

ПРОДЮСЕР ЯК ТВОРЧА ОСОБИСТІСТЬ

Кіно — мистецтво синтетичне. Ця сентенція вже давно стала аксіомою. Так само не викликає заперечення теза, що творцем цього синтезу є режисер. Саме його зусиллями плоди праці творчої групи — драматурга, акторів, оператора, композитора, художника перетворюються на єдність, що і є основою екранного образу. На цьому органічному поєднанні і робив акцент С. Ейзенштейн, коли говорив саме про такий характер цілісності, а не про механічне, «концертне» співіснування традиційних мистецтв.

Проте, аналізуючи певні історичні етапи розвитку екранних мистецтв, є сенс говорити про ще один рівень синтезу, про єдність виробничо-технологічного і суто художнього начала, що лягло в основу виникнення принципово нового мистецтва на рубежі XIX і XX століть.

Можна зауважити, що кожне з традиційних мистецтв так чи інакше пов'язане з певними технологічними процесами, вони мають місце в літературі (друкування книг), в образотворчому мистецтві (різновиди графіки), в театральному (техніки побудови декорацій). Проте кожне з традиційних мистецтв може в ідеалі існувати поза технологічними засобами. Ті ж літературні твори могли виникнути і функціонувати поза будь-якими технічними пристосуваннями — як, скажімо, рукописна книга.

Твір новонародженого мистецтва кіно міг стати художньою реальністю лише завдяки технологічним операціям, без яких він не зміг би існувати навіть у ідеальній формі.

Отже, технологічні процеси в створенні фільмів невід'ємні від формування екранного художнього образу.

З єдності технологічного і художнього начал у створенні кінообразу виникає ще одна його якість: кіно належить до мистецтв тиражованих. Традиційні мистецтва знають один оригінал, наділений неповторною аурою. Всі копії, навіть авторські, не будуть дорівнювати йому за своєю естетичною цінністю.

І ось з'являється мистецтво, для якого технічна відтворюваність продукту — «не накинута ззовні умовами їх масового розповсюдження» [1]. Спостереження Вальтера Беньяміна сформульоване ним у відомій праці «Мистецькій твір у добу його технічної відтворюваності» (1936 р.). Відомий німецький філософ убачає саме в кінематографі той вид мистецтва, для якого можливість репродукування є органічно притаманною і не впливає на його мистецьку цінність: «Технічна відтворюваність кінофільмів ґрунтується безпосередньо на технології їхнього репродукування, яка не просто дає змогу прямим способом масово розповсюджувати твори кіномистецтва, вона змушує їх до цього» [2].

Рушійною силою, котра спонукає до необхідності тиражування копій фільму, Беньямін вважає сам характер виробництва, що вимагає коштів, які не йдуть ні у яке порівняння з витратами при створенні продукту традиційних мистецтв. Цілком резонно вчений зауважує, що навіть багатій, який може собі дозволити придбати живописне полотно, фільм купити не зможе. Для того, щоб повнометражний фільм окупився, він має зібрати певну кількість глядачів. На сторінках дослідження навіть наводяться дані (щоправда, йдеться про німецький кінематограф) за 1927 рік. Тоді, щоб окупити витрати, фільм повинен був зібрати дев'ятимільйонну аудиторію. Проте, як зазначає автор далі, на перших етапах існування звукового кіно його аудиторія була дещо обмежена мовним ареалом, втім, за короткий час почався рух у зворотньому напрямку і вона відчутно зростає, що повернуло в кінематограф значні капіталовкладення.

Беньямін осмислював явища, пов'язані з появою кінематографа через кілька десятиліть після того, як винахід братів Люм'єр заволодів увагою і серцями мільйонів.

