

DOI <https://doi.org/10.51647/kelm.2021.8.1.10>**MODELE PROMOCJI W KULTURZE KINEMATOGRAFICZNEJ****Sergey Lavreniuk***student Narodowej Akademii Kadr Kierowniczych Kultury i Sztuki (Kijów, Ukraina)*

ORCID ID: 0000-0002-9979-5688

E-mail: nauka@nakkkim.edu.ua

Adnotacja. W przepisach artykułu autor dokonuje analizy opinii naukowców i praktyków filmowych dotyczących statusu producenta w filmie oraz cech kultury produkcji produktu ekranowego w kontekście różnych modeli produkcyjnych: amerykańskiego i europejskiego. Ten artykuł naukowy bada pochodzenie i rozwój modeli produkcyjnych w kulturze ekranowej, okazuje się, że ich wzajemny wpływ i wpływ na współczesny proces produkcji kinematograficznej na Ukrainie. Udowodniono potrzebę zapożyczenia światowego doświadczenia produkcyjnego w krajową przestrzeń kulturalną w produkcji kinematograficznej. Autor artykułu identyfikuje główne cechy modeli produkcyjnych, podkreśla kluczowe postacie w modelach produkcyjnych, ujawnia specyfikę ich działalności, argumentuje i wyjaśnia treść pojęć „producent filmowy”, „model” jako pewną specyficzną integralność i jedność powiązanych ze sobą elementów, rozważa modele współpracy producenta i reżysera w procesie tworzenia produktu kinematograficznego. Praktyczne znaczenie badania polega na poszerzeniu arsenału wiedzy na temat specyfiki modeli produkcyjnych w filmie i umożliwia ich wykorzystanie w szkoleniach z zakresu teorii i historii filmu, reżyserii, działalności produkcyjnej.

Słowa kluczowe: przestrzeń kulturowa, kinematografia, producent, reżyser, modelowanie, produkcja kinematograficzna, produkt ekranowy.

MODELS OF PRODUCTION IN SCREEN CULTURE**Sergey Lavreniuk***Applicant at the National Academy
of Management of Culture and Arts (Kyiv, Ukraine)*

ORCID ID: 0000-0002-9979-5688

Email: nauka@nakkkim.edu.ua

Abstract. In the provisions of the article, the author analyzes the opinions of scientists and practicing cinematographers on the status of the producer in cinema and the peculiarities of the culture of screen product production in the context of different production models: American and European. This scientific article examines the origin and development of producer models in screen culture, reveals their interaction and influence on the modern film production process in Ukraine. It is necessary to borrow the world production experience in the domestic cultural space in the field of screen production. The author of the article identifies the main features of production models, identifies key figures in production models, reveals the specifics of their activities, argues and clarifies the meaning of film «producer», «model» as a specific integrity and unity of interconnected elements, considers models of producer production, the process of creating a screen product. The practical significance of the study is to expand the arsenal of knowledge about the specifics of production models in cinema and allows their use in training courses on the theory and history of cinema, directing, production.

Key words: cultural space, cinema, producer, director, film production, modeling, screen product.

МОДЕЛІ ПРОДЮСУВАННЯ В ЕКРАННІЙ КУЛЬТУРІ**Сергій Лавренюк***здобувач Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтва (Київ, Україна)*

ORCID ID: 0000-0002-9979-5688

nauka@nakkkim.edu.ua

Анотація. У статті автор здійснює аналіз думок науковців та кінематографістів-практиків щодо статусу продюсера в кіно і особливостей культури виробництва екранного продукту в контексті різних продюсерських моделей – американської та європейської. У даній науковій статті досліджується походження та розвиток продюсерських моделей в екранній культурі, виявляється їх взаємовплив та вплив на сучасний фільмовиробничий процес в Україні. Доводиться необхідність запозичення світового продюсерського досвіду у вітчизняному культурному просторі у контексті екранного виробництва. Автор статті визначає основні ознаки моделей продюсування, виокремлює ключові фігури в продюсерських моделях, розкриває специфіку їх діяльності, аргументує та уточнює зміст понять «кінопродюсер», «модель» як певних специфічних поєднань взаємопов'язаних елементів, розглядає моделі співпраці продюсера і режисера в процесі створення екранного продукту. Практична значимість дослідження полягає у розширенні арсеналу знань щодо специфіки продюсерських моделей в кіно. Це уможливило використання таких знань у навчальних курсах з теорії та історії кіно, режисури, продюсерської діяльності.

