

## ЛОГИКА И ТИПОЛОГИЯ НА БЪЛГАРСКИЯ СОЦИАЛИСТИЧЕСКИ КИНО БЛОКБАСТЪР

*АЛЕКСАНДЪР ДОНЕВ*

Статистиката показва, че към 2000 г. комунистическите режими са най-трайният тип недемократична форма на управление през XX век. До тази дата средната продължителност на некомунистическите еднопартийни режими е 28,51 години, на недемократичните монархии – 34,75 години, а на недемократичните комунистически режими – 46,2 години. Обяснението на тази дълговечност единствено с репресиите е незадоволително. Един от дефицитите на изследванията на социализма според мен е игнорирането на неговите политики, свързани с управление на потреблението. В по-широк смисъл стимулирането на различни консумативни практики е свързано със създаването на системи за потискане на недоволството. Те впоследствие лесно се трансформираха в разнообразни форми на подкупване на различни слоеве от обществото от най-високите до най-ниските му етажи. Именно тези изпробвани механизми на корумпиране бяха пренесени почти без никакви щети и в демократичната епоха.

Фиксирането единствено в репресиите не позволява да се разберат както реалните причини за провала на социализма, така също нововъзникналата носталгия по него. Тя продължава да владее широки слоеве от обществото и намира почва дори сред хора, които имат бледи или никакви спомени от онова време. Един от дефицитите в изследванията на социалистическите културна политика и изкуство също представлява недостатъчното проучване на механизмите за управление на художественото потребление в онази епоха. В този смисъл изследването на киното и политиките, реализирани чрез него и насочени към публиките, е особено показателно.

**Таблица 1. Български филми и техните зрители в националните кина (1976–1986)<sup>1</sup>**

Година	1976	1977	1978	1979	1980	1981	1982	1983	1984	1985	1986
Български филми в кината	20	20	22	20	20	21	20	19	19	20	23
% от всички филми в кината	11.2	12,3	12.7	11.8	11.5	12.5	12.2	11.9	11.0	11.5	13,5
% от всички зрители	19.2	16.4	17.1	17.3	18.8	26.7	24.7	21.9	23.5	28.4	27.4

Таблица 1 показва, че в края на 1970-те българските игрални филми в кината представляват 12% от всички заглавия и реализират 17,5% от всички зрители. През първата половина на 1980-те процентът български филми в репертоара нараства незначително, докато относителният дял на техните зрители достига до 27–28%. Т.е. в епохата на късния социализъм потреблението на национални филми нараства с близо 50%.

**Таблица 2. Най-гледаните филми през годината в периода 1976–1989<sup>2</sup>**

Година	Най-гледан филм	Режисьор	В гл. роля	Зрители
1976	Два диоптъра далекогледство	П. Б. Василев	Г. Парцалев	1 725 810
1977	Бой последен	З. Хеския	Л. Младенов	1 469 567
1978	Топло	В. Янчев	Н. Шопов	1 035 494
1979	Всичко е любов	Б. Шаралиев	Ив. Иванов	1 817 110
1980	Дами канят	Ив. Андонов	Ст. Данаилов	1 191 037
1981	Хан Аспарух – I серия	Л. Стайков	Ст. Пеев	4 073 747
1982	Предупреждението	Х. А. Бардем	П. Гюров	3 053 093
1983	681 – величието на хана	Л. Стайков	Ст. Пеев	2 170 148
1984	Спасението	Б. Пунчев	К. Цонев	2 132 444
1985	Борис I–I серия Покръстването	Б. Шаралиев	Ст. Данаилов	5 835 123
1986	Денят на владетелите	Вл. Икономов	В. Михайлов	2 686 109
1987	13-ата годеница на принца	Ив. Гръбчева	Б. Пунчева	1 808 277
1988	Време разделно. I част. Заплахата	Л. Стайков	Й. Сърчаджиев	5 305 921
1989	Маргарит и Маргарита	Н. Волев	Хр. Шопов	2 359 872

Горната таблица показва броя зрители на най-гледаните филми през всяка година от средата на 1970-те до 1989. Това е период на засилена конкуренция с телевизията и ръководителите на българската държавна кинематография са взели мерки за справяне с нея. Така, докато през 1970-те зрителите на най-гледаните филми не надхвърлят два милиона,

<sup>1</sup> ЦДА, ф. 383, оп. 15, а. е. 37, л. 38.