А на рубежі століть «сінематограф» ладні були вважати лише атракціоном. Однак дуже скоро з'явилися далекоглядні люди, серед яких були і самі винахідники кіноапаратури в різних країнах, котрі були готові побачити надзвичайне майбутнє цього винаходу. Справедливе твердження, що біля колиски кінематографа стояла людина із знімальним апаратом. Та не слід забувати і про тих, хто знаходив гроші для фінансування зйомки, винайшов зал для демонстрації фільму і мав достатньо інтуїції, щоб орієнтуватися, чи викличе та чи інша стрічка зацікавленість публіки.

Таким чином, з певністю можна сказати, що продюсер, так само, як і режисер та оператор стояв біля витоків кінематографа.

Згадані функції продюсера загальновідомі і незаперечні. Однак варто поставити ще одне важливе запитання: якою мірою продюсер бере участь безпосередньо у творчому процесі, який його вклад у творення саме художніх цінностей?

Перш ніж шукати відповідь, нагадаємо, що саме кіно не відразу набуло статус мистецтва, а тривалий час існувало під псевдонімами «кіношки», атракціону і ярмаркової розваги. На заваді ставали два основні моменти: технологічний характер кінематографічного зображення і можливість його тиражування. Адже традиційно вважалося, що копія не може бути твором мистецтва.

Сьогодні ніхто не заперечує, що автором фільму є передусім режисер. А ще наприкінці ХІХ ст. вважалося, що режисер — постать суто технічна і організаційна: «Режисура, спочатку категорія лише адміністративна, поступово переросла у діяльність, що визначає творче начало в театрі: режисер — автор вистави, режисер — втілювач ідеї, режисер — об'єднувач творчих сил» [3].

Отже, постать режисера як у театрі, так і в кіно — поза сумнівом. Спробуємо дослідити, якою мірою можна говорити про активне творче начало в діяльності продюсера на кіновиробництві.

Роздуми і спостереження відомого мистецтвознавця, академіка І. Д. Безгіна щодо художньої творчості в театральному виробництві нам здаються цілком слушними, і ми зробимо спробу екстраполювати їх на виробництво кінематографічне.

Визначивши художню творчість як феномен виробництва духовних цінностей, автор на сторінках дослідження «Мистецтво і ринок» (К., 2005) розглядає театральне виробництво як систему творчо-економічних зв'язків, а театральньо-видовищне підприємство — як специфічний художньо-виробничий організм [4].

Саме таким художньо-виробничим організмом є і підприємство, створене для постановки фільму. Причому творчо-виробничий процес не може відбутися без певного регуляторного центру, без особистості, що об'єднує зусилля творчого колективу і несе відповідальність за появу кінцевого продукту його діяльності.

Щодо театру, І. Д. Безгін говорить про менеджмент як про «цілеспрямований вплив на театральний колектив, координацію діяльності всіх учасників художньо-виробничого процесу, спрямування їх спільних зусиль на здійснення поставленої мети: створення та соціальне функціонування твору сценічного мистецтва» [5].

Для нас важливим є те, що вчений акцентує увагу саме на визначенні виробництва у театральній галузі як художньої діяльності. І хоч у кінематографі виробничий процес, а також розповсюдження його кінцевого продукту — процес ще більш ускладнений і багаторівневий, ніж у театральній практиці, художнє начало у ньому також виступає як домінантне і нерозривно пов'язане з виробничим.

Для доказу звернімося безпосередньо до прикладів продюсерської діяльності. На нашу думку, творче начало найповніше виявилось у діяльності тих продюсерів, які пов'язували її з режисерською практикою, але продюсерська діяльність залишилася для них домінуючою. Наводячи дані з американського довідника про професії, автори книги «Основи продюсерства» особливу увагу акцентують на визначенні артпродюсерства, підкреслюючи, що в практиці радянського кіно йому важко, інколи неможливо було знайти відповідну аналогію [6].