Ключові слова: культурний простір, кінематограф, продюсер, режисер, моделювання, фільмовиробництво, екранний продукт.

Вступ. У сучасному аудіовізуальному виробництві розрізняють дві основні виробничі моделі – європейську та американську, які склались за час становлення й розвитку кіно- і телевізійного продукування екранного продукту й донині використовуються та модернізуються продюсерами всього світу. Сьогодні продюсер, щоб виробляти затребуваний аудіовізуальним ринком продукт, повинен мати «певні особистісні риси характеру, а саме: вміння зберігати творчу атмосферу в команді, при цьому підтримуючи в колективі сувору дисципліну, вміння брати на себе відповідальність за результати започаткованих проєктів тощо» (Борисова, 2014: 258). У статті «Основні напрямки формування особистості продюсера в контексті культурної ідентичності» Т. Борисова вказує, що до «особистісних якостей успішного продюсера можна віднести такі: високі моральні стандарти, постійне самовдосконалення, креативне мислення, оптимізм, впевненість у собі, високу вимогливість до себе і своєї команди, загальну ерудицію» (Борисова, 2014: 259). Авторка зазначає, що до професійних якостей кінопродюсера слід віднести «організаторські здібності, вміння контролювати дії всього творчого колективу, комунікабельність, дієвий творчий контакт із підлеглими, а також вміння своєчасно залагоджувати конфлікти» (Борисова, 2014: 260). Вказаними вище якостями, на нашу думку, володіють такі продюсери, як Даріо Ардженто, Маттео Гарроне, Алекс де ла Іглесія, Нанні Моретті, Шон Леві, Франческо Нуті, Адам Маккей, Майкл Манн, Лоуренс Марк, Юліуш Махульський, Алекс Піна, Альберт Серра, Ентоні Соул, Джон Макгірнан, Майкл Шамберг та інші, що й сприяє успішності їх екранної продукції як серед глядачів, так і у мистецтвознавчих колах.

Кожен з названих продюсерів користується у творенні екранного продукту різними моделями виробництва. Нагадаємо, що *американська модель* базується на одержанні прибутку продюсером у разі продажу прав та отримання високих результатів у національному прокаті та на інших ринках. Ця модель передбачає прибуток окремого екранного проєкту, якщо сукупні витрати на виробництво та просування проєкту є меншими від сукупних доходів від прокату та всіх ринків. *Європейська (бюджетна) модель* базується на одержанні прибутку продюсером у разі отримання фінансування на виробництво фільму та меншою мірою орієнтована отримання широкого прокату. Така модель прибутку заснована на одержанні позитивної різниці між загальною кількістю отриманих коштів і прямими видатками проєкту. Ця модель існує у всіх країнах, де є системна державна підтримка кіно (зокрема, в Україні) (Крол ER). Таким чином, *метою* статті є визначення особливостей становлення і розвитку моделей фільмовиробництва та окреслення векторів діяльності кінопродюсера в культурі аудіовізуального виробництва в Україні.

Матеріал і методи дослідження. Теоретичною базою даного дослідження послужили роботи українських і зарубіжних вчених та практиків екранного виробництва, що вивчали діяльність продюсерів і моделі фільмовиробництва. Серед них назвемо роботи Л. Госейка, І. Зубавіної, С. Комарова, О. Кохана, А. Крола, Л. Манноні, Е. Милокумова, О. Мусієнко-Фортунської, П. Огурчикова, В. Падейського, Г. Погребняк, О. Роднянського, І. Руссе-Руара, Ж. Садуля, В. Сидоренка, М. Ткаченко. Так, О. Мусієнко-Фортунська у статті «Продюсер і художня творчість» визначає культурологічну складову частину діяльності (а отже, й професії) продюсера. Вона зауважує, що «не так багато професій може запропонувати подвійне задоволення від створення артистично та фінансово успішного проєкту. Професія продюсера пропонує також третє, тобто вона відіграє культурну роль. Бути продюсером – означає творити (прямо чи ні)» (Мусієнко, 2008: 168). У роботі «Професія: продюсер» успішний французький кінопродюсер і сценарист Ів Руссе-Руар висловлює переконання, що роль продюсера в різних моделях екранного виробництва є однією з ключових, адже насправді фільм є результатом титанічної праці, яку виконує продюсер (Руссе-Руар, 1975: 240). У фундаментальній праці «Майстерність продюсера кіно і телебачення» автори П. Огурчиков, В. Падейський, В. Сидоренко відзначають, що для розробки різноманітних аудіовізуальних проєктів актуальним є моделювання виробничого процесу та використання новітніх технологій. Продюсери екранних проєктів все частіше застосовують наукові та методологічні прийоми (зокрема, факторного аналізу). Це дозволяє апіорно оцінити доцільність використання певних ресурсів і технологій. На думку дослідників, у різних моделях практики аудіовізуального виробництва і дистрибуції все активніше використовується контент-аналіз, спрямований не лише на сумісність і доцільність розміщення виконавців та атракціонів, але і оцінку прокатного потенціалу аудіовізуального твору (Огурчиков..., 2008: 3).