<sup>2</sup> Янакиев, Александър. Синема.bg. София, 2003, с. 303–311.

то през следващото десетилетие шампионите в бокс офиса имат два до три пъти по-високи резултати. При това този ръст при зрителите на най-гледаните филми се реализира на фона на общ спад в посещаемостта, както се вижда от таблица 3.

**Таблица 3. Зрители (в мил.) 1970–1989<sup>3</sup>**

Година	1970	1975	1979	1980	1984	1985	1986	1987	1988	1989
Зрители	106,7	102,7	101,6	102,3	98,3	91,1	89,4	85,1	82,7	68,0

Преориентацията в държавното управление на филмовите процеси в края на 1970-те не се изразява толкова в увеличаване на броя филми. Мит е, че през 1980-те в кината са показвани повече от 20–23 национални филма, колкото приблизително са разпространявани и през втората половина на 1970-те. Наистина производството като цяло се увеличава, но то е за сметка по-скоро на филмова продукция за телевизията<sup>4</sup>. В този смисъл издиганите като лозунг числа за 50 български филма, произвеждани годишно, нямат друг освен пропаганден смисъл. Преди 1989-а те отразяваха грандоманията на социалистическото индустриално производство и служеха за параван на скритата реална безработица в художествената сфера. В първите две десетилетия след промените тези внушителни, но всъщност преувеличени бройки на произведени филми служеха като аргумент в преговорите на кинематографистите с държавата за увеличаване размера на държавното подпомагане.

Най-съществената трансформация в държавната политика по отношение на киното, реализирана в края на 1970-те, е друга. Тя се изразява във въвеждането на практиката за създаване на серия високобюджетни филмови продукции на исторически сюжети, насочени към максимално широка зрителска аудитория. Те имат за цел да изпълняват национално консолидиращи и пропагандни функции в контекста на грандиозния, политически изфабрикуван юбилей по случай 1300 години от създаването на българската държава. Впоследствие производството на този тип

<sup>3</sup> Статистически годишник на България, 1989 (НСИ, 1991).

<sup>4</sup> В средата на 1980-те, когато е достигнат пикът на българското филмопроизводство, в Националния киноцентър (филмова студия „Бояна“) се създават „около 23 игрални филма годишно, 25 телевизионни, 15–20 поръчкови, документални, дублирани“ (Тасев, Игнат. Киното не е само изкуство. – Култура. бр. 7, 13 февруари 1987).

филми става обичайна практика. Тя няма аналог в другите социалистически страни по същото време, макар че повтаря практики от нацистка Германия и от Съветския съюз през втората половина на 1930-те и началото на 1950-те години.

Мотивите за организирането на 1300-годишния юбилей са от най-различно естество: политически, икономически, идеологически. В тях присъства и много силен персонален мотив на Людмила Живкова, която авторитарно взема всички решения в областта на държавната културна политика. „Стратегическите“ виждания на Живкова, някои от които са на границата с маниакалното, получават идеален инструмент за изпълнение в командно-административната система, която е основен принцип за организация на социалистическата филмова индустрия. Нейното структуриране и методи са определяни от задължението процесите в културата да бъдат дирижирани „отгоре“. Това означава тематично планиране, допълнено от строго спазвана система на жанровете, в които се интерпретират тези приоритетни теми и сюжети. За още по-съвършеното реализиране на този проект при неговото практическо внедряване в системата на филмопроизводството съветската кинематография копира холивудската система на големите студии. Именно този модел се е наложил през 1930-те като най-съвършената форма за индустриална организация в областта на киното.

