социално отговорни бизнес практики, данъчен кредит, банков кредит и др. ;
- 4) Възникване на специализирани дистрибуционни и разпространителски мрежи, платформи и канали;
- 5) Създаване на инкубатор за таланти;
- 6) Създаване на телевизионен слот за нискобюджетни първи и втори филми на режисьорите;

Заплахи:

- 1) Поради финансовата невъзможност и липсата на стимули индустрията е заплашена от произвеждане на твърде малко филми в близко бъдеще
- 2) Жанровото разнообразие е поставено под заплаха поради липса на достатъчен брой, както и на диверсификация на каналите и платформите за показ на българско кино;

- 3) Бизнес моделът на ниско и микробюджетното кино е заплашено да съществува на полу- или напълно аматорско ниво поради липса на обучени професионалисти в сферата – продуценти, линейни продуценти, директори на продукция, маркетингови и рекламни консултанти и т.н.;
- 4) Нискобюджетното кино е в ситуацията да бъде основен тип българско кино, което го превръща в най-популярното и стандартно кино.

Изводът, който може да бъде направен, е че въпреки наличието на слаби страни, българското кино може да бъде конкурентно само в нискобюджетния сегмент. Мнозинството български филми са нискобюджетни, но въпреки това все още трябва да съблюдават вертикалната структура за разпространение на филми, представена за първи път от холивудските студиа и възприета навсякъде в киноиндустриите. Въпреки това новите технологии и новите онлайн модели за показ подпомагат по-нататъшната експанзия в нискобюджетния сектор. Въпреки развитието на независимия сегмент в нискобюджетното кино, повечето от най-успешните примери са осъществени с помощта на държавата и/или на европейски публични източници на подкрепа. По-нататъшното развитие на нискобюджетното кино зависи от евентуалната му предстояща диверсификация по отношение на повече и по-разнообразни източници на финансиране и по-голямо разнообразие в областта на предлагането на нови жанрове и теми.

## **ЗАКЛЮЧЕНИЕ**

Европейското нискобюджетно кино се явява в моменти на силен икономически, социален или културен трус по време на криза, била тя финансова или криза на идеите и поколенията – както бе представена в дълбочина чрез двата европейски казуса в настоящото изследване – на движенията „Догма 95” в Дания и „Ракета” в контекста на създаването на желанието за съществена група филмови творци за създаване на нискобюджетно арт кино в България. Този начин на правене на филми се е случвал преди и ще се повтаря в начините, по които ще бъдат правени филми и в близко бъдеще. В известен смисъл, ние сме в специален момент, когато нещата се обръкват отново, но в нова дигитална среда. Защото една система, която е работила

досега, се руши, и това ще ни доведе до новата система, която ние не можем да предвидим точно каква е. Как бихме могли да управляваме тази система, за да продължим да правим филми, е въпросът, който всички, свързани с киното, се опитваме да разгадаем.

Тази огромна промяна в каналите за филмово разпространение, които все по-често заемат място на основни финансиращи институции също така застрашава европейския принцип на „културното изключение“, описан в предходните глави на изследователския труд. Има все по-голяма възможност за премахването на линейния характер на съдържанията, т.е. загубата на влияние на медиите с програмни схеми (като телевизията) в полза на платформи като *YouTube*, които предлагат слушане и гледане по желание. В тази област на мода сега е *Netflix* – световен шампион във видеото на поискване (VoD). Услугите му са платени и абонатите му, стотици милиони, имат достъп до каталог от филми и сериали, които могат да се гледат на конзола, телевизия, таблет или компютър. Сега, с наличието на евтини, но качествени камери, приходи от продуктово позициониране и приходи от интернет показ, както и увеличените чуждестранни продажби, няма пречки за никого да направи независим игрален филм.