У дослідженні використовувались методи наукового аналізу та узагальнення для вивчення актуальних проблем продюсерської діяльності в контексті фільмовиробничих моделей. Система теоретичних методів (індукція, дедукція, ототожнення, комплексний мистецтвознавчий аналіз, синтез) дала можливість опрацювати історико-фактологічну базу та уточнити термінологічний апарат дослідження. Аналітичний метод був використаний для розчленування процесу продукування екранного продукту на окремі складові частини та їх глибокого вивчення. Порівняльно-історичний метод був застосований під час аналізу еволюції моделей екранного виробництва. Структурно-функціональний метод був використаний під час розгляду діяльності продюсера як системи, що включає в себе певні структурні елементи. Емпіричний метод дозволив звернутися до практичної складової частини американської та європейської моделей виробництва та дистрибуції як структур соціально-культурної та економічної діяльності, котрі спрямовані на потреби суспільства.

Дослідження здійснювалось у три етапи: вивчення та порівняння практичного досвіду українських та зарубіжних продюсерів; вивчення наукових праць, в яких був проаналізований досвід впровадження різних моделей екранного виробництва; побудова оптимальної моделі модернізації фільмовиробництва в Україні за допомогою матеріалів та методів дослідження.

Результати та їх обговорення. Можемо припустити, що біля витоків американської продюсерської моделі стояв Томас Інс. Його активна діяльність припала на 1910–1924 роки. На нашу думку, його слід вважати засновником процесу продюсування і продюсерської професії загалом. Відомо, що він розпочав свою кар'єру як актор в трупі мандрівних комедіантів, а також отримував ролі у фільмах студії «Байограф», зокрема, у кінострічках Девіда Уорка-Гріффіта. Митець добре розумів значення виконавської діяльності. У своїх ранніх фільмах («Через прерії», «Остання битва Кастера», «Закон Дикого Заходу», «Дезертир», «Битва при Геттисбергу», «Заклик до зброї» тощо) Т. Інс виконував багато функцій – сценариста, режисера, актора, монтажера – і зарекомендував себе прекрасним організатором фільмового виробництва. Він швидко навчився керувати великими групами вершників, статистів, знімати масові сцени, великі бойові сутички, кулачні бої тощо. Менш вправним митець був у роботі з акторами, але вмів робити як акторські, так і режисерські відкриття. Таким мистецьким відкриттям Т. Інса став, наприклад, актор з прекрасною фотогенічною зовнішністю Вільям Суррей-Харт. Він прийшов у кіно з театру і на екрані грав переважно ролі ковбоїв та благородних бандитів, вправно володів вогнепальною зброєю та відмінно їздив верхи і був популярним серед публіки.

Талановитий актор Чарльз Рей також розпочав свою акторську кар'єру на студії Томаса Інса. Коло його ролей обмежувалось створенням образу молодого людини, яка шукає себе в житті. Він знімався і в драмах, і в комедіях, але рамки амплуа обмежували виявлення його неабияких здібностей.

Хоча Т. Інс був родоначальником системи типуажу в продюсерській моделі американського кіно, проте деякі з його акторів, наділені яскравим талантом, навіть у умовах конвеєрного виробництва фільмів мали можливість поглиблювати екранний образ, знаходити більш яскраві, виразні риси, завдяки чому тип ставав характером (Комаров, 1965: 137–140).

