

Цитування:

Ліхута І. Л. Специфіка продюсерської діяльності радянського хронотопу. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2021. № 3. С. 231-237.

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). Specifics of Production Activity of Soviet Chronotope. *National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal*, 3, 231-237 [in Ukrainian].

СПЕЦИФІКА ПРОДЮСЕРСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ РАДЯНСЬКОГО ХРОНОТОПУ

Мета роботи – проаналізувати особливості продюсерської діяльності в радянському хронотопі як історичному періоді становлення професії продюсера в Україні. **Методологія** дослідження передбачає звернення до міждисциплінарного підходу, а також застосування компаративного та історично-логічного методів аналізу. **Наукова новизна** полягає у детальному і систематичному розкритті причинно-наслідкового зв'язку подій і явищ у культурних практиках радянського хронотопу, що так чи інакше вплинуло на історію розвитку української сфери продюсування та визначило специфіку продюсерської діяльності періоду, що розглядається. **Висновки.** Комплексне дослідження історії становлення професії продюсера періоду радянського хронотопу після 1930-х – початку 90-х років минулого сторіччя виявило специфіку становлення українського продюсерства, розкрило особливості культурних практик радянського хронотопу, визначило перешкоди у процесі його входження у ринкові відносини.

Ключові слова: продюсер, продюсерська діяльність, продюсерський проєкт, імпресаріо, антреприза, антрепренер.

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

Specifics of Production Activity of Soviet Chronotope

The purpose of the article is to analyze the features of the production in the Soviet chronotope, as a historical period of formation of the profession of producer in Ukraine. **The methodology** involves recourse to an interdisciplinary approach, as well as the use of comparative and historical-logical methods of analysis. **The scientific novelty** lies in the detailed and systematic disclosure of the causal relationship of events and phenomena in the cultural practices of the Soviet chronotope, which in one way or another influenced the history of Ukrainian production and determined the specifics of production. **Conclusions.** A comprehensive study of the history of the profession of producer of the Soviet chronotope period after the 1930 – early 90 of the last century revealed the specifics of the formation of Ukrainian production, revealed the features of cultural practices of the Soviet chronotope, identified obstacles to its entry into market relations.

Keywords: producer, production activities, production project, impresario, enterprise, entrepreneur.

Актуальність теми дослідження. Докорінні соціальні зрушення вплинули на розвиток культури і мистецтва України на початку ХХ ст. У 20-ті роки ХХ ст. управління процесом культурно-мистецького життя здійснюється державою, яка тоді ще не керувалася комерційними інтересами, а більше просвітницькими ідеями, які були покладені в основу діяльності усіх закладів культури. Актуальність дослідження культурної політики за часів радянського хронотопу в цілому і стосовно побутування продюсерської

діяльності цього періоду дозволяє виявити особливості, помилки і досягнення, які можуть бути враховані в сьогоденні і майбутньому, а також може надати інформацію для подальших досліджень і стимулювати наукову діяльність у цьому напрямі.

Мета роботи – проаналізувати особливості продюсерської діяльності в радянському хронотопі, як історичному періоді становлення професії продюсера в Україні.

Виклад основного матеріалу дослідження. Одним із пріоритетних завдань нашого

дослідження є обґрунтування таких понять, як «продюсер», «продюсерська діяльність», «продюсерський проект».

Нині у науковій літературі існують різні обґрунтування феномену продюсерської діяльності. Слово «продюсер» вже широко увійшло до сучасного ужитку, разом із тим, його вживання як у наукових колах, так і у повсякденності дотепер не є усталеним. Відповідно до словника іншомовних слів: «продюсер (англ. Producer від лат. *producere* – виробляю) – особа, яка організує виробництво кінофільму, виконує ідейно-художній та організаційно-фінансовий контроль за продукцією кіно- та телекомпанії; власник кіностудії» [13].

Чинне законодавство України визначає, що продюсером аудіовізуального твору є особа, яка організує або організує й фінансує створення аудіовізуального твору (ст. 1 Закону України «Про авторське право й суміжні права»). Закон України «Про кінематографію» установлює таке визначення продюсера: продюсер фільму – це фізична або юридична особа, що організує або організує й фінансує виробництво та поширення фільму. На нашу думку, Законом України «Про кінематографію» подано ширше й тим самим більш правильне визначення поняття продюсера. У зазначеному законодавчому акті перераховуються всі здійснювані продюсером дії в період створення аудіовізуального твору [3].

Спроба визначення переліку зазначених питань здійснена у Випуску 82 «Виробництво та розповсюдження кіно- і відеофільмів» Довідника кваліфікаційних характеристик професій працівників, затвердженого Наказом Міністерства культури і мистецтв України від 25.10.2004 № 729, де як завдання та обов'язки Продюсера (кінематографія) зазначено: організація й фінансування створення та розповсюдження фільму; обрання літературного матеріалу, ідеї, теми; участь у розробленні на основі літературного сценарію художньої концепції фільму і створенні режисерського сценарію кінофільму, контроль історичної та фактичної достовірності матеріалу; складання бізнес-плану з докладним лімітом витрат; визначення творчо-виробничих показників (жанр, метраж фільму, терміни виробництва кінофільму, формат екрана, звукове оформлення, назву), стратегії маркетингу, розроблення рекламної інформаційної компанії; створення знімальної групи й участь у керівництві її виробничо-економічною та фінансовою діяльністю; контроль виконання робіт із виробництва

фільму в установлені планом строки й у межах кошторисно-фінансових асигнувань, передбачених для фільму; здійснення аналізу творчо-виробничої та фінансової діяльності знімальної групи; організація пропаганди, реклами й ефективного просування кінофільму в кінотеатральний прокат, на телебачення, відео тощо [9].

Так, аналіз Положення про державну підтримку національних фільмів у продюсерській системі, затвердженого Постановою Кабінету Міністрів України від 05.06.1998 № 813 [10], свідчить, що держава в особі Держкіно та місцевих органів управління кінематографією також є споживачем продюсерських послуг під час виробництва, розповсюдження й/або демонстрування національного фільму в продюсерській системі кінематографії. Таким чином, на нашу думку, Законом України «Про кінематографію» подано найбільш обґрунтоване визначення поняття продюсера. У зазначеному правознавчому акті перераховуються всі кваліфікаційні характеристики продюсерської діяльності. Отже, продюсер – це фізична або юридична особа, що організує й фінансує виробництво та поширення фільму. У зазначеному акті перераховуються всі здійснювані продюсером дії в період створення аудіовізуального твору.

За В. Папченком, музичний продюсер визначається як «стратег у галузі звукозапису і концертної діяльності, саме він формує смак майбутнього слухача; продюсер є керівником творчого колективу, який чітко уявляє собі фінальне звучання фонограми; він несе найвищу відповідальність за результати роботи у студії. Взаємодія продюсера з членами колективу є творчою і інтерактивною; вона побудована на відповідній ієрархії, співпраці і відповідальності кожного учасника проекту за свою ланку. Дії продюсера підпорядковані головному завданню – успішному запису проекту як з творчої, так і з комерційної сторони. Музичний продюсер вкладає свій талант, репутацію, кошти, майбутній рейтинг у фонограму чи концертне звучання і, в решті-решт, формує музичний стиль артистів. За будь-яким успішним і оригінальним «саундом» (як це доводить історія) завжди знаходиться конкретний продюсер» [8, 244–248].

Продюсерський проект як тимчасове підприємство, що орієнтоване на створення оригінального продукту чи послуг, характеризується динамічним розвитком і обмеженістю за часом і ресурсами. Отже, продюсерський проект – це якісний культурно-

мистецький продукт, що здатний привертати увагу цільової аудиторії, конкурувати з іншими проектами і приносити прибуток. Таким чином, актуалізується необхідність спеціального управління проектом, яке полягає у застосуванні знань, досвіду, методів і засобів для задоволення вимог, що пред'являються до проекту, і очікувань учасників останнього.

Обґрунтування побутування професії продюсера з історичного ракурсу не може обійтися без аналізу витоків становлення продюсерства. Варто окреслити і терміни «антреприза» та «антрепренер». Дослівно французьке слово *entrepreneur* перекладається як «підприємець». У науковий обіг термін «антрепренер» введено Жаном Батист Сея у 1800 р. Серед найвідоміших прізвищ антрепренерів Г. Александров, М. Бородай, С. Дягілев, М. Лентовський, Д. Поляков, М. Садовський, І. Сетов, М. Синельников, М. Соловцов.

Іноді антрепренерами ставали самі виконавці. Антрепренер – це куратор, підприємець який очолює, утримує або організовує приватне видовищне підприємство – антрепризу. Особливість діяльності антрепренера полягає у створенні популярного, прибуткового культурно-мистецького продукту та можливості ретранслювати індивідуальну мистецьку позицію на відмінну від закладів культури, які фінансуються державою, а також тимчасовий характер підприємства. Приміром, актриса М. Заньковецька та співачка А. Вяльцева завдяки особистій харизмі та організаторським здібностям сприяли розвитку українського музично-театрального продукту.

На початку ХХ ст. антрепренери стають ключовою постаттю культурної комерції у сфері концертної діяльності, кіно та фото мистецтва. Творчо-адміністративна діяльність антрепренерів поширювалася на усі етапи організації та функціонування культурно-мистецьких проектів.

Разом із тим, на теренах нашої держави, конституювання інституту антрепренерства було не довгим. Політичні зрушення перших десятиріч ХХ століття докорінно змінили діяльність професіонала у галузі організації мистецьких проектів. Практично до 80-х років ХХ століття вона обмежувалася лише адміністративно-господарчою сферою організації культурно-мистецьких проектів.

Після революції ситуація докорінно змінилася. Радянська влада націоналізувала культурно-мистецьку сферу, поступово заборонивши приватну ініціативу. У 1918 р. було заборонено організування і проведення

спектаклів приватними підприємцями без дозволу органів Наркомпросу (Декрет РРФСР «Про об'єднання театральної справи» від 26.08.1919 р.).

Ніде у світі, окрім Радянського Союзу, держава не брала на себе відповідальність за централізоване утримання культурно-мистецьких установ. У 1919 р. організація культурного життя будується на засадах «державної допомоги мистецтву», «саморозвитку робітників», просвітницькими ідеями. Радянське мистецтво пройшло декілька контрольованих урядом етапів – від часткового використання надбання попереднього періоду до запровадження функціоналізму при вирішенні гострих проблем народного господарства в умовах дефіциту житла і товарного дефіциту, нестачі продуктів і промислових товарів широкого вжитку.

Показовий факт управління мистецьким процесом знаходимо у спогадах А. Вертинського. Артист стверджує, що після того, як він заспівав пісню, присвячену загиблим в жовтні 1917-го московським юнкерам, його викликали в ЧК, під час розмови прозвучала фраза: «Треба буде, і дихати заборонимо!» [1].

У 1931 р. уперше у Москві при Державному інституті театрального мистецтва ім. А. В. Луначарського з'явився директорський факультет, що призначався для підготовки театральних управлінців. У 1937–1938 роках конститується українська театральна-мистецька система, яку склали стаціонарні репертуарні та бюджетні заклади культури.

Якщо раніше можливо було мати вільний мистецький майданчик, називати його музеєм, цирком, театром та здавати його у прокат митцям, або показувати власні мистецькі проекти із запрошеними артистами – так працювали антрепризи й інші комерційні та некомерційні продюсерські проекти, то з приходом сталінізму ситуація докорінно змінилася.

Відбулося прикріплення акторів до будівель. Виїзд театрів на гастролі за межі республіки, краю або області без дозволу ВКІ було заборонено. Така конструкція виявилася дуже життєдайною. До кінця 30-х років держава постає головним і єдиним розпорядником культури, своєрідним продюсером. Керуючись державним пріоритетом культурної політики, власною ідеологічною стратегією й тактикою, держава, як і годиться продюсеру, знаходить кошти, визначає кому і скільки їх спрямовувати, і

контролювати ефективність того, що роблять творці (актори, режисери, драматурги). Отже, більше 60 років існувала система, в якій розбиратися в культурно-мистецькому процесі було у компетенції чиновників.

У 40-50-х роках питання розвитку нового революційного мистецтва в основному висвітлювалися в працях, присвячених культурній революції. Дотримуючись офіційної точки зору партії, науковцями (Д. Гусев, А. Луначарський, А. Ранчинський, А. Соловйов) розглядаються проблеми становлення нового радянського мистецтва і його участі в усіх заходах радянської влади.

У 1974 р. на театрознавчому факультеті у Москві при Державному інституті театрального мистецтва імені А. В. Луначарського з'явилося відділення планування і організації театральної справи і відповідна кафедра. Державний службовець, адміністратор колективу (як правило, регіональної культурно-мистецької організації) практично не брав участі у творчій діяльності. Фактичний контроль над нею здійснював багаторівневий апарат чиновників через велику кількість бюрократичних постанов. Головним критерієм успішності мистецького проекту була його відповідність політичній лінії партії і уряду.

З особистостей, які працювали у той час, особливо відзначимо діяльність С. Юрока. Його діяльність акумулювалася у галузі міжнародної антрепризи. Він сприяв міжнародній популяризації радянського мистецтва на Заході. Організовував гастролі для таких метрів як А. Дункан, Р. Нурієв, Ф. Шаляпін, С. Єсенін, М. Ростропович. Організовував гастрольні поїздки «червоного» радянського балету у США.

Отже, аналіз наукових джерел і мистецьких видань радянського хронотопу показує, що оптимально опрацювати тему побутування професії продюсера у 20-50-ті роки ХХ століття не представляється можливим. Оскільки значна частина опублікованих праць означених років ідеологічно ангажована і може бути використана лише частково.

Новим етапом для конституювання інституту продюсерської діяльності можна назвати 60-ті роки ХХ століття. Прагнення держави створити абсолютно новий тип соціокультурного простору призвело до наступних результатів.

З однієї сторони, радянське суспільство являло собою таку соціальну спільність, яка була утворена на засадах колективно споживання масового культурного-

мистецького продукту. Особливо популярними видами мистецтва стають кіноіндустрія, цирк, естрада, вкорінюються ЗМІ. Все це призводило до формування колективної картини світу і відповідної системи цінностей. Доступність і поширеність масової культури стала позитивною стороною цього соціального явища. Як відзначає соліст званого вокально-інструментального гурту «Фрістайл» співак Вадим Козаченко, «я народився і виріс в Полтаві, і я прекрасно пам'ятаю, що кожного тижня в нашому міському палаці культури, у відносно невеликий зал на 800 або 750 місць приїжджали музиканти. І кого тільки ми не бачили і не чули там! Щотижня до нас в Полтаву – 250 тис. населення – приїжджали музиканти. Артисти югославської і польської естради, українські групи, всесоюзні зірки. Я пам'ятаю виступ Градського наприкінці 70-х, шум, з яким проходили гастролі Ротару. Потім Михайло Боярський, Понаровська. На жаль, зараз в маленькі міста, куди приїжджали музиканти за радянської влади, давно ніхто не приїжджає, тому вся концертна діяльність зосереджується в основному в великих містах обласного і районного масштабу» [2].

З іншого боку, активне культурне будівництво стимулювало розвиток стійкого інтересу у широких верств населення, перш за все, до класичного мистецтва, у тому числі й таких складних форм, які вимагали певної підготовки споживача культурної продукції.

Як зазначає С. Садовенко, «самодіяльне мистецтво радянського періоду з'являється як царина художньої практики, що контролювалася державою, проте воно поступово відокремлювалося від ідеології» [12, 167]. Тому більшість популярних радянських артистів того часу починали саме з самодіяльності. Втім, найскладнішим кроком для артистів було перейти на професійний рівень.

Адміністративно-командна модель регулювання продюсерської діяльності зберігалася до кінця 80-х років ХХ століття, коли був прийнятий пакет законів і постанов по «докорінній перебудові» економіки. Тоді ж були скасовані попередня цензура і процедура акту приймання нових постановок театрів (1987 р.). В культурно-мистецькій сфері почали встановлюватися межі жанрів і напрямів. Система надання культурно-мистецьких послуг глядачу також починає ставати більш спеціалізованою: з'являються адміністратори імпресаріо, що повністю погоджують адміністