

Цитування:

Ліхута І. Л. Антрепренерство та ангажемент як форми продюсерської діяльності. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2021. № 2. С. 279-286.

Ліхута Ігор Леонідович,
аспірант Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5974-7246>
lihuta.igor@gmail.com

Likhuta I. (2021). Entrepreneurship and engagement as a form of production activity. *National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal*, 2, 279-286 [in Ukrainian].

АНТРЕПРЕНЕРСТВО ТА АНГАЖЕМЕНТ ЯК ФОРМИ ПРОДЮСЕРСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

Мета роботи полягає у розгляді та виявленні особливостей антрепризи й ангажементу як форм продюсерської діяльності в контексті становлення професії продюсера у період кінця XIX – початку XX ст. **Методологія** дослідження передбачає застосування культурно-історичного методу для осмислення культурно-історичних особливостей виникнення професії продюсера, розуміння суті антрепризи й ангажементу як форм продюсерської діяльності. **Наукова новизна.** З позицій культурно-історичного підходу представлено авторське визначення антрепризи й ангажементу як концептів гуманітарного знання і бізнес-реальності, відображено сутність і специфіку цих явищ як форм продюсерської діяльності. **Висновки.** Антрепренерство та ангажемент в контексті формування масової культури є дієвими формами становлення продюсерської діяльності у сфері масової культури. Показано, що у закладах антрепризного типу роль продюсера виконували як підприємці так і митці – актори, режисери, драматурги. Означена тенденція зберігається й донині, проте діяльність продюсера постійно трансформується та вдосконалюється.

Ключові слова: антрепренерство, антреприза, антрепренер, ангажемент, продюсер, продюсерська діяльність, театральні організації, антрепризний театр.

Likhuta Igor, graduate student of the Institute of Contemporary Art of the National Academy of Culture and Arts Management

Entrepreneurship and engagement as a form of production activity

The purpose of the article is to consider and identify the features of enterprise and engagement as forms of production in the context of the formation of the profession of producer in the late nineteenth – early twentieth century. **The methodology** involves the use of cultural and historical methods to understanding the cultural and historical features of the profession of producer, understanding the essence of enterprise and engagement as forms of production. **Scientific novelty.** From the standpoint of cultural and historical approach, the author's definition of enterprise and commitment as concepts of humanitarian knowledge and business reality is presented, the essence and specificity of these phenomena are reflected as forms of production. **Conclusions.** It is argued that entrepreneurship and engagement in the context of the formation of mass culture are effective forms of the formation of production in the field of mass culture. It is shown that both entrepreneurs and artists – actors, directors, playwrights – played the role of producer in institutions of an enterprise type. The indicated trend continues to persist, nevertheless, the activities of the producer are constantly being transformed and improved.

Key words: entrepreneurship, enterprise, entrepreneur, engagement, producer, production activity, theatrical organizations, enterprise theater.

Актуальність теми дослідження. На принципах антрепризи реалізуються доволі чимало культурно-мистецьких проєктів. Разом із тим, науковцями Т. Овчаренко, Л. Ахримович, М. Кузьміна, О. Лисюк та ін. відзначено, що в українському законодавстві до теперішнього часу не існує усталеного

наукового обґрунтування термінів «ангажемент», «антреприза», «антрепренер». Лише деяким аспектам цієї проблематики присвячені праці Б. Алперса, Б. Варнеке, Ю. Дмитриєва, Ю. Гапчука, Г. Степанова та ін. І. Безгін, В. Ковтуненко, Н. Марінка, В. Романчишин, С. Садовенко, О. Семашко у

своїх працях зауважують, що антрепренерство та ангажемент як форми продюсерської діяльності науково не розроблені та законодавчо не врегульовані. Зокрема, В. Романчишин зазначає, що «правова система не забезпечує єдиного юридично закріпленого поняття «продюсерський договір», він не належить до жодного з видів договірних права, хоча на сьогодні існують усі елементи, які відображають фактичне існування цієї правової конструкції, що застосовується на практиці під час врегулювання правовідносин між такими суб'єктами шоу-бізнесу, як продюсер і виконавець. Багато аспектів співпраці перебувають у сфері усних домовленостей та обіцянок. Тому виникає потреба впорядкування правовідносин між продюсером та артистом шляхом створення механізму ефективної взаємодії, взаємного впливу та допомоги. Варто також передбачити вирішення спорів та конфліктів, що можуть виникати між суб'єктами «продюсерського договору». У договорі має бути визначена персональна відповідальність сторін за комплекс творчих, організаційних та фінансових питань. Нині це певною мірою регулюється Цивільним кодексом України, але без врахування особливостей творчого процесу» [7, 146–147].