Як майбутній засновник американської моделі продюсування Томас Інс відрізнявся здатністю відшукати людей, наділених режисерським талантом. Він доручав новачкам розпочинати зйомки фільму, але під своїм наглядом. У разі удачі молоді режисери самостійно закінчували кінострічку, а в гіршому випадку новачку доручали іншу роботу або призначали помічником режисера до отримання необхідних навичок. У такий спосіб Т. Інсу вдалось зібрати досить великий штат режисерів (Р. Баркер, Ф. Борседж, Г. Кінг, Ф. Нібло тощо), більшість з яких стала згодом провідними майстрами американської виробничої моделі кінематографу. Цікаво, що сам Томас Інс зрідка ставив фільми самостійно, адже він був продюсером. Однак, керуючи одночасно кількома проєктами, він завжди сам монтував фільми, зняті іншими режисерами під його керівництвом. Іноді за допомогою прийомів монтажу він виправляв, здавалося б, безнадійні фільми, надавав їм нового змісту й інтересу.

Т. Інс був митцем з активним вольовим началом, тому він органічно відчував можливості знімальної камери, розумівся на фільмовому ритмі, прийомах монтажу, але особливої уваги він надавав саме вибору ідеї та тематики кінопродукції (поетичного зображення життя дикого Заходу), пошуку цільової аудиторії, створенню творчої атмосфери на знімальному майданчику та організації виробництва фільму. Найбільш вправним продюсер був у виробництві затребуваного у глядачів жанру – вестерну, в якому неодмінним атрибутом були погоні, переслідування, стрільба і бійки. Продюсер ставив собі за мету швидко робити щонайбільше фільмів посередньої якості для невибагливої публіки, які користувались попитом у дистриб'юторів і повертали затрачені кошти. Згодом таким фільмам стали надавати категорію «Б».

У виробничій моделі фільмування особливого значення Т. Інс надавав роботі над літературним і режисерським сценарієм, який увійшов в історію як «залізний сценарій». Саме він ввів у практику фільмовиробництва письмову детальну розробку всього плану постановки – кадра за кадром (Садуль, 1957: 126). З метою написання сценаріїв на його студії було створене сценарне бюро, очолене письменником і журналістом Г. Сюлліваном. Як продюсер Томас Інс контролював роботу сценарного бюро, переглядав усі створені сценарії, редагував їх і надавав право запуску сценарію у фільмовиробництво тільки за наявності його резолюції.

Організаторські здібності, цілеспрямованість, наполегливість завжди впевненого в собі режисера і продюсера були настільки потужними, що не випадково 1911 року власник фірми “Independent Moving Pictures” Адам Кессель зробив Томаса Інса керівником фірми “Bison”, яка спеціалізувалася на ковбойських фільмах за участю циркових акробатів. Через кілька років Т. Інс створив власну студію “Inceville”, а вже 1915 року він став автономним керівником творчого об'єднання в рамках кінокомпанії “Triangle Motion Picture Company”. Імовірно, що саме перелічені вище якості Томаса Інса та методи його діяльності були покладені пізніше в основу продюсерської професії.

Основи європейської моделі продюсування заклали французькі підприємці Пате. Відомо, що саме Шарлю Пате поталанило в кінобізнесі найбільше, адже він спродюсував близько 400 фільмів. Організаторський талант дозволив кінопідприємцям швидко розвинути. У 1896 році вони заснували лише невеличку фірму “Pathe-Freres” для виробництва й продажу знімального і проєктувального кінообладнання, а також продукування короткометражних сюжетів (сенсаційно-пригодницького, детективного, мелодраматичного, науково-популярного, комічного стилю). Вже через рік кінопідприємці об'єднали п'ятнадцять акціонерних товариств і створили гігантську компанію “Pathe Cinema” зі статутним капіталом в 1 мільйон швейцарських франків. У 1912 році капітал кінопідприємства сягнув понад 30 мільйонів. Брати Пате досить швидко усвідомили перспективність кінобізнесу, монополізували виробничо-технологічний та дистриб'юційний процес продукування й поширення фільмової продукції. З цією метою вони створили об'єднану компанію “Societe Pathe Freres”, схваливши як логотип «галльського півня». Відомо, що вже тоді логотип убезпечував

від кінопіратства. На початку XX століття вони створили численні філії в багатьох країнах світу (зокрема й у Росії, а отже, й в Україні). У 1906 році продюсерська компанія Пате стала не лише світовим лідером з виробництва й поширення фільмової продукції, а й бажаним і престижним роботодавцем для багатьох талановитих режисерів і навіть підприємців, що стали розвивати не лише місцеву кіносферу, а й створювати український кінолітопис. Любомир Госейко зазначив, що в 1908 році фірма Пате випустила серію із 22 стрічок під назвою «Мальовнича Росія», з яких мають безпосередній стосунок до України фільми «Пожежа в Одесі», «Мальовнича Одеса», «Мальовничий Київ» (Госейко, 2005: 15).

Значний внесок у розвиток європейської продюсерської моделі зробив французький кіновинахідник та кінопідприємець Леон Гомон. Спочатку він був лише очільником компанії “Comptoire General de la Photographie” з продажу фотоматеріалів і устаткування. За короткий термін він став успішним і в чомусь небезпечним конкурентом підприємницькій діяльності братів Пате. Л. Гомон не лише запатентував свій перший апарат марки «Хроно», але й створив студію та спеціальні майстерні і налагодив масове виробництво й продаж кінообладнання. Саме Л. Гомон як обачливий кінопродюсер піклувався про безпечність публічних показів. Він винайшов, виробив, встановив у власних глядацьких залах та реалізував усім бажаним проєктори системи «Гомон». Конструкція проєкторів була оснащена особливим протипожежним щитком. Вона передбачала попередження займання кіноплівки й запобігала пожежам, які були досить розповсюдженим явищем. Леон Гомон був конструктором і водночас підприємцем, намагався догодити вибагливим смакам публіки. Він сконструював і запатентував унікальні кінопристрої – проєктувальний і звуковідтворювальний апарат “Film parlants”, в якому були синтезовані здобутки грамофона і кінопоказу, а також кінопроєктор “Chronochrome”, що репродукував проєкцію зображення в кольорі (Милокумов ER).

Леон Гомон, безперечно, заклав підвалини європейської моделі продюсування. Він не припиняв працювати оператором та режисером і водночас заснував у 1906 році компанію “Etablissements Gaumont” з уставним капіталом 2,5 млн франків. У кінокомпанії з високим уставним капіталом (він зростав кожного року і сягав в 1921 році 10 мільйонів франків) Л. Гомон створив комфортні умови для творчості таких талановитих режисерів, як Аліс Гі, Луї Фейяд, Жан Дюран, Ромео Бозетті, Леонс Перре, Еміль Кохль. Вони розвивали європейську виробничу модель та знімали різножанрові стрічки. Серед них були комедії, драми, вестерни, екранізації книг, поліцейські, фантастичні, анімаційні стрічки. Підприємець зрозумів, що така кінопродукція стане в нагоді у здобутті глядацького інтересу і сприятиме примноженню капіталу, розвитку й розширенню компанії. Невипадково успішний французький продюсер не лише вклав кошти в будівництво паризького кінотеатру “Gaumont-Palace” – найбільшого (на 3400 місць) на той час кінотеатру в світі, а й, впевнений у майбутньому кіно, сконцентрував центр виробництва у Франції. Він створив складну й багатоступеневу організацію філій у багатьох країнах світу, зокрема в США і в Росії (а отже, й в Україні) (Mannoni ER).

М. Ткаченко в роботі «Становлення світового інституту кінопродюсерів в системі кіновиробництва кінця XX – початку XXI століття» вказує, що появи кінематографа, зародженню професії кінопродюсера й формуванню моделей екранного виробництва сприяв бурхливий розвиток у передових країнах тогочасного світу науки, природознавства, техніки, економіки, театрального мистецтва та засобів масової комунікації, що передували виникненню кіно. Ідеться про здобутки в галузі технології підготовки зйомки і проєкування рухомих зображень (тіней, малюнків), розвиток форм організації їх показу для отримання комерційної вигоди (Ткаченко, 2002: 4).

Сьогодні продюсер в системі екранного виробництва – це «фізична або юридична особа, яка організовує або організовує і фінансує виробництво та розповсюдження фільму; продюсерська система – система у сфері кінематографії, яка в умовах кіноринку забезпечує взаємодію і функціонування всіх суб'єктів кінематографії з метою виробництва, розповсюдження та демонстрування (публічного показу) фільмів» (Закон ER) та працює в межах певної виробничої моделі. У праці «Роль продюсера в контексті європейських цінностей» О. Стогній зазначив, що нині «процес євроінтеграції торкнувся всіх сфер господарської та культурної діяльності, у тому числі й продюсерської індустрії, а саме орієнтації продюсерської діяльності на формування європейських цінностей у суспільстві через продукт, який він генерує та просуває. Зусилля продюсера в цьому руслі забезпечують одночасно конкурентоспроможність проєктів та формування громадянського суспільства з правильними особистісними орієнтаціями» (Стогній, 2018: 65).