Сталин и кръгът от подчинените му стопански деятели идентифицират в принципите на вертикална организация, доведени до съвършенство от Холивуд, идеален механизъм за осъществяване на социалистическата културна политика. Координацията между производство, разпространение и кинопоказ, при това не само във функционален и структурен план, но и на идейно-съдържателно ниво, позволяват на социалистическото кино, а и на останалите форми на индустриално художествено производство, да постигнат идеологическите цели на своите стратегии също толкова съвършено както големите американски филмови магнати, заради които Холивуд е наречен „фабрика за сънища“.

Идентифицирането на връзката между индустриализирано културно производство, еманацията на което е Холивуд, и практиките на социалистическия реализъм разкрива една по-различна перспектива към неговия генезис и форми на функциониране. Без съмнение този метод не се ражда спонтанно от недрата на художествено-творческите диску-

сии, а е продукт на своеобразно административно и идеологическо инженерство. Но това инженерство не черпи модели от идеите на Маркс, Енгелс и Ленин, а съчетава актуалните практики на културните индустрии и избрани методи на някои от най-радикалните модернистски течения.

От една страна, в основата на организационните практики на соцреализма стои контролът – идеологически, институционален, производствен. Той е ключовият метод на капиталистическите културни индустрии – киното, радиото, книгоиздаването, театрите, функциониращи като големи търговски предприятия. От друга страна, този метод е силно повлиян от колективистичните форми на художествено творчество, характерни за модернизма: сдружаването на независимите художници, за да се противопоставят на представителите на академизма, закриляни и спонсорирани от икономическия и политически естаблишмънт; колективните акции на сюрреалисти, за да влязат в категоричен и по-шумен сблъсък със закостенелите буржоазни норми; творческите колективи на Брехт, които действат не толкова в процеса на театрална реализация, а в акта на написването на драматургичния материал. Един от водещите американски продуценти при зараждането на холивудската система на големите студиа Ървинг Талбърг, директор на MGM, прокламира организирането на процеса на създаване на един филм по модела на поточната линия. Негова е максимата, че филмите „не се правят, а се пре-правят“<sup>5</sup>, т.е. първоначалната идея преминава през поредица от модификации в отделните етапи на техническо и творческо осъществяване, за да достигне до онзи съвършено обслужващ интересите на филмовото студио продукт, но и напълно лишен от всякаква авторска индивидуалност.

Към нещо такова се стремят и идеолозите на социалистическия реализъм – те са склонни да използват въображението, да експлоатират таланта и креативната енергия на творците от различните изкуства, но канализирани в идейните норми на държавно провъзгласения за единствено правилен творчески метод. Авторската творба, дори на най-правоверните „певци на победилия строй“, е само полуфабрикат, който не

<sup>5</sup> Vieira, Mark A. Irving Thalberg: Boy Wonder To Producer Prince. University of California Press, 2009, p. 63.

просто се поддава, а задължително подлежи на колективно обсъждане и „спускане“ на насоки за преработване.

Тези универсални принципи на приложение на методите на индустриалното художествено производство в практиката на соцреализма стоят в основата и на лесното преформатиране на историческия филм от епохата на късния социализъм по модела на американския кино блокбастър.

Българските суперпродукции от този тип са реализирани на принципа на държавната поръчка, което означава финансиране извън обичайния ред и в значително по-големи размери. Ако стандартният бюджет за игрален филм през първата половина на 1980-те е около 450 хиляди лева, то за трите серии на „Хан Аспарух“ са изразходвани общо над 8 милиона. Към тази сума обаче трябва да се прибави и значителен обем некалкуирани в бюджета на продукцията услуги и труд. Те са реализирани от различни източници, като най-значителен е т.нар. „копродукция“ с киностудията на Българската народна армия. Тя се изразява в участието с техника, логистика, персонал и войскови състав, ангажирани в гигантските масови сцени.

Освен обща идеологическа концепция, утвърждаваща тип социалистически национализъм, този род продукции притежават и един универсален организационен, продуцентски и комерсиален принцип. Той стои в основата на модел, който възпроизвежда с пълна сила зараждащата се по това време холивудска формула на т.нар. „блокбастър“. Понятието се налага с феноменалния успех на „Челюсти“ през 1975 г. и същността му се изразява в няколко различни направления. Според производствения си модел това са филми с бюджет значително по-голям от обичайния. Те са построени тематично, драматургично, стилово и концептуално така, че да предизвикат интереса на аудитория, обхващаща максимално широк диапазон от демографски групи. Те по принцип предлагат действие с бърз ритъм, изобилие от герои и сюжетни линии, комплексна структура, елементи, които приканват към многократно гледане. Внимателният анализ на трилогията за „Хан Аспарух“ разкрива сюжетни и стилови аналогии с популярни холивудски филми от онова време като „Междузвездни войни“ и историческите суперпродукции от 1960-те.

**Таблица 4. Бюджети, приходи и възвращаемост на игрални филми, произведени по държавна поръчка (1980–1984)<sup>6</sup>**

Заглавие	Година	Бюджет в хиляди лева	Зрители	Приходи в лева	Възвращаемост %
Боянският майстор	1980	714	587 793	296 036	37.0
Човек от народа	1981	327	1 054 574	505 036	132.9
Мера според мера	1981	1 043	1 213 890	554 178	47.0
Хан Аспарух	1981	8 303	10 794 392	5 143 767	59.1
Ударът	1981	2 093	2 115 805	1 011 253	40.5
Предупреждението	1982	2 750	3 061 067	1 424 845	49.8
Константин Философ	1983	4 512	-	60 094	1.2
Спасението	1983	1 409	2 140 982	987 079	61.7
Борис I	1984	5 921	10 501 779	4 952 288	72.8

Съществена характеристика на понятието за блокбастър е неговата разпространителска стратегия, която включва интензивна реклама, реализирана във всички възможни медии. Основа на формулата е „*action* в драматична историческа епоха и впечатляваща визия“. За присъствието си в кината блокбастърите изискват стартиране през период с традиционно висока кинопосещаемост и в максимален брой кинозалони, равномерно разположени във всички региони на конкретния дистрибуторски пазар. Целта е публиката да бъде отведена като „стадо“ до кинозалите<sup>7</sup>. Блокбастър филмите разчитат на вторично въздействие за привличане на публика чрез усилената устна реклама, произтичаща от първата вълна силно удовлетворена публика.

Теорията за блокбастъра се основава на класическия възглед на Гарбън Бакър, че кината са склонни да плащат за по-скъпи филми, които им гарантират много по-високо ниво на приходи, отколкото за по-евтини, постъпленията от които трудно им позволяват да изплащат своите разходи, чийто размер е постоянен и не зависи от успеха на показвания филм<sup>8</sup>.

Блокбастърът като тип киноразвлечение възниква с цел неутрализиране изтичането на публика към телевизията, доколкото тази категория филми

<sup>6</sup> ЦДА, ф. 383, оп. 15, а. е. 158, л. 1.

<sup>7</sup> De Vany, Arthur, W. David Walls. *Movie Stars, Big Budgets, and Wide Releases: Empirical Analysis of the Blockbuster Strategy*. In: De Vany, Arthur. *Hollywood Economics: How Extreme Uncertainty Shapes the Film Industry*. Routledge, 2003, p. 122.

<sup>8</sup> *Bakker, Gerben. Entertainment Industrialised: The Emergence of the International Film Industry 1890–1940*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

предлагат преживяване, което значително надвишава по въздействие стандартната телевизионна филмова програма.

Показателно за високата степен на организираност и компетентност на българската филмова индустрия в края на 1970-те и през 1980-те е способността да се съчетае политическата функционалност с комерсиалната прагматичност. Така се задоволява желанието на кинопотребителите да получат филмово зрелище, което, макар идеологически обременено, е равностойно по атрактивност и мащаб и е относително близко по професионално изпълнение до най-популярните западни образци.

В българските условия намира потвърждение още един феномен, свързан с възхода на блокбастър културата. Филмите от този тип привличат по-голям брой зрители, отколкото най-гледаните филми от предходните години. Статистиката показва, че ако през 1970-те най-слабо посетените филми имат около 200–300 хиляди зрители, то на границата на следващото десетилетие те реализират средно около 100–150 хиляди зрители, а в края на 1980-те падат и под 100 хиляди. Блокбастър тенденцията действа обратно на принципа за скачените съдове: нейните представителни филми привличат значителна по брой публика, но не могат да компенсират спада в средното равнище на кинопосещаемост, причинено от поредица културни и технологични фактори.

Ако искаме да разберем дълбоките причини за намалената посещаемост на българските филми през периода на демократични промени, трябва да анализираме не толкова самите филми, а много по-широк спектър от проблеми. И те са свързани само с размера на финансирането или намаления брой кинозалони. Първият проблем не би трябвало повече да се обсъжда след значителното увеличение на подпомагането от държавния бюджет съгласно актуализирания закон за филмовата индустрия. По какъв начин това нарастване на финансирането се реализира на практика, е друг въпрос.

Що се отнася до състоянието на кинорежата, бих искал да посоча за сравнение ситуацията през 1940 г., когато съществуващите 165 кинозали в цялата страна са посетени от близо 15 милиона кинозрители. При което само около 60% от кината са работили всеки ден през годината. На този фон през най-успешната преди пандемията 2018 г. функциониращите у нас около 240 кинозали са приели 5,5 милиона зрители. Очевидно съществуващият брой кинозали не може да бъде единственото обяснение



за намаляването на публиката в тях. Причините са многопосочни и на първо място стоят трансформациите на филмовото потребление – технологични, социални, културни.

Не по-малко важни са обаче и промените през последните повече от три десетилетия, настъпили в структурата и характера на предлагането: жанрове и тематики на филмите, както и моделът на отношение към публиката, който изразяват творците.

Промените в българското кино след 1990 г. до голяма степен бяха насочени освен всичко друго и към ликвидиране на модела за създаване на силно популярни, насочени към широката публика кинотворби. Беше даден приоритет на крайно артистични и/или силно критични към социалистическата епоха филми. Те продължаваха традицията именно на онези високохудожествени творби от предишния период, които още тогава все по-отчетливо губеха популярност. Някои от тях, но твърде малко на брой, имаха и имат успех на престижните международни фестивали.

В същото време тенденцията на филмите, които удовлетворяваха широката зрителска аудитория, беше радикално прекъсната. Част от тях, разбира се, бяха обременени с комунистическа идеология. Но съществуваха и други, които представяха съвременната действителност в битов план и с акцент върху лесните за идентифициране проблеми на всекидневието. Някои от тях освен развлекателните елементи притежаваха и известна критичност като „Двойникът“, „Вчера“, „Да обичаш на инат“, „Маневри на петия етаж“, „Адио, Рио“ – да споменем само тези, реализирали над един милион зрители в кината. Именно тази категория филми беше зачертана с промените след началото на 1990-те. Причината беше доминиращото в началото на демократичната епоха в киното пълно отрицание на практиките за диалог с широката публика. Приоритет получиха единствено местните опити за високохудожествено кино, които обаче нерядко се разминаваха с бързо променящите се вкусове на международната фестивална общност.

**Доц. д-р Александър Донеv, Институт за изследване на изкуствата,  
Българска академия на науките**

Александър Донеv е филмов критик, киноизследовател и гостуващ преподавател в НАТФИЗ. Магистър по кинознание в НАТФИЗ (1988), доктор (2016), доцент (2020), главен редактор на списание „Проблеми на изкуството“ (изд. на Института за изследване на изкуствата, БАН). Изследователски интереси: теория и история на филмовата индустрия, история на киното, история на българското кино, изследване на публики. Книги: „Златан Дудов. Правият път към киното“ (2023), „Картографиране на филмовата неопитоменост. Независимо, аматьорско и алтернативно кино в България след 1989 година“ (2021), „Независимите в киното: от Едисон до Нетфликс“ (2019), „Помощ от публиката. Българските игрални филми в началото на XXI век“ (2018).

<https://orcid.org/0000-0002-9852-1626>

e-mail: alexanderdonev@gmail.com