Както режисьорът – пионер в нискобюджетното кино Цветодар Марков („Докато Ая спеше“) категорично заявява, нискобюджетните филми са много важни за българското кино. Но се опасява добрата, но все още крехка официална практика на държавно подпомагане за този тип кино да не бъде подменена чрез настъпилите промени в терминологията, определяща параметрите на нискобюджетния филм. Парите, които се дават от държавата за такива филми, са в пъти по-малко. Въпросът е, казва Марков, че като се премахне терминът „нискобюджетен филм“ и се замени с „труден филм“, ще има изравняване и всеки филм ще може да мине като „труден“. Когато има нискобюджетен филм, той взема 3-4 пъти по-малко от максималната държавна субсидия за игрален пълнометражен филм. И допълва: „Максималната субсидия е около 1,2 милиона лева – значи за нискобюджетните филми идват по 300-400 хиляди лева помощ от държавата.“ (11) По никакъв начин обаче не може да се каже, че ефектът от нискобюджетните филми е по-малък от този на

филмите с голям бюджет. Това е така, защото повечето нискобюджетни филми се правят от млади хора, за които това е първи или втори игрален филм. Те искат да покажат какво могат и влагат много енергия, сърце и душа и се справят с по-малки разходи. „Едва ли с новото предложение за промяна на закона ще се „източват“ повече пари от държавния бюджет, но ще се правят по-малко филми“ – опасява се режисьорът – „А според мен нашата кинематография в момента се нуждае от по-голям брой филми, затова са важни нискобюджетните филми. Би трябвало хората, които правят кино, да не „дебютират“ на 40 години.“

Важен извод добавя концептуално разбиране на връзката и срещата между развлекателното жанрово и нискобюджетното артхаус кино чрез развиване на нискобюджетните схеми за финансиране в България. Това е заключението, че давайки възможност на българското жанрово и по-смело експериментаторско кино да се развива чрез въведената официална схема за финансиране на евтини филми, киното и професионалистите се развиват и постигат повече успехи както в областта на естетиката и визуалния език, така и сред зрителите у нас и извън България. Чрез фокусирането в детайл върху процесите и работещите практики в българското нискобюджетно кино и как те се променят във времето благодарение на въвличането на повече и по-разнообразни източници и възможности, това изследване отговаря на въпроси относно креативността, комерсиализацията и културната политика в тази област. Това е от особена важност, тъй като ми дава възможност да се ангажирам с идеи как българската интерпретация и въвеждане на нискобюджетните филмови практики довежда до фундаментални промени в националната киноиндустрия като цяло. В натоящото изследване намират отговор и интерпретация някои от ключовите теми, повдигнати през последните години относно природата и степента на влияние и принос на този филмов сегмент за българската филмова индустрия и националната култура изобщо.

Феноменът на нискобюджетните филми в България досега се е възприемал като нещо ново с голям потенциал за развитие и никога като процес и явление, което е исторически обусловено и се случва в съзвучие с местния и международния контекст. Това изследване предразполага по-



нататъшни проучвания в областта вече на артистичните и естетическите особености и важността им за развитието на българското кино и съответно на международното такова. Тези теми бяха разгледани само в степента им на свързаност с продуцентската насоченост на това изследване и навлизането в художествени детайли би протворечало на целите на това историческо изследване на нискобюджетните продуцентски практики. Този труд е фокусиран върху връзките между продуцентските компании, продуцентите и творците с финансиращите източници в контекста на икономическа, политическа и културна нестабилност в условията на съвременното социално развитие. По нататък, поради продуцентската природа на темата, в изследването много по-логично бе да се съсредоточа върху продуцентите вместо режисьорите. По условие режисьорите не общуват директно с финансиращите организации или меценати, докато продуцентите имат отговорността да представляват и продават интелектуалната собственост от името на творческия екип пред трети страни с цел да го финансират и превърнат в реалност. Но същевременно работата на режисьорите е тази, която отличава независимото кино, било то в неговата артистична форма или в по-комерсиалните му жанрови проявления и бъдещо изследване върху творческите подходи в нискобюджетното кино би имало сериозен потенциал.