Сьогодні ми можемо констатувати, що «процеси євроінтеграції в Україні проходять швидкими темпами, вони торкаються всіх сфер господарської та культурної діяльності, у тому числі й продюсерської індустрії» (Стогній, 2018: 60). Важливо, що продюсер, серед основних векторів діяльності котрого є виробництво культурно-мистецького продукту й відповідальність за його художньо-технічну якість, виступає довіреною особою кінокомпанії, котра здійснює ідейно-художній та організаційно-фінансовий контроль над постановкою фільму. Він є особою, що організує, фінансує постановку фільму, вистави тощо. Фільмотворчість є бінарною за своєю суттю, тому вона одночасно поєднує в собі і творчий процес, і технічну, і фінансово-економічну, і юридично-правову діяльність.

У монографії «Авторський кінематограф у культурному просторі другої половини XX – початку XXI століття» Г. Погребняк відзначає, що творчо-виробничий «тандем “продюсер – режисер” може бути жорстким, авторитарним, з домінуючим диктатом продюсера (як в американській моделі), а також ґрунтованим на демократичних засадах максимальної довіри та толерантності до творчих пошуків й індивідуальності режисера (як у європейській моделі)» (Погребняк, 2020: 292). Нагадаємо, що американська (або класична, ринкова) модель базується на отриманні прибутку продюсером під час продажу прав і отримання високих результатів

демонстрації в прокаті, а, отже, у разі затребуваності на кіноринку. Орієнтуючись на вказану модель, слід мати на увазі, що в такому випадку прибуток окремого кінопроєкту виникає за умови, коли сукупні витрати на виробництво і просування проєкту складають меншу частину, ніж сукупні доходи від прокату й усіх ринків. Вкажемо, що американська модель продюсування є найбільш застосовуваною в тих країнах (США, Великобританія, Франція, Німеччина, Італія, Японія, Індія тощо), де існує розвинений (зі встановленням меж реалістичного бюджету кінопроєкту) прокатний кіноринок, а також де за умови високих художньо-мистецьких і технологічних якостей, успішної дистриб'юції кінопроєкт окуповується в національному прокаті.

Своєю чергою європейська (або бюджетна) модель ґрунтується на одержанні продюсером прибутку під час отримання фінансування на виробництво фільму або здобуття позитивної різниці між загальною кількістю отриманих коштів і прямими витратами проєкту й фактично майже не орієнтована на отримання широкого прокату. Такі моделі існують у тих країнах Західної і Східної Європи (зокрема й в Україні), де є системна державна підтримка кінематографічної галузі. Очевидною є різниця в отриманні прибутку продюсером у вказаних моделях, адже в американській моделі передбачається широкий і успішний прокат кінопроєкту, тоді як в європейській – отримання коштів за саме створення фільму, відповідно до чого формується різне ставлення до промоції (як сукупності трьох ключових цілей – інформації, переконання, просвіти) й дистриб'юції фільму, виробленого в межах несхожих моделей.

У культурно-мистецькому просторі України професія кінопродюсера має поки що невтішний статус, адже, попри функціонування понад чверть століття фахівців, що опікуються виробництвом і дистриб'юцією кінопродукції, до державного класифікатора професій такий вид діяльності був включений лише нещодавно. Не став поки що у вітчизняному культурному просторі кінопродюсер і суб'єктом авторських прав. Наші продюсери не визначилися з тим, яку виробничу модель – європейську чи американську – обрати для продукування екранного твору. У книзі «Виходить продюсер» О. Роднянський вказує, що нині в системі фільмовиробництва «саме продюсер стає головним і єдиним центром прийняття рішень» (Роднянський ER). Це слід усвідомити представникам державних структур в Україні, що опікуються фільмовиробництвом й прокатом. І. Зубавіна та О. Кохан у статті «Продюсерська система в Україні: здобутки і перспективи» зауважують, що у європейському й в американському, а також в українському культурно-мистецькому середовищі продюсер нині є тим відповідальним фахівцем, що, зібравши творчий колектив, «робить кіно від «А» до «Я» (Зубавіна, Кохан, 2008: 14) й заслуговує усілякої підтримки, оскільки кошти від демонстрації аудіовізуальної продукції можуть складати значну частку державного бюджету, тоді як міжнародний прокат сприяє розбудові кінематографічного й культурного іміджу України в міжнародному просторі. Українські кінематографісти очікують «конструктивного діалогу між тими, хто розробляє і приймає закони, і тими, хто потім за ними працює, тобто робить кіно» (Зубавіна, Кохан, 2008: 15).