Як найрепрезентативнішу автори називають постать Томаса Інса, який, до речі, сам вважав себе артпродюсером. Він починав у кіно разом з Д. У. Гріффітом на студії «Байограф» у Нью-Йорку, проте довгий час залишався в тіні. Та 1910 р. Інс перебирається на Західне узбережжя. Там його, нарешті, помітили. Він отримує роботу у Карла Леммла, де знімає кілька стрічок з Мері Пікфорд. Його кар'єра дійсно йде вгору, коли він переходить у компанію Кесселя і Баумана (NУМР). Підприємці помічають енергійного, працьовитого і здібного співробітника і фінансують його студію «Кей Бі», де Інс починає знімати вестерни. Саме цей жанр американського кіно приносить славу Інсу-режисеру. Стрічки ці, як правило, знімались на натурі, декорації були мінімалістичні (дерев'яне містечко на Далекому Заході з обов'язковим салуном) і тому не вимагали великих витрат.

Якщо говорити про діяльність Інса, то на відміну від Гріффіта, митця якого сьогодні можна вважати передусім автором, Інс, лишаючись режисером, проявив себе переважно як продюсер і організатор. Та виявити такі якості він міг насамперед тому, що був наділений неабияким мистецьким талантом.

Величезне значення Інс надавав драматургічній основі фільму. Він розумів, що однотипні, позбавлені неочікуваних сюжетних поворотів стрічки дуже скоро набриднуть глядацькому загалові. Одним з перших у Голівуді Інс створив сценарне бюро, яке очолив професійний літератор Гарднер Салліван. Не слід забувати, що професія сценариста тільки починала складатися, і багато хто з режисерів працював з так званим «сценарієм на манжетах», тобто з короткими записами для внутрішнього користування. Інс вимагав від режисерів-постановників не відступати від сценарного тексту, на якому стояла його резолюція: «знімати, як написано». Так було введено в кінематографічну практику «залізний сценарій».

Якщо Гріффіт виховав і об'єднав навколо себе молодих і талановитих акторів, то Інс мав надзвичайно точне чуття щодо режисерського обдаровання. З його кола вийшли такі відомі кіномитці, як Фред Нібло, Генрі Кінг, Френк Борзедж, Реджинальд Баркер та інші.

Інс сам не часто ставав до кінокамери, проте роботу режисерів студії завжди тримав під контролем. Особливого значення він надавав монтажному періоду. Від практики Інса пішов ретельний контроль продюсера над завершальною стадією роботи над фільмом. Інс був наділений надзвичайним відчуттям монтажного темпоритму. Він міг повернути чіткий захоплюючий зміст стрічкам, здавалося б, безнадійно зіпсованим.

Дослідники називали Інса, так як і Гріффіта, «супервайзером», тобто художнім керівником. Садуль цитує французького критика П. Анрі, що визначив функції супервайзера: «Робота супервайзера починалась з вибору сценарія. Художні керівники читали його і виносили вердикт по кожному епізоду, після чого за їх вказівкою сценарист писав кадр за кадром «континуїті» (зйомочний сценарій). Затим художній керівник дуже уважно розглядав зйомочний сценарій, вивчав його драматургію і т. ін. При цьому вносились чимало змін, потім за його вказівками вибирались натурні і павільйонні декорації, які пропонував художник-декоратор. Під час монтажу художній керівник указував, що необхідно прибрати, що додати» [7].

Студії Гріффіта та Інса іноді порівнювали з майстернями художників Ренесансу.

Практика свого роду «перетікання» з режисури в продюсерство і навпаки, суміщення цих двох функцій стає звичною не тільки для Голівуду, а й для світового кінематографа в цілому. Проте до цього феномена ми ще повернемося.

В роки розквіту німого кіно на голлівудських кіностудіях з'являються продюсери, що не стають до кінокамер як режисери, втім, про них можна говорити як про художніх керівників студій, що прекрасно зналися на творчому процесі і позитивно на нього впливали. Це виконавчі продюсери, про яких зазначається у згаданому довіднику: «Виконавчим продюсером є довірена особа компанії, яка виконує ідейно-художній і організаційний контроль над постановкою фільму» [8]. Одним з найвідоміших представників цієї професії був Ірвін Талберг.

Варто згадати, що саме Талберг став прототипом головного героя відомого роману Фіцджеральда «Останній магнат» [9]. Письменник добре знав специфіку роботи на голлівудських кі-

ностудіях, де він сам пропрацював чимало часу. Чи не найцікавіший розділ присвячено одному робочому дню героя, Монро Стара, за яким відчутно проглядає постать Талберга.

Починається цей робочий день аж надто незвичайно. Вночі відбувається досить серйозний землетрус, що не є дивом для Каліфорнії. І Стар з'являється майже як бойовий генерал, що знає своє місце в екстремальних подіях, а головне — знає своїх підлеглих і виділяє тих, на кого можна покластися. Саме завдяки цим якостям йому і вдається ліквідувати швидко і без особливих утрат аварію на кіностудії.

Далі автор відбудовує цілу низку ділових зустрічей Стара з тими, від кого залежить створення фільму. Автор роману дає можливість побувати на зустрічі «грошових мішків», що фінансують кіновиробництво. Для них головне, щоб фільм дав зиск, і тому вони з відкритим невдоволенням слухають Стара про можливі збитки, пов'язані з новим фільмом. Це «мастодонти» від кінопромисловості, які не готові віддати навіть цента на стрічку, якщо вона не принесе прибутку. І все-таки Стару вдається переконати своїх опонентів, що для репутації студії необхідно створення фільмів не лише касових, а й престижних. На його думку, включення збиткової картини оздоровить план постановок. З ним погоджуються тому, що вони знають: у Стара бездоганне відчуття глядацьких смаків, він може передбачити їхні зміни, і відтак — планувати майбутнє.

Найбільш точними і переконливими виглядають епізоди зустрічей Стара із сценаристами. Фіцджеральд сам працював у сценарному відділі і добре знав «рецепти» приготування голлівудського сценарію. З одного боку, Стар бачить сценариста як найманого робітника, тому саджає на розробку ідеї фільму кількох сценаристів, які працюють паралельно, інколи навіть не підозрюючи про існування один одного. А коли дехто з них починає обурюватись, говорити, що при такій колективній праці «втрачається цілісність і єдність», то Стар запевняє, що забезпечить їх сам. Справді, Стара хвилюють не так окремі деталі, як загальна тональність фільму, що визначає кожен його епізод.

Не менш цікаво спостерігати продюсера в переглядовому залі, де йому показують відзнятий матеріал. Тут він уже нещадний до режисерів, помічаючи фальш у, здавалося б, бездоганних кадрах.

З'являється продюсер і на знімальному майданчику, де до його порад прислухаються високопрофесійні режисери і самовпевнені та часто зарозумілі «зірки». З останніми Стар може бути нещадним. Водночас він готовий всіляко підтримати актора, який переживає особисту драму, відвести небезпеку від талановитої людини, що стала жертвою наклепів.

Стар уміє об'єднувати і надихати свою «команду». Люди, котрі працюють з ним, відчувають, що створений ним настрій допоможе їм самореалізуватися, втілити свої задуми.

Творча біографія самого Талберга сповнена і високих творчих злетів, і надзвичайно драматичних моментів. Він прийшов на студію «Юніверсал» у надзвичайно юному віці, і дуже скоро його почали називати «диво-хлопчиком» Голлівуду. Цей юнак зміг повернути на краще справи фірми Карла Лембла, що була на межі банкрутства. Його чудово розвинена інтуїція давала йому можливість точно орієнтуватися в тому, які сюжети і персонажі сподобаються публіці, він надзвичайно прискіпливо відбирав драматургічну основу фільму, завдяки його зусиллям «сценарний портфель» Юніверсала був одним із найкращих у Голлівуді.

Та, разом з тим, він був безжальним до режисерів, що прагнули понад усе самовираження, незважаючи на запити глядацької аудиторії. Грандіозний конфлікт виник між продюсером і видатним режисером Е. фон Штрогеймом під час роботи над фільмом «Жадібність» за романом Ф. Норріса. Штрогейм, маючи матеріалу на десять годин демонстрації, категорично відмовлявся його скорочувати. Тоді Талберг, який ніс відповідальність за завершення картини та можливість показу її в кінотеатрах, де час демонстрації був обмежений, відсторонив режисера від монтажу. Продюсер зміг піти на такий крок, бо з 1922 р. Асоціація кінопродюсерів і кінопрокатників на чолі з У. Хейсом наполягала на тому, що продюсер має право остаточного монтажу фільму.

Така точка зору сьогодні знаходить досить широку підтримку. Безперечно, що право кінцевого монтажу — право продюсера, а не режисера. Проте в історії кіно цей скандал лишився як свідчення жорсткості продюсера стосовно митця. Коли під керівництвом Талберга монтаж було завершено, картина набула такої довершеної форми, що під час знаменитого опитування в Брюсселі 1958 р. «Жадібність» було названо серед 12-ти найкращих фільмів усіх часів і народів. І в цьому була значна заслуга Ірвіна Талберга.

Талберг належав до тих продюсерів, для яких надзвичайно важливими були два фактори: висока художня якість фільму і його глядацький успіх. Щоб переконатися, що публіка прийме картину, продюсер організовував так звані «перегляди нишком». Фільм, до його виходу на екран, демонструвався в невеличкому кінотеатрі в американській «глибинці», а представник фірми фіксував, скільки глядачів вийшли із залу.

Талберг продюсував фільми, які користувалися великим успіхом і, разом з тим, були справжніми творами мистецтва. Прикладом може служити «Камілла» («Дама з камеліями») 1937 р. з Гретой Гарбо у головній ролі.

На близьких позиціях щодо продюсерства стояв і Сем Голдвін. На відміну від Талберга, він сам врешті-решт очолив свою компанію, відмовившись від партнерів. Проте теж послідовно запроваджував політику «якісної продукції». В 1946 р. Голдвін отримав «Оскара» за незмінну високу якість виробництва. Ця якість була обумовлена і «сценарним портфелем», який наповнювали такі значні літератори, як Роберт Шервуд, Сінклер Льюїс, Бен Хект, Ліліан Гелман та інші.

Під його егідою починали такі зірки, як Гері Купер, Вілма Бенкі, Тереза Райт, Люсіль Болл. Багатолітня творча співпраця з одним із найталановитіших американських режисерів У. Уайлером принесла такі блискучі плоди, як фільм «Ізавель», «Лисички», «Кращі роки нашого життя». Чи не головним достоїнством Сема Голдвіна як продюсера було вміння не тільки сформувати оптимальну команду, а й надихати її протягом усього знімального процесу.

Інколи саме зусилля продюсерів спонукали до змін у кіномистецтві. Це не значить, що підприємцем завжди керували суто мистецькі мотиви, інколи вони просто шукали виходу зі скрутною фінансовою ситуації, як це було з Джеком Уорнером. Саме він, продюсер студії «Уорнер бразерс», що відповідав за постановки, зважився на застосування нового винаходу — звуку. Це був величезний ризик. Кіно на той час уже склалося як певна мистецька система — *Великий німий*. Було напрацьовано величезний арсенал виражальних засобів, геніальні режисери як в Європі, так і в Америці створювали надзвичайні за своєю виразністю зорові еквіваленти звукових образів. Щоб урятувати компанію від банкрутства Джек Уорнер зважився придбати патент на запис звуку: 1926 р. виходить перший звуковий фільм «Дон Жуан», де ще не було діалогів, лише записаний музичний ряд. Тому, власне, першим звуковим фільмом вважається «Співак джазу» (1927), де просто звернення героя: «Послухай, мамо!» — викликало під час переглядів бурю захоплення в глядацькому залі.

Це не лише стало сенсаційним атракціоном, а й зумовило оновлення кіноестетики, еволюції образної системи фільму.

Прототипом творчого незалежного продюсера Голлівуду дослідники вважають Девіда Олівера Селзніка. Саме він, створивши власну компанію «Селзнік Інтернешнл», реалізує один із найграндіозніших і найуспішніших проектів в історії кіно — фільм «Віднесені вітром».