Відтак піднята у статті проблема є дійсно актуальною і потребує усебічного аналізу, необхідного для створення сучасної соціальної, економічної, правової підтримки означених форм продюсерської діяльності. Їх розробка, а також врахування міжнародного досвіду, допоможе у підготовці кадрів, побудові професіограм та розширенні джерел фінансування культурно-мистецьких проєктів. Адже сьогодні продюсер – це директор, менеджер, промоутер, антрепренер. «Крім того, продюсер може бути ще й автором, аранжувальником творів, режисером мистецьких програм. Словом, продюсер – це постать, від якої великою мірою залежить створення комерційно привабливого мистецького продукту» [7, 146].

Мета роботи полягає у розгляді та виявленні особливостей антрепренерства й ангажементу як форм продюсерської діяльності в контексті становлення професії продюсера у період кінця XIX – початку XX ст.

Методологія дослідження спирається на принцип культурно-історичного підходу, застосовуючи який ми виокремлюємо декілька періодів генези продюсерської діяльності, у тому числі антрепризи й ангажементу як

дієвих її форм. Це потребує історичного екскурсу, який актуалізується також тією особливістю, що на теренах України продюсерство та його форми зароджувалися декілька разів. Вперше, разом із зародженням масових театральних-видовищних мистецтв (театральних вистав, видовищ на ярмарках тощо), вона побутувала в своєму прото стані. До другого етапу можна віднести появу інституту антрепренерства, зокрема, у Києві [12]. Наступний період детермінується впливом політичних трансформацій другого десятиріччя та триває до 80-х років XX ст. Останнім періодом розвитку професії можна вважати кінець XX – початок XXI століття. Як підкреслює С. Садовенко, «багатогранна діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі XXI століття, її впливи на створення єдиного смислового поля культури й постійне його відображення в мистецьких концепціях і культурно-мистецьких проєктах є в сьогоденні актуальним питанням, яке потребує визначення концептуальних засад та розуміння моделі продюсерської діяльності в Україні та за її межами, аналізу дослідницьких практик, визначення динаміки розвитку та розуміння етики відносин у сфері продюсування» [8, 6].

Отже, продюсерська діяльність є особливою та дедалі впливовішою у масовій культурі сучасної України. Для осмислення її унікальності необхідно розкрити культурно-історичні особливості генези цього явища, означити прикмети періодів виникнення професії, що є важливим для розуміння її суті. Зауважимо, що застосування культурно-історичного підходу для вивчення особливостей побутування продюсерства як феномена масової культури та антрепренерства й ангажементу як його форм у нашій роботі не обов'язково припускає детальну історичну реконструкцію. Звернення до культурно-історичного підходу базується на тому, що дослідження генези явища, механізмів, зародження і відродження інституту продюсерства як феномену масової культури є актуальним і потребують розкриття.

Аналіз досліджень. Робота спирається на коло наукових та законодавчих джерел. Зокрема, Закони України та нормативні акти, що регулюють продюсерську діяльність в Україні, матеріали наукових конференцій, освітньо-кваліфікаційні програми закладів вищої освіти (ЗВО) України, які проводять підготовку за спеціальністю «Продюсерська діяльність» [6]. Значний внесок у дослідження

культурно-історичних аспектів побутування продюсерства як феномена масової культури здійснено Українським центром культурних досліджень у перше десятиліття XXI століття (О. Гриценко, В. Солодовник, Т. Анохіна, Н. Гончаренко, Т. Метельова, Є. Мягка, В. Редя, В. Романчишин, С. Садовенко, І. Таміліна та ін.) [3; 7; 8; 12].

Обґрунтування побутування професії продюсера з історичного ракурсу не може обійтися без прикладів, пов'язаних з персоналіями, що сприяли її інституціоналізації. Тому у роботі виділено наріжні штрихи, пов'язані з іменами найбільш яскравих представників професії, зокрема, С. Дягілева, М. Соловцова, Л. Самсонова, М. Бородай та ін. [2; 11; 13].