Висновки. У статті проаналізовано становлення, розвиток та функціонування американської та європейської моделей екранного виробництва. Встановлено, що специфічні риси й форми професії продюсера в кіно, сформовані на теренах європейської моделі фільмовиробництва й дистриб'юції на початку ХХ століття, є актуальними в проєкції на фільмотворчий процес сьогодення. З'ясовано, що у культурному просторі як України, так і держав пострадянського обширу склалась суперечлива ситуація, коли кінематографічна галузь не може функціонувати лише за рахунок державної підтримки. Виявлено, що на шляху розвитку українського інституту продюсерства (котрий сприяв би пришвидшенню справжньої, а не тимчасової реанімації національного кіно), оптимального застосування існуючих виробничих моделей виникають численні перепони законодавчого та правового характеру. Такі перепони унеможливають стабільність кіновиробництва і широку дистриб'юцію української аудіовізуальної продукції як в Україні, так і за її межами. Доведено, що адаптація здобутків європейського інституту продюсерства та відповідної моделі екранного виробництва на теренах України може слугувати потужним підґрунтям для подальшого розвитку й функціонування національного аудіовізуального мистецтва, конкурентоспроможності національного екранного продукту на міжнародному культурно-мистецькому ринку.

Список використаних джерел:

1. Борисова Т. Основні напрямки формування особистості продюсера в контексті культурної ідентичності. *Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі ХХІ століття: дискурси і дискусії* : збірник наукових праць Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2014. № 2. С. 258–260.
2. Госейко Л. Історія українського кінематографа. 1898–1995 / пер. з франц. Київ : КІНО-КОЛО, 2005. 464 с.
3. Про кінематографію : Закон України від 13 січня 1998 р. № 9/98-ВР. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/9/98-%D0%B2%D1%80#Text>.
4. Зубавіна І., Кохан О. Продюсерська система в Україні: здобутки і перспективи. *Арт-менеджмент*. 2008. № 1–2. С. 14–15.
5. Комаров С. Історія зарубіжного кіно. Т. 1. Москва : Искусство. 1965. 416 с.
6. Крол А. Продюсування кіно: фінансування кінопроєктів – дві частини єдиного процесу. URL: <http://snimifilm.com/statyi/aleksei-krol-prodyusirovanie-kinochast-1-finansirovanie-kinoproektov-dve-chasti-edinogo-prot>.
7. Милокумов Э. Гомон Леон. URL: <http://chtoby-pomnili.net/page.php?id=708>.
8. Мусієнко-Фортуна О. Продюсер і художня творчість. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І.К. Карпенка-Карого*. 2008. Вип. 2–3. С. 163–169.
9. Огурчиков П., Падейский В., Сидоренко В. Мастерство продюсера кіно и телевидения. Москва : Юнити-Дана, 2008. 863 с.

10. Погребняк Г.П. Авторський кінематограф у культурному просторі другої половини XX – початку XXI століття : монографія. Київ : НАКККиМ, 2020. 448 с.
11. Роднянский А. Выходит продюсер. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=206386&p=1>.
12. Садуль Ж. История киноискусства / пер. с франц. М. Левиной. Москва : Издательство иностранной литературы, 1957. 463 с.
13. Стогній О.М. Роль продюсера в контексті європейських цінностей. *Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі XXI століття: виклики та концепції сьогодення* : збірник наукових праць Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв / наук. ред., упор. С. Садовенко. 2018. № 2. С. 60–65.
14. Ткаченко М.К. Становлення світового інституту кінопродюсерів в системі кіновиробництва кінця XX – початку XXI століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 2002. 23 с.
15. Mannoni Laurent. Leon Etrnest Gaumont. French producer. URL: <https://www.victorian-cinema.net/gaumont>.
16. Rousset-Rouard Y. Profession: producteur. Paris, 1975. P. 237–245.

References:

1. Borysova T. (2014). Osnovni napriamky formuvannia osobystosti produsera v konteksti kulturnoi identychnosti [The main directions of formation of the producer's personality in the context of cultural identity] // *Diialnist produsera v kulturno-mystetskomu prostori KhKhI stolittia: dyskursy i dyskusii*: zb. nauk. prats / Upor., red.: Sadovenko, Z. Bosyk. Kyiv : NAKKKiM. S. 258–260. [in Ukrainian].
2. Hoseiko L. (2005). Istoriia ukrainskoho kinematohrafa.1898–1995 [History of Ukrainian cinema.1898–1995] / Per.i z frants. Kyiv : KINO-KOLO. 464 s. [in Ukrainian].
3. Komarov S.(1965).Istoriya zarubeznogo kino.T.I. Moskva: Iskusstvo. 416 s. [in Russian].
4. Krol A. Prodyusirovanie kino / Chast' 1: Finansirovanie kinoproektov – dve chasti edinogo processa [Film production / Part 1: Financing film projects are two parts of a single process]. Retrieved from: <http://snimifilm.com/statyi/aleksei-krol-prodyusirovanie-kino-chast-1-finansirovanie-kinoproektov-dve-chasti-edinogo-prot>. [in Russian].
5. Mannoni Laurent. Leon Etrnest Gaumont. French producer. Retrieved from: <https://www.victorian-cinema.net/gaumont> [in English]
6. Milokumov E. Gomon Leon [Gomon Leon]. Retrieved from: <http://chtoby-pomnili.net/page.php?id=708> [in Russian].
7. Musiienko-Fortuniska O. (2008). Prodiuser i khudozhnia tvorchist [Producer and artistic creativity]. *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnogo universytetu teatru, kino i telebachennia im. I.K. Karpenka-Karoho*. Kyiv : Ekmo. Vyp. 2–3. S. 163–169. [in Ukrainian].
8. Ogurchikov P., Padejskij V., Sidorenko V. (2008). Masterstvo prodyussera kino i televideniya [The skill of a film and television producer]. Moskva: Yuniti-Dana. 863 s. [in Russian].
9. Pohrebniak H. P. (2020). Avtorskyi kinematohraf u kulturnomu prostori druhoi polovyny XX – pochatku XXI stolittia [Author's cinema in the cultural space of the second half of the XX – beginning of the XXI century]: monohrafiia. Kyiv: NAKKKiM. 448 s. [in Ukrainian].
10. Rousset-Rouard Y. (1975). Profession: producteur. Paris. P. 237–245. [in English].
11. Rodnyanskij A. Vyhodit prodyuser [The producer comes out]. Retrieved from: <https://www.litmir.me/br/?b=206386&p=1> [in Russian].
12. Sadul Zh. (1957). Istoriya kinoiskusstva [History of cinematography] / Per. franc. M. Levinoj. Moskva : Izdatel'stvo inostrannoj literatury. 463 s. [in Russian].
13. Stohnii O.M. (2018). Rol produsera v konteksti yevropeiskykh tsinnosti [The role of the producer in the context of European values] // *Diialnist produsera v kulturno-mystetskomu prostori KhKhI stolittia: vyklyky ta kontseptsii sohodennia*. Zb. naukovykh prats / Nauk. red., upor. : S. Sadovenko. Kyiv : NAKKKiM, S. 60–65 [in Ukrainian].
14. Tkachenko M.K. (2002). Stanovlennia svitovoho instytutu kinoproduseriv v systemi kinovyrobnytstva kintsia XX – pochatku XXI stolittia [Formation of the world institute of film producers in the system of film production of the end of the XX – the beginning of the XXI century]: avtoref. dys. kand. mystetstvoznavstva. 17.00.01. Teoriia ta istoriia kultury. Kyiv. 23 s. [in Ukrainian].
15. Zakon Ukrainy “Pro kinematohrafiu” [Law of Ukraine “On Cinematography”]. Retrieved from: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/9/98-%D0%B2%D1%80#Text> [in Ukrainian].
16. Zubavina I., Kokhan O. (2008). Prodiuserska sistema v Ukraini: zdotuky i perspektyvy [Production system in Ukraine: achievements and prospects]. *Art-menedzhment*. № 1–2. S. 14–15 [in Ukrainian].