Поєднання успішності стрічки з високим мистецьким рівнем — безперечна заслуга продюсера. Саме він зорієнтувався у виборі літературної першооснови — надзвичайно популярному романі М. Мітчелл. Щоб адаптувати роман для екрана Селзнік, запросив 15 сценаристів. Проте автором кінцевого варіанту був він сам. Продюсер брав участь і в режисурі, поставив сам кілька сцен, хоча над фільмом працювали три відомих режисера-постановника. Та найвідповідальнішим моментом для продюсера було запрошення виконавців головних ролей. Тут він не мав права на помилку. «Я знав, — писав Селзнік у спогадах, — що в разі помилки сімдесят мільйонів глядачів будуть готові видряпати мені очі». Запрошення на роль Ретта було вирішено

демократичним шляхом. Дирекція компанії провела широке опитування глядачів і більшість висловились на користь «короля Голлівуду» Кларка Гейбла. Із роллю Скарлетт було складніше: на неї претендувало ціле сузір'я знаменитостей: Бетт Девіс, Норма Шірер, Лоретта Янг, Поллетт Годар та інші. Проте продюсер зважився на ризик, запросивши на цю роль маловідому в Америці британську актрису Вів'єн Лі. Це була рекомендація його дружини Ірен Майєр. Подружжя Селзніків не помилилося. Саме з цього фільму почалася блискуча кар'єра Вів'єн Лі в кінематографі.

Як бачимо, зусилля продюсерів у створенні безпосередньо образної системи кінотвору не можуть бути недооціненими.

З особливою наочністю це проявилось у 1950-х рр., коли активізувалась діяльність так званих «незалежних» продюсерів. Процес «перетікання» з продюсерства в режисуру і навпаки стає все більш органічним і звичним. Прикладами можуть стати С. Креймер, К. Формен, Д. Скотт та інші.

Суміщали функції продюсера і режисера такі видатні кіномитці, як О. Премінджер, Б. Уайдлер, А. Хічкок.

Нині ми спостерігаємо приклади безболісного переходу із однієї професії в іншу. Дуже часто за продюсерство беруться маститі режисери, аби підтримати початківця або просто митця, близького за своїми творчими уподобаннями. Так, Д. Лукас співпрацював з Р. Земекісом, К. Тарантіно — з Р. Родрігесом, М. Формен — з Е. Кустуріцей.

Деякі відомі режисери вже певний час надають перевагу продюсерській професії. Найяскравіший приклад у цьому плані — Люк Бессон, що намацав золоту жилу в комедіях-екшн «Таксі».

На теренах СНД прийшли до продюсерства і досягли відчутних успіхів відомі режисери С. Сельянов, В. Тодоровський, О. Роднянський.

Всі ці спостереження підтверджують думку, що професія продюсера передбачає високий творчий потенціал, суто мистецьку обдарованість. Без цих якостей неможлива реалізація культурних проєктів у аудіовізуальній сфері, де центральною постаттю, що залишає на собі як художні, так і організаторські рішення, виступає продюсер.

1. Беньямін В. Мистецький твір у добу своєї технічної відтворюваності // Беньямін В. Вибране / Пер. з нім. — Львів, 2002. — С. 83.

2. Там само. — С. 83.

3. Безгін І. Мистецтво і ринок. — К., 2005. — С. 133.

4. Там само. — С. 127.

5. Там само. — С. 190.

6. Иванов Г., Огурчиков П., Сидоренко В. Основы продюсерства. — М., 2003. — С. 34.

7. Садуль Ж. Всеобщая история кино. — М., 1961. — Т. 3. — С. 133.

8. Иванов Г., Огурчиков П., Сидоренко В. Основы продюсерства. — С. 32.

9. Фитцджеральд Д. Великий Гэтсби. Ночь нежна. Последний магнат. Рассказы. — М., 2003. — 608 с.