Виклад основного матеріалу. В українському законодавстві дається визначення термінів «продюсер аудіовізуального твору» (Закон України «Про авторське право і суміжні права») та «продюсер фільму» (Закон України «Про кінематографію»). Згідно з визначенням, продюсером аудіовізуального твору може бути «особа» (як видно з контексту, лише фізична особа), а продюсером фільму – фізична або юридична особа». Щоб вважатись продюсером аудіовізуального твору достатньо організувати або організувати і фінансувати його «створення». Для продюсера обов'язковим є також його розповсюдження. Отже, особа, яка займається лише виробництвом культурно-мистецького продукту, не може вважатись продюсером і претендувати на державну підтримку в «продюсерській системі» [3].

Здійснимо аналіз становлення антрепренерства та ангажементу як форм продюсерської діяльності та як феноменів масової культури. На нашу думку, генеза культури зумовлює появу і трансформацію широкого спектру культурних професій, фахівців, посад, зокрема й професій продюсера й антрепренера. Адже, новітні реалії культури, зумовлені ринковими умовами, висувають підвищені вимоги, як до фахівців галузі культури, так і до споживачів культурних послуг. Реципієнт культури стає все більш розбірливим та вибагливим. Пересичений свободою характерів й розкутістю на екрані, театрі, естраді соціум знову починає тягнутися до вічного, світлого, високоморального, що докорінно змінює концепцію роботи продюсерів у всіх сферах діяльності. Художній проєкт, все частіше асоціюється з якісним брендовим товаром. Природнім чином, актуалізується потреба у фахівцях, наділених

широкими повноваженнями щодо всіх етапів створення цікавого, креативного культурного продукту, спеціалістах, що можуть надати споживачеві арт-продукт, який їм не в змозі надати напряму певний митець або колектив. Постає потреба у виділенні посередника, що здійснює загальне керівництво та несе персональну відповідальність за економічну, технічну, творчу підготовку та підтримку випуску проєкту. Необхідність посередника вивела на новий ступінь якості художньої культури в цілому, зокрема, для тих видів мистецтва, які раніше не мали інституціональних форм. Таким посередником був театральний *антрепренер*.

Дослівно французьке слово *entrepreneur* перекладається як «підприємець». За визначенням економіста Жана Батиста Сея, який у 1800 році увів це поняття до наукового обігу, антрепренер «перекидає економічні, ресурси зі сфери малої продуктивності до сфери великої продуктивності й пожинає плоди» [5].

Ю. Гапчук у публікації «Антреприза як мистецька форма театральної діяльності» зауважує: «Антреприза бере свій початок у Франції і перекладається з французької, як «приватна театральна діяльність» [2, 18]. По-перше, відзначає автор, антреприза виникла задля можливості створювати та транслювати власну точку зору у театральному мистецтві, на відміну від репертуарного театру, де існує постійний обов'язок відповідати очікуванням стратегічного плану закладу, тобто, деякою мірою не виходити за окреслені межі. По-друге, антрепризи виникли саме з метою імпровізаційної гри у межах певного сюжету, задля об'єднання акторів з різних колективів та реалізації можливості грати саме ті ролі, які хотілося би втілити конкретним акторам, а не керівництву репертуарного театру, яке орієнтується на глядача як на споживача театрального продукту» [там само].

Визначення дефініції «антреприза» віднаходимо й в енциклопедичному словнику Ф. А. Брокгауза та І. А. Ефрона, в якому вона трактується як певне «підприємство, найчастіше утримування приватного театру або театральної трупи» [4].

Ангажемент у Словнику української мови визначається як «запрошення артистів на певний строк для участі в спектаклях або концертах на основі договору. На літо 1874 р. здобув я ангажемент з Петербурга від антрепренера Зізеріна (Збірник про Кроп., 1955, 68); Сезон закінчився передчасно, і на

півтора місяця театр зостався без ангажементу (Смолич, III, 1959, 167)» [9].

Таким чином, на противагу державній організації культурно-мистецького процесу існує діяльність, організована на засадах антрепризи та ангажементу. Антреприза та ангажемент – як форми продюсерської діяльності, спрямовані на організацію культурно-мистецьких заходів на контрактній основі. Приміщення для показу культурно-мистецьких творів, виконавський склад часто змінюється. Певною мірою, антреприза й ангажемент – це театральне підприємництво, бізнес-проект, одним із завдань яких є отримання прибутку. Тому на головні ролі запрошуються популярні особистості, щоб привернути увагу глядача і забезпечити фінансову успішність заходу. Одним із провідних завдань антрепризи й ангажементу стає можливість ретранслювати індивідуальну мистецьку позицію на відмінну від закладу культури, що фінансується державою, і де існує постійний обов'язок не виходити за окреслені межі стратегічного плану закладу.