## **ПРИНОСНИ МОМЕНТИ**

В хода на работата по настоящото изследване се откриха следните приноси моменти, които бих систематизирала по следния начин:

1. Проблемът за отделянето на нискобюджетното българско кино като самостоятелен сегмент спрямо останалото съвременно кино се осмисля като съществен феномен на изкуството в контекста на явленията в културата, икономиката и социологията в българското изкуство в началото на XXI век.
2. Разкрива се значимостта на поредица от подходи за изследване на причините и следствията от възникването на българското нискобюджетно кино, като се обосновава неговата активна функция в процеса на съвременното

филмопроизводство.

3. Въвежда се като съществен аспект на изследването ролята на новаторски групи и движения в най-новата световна филмова индустрия, които се анализират като ефективни механизми за радикална промяна в кинопроизводствата на страните, откъдето произлизат.

4. Осъществен е критичен научен преглед на съществуващите нискобюджетни практики в съвременната филмова индустрия – американска и европейска.

5. Националното кино бива представено от гледна точка на неговото бюджетно измерение за първи път като съществен фактор за конституирането и развитието на националния филмов пазар.

6. Предлага се представяне на принципите за функциониране на световния нискобюджетен филмов пазар и приложимостта на неговите характеристики по отношение на съвременните български нискобюджетни филми.

7. Осъществено е първото възможно най-изчерпателно представяне на българското нискобюджетно кино след 1989 г. и е предложен обоснован вариант за въвеждане на неговия първи понятиен апарат.

8. Очертана е законовата и икономическата специфика на различни типове нискобюджетни филми в българското кино в началото на XXI век и е доказана тяхната съществена роля за развитието на съвременното българско кино.

## БЕЛЕЖКИ:

- (1) Халачев, Любомир. Изкуството да бъдеш продуцент, изд. Колибри, 2018 г.
- (2) пак там
- (3) Geoff King, Claire Molloy, Yannis Tzioumakis, American Independent Cinema: Indie, Indiewood and Beyond, Edinburgh University Press, 2006
- (4) Wim Wenders, The logic of images Wim Wenders, Essais and Conversations, Translated by Michael Hofmann, Faber and Faber, London, Boston, 1991
- (5) Thomas Elsaesser, "Film Festival Networks. The New Topographies of Cinema in Europe," in Thomas Elsaesser, European Cinema Face to Face with Hollywood, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2005, pp. 82-107.
- (6) Манифестът на групата Догма 95 достъпен на: [www.dogme95.dk/dogma-95/](http://www.dogme95.dk/dogma-95/)
- (7) Халачев, Любомир. „Филмопроизводството – начин на живот“, Сборник „Българското кино – 100 години след началото“, НАТФИЗ, 2015 г.
- (8) Справка за филмите, произведени от БНТ в периода 1998 – 2009 година, достъпна на <https://www.bnt.bg/bg/p/filmi-stf-ekran>
- (9) Кастелов, Красимир. „Независимото“ българско кино (Между себеизразяването и подражателството), [drugotokino.bg](http://drugotokino.bg), 30.01.2017 г.
- (10) доц. д-р Биляна Томова, Диана Андреева. Българската филмова индустрия в условията на пазарна трансформация, Обсерватория по икономика на културата. Статията е достъпна на: [http://ncf.bg/web/files/documents/47/file/film\\_industry\\_observatory.pdf](http://ncf.bg/web/files/documents/47/file/film_industry_observatory.pdf)
- (11) Ачев, Ивайло. Нови законови промени поставят под въпрос качеството в българското кино – интервю с Цветодар Марков, 20.07.2017 г., достъпно на [https://www.actualno.com/interview/novi-zakonovi-promeni-postavjat-pod-vypros-kachestvoto-v-bylgarskoto-kino-news\\_623355.html](https://www.actualno.com/interview/novi-zakonovi-promeni-postavjat-pod-vypros-kachestvoto-v-bylgarskoto-kino-news_623355.html)