

Оксана МУСІЄНКО-ФОРТУНСЬКА
здобувач кафедри кінознавства
КНУТКіТБ ім. І. К. Карпенка-Карого

ВІДРОДЖЕННЯ ПРОДЮСЕРСЬКОЇ СИСТЕМИ В УКРАЇНІ

Продюсерська діяльність на теренах України розпочалася тоді, коли вітчизняні винахідники запропонували апарати своєї конструкції для проєкції рухомих фотографій.

Цей період становлення нового мистецтва — кінематографу, який тоді сприймався не більш, як атракціон, як ярмаркова розвага, можна умовно назвати синкретичним. Професії, задіяні у створенні кінопродукту, ще не були відділені одна від одної. Людина, що ставала до знімального апарату, була одночасно і оператором, і режисером. Вона ж сама опікувалась і розповсюдженням відзнятого матеріалу.

Такою «людиною з особисто винайденим кіноапаратом» був один з українських піонерів кіно Йосип Тимченко. На продюсерській діяльності вітчизняного винахідника зосередила увагу своїх досліджень Марина Ткаченко. Ґрунтовно розглянув продюсерську діяльність в перші десятиліття існування кіно в Україні В. Миславський в книзі «Кіно в Україні (1896–1921)». Зупинившись також на діяльності «першопрохідців», такий як той же Й. Тимченко, А. Федецький, К. Краузе, автор приділяє увагу і тому періоду, коли продюсерська діяльність відокремлюється від інших кінематографічних професій. На сторінках дослідження показано, як виникали перші кіностудії в Києві, Харкові, Катеринославі, як кінопідприємці вкладали значні гроші, як йшла боротьба за популярних акторів, що тоді вже набирали статусу зірок, і за право екранізувати ту чи іншу зіркову історію. Автор зосереджується на зусиллях підприємців ефективно донести кінопродукт до глядача.

Якщо перші «електро-театри» мали досить жалюгідний вигляд з дерев'яними лавками для глядачів, то в 1908–1912 рр., як зауважує Миславський, кінотеатри стають схожими на палаци, де обслуговування публіки відбувається на вищому рівні, і куди мають доступ лише заможні верстви населення.

Імена кінопромисловців, організаторів кіновиробництва стають відомими широкому загалу. Фірми О. Ханжонкова (який походив з України), Й. Ермольєва, Д. Харитоновна, який успішно працював в Харкові, а згодом в Одесі, випускали фільми, що успішно конкурували із зарубіжними стрічками Ш. Пате, Л. Гомона, Е. Поммера, з голлівудською продукцією.

Та все змінилось після відомого декрету від 27 серпня 1919 р. Кінопромисловість було націоналізовано. Ще де-не-де в приватній власності лишались кінотеатри, а кіновиробництво повністю перейшло у ведення держави. Як вірно зауважує І. Зубавіна, «за радянських часів єдиним «продюсером» була держава» [2]. Треба уточнити, що державне управління реалізовувалося через своєрідну командну піраміду, на вершині якої височила державна структура, наділена високими повноваженнями (ВУФКУ, Україн-фільм). Їй були підпорядковані директори кінофабрик (потім кіностудій) з усілякими художніми радами, а безпосередньо виробництвом

кінопродукту керував директор картини зі штатом адміністраторів. В системі державного кінематографа директор був у певній мірі і виконавчим, і функціональним продюсером.

Система радянського кінематографа працювала досить ритмічно і успішно. Звичайно, були ексцеси, коли ті чи інші фільми потрапляли на полиці, відомі кіномитці переслідувались з ідеологічних міркувань... Але необхідності будь-що повернути гроші, вкладені у виробництво фільму та ще й приносити прибуток, у радянських кінематографістів не було. Головне — не схибити в ідейному плані.

Стрічки, витримані у дусі вимог системи, знаходили дорогу на екран навіть коли їх художні достоїнства були досить сумнівними. Були випадки, коли директори кінотеатрів на вимогу партійного керівництва приписували такому фільму квитки, продані на сеанс, на якому йшла популярна у наших глядачів індійська мелодрама або пригодницька стрічка.

Проте жалітися на відсутність глядача у радянських кінематографістів потреби не було. Похід у кіно був довгі роки чи не єдиною розвагою, доступною пересічній радянській людині. Тому і заповнювались кінозали і столичних кінотеатрів, і сільських клубів. В пресі часто писали про кризу західного кінематографа, відзначаючи як її ознаку скорочення кількості кінотеатрів. Були навіть фільми, присвячені цьому явищу: «Останній кіносеанс» американського режисера П. Богдановича або «Кінотеатр «Парадізо» італійця Д. Торнаторе з Ф. Нуаре в головній ролі.

Ніхто, навіть тоді, не здогадувався, що на вітчизняний кінематограф чекають невдовзі нелегкі випробування.

Зміна соціально-економічного устрою, повернення до різних форм приватної власності призвели до кардинальних змін в системі кіно. В 1990-х рр., коли почали розпадатися традиційні форми функціонування кіновиробництва і кінопрокату, здавалось, відродження національного кіно мало ймовірно. Студії стояли пустою. Фахівці різних кіноспеціальностей втрачали роботу. До соціально-економічної кризи додалися й технологічні зміни в царині аудіовізуальних мистецтв. Якщо кіно, починаючи з 1960-х рр. досить успішно витримувало конкуренцію телебаченню, то поява відеопродукції стала однією з причин занепаду кінотеатрів. Люди середнього віку надавали перевагу домашнім переглядам. Основною аудиторією кінотеатрів стала молодь, що накладало свій відбиток на жанрово-тематичні характеристики фільмів. До того ж, давалась взнаки конкуренція західної, переважно американської кінопродукції, яка безжально витісняла вітчизняні фільми.

Та, попри загальний песимізм, вже сьогодні можна говорити про відродження вітчизняного кіно. Перші спроби повернутися на екрани пропонуючи фільми дії, прагнучи захопити глядача карколомними пригодами, успіху не принесли. Надто сильні в цих жанрах американські кінематографісти. До того ж, з'явилась конкуренція і з боку російського кіно, де не шкодують грошей на помпезні псевдопатріотичні бойовики на кшталт «1612» В. Хотиненка.

Українське кіно рушило іншим шляхом. Найбільш далекоглядні продюсери почали створювати фільми, орієнтовані на високі мистецькі цінності. Так, відродження вітчизняного кіно почалося з артхауза.

Якщо оглянути продукцію, що була випущена на українських студіях за останні п'ять років, то можна побачити, що активно продовжують працювати такі кіномитці як К. Муратова, Р. Балаян, О. Шапіро. До них приєднується молодь.

Успішно пройшов по фестивальных екранах фільм Е. Нейман «Біла річка», знаходять свого глядача фільми випускників інституту екранних мистецтв КНУТКіТ

ім. І. К. Карпенка-Карого. Поява цих фільмів у значній мірі обумовлена активністю українського продюсерського цеху.

Превалює погляд, що кінематограф продюсерський, це – кінематограф, передусім, комерційний, головний його орієнтир – прибуток. То чи означає це, що українські продюсери не бажають повернення коштів, витрачених на кіновиробництво? Якщо звернутися до історії світового кіно, то варто згадати героя роману С. Фіцджеральда «Останній магнат» Монро Стара. Він не був, звичайно, історичною особистістю, але прототипом його був цілком реальний голлівудський продюсер Ірвін Талберг. В романі є епізод, де Стар зустрічається з інвесторами, від яких залежить створення фільму. Це бізнесмени, для яких головне мати зиск, повернути свої гроші з відсотками. Все ж продюсер, незважаючи на їх невдоволення, відверто говорить про можливі збитки, пов'язані з майбутнім фільмом. І йому вдається переконати своїх опонентів, що для репутації студії необхідне створення фільмів не лише касових, але й престижних. На його думку, включення таких картин оздоровить план постановок. З ним врешті-решт погоджуються, бо знають: у Стара бездоганна інтуїція, відчуття глядацьких смаків, він може передбачити їх зміни і відтак точно планувати майбутнє.

Молоді українські продюсери обрали саме такий шлях, вони ризикують пропонувати не мейнстрім з гарантованими прибутками, а стрічки, що належать до *«справжнього інтелектуального кіно, над яким треба думати і співпереживати, а не тільки розважатися, заїдаючи враження попкорном»* [3, 12]. Ця думка, висловлена одним з провідних сучасних українських продюсерів Олегом Коханом, ще раз доводить серйозність намірів тих, хто прийшов у професію, що відроджується.

Кохан звертає увагу на те, що не варто приміряти до артхаузного кіно ті ж критерії успіху, що і для блокбастерів у американському прокаті. Додамо, що успіх фільму може мати як просторовий, так і часовий вимір. Перший будується на одночасній широкій демонстрації стрічки. Та коли прокочується хвиля успіху, найчастіше фільм іде в небуття. В свій час касовим рекордсменом була мексиканська стрічка «Єсенія», благополучно забута, витіснена зі свідомості глядачів черговими сльозливими серіалами. А щодо фільмів Довженка і Параджанова, Фелліні і Бергмана, Тарковського і Фон Трієра, то їх час не минеться ніколи. Як шедеври літератури і живопису, вони належать до вічності.

Сучасні продюсери відчують усю міру відповідальності й перед творцями, й перед публікою. На думку О. Кохана, *«продюсер – це людина, що робить кіно від «А» до «Я»* [3,14]. *Sota Cinema Group*, яку він очолює, працює в ритмі світових кінокомпаній, які піклуються про свою перманентну присутність на ринку. В той час, коли відбувається прем'єрний показ одного фільму, наступний вже перебуває в процесі монтажу, а третій вступає в підготовчий період.

Сучасний продюсер має докладати максимум зусиль для просування кінопродукту на ринок. Дистрибуція залишається однією із слабких ланок всієї системи. Адже минулисі ті часи, коли фільм потрапляв у прокат майже автоматично. Тому не можна не погодитись з тим, що треба настійливо шукати шляхи до активної промоції вітчизняних фільмів. В цьому плані важко переоцінити створення *Української кінофондації*, яку очолив багаторічний керівник і арт-директор фестивалю «Молодість» Андрій Халпахчі. Це приватна організація, що має свої аналоги в європейських країнах (Фінський кіноінститут, Швецький кіноінститут). Одним із найважливіших завдань *Української кінофондації* є пошук партнерів, бо сьогодні реалізувати масштабні проекти можливо лише в копродукції. Практика показує, що українські продюсери успішно йдуть цим шляхом. Олег Кохан і його компанія *SCG* завершили постановку польсько-української

картини «Серце на долоні» (реж. К. Зануссі, в головній ролі Б. Ступка).

Пошук і залучення приватних інвесторів і спонсорів є одним з найважливіших завдань фундації. Проте це аж ніяк не виключає співпраці з державою.

«Якщо ми хочемо бути в європейській спільноті повноцінним членом, — зауважує Андрій Халпахчі, — маємо орієнтуватись на спільне виробництво, що безумовно, передбачає коригування законодавчої бази» [4]. Одним з перших таких завдань Халпахчі бачить затвердження законів про меценатство, створення сприятливих умов для інвесторів. Надзвичайно важливою є і співпраця з телеканалами — це допоможе формувати попит на українські фільми.

Співзвучні думки висловлює і Олег Кохан, твердячи, що нам потрібна цілісна стратегія — прокатна політика. І тут не обійдеться, на нашу думку, без взаємодії з державою. Взагалі, питання стосунків держави і кіновиробництва є надзвичайно актуальним.

Під час роботи над фільмом, свободу творчості продюсера обмежує багато факторів. Його може стримувати знімальна група, фінансові питання і, звичайно ж, цензура — тобто держава. Цікаву класифікацію стосунків пропонують канадські вчені Х. Чартранд і К. МакКафи. Автори досліджень *The Arm's Length Principle and the Arts* виділяють чотири функції держави, причому залежно від політичних традицій і політичного устрою. Умовно, навіть дещо символічно, вони називають ці ролі «Натхненник», «Патрон», «Архітектор» та «Інженер» [6].

Найяскравішим прикладом держави-«Натхненника» є Сполучені Штати Америки. Регуляторну функцію тут виконують податкові пільги, що надаються як окремим особам, так і корпораціям, щокладають свої кошти в духовну сферу. Разом з тим, через субсидії цих компаній бюджет опосередковано бере участь у фінансуванні мистецьких творів.

Британський досвід дещо відмінний від американського, але метою тут теж є віддалити мистецьку діяльність від прямих політичних впливів. В Британії, у стосунках між політикою та мистецтвом діє так званий принцип «на відстані витягнутої руки». Саме так держава-«Патрон» задає лише загальний принцип фінансової підтримки мистецтва. Їх розподіл є компетенцією Ради мистецтв Великої Британії, що її було створено відразу після Другої світової війни. Як бачимо, в цьому випадку, коли державою встановлюється, хай і загальний, розмір фінансової допомоги, її вплив на культурні процеси стає куди більш відчутним.

Коли йдеться про державу-«Архітектора», то тут варто згадати систему функціонування французької кінематографії, її взаємодію з державними установами.

У Франції існує Міністерство культури (як твердять деякі дослідники, створене за радянською тоталітарною моделлю), але регуляторно-контролюючі функції виконує Національний центр кінематографічної Франції (*CNC*), створений ще за часів окупації. Проте він продовжив свою роботу і після війни, зберігаючи фінансову й ділову свободу. Свої кошти ця установа отримує з фіксованого податку на кожний проданий квиток, а також на кожну секунду рекламного часу на комерційних і державних телеканалах. Причому ці гроші повертаються обов'язково в систему кіновиробництва вітчизняних фільмів. Впроваджуючи фінансування кінематографічних проєктів, *CNC* не має права і можливості впливати на вибір жанрів, стилістики, навіть ідеологічну орієнтацією. Основною метою діяльності *CNC* є *«існування національного кіна будь-якою ціною і за будь-яких історично-економічних умов! Французи абсолютно свідомі того, що неминучі величезні витрати на творення й експорт культури обов'язково окупляться ще більшими прибутками в галузі туризму, промисловості й освіти, а витратні й громіздкі міжнародні культурні проєкти успішно*

підтримують привабливий імідж країни у світі»[5].

І, нарешті, держава-«Інженер» пов'язується з тоталітарними суспільствами, бо саме в них їй належать засоби художнього виробництва і всі джерела фінансування, які використовуються і для естетичного виховання, і для освіти, та найголовніше, для ідеологічного маніпулювання.

Українське кіно сьогодні чекає, за словами Олега Кохана, «*конструктивного діалогу між тими, хто розробляє і приймає закони, і тими, хто потім за ними працює, тобто робить кіно*» [3,14]. Можна стверджувати, що сьогодні руйнується міф про протистояння продюсера і режисера. Навпаки, фінансування авторського кінематографа надає продюсеру авторитету в світі кіно. Про це свідчить і практика українського кінематографа.

Запорукою подальших успіхів вітчизняного кінопроцесу стане кваліфікована підготовка продюсерів, фахівців в цій такій важливій галузі. Прослухавши курси продюсерського кіно в Москві, Олег Кохан зрозумів, що їх навчали як майбутніх директорів виробництва, не надаючи відповідної уваги таким важливим моментам, як просування кінопродукту, маркетингу і рекламі [1].

Відродження продюсерства в Україні стане запорукою розширення можливостей кіномитців, створить умови для зростання кінопродукції в якісному і кількісному планах. Продюсеру не обов'язково бути автором. Він мусить бути, у першу чергу, ініціатором і завжди – організатором процесу.

ЛІТЕРАТУРА:

1. *Брюховецька Л., Кохан О.* Продюсер в Україні: можливість неможливості// Кіно-Театр № 6. — 2007. — С. 3.
2. *Зубавіна І.* Кіноіндустрія: деякі аспекти очима фахівців// Арт-менеджмент. — 2008. № 1–2 — С. 6.
3. *Зубавіна І., Кохан О.* Продюсерська система в Україні: здобутки і перспективи// Арт-менеджмент. — 2008. № 1–2.
4. *Халпахчі А.* Українська кінофундація – крок до цивілізованої промоції// Арт-Менеджмент. — 2008. № 1–2 — С. 10.
5. *Шеремет А., Полищук Т., Десятерик Д., Мазурин М.* Женщина, которая создает кинодетопись// День. — 2003. № 226 — 12 декабря — С. 7.
6. *Chartrand H. H., C. McCaughey.* The Arm's Length Principle and the Arts. Research and Evaluation. — Canada Council. — Ottawa. — September. — 1985.