Отже, генеза культури, перехід її у ринкову площину створює необхідність у посередникові між художньою культурою та її реципієнтами. Нині ясно, що без продюсерства як певної «системної» професії та власне соціокультурного існування культурного продукту постає достатньо проблематичним, несучасним, а іноді просто неможливим. Продюсер, антрепренер, організуючі виробництво культурного продукту, створює нову інтелектуальну власність, поєднуючи у єдине ціле майстерність творців різноманітних спеціальностей, артистів, технічного і допоміжного персоналу.

Окреслимо історичні засади становлення продюсерської діяльності. Аналіз наукових джерел доводить, що цей вид діяльності, відомий ще у давньогрецьких та римських святах і культових видовищах. Відомо, що театральні-видовищні заходи влаштувалися під час державних свят. Організатором мистецьких заходів виступала місто-держава (поліс). Мистецькі проекти фінансувалися за рахунок коштів заможних громадян. Вхід на вистави був платним. Найбіднішим верствам населення навіть видавалися спеціальні гроші для відвідування вистав. Видовищні гроші мали назву «теорикон».

Таким чином, у історичній пам'яті діяльність продюсера як вид творчо-адміністративної діяльності здійснювалася вже у Античний період. Вона зводилася до організаційного, адміністративно-правового

регулювання проведення видовищних заходів. Разом із тим, забезпечення продюсерської діяльності спеціальними нормами громадянського права формується лише в Новий час. Зокрема, зберігся контракт від 1545 року сторонами якого виступали антрепренер Л'Епероньєром з акторкою М. Фере.

На теренах України поява продюсерської діяльності пов'язується із видовищними розвагами ярмаркової культури: виставами народних-митців, скоморохів Київської Русі, драматичними й сатиричними балаганними виставами, райками тощо.

Наприкінці XIX ст. суспільне буття було докорінно змінене технічним прогресом, демографічним вибухом, підвищенням рівня освіченості населення. Сфера культури була збагачена новітніми технологіями. Технічні засоби досягли якісного рівня, знаходячись на якому вони дозволили власникам перетворювати продукт творчості на товар масового вжитку. Завдяки якісному розвитку засобів звукотехнічної та візуальної репродукції, стало можливим твори мистецтва поширювати й тиражувати. Та головним соціокультурним явищем постає нова система організації культурної сфери, становлення нової форми взаємодії між митцем та аудиторією.

Театри – оперні й драматичні – з незмінними трупами, на постійній платні, були лише в Петербурзі й Москві. В інших містах театр, як правило, виживав тільки за умови самозабезпечення. Директорам імператорських та урядових театрів продюсерські повноваження й функції делегувались верховною владою – двором чи урядом; керівником міських театрів – театральними комісіями міських дум; антрепренерам та виборним керівникам акторських спілок – професійною спільнотою і, зрештою, керівникам народних театрів – широкими прошарками схильної до сценічної творчості громадськості.

Таким чином, на початку XX ст. професія антрепренера була досить поширеною. У дореволюційному театрі продюсерами могли виступати й службовці, й приватні особи.

Поряд із цим існував прошарок серед антрепренерів, які погано розумілися на театральному мистецтві, організація театральних-видовищних заходів була для них лише способом заробітку, прибутку. Із цього приводу рецензент «Одеського вісника» писав: «Взагалі наші антрепренери – народ дуже чудовий; маючи у розпорядженні деякі кошти і, не маючи рівно ніякого поняття про

мистецтво, вони з антрепризи влаштовують щось, що сильно нагадує якесь гейшефтмахерське підприємство і, під егідою мистецтва, надзвичайно благополучно оббирають не лише публіку, але і трудівників-артистів» [1, 37]. Такий погляд на цей вид професійної діяльності закріплює у свідомості сучасників за антрепренерами репутацію експлуататора: «куркуля», «хижака», «шахрая», що наживається на артистах та глядачах. За таких умов зростає потреба у самоорганізації учасників театального процесу. Активно створювалися акторські артлі: колектив вибирав довірених представників, що займалися орендою сцени і зборами [10, 158]. Виникають профспілкові організації, спілки, що захищають права даних як акторів, так і менеджерів підприємців. За кордоном формуються різні напрямки такої діяльності: менеджмент в Англії, імпресаріо в Італії, продюсер в Америці.

Отже, у антрепренерів з'явилися важелі впливу на хід художніх процесів, на розвиток культури взагалі.

У 1875 році в Одесі Л. Самсонов видає брошуру «Театральна справа в провінції» у якій довід необхідність в організації акторських об'єднань [13]. Л. Самсонов прагнув об'єднати усі акторські товариства в одну общину, яка охоплювала б увесь провінційний театр, зробивши можливим його усебічне оновлення. На думку Л. Самсонова, антрепренер повинен виконувати функцію секретаря у театральній общині. Проте самсонівський проект не було реалізовано. Зокрема, через не продуманість моментів фінансування театральних общин. На заваді оновлення провінційного театру став, також, «людський чинник»: закулісні інтриги, що стали рутиною життя театральної трупи, часткова декласизація акторів, яка відбулася у наслідок нестерпних умов праці, спекуляція білетами на цікаві видовища. Зрештою, поява акторських товариств стала, для деяких антрепренерів способом обійти закон. Театральні дільці стали набирати не «трупи», а «товариства», тобто ніби актори беруть театр на власний ризик, не укладаючи типовий контракт, що забезпечує їх права.

Таким чином, антрепренери існують із самого початку становлення професійної концертної діяльності, кіно та фото мистецтва. Антрепренер постає ключовою постаттю культурної комерції початку ХХ ст. З'являється своєрідний посередник у вигляді інституту антрепренерства – людина, що володіє приватним, видовищним закладом

культури: театр, концертний зал, цирк, ресторан з естрадою тощо. Такі фахівці працюють у різних різновидах мистецтва. Діяльність антрепренерів поширювалася на усі етапи адміністративно-фінансового супроводу та функціонування мистецьких проєктів.

Серед найвідоміших прізвищ антрепренерів – Г. Александров, Д. Поляков, М. Лентовський, М. Садовський, П. Саксаганський, И. Сетов. Один із найвідоміших антрепренерів – С. Дягілев. Славетний меценат знаходив російські і українські таланти, невідомі обдарування, показав понад 80 оригінальних творів і на десятиріччя випередив розвиток світового видовищного мистецтва.

Іноді антрепренерами ставали самі виконавці. Зокрема, співачка А. Вяльцева, актор та драматург М. Синельников, актор і засновник театральних товариств М. Бородай, актор М. Соловцов. Зокрема, М. Соловцов здобув славу не тільки талановитого актора, а й автора сценічних першопрочитань творів А. Чехова. Ці твори, поставлені у Київському театрі М. Соловцова, були новаторськими в естетичному та ідейному плані і суперечили цензурі 1891 року. Репертуар характеризувався високою постановою, якістю та ретельністю у доборі п'єс і роботі над їхнім сценічним втіленням. М. Соловцов, маючи театральний дар, ділову кмітливість і високі моральні якості, не страшився нововведень. Організовував оперні й балетні спектаклі. Його колектив був братською співдружністю талантів. За сприяння М. Соловцова проводилися перші сеанси сінематографа Люм'єра (ера кіно почалася у Києві наприкінці 1896 року). На його запрошення в місто приїжджали Ф. Шаляпин, Г. Павлова [11].

Антрепренер М. Бородай був доладним менеджером. Розпочав свою роботу в Харкові у 1886 році. Створене ним товариство переїхало і влаштувалося у Казані. Особливість цього товариства полягала у його організації. Кожний театральний сезон М. Бородай збирав театральну трупу заново. На відміну від більшості театрів антрепризного типу, що не мали свого приміщення, трупа «Товариство акторів під керівництвом М. Бородая», постійно перебувала у Троїцькому народному домі.

Отже, антрепренерство виникло відповідно до соціально-культурної ситуації. Поява нової професії детермінувалася суспільними умовами епохи модерну, її раціоналізмом у всіх галузях життя. Особливостями антрепренерства нами

виокремлено соціальну мобільність, нові умови комунікації, загальний рівень культури суспільства, розвиток самого мистецтва, що адаптувалося до перетворень реалій та умов організації творчого процесу. Проте, на теренах України часи поширення цього виду творчо-адміністративної діяльності були не довгими. Під впливом політичних трансформацій другого десятиріччя ХХ ст. та практично до 80-х років діяльність професіоналів у галузі організації мистецьких проєктів обмежувалася лише адміністративно-господарчою діяльністю.

Після революції ситуація докорінно змінилася. У театр прийшов новий, за висловом К. Станіславського, «первісний у відношенні мистецтва» глядач [5, 3]. Нова влада ще не утвердилася і навіть не уявляла собі, на яких засадах має будуватися організація культурного життя. Побудова комуністичного суспільства, до якого приступили більшовики, передбачало націоналізацію виробництва. На яких засадах у нових умовах будувати культуру вони не знали: що можна націоналізувати, якщо засоби виробництва тут за змістом є особливим художнім проєктом? На думку вождів, що прийшли до влади, «наука, техніка, мистецтво – в руках спеціалістів та їхніх головах» [3]. Призначений на посаду нарком А. Луначарський пропагував формулу К. Каутського: найбільший порядок і планомірність у виробництві та повна анархія в мистецтві. Саме тому в програмі РКП 1919 року поряд стоять ідеї «державної допомоги мистецтву» та ідея «саморозвитку робітників» [3]. У роки військового комунізму управління процесом культурно-мистецького життя здійснювалося державою, яка тоді ще не керувалася комерційними інтересами, а більше просвітницькими ідеями якими детермінувалася діяльність усіх закладів культури. Таким чином, трансформації, спричинені політичними зрушеннями, не сприяли розвитку такої форми продюсерської діяльності як антреприза. Організацією мистецького процесу опікувалися державні організації.

Отже, нами узагальнено досвід попередників із означеної проблеми, та надано комплексну картину антрепризи як форми діяльності продюсера на початковому етапі її становлення у ХІХ–ХХ ст.

У реаліях сьогодення спостерігається тенденція переходу багатьох театральновидовищних організацій на антрепризну форму продюсування. Така ситуація

визначається комерціалізацією масової культури, орієнтованою на швидке отримання прибутку. Багато країн здійснили реформи у галузі фінансування установ культури. Як наслідок – незалежні антрепризні осередки дістали право на отримання державних грантів та фінансової підтримки. При чому, паво на дотації отримали як виконавці, митці, продюсери, так і культурно-мистецькі установи, що роблять можливим створення та демонстрацію мистецьких творів.

Антреприза посідає важливе місце в культурному середовищі вітчизняних незалежних театрів. Прикладом антрепризи є діяльність незалежного театру студії «Київського театру антрепризи», створеного у 2019 р. В. Гончаровим. Особливої уваги заслуговує діяльність режисерів-експериментаторів Б. Бенюка, В. Більченка, А. Жолдака, В. Кіно, О. Ліпцини, Р. Поклітару, А. Хостікоєва на ін. В сучасній Україні показовим також є досвід театральної компанії «Бенюк і Хостікоєв» (у приміщенні Національного академічного театру російської драми імені Лесі Українки), основною діяльністю якої є постановка саме антрепризних театральних вистав. Заснована 1999 року, компанія залучає у вистави акторів з різних театральних труп.

Прикладом сучасного антрепризного театру також є Київський театр ВІЗАВІ який не має постійного приміщення і дає вистави в Будинку художника, на сцені Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київська Консерваторія) та гастролює містами [2, с. 21].

В Україні антреприза є формою заробітку і, як наслідок – зжаті форми випуску вистав і не завжди їх якісний художній зміст. На думку Ю. Гапчук, незалежні та антрепризні театри відрізняються між собою такими рисами: наявність/відсутність амбіцій сценічних пошуків; цілісна проєктна концепція/окремі вистави; комплексне просування бренду театру/просування суббрендів проєкту; участь у театральному житті Києва і України/гастрольна діяльність тощо [2]. Керуючись означеною характеристикою, Ю. Гапчук відзначає, що в Києві діє лише декілька антрепризних театрів, усі інші приватні театральні організації є незалежними театрами (студіями, проєктами). Серед провідних київських антреприз Ю. Гапчук називає продюсерські театральні організації: Тетяни Едемської – «Те-арт», В'ячеслава Жили (молодшого) – RB Group, Євгена Паперного – «Колізей», Ірини Зільберман –

«Доміно Арт», «Бенюк і Хостікоєв» Мирослава Гринишина, а також проекти Антона Лірника, Олександра Бондаренка, Тихона Тихомирова та Віталія Ванца [там само].

Отже, антрепренерська, продюсерська діяльність знаходиться у стані постійного розвитку, що дає підстави вважати культурно-історичне дослідження її актуальним і важливим.

Висновки. За результатами дослідження можемо констатувати, що антрепренерство та ангажемент у контексті формування масової культури є дієвими формами становлення продюсерської діяльності у сфері масової культури. У закладах антрепризного типу роль продюсера виконували як підприємці так і митці – актори, режисери, драматурги. Означена тенденція зберігається й донині, проте діяльність продюсера постійно трансформується та вдосконалюється. Антрепренер є куратором, підприємцем, який очолює, утримує або організовує приватне видовищне підприємство – антрепризу. Таке об'єднання функціонує на контрактній основі як бізнес-проект, одним із завдань якого є отримання прибутку. Позитивною якістю антрепризи є можливість ретранслювати індивідуальну мистецьку позицію на відмінну від закладів культури, які фінансуються державою.

На основі культурно-історичного аналізу діяльності антрепренерів на теренах України можна констатувати, що особливість їх роботи полягає у створенні популярного, прибуткового культурно-мистецького продукту. Таким чином, якість антрепризних вистав залежить від особистості антрепренера його внутрішньої культури, оскільки він опікується всіма етапами виготовлення культурно-мистецького продукту і таким чином є обличчям культури на певному етапі її розвитку.

Генеza та комерціалізація культури детермінує необхідність посередника між художньою культурою та її реципієнтами. Тому такі форми продюсерської діяльності як антрепренерство та ангажемент, завжди знаходяться у стані постійного розвитку. В Україні діють як антрепризні заклади культури, так і незалежні культурно-мистецькі організації.

Література

1. Анахорет Фома. Картинки и отражения // Одесский вестник. 1880. № 152. 6 июля.

2. Гапчук, Ю. О. Антреприза в сценічному мистецтві Києва наприкінці ХХ – початку ХХІ століть // Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство : зб. наук. пр. / М-во освіти і науки України, М-во культури України, Київ. нац. ун-т культури і мистецтв ; редкол.: М. М. Поплавський, В. А. Абизов, Б. В. Деменко, Р. Д. Михайлова, М. Р. Селівачов, С. М. Деркач, О. В. Безручко, О. В. Школьна [та ін.]. Київ : Вид. центр КНУКіМ, 2018. Вип. 39. С. 16–22.

3. Дослідження нових форм господарювання та фінансування культурно-мистецьких організацій (продюсерство, конкурсні гранти, ангажемент тощо) (2018). URL : <http://tur.kosiv.info/tourism-and-culture/213-html> (дата звернення: 6.06.2020).

4. Ілюстрований енциклопедичний словник. [Електронний ресурс]. Режим доступу: https://illustrated_dictionary.academic.ru/579

5. Кто такой антрепренер ? (2018). URL : <https://antreomsk.ru/news/kto-takoj-antrepreneur> (дата звернення : 20.03.2019).

6. Освітньо-професійна програма «Продюсерство аудіовізуального мистецтва та виробництва» (денна, заочна форми навчання). Київ : КНУТКТ, 2020. URL : <https://knutkt.com.ua/komsya/427.html> (access date: 6.06.2020).

7. Романчишин В. Г. Окремі правові аспекти продюсерської діяльності в сучасних умовах // Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі ХХІ століття: дослідницькі практики, динаміка розвитку, сфери реалізації. Зб. наукових праць / Упоряд., наук. ред. С. Садовенко. Київ: НАКККіМ, 2019. 400 с.

8. Садовенко С. М. Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв – фундатор наукового розвитку продюсерської діяльності в Україні ХХІ ст. (На прикладі проведення VIII Міжнародної науково-практичної конференції «Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі ХХІ століття: дослідницькі практики, динаміка розвитку, сфери реалізації») // Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі ХХІ століття: дослідницькі практики, динаміка розвитку, сфери реалізації. Зб. наукових праць / Упоряд., наук. ред. С. Садовенко. Київ: НАКККіМ, 2019. 400 с.

9. Словник української мови: в 11 тт. / АН УРСР. Інститут мовознавства; за ред. І. К. Білодіда. Київ : Наукова думка, 1970–1980. Т. 1. С. 44.

10. Степанова Г. И. Антреприза или товарищество? // Культура народов Причерноморья. 2013. № 258. С. 156–160.

11. Табачникова Е. Н. Н. Соловцов и становление режиссуры в русском провинциальном театре / В кн.: Записки о театре. Ленинград, 1974.

12. Таміліна І. Є. Антрепренери та киявська влада (Київська оперна антреприза у 80-ті роки ХІХ ст.) // Часопис Нац. музичної академії України ім. П. І. Чайковського : наук. журнал. 2013 (19). С. 128–135.

13. Театральное дело в провинции / [Соч.] Л. Н. Самсонова. Одесса : тип. Ульриха и Шульце, 1875. [2], 168 с.

References

1. Anchoret, T. (1880). Pictures and reflections. Odessa Bulletin. No. 152. July 6 [in Russian].
2. Gapchuk, Y. O. (2018). Enterprise in the stage art of Kyiv at the end of XX - beginning of XXI centuries [Text]. Visnyk of KNUKiM. Series: Art History: Coll. Science. etc. Ministry of Education and Science of Ukraine, Ministry of Culture of Ukraine, Kyiv. nat. University of Culture and Arts; editor-in-chief: M.M. Poplavsky, V.A. Abizov, B.V. Demenko, R.D. Mikhailova, M.R. Selivachev, S.M. Derkach, O.V. Bezruchko, O.V. Shkolna [etc.]. Kyiv: Ed. KNUKiM Center, 2018. Issue. 39. P. 16–22 [in Ukrainian].
3. Research of new forms of management and financing of cultural and artistic organizations (production, competitive grants, engagement, etc.). (2018). URL : <http://tur.kosiv.info/tourism-and-culture/213-html> (access date: 6.06.2021) [in Ukrainian].
4. Illustrated encyclopedic dictionary. URL : https://illustrated_dictionary.academic.ru/579 (access date: 15.06.2021) [in Ukrainian].
5. What is an entrepreneur? (2018). URL : <https://antreomsk.ru/news/kto-takoj-antreprenier> (access date: 20.03.2021) [in Russian].
6. Educational and professional program «Production of audiovisual art and production» (full-time, part-time), (2020). URL : <https://knutkt.com.ua/komsya/427.html> (access date: 6.06.2021) [in Ukrainian].
7. Romanchyshyn, V. G. (2019). Some legal aspects of production in modern conditions. Activities of the producer in the cultural and artistic space of the XXI century: research practices, dynamics of development, areas of implementation. Coll. scientific works. Uporyad., nauk. ed. S. Sadovenko. Kyiv: NAKKKiM. 400 p. [in Ukrainian].
8. Sadovenko, S. M. (2019). National Academy of Management of Culture and Arts – the founder of the scientific development of production in Ukraine in the XXI century. (On the example of the VIII International scientific-practical conference «Producer's activity in the cultural and artistic space of the XXI century: research practices, dynamics of development, areas of implementation»). Producer's activity in the cultural and artistic space of the XXI century: research practices, development dynamics, spheres implementation. Coll. scientific works. Uporyad., nauk. ed. S. Sadovenko. Kyiv: NAKKKiM, 400 p. [in Ukrainian].
9. Dictionary of the Ukrainian language: in 11 vols (1970–1980). USSR Academy of Sciences. Institute of Linguistics; for order. IK Bilodid. Kyiv: Naukova Dumka. T. 1. S. 44 [in Ukrainian].
10. Stepanova, G. I. (2013). Enterprise or partnership? Culture of the peoples of the Black Sea region. No. 258. S. 156–160 [in Russian].
11. Tabachnikova, E. N. (1974). N. Solovtsov and the formation of directing in the Russian provincial theater. In the book: Notes on the theater. L. [in Russian].
12. Tamulina, I. E. (2013). Entrepreneurs and the Kyiv authorities (Kyiv opera company in the 80s of the XIX century). Journal of Nat. Music Academy of Ukraine named after PI Tchaikovsky: Science. magazine, (19). Pp. 128–135 [in Ukrainian].
13. Samsonov, L. N. Theatrical business in the province. (1875). [Works] Odessa: type. Ulrich and Schulze, [2], 168 p. [in Russian].

*Стаття надійшла до редакції 23.03.2021
Отримано після доопрацювання 19.04.2021
Прийнято до друку 23.04.2021*