

КИНОИЗКУСТВО И ПАРИ (Независимост, кино, пари)

Проф.д-р Михаил Мелтев



Пиер Паоло Пазолини казва: „...да изразяваш себе си, дори и съпроводено с най-големи трудности, е винаги чудесно“. Започвам с тези думи, защото под тях могат да се подпишат стотици, хиляди или десетки хиляди кино-автори, които се назовават „независими“ и за които киното е изповед, съдба или начин на живот. За тях да бъдеш искрен, истински и верен на себе си е въпрос на етика и морал. За съжаление само любовта към кинематографа не е достатъчна, за да го изтръгне от неумолимата му индустриална природа, в която властват парите. Пари, пари, пари - касов сбор, бюджет, възвращаемост. Това са мантрите, на разпространителите и кошмарите за независимите, живеещи в постоянен риск да изпаднат в графата на маргиналите. За тях са присъщи нискобюджетни, ултра-нискобюджетни и без бюджетни филми.

На другия полюс на киноглобуса са големите холивудски мейджъри: Дисни, MGM, Парамаунт, Сони (Колумбия и Трайстар са нейни подразделения), Туенти сенчъри фокс, Юнивърсъл и Уорнър Брос. Те владеят и производството, и разпространението, и показа на филми в САЩ, а и в по-голямата част на света. Филмите, които те продуцират, са с бюджети между двамадесет и двеста милиона долара и представляват 25-30% от всички филми, които излизат на американски екран през годината, като усвояват 75% от касовия сбор на киноекраните.

И все пак около 15% от годишния бокс офис в Северна Америка отива при независимата продукция. Нещо повече, някои независими филми имат приходи съвсем съизмерима с инвестициите. Например,

производствения бюджет на „Криминале“ е 8 млн, а приходите – 210; „Четири сватби и едно погребение“ – 6 млн срещу 250.

Практиката показва, че суперпродукциите не могат да изместят независимите, вероятно защото публиката има нужда от алтернатива. Затова големите студия – мейджърите – правят постоянни опити да завземат техния пазарен дял: купуват активи на компаниите им, създават дъщерни дружества за финансиране, купуване или разпространение на ниско-бюджетни филми или финансират производството на независими продуценти.

Така се стига до парадокса, че половината годишното производство на мейджърите от 150 - 200 филма, са продукт на независими продуценти, които искат да се възползват от почти неограничените им възможности за финансиране и разпространение, от професионалистите, от звездите, от оборудването и от организацията им. В замяна на тази подкрепа обаче, студиото налага своето право на намеса в процеса на работа и най-вече в правото си на решаващо мнение в конфликтни ситуации или непреодолими различия. За кино-автора това означава съобразяване със съветите на куп анонимни продуценти в процеса на работа: като се започне от сценария, продължи се по време на снимките с коментари върху всичко: осветление, мизансцен и актьорско изпълнение, после през постпродукцията, в която се разисква всеки монтажен вариант и така до самия финал. Всяко важно решение подлежи на обсъждане и одобрение от студиото: сценарий, нов сценарист, драматургичен консултант или сценарен доктор, избор на режисьор, на актьори, визуално решение, монтажист, монтажни варианти. Съвместната работа започва след подписване на договор за развитие, в който са уточнени всички детайли. Финансирането е на траншове за конкретно извършена работа в уговорените етапи: трийтмънт*, първи вариант на

* Трийтмънт е литературна форма, която предхожда сценария. Това е кратко изложение на сюжета на бъдещия филм без диалог, обикновено от 12 до 25-30 страници. В него се набелязва развитието на историята

сценария, втори вариант, трети и така до окончателния приемлив текст. Студиото си запазва правото да се оттегли във всеки момент от развитието. В този случай то избягва по всякакъв начин и повод връщането на правата върху проекта при продуцента, защото примерите, в които отхвърлени проекти се оказват касов хит, са много: Колумбия се отказва от „Е.Т.“ и филмът е завършен от Юнивърсъл; „Сам в къщи“ – от Уорнър, „Форест Гъмп“ – от Парамаунт.

Възможно е опитен независим продуцент (с печеливши филми или с участие на звезда) да може да се пребори за своята творческа самостоятелност. Уди Алън е пример за запазване на пълен контрол върху филмите си, когато работи със студио. Джим Джормуш държи на своята позиция „сам да управлява кораба“. И затова произвежда филмите си по „занаятчийски“, като търси финансиране почти изцяло от Европа и Япония. Това е цената на запазването на творческия контрол: той лесно може да намери пари в Америка в замяна на свободата си. Когато Вим Вендерс, чиито филми струват по-малко от милион, получава предложение да направи студийен филм с бюджет трийсет милиона (и личен хонорар за него от два милиона), той поставя условие за решаващ глас при последния монтажен вариант. Проектът пропада. Това са типични примери, в които кинематографисти, които искат да запазят самостоятелността си, търсят алтернативни източници за финансиране извън студийната система.



Разбира се, всичко казано не означава, че филмът губи дух, оригиналност или енергия, само защото е студийна продукция. То значи

сцена по сцена; ясно са изявиени основните образи и взаимоотношенията между тях; внушава се общата представа за изображението и местата на действие. В трийтмънта може да се включи и примерен диалог на дадена сцена.

само, че при несъгласие, студиото има право на последна дума. Студията търсят независимите продуценти, защото смятат, че те напипват пулса на младото поколение. Същевременно те диктуват своята воля и по този начин могат да изгубят именно това, заради което са се обърнали към тях. Защото истинският проблем на големите студия е в безпрекословното налагане на общата им политика както на своите, така и на контролираните от тях нискобюджетни продуцентски компании.

Когато независим продуцент влезе в договорни отношения със студио, той вече не прави независим филм, а верността към себе си се заменя с вяност към този, който дава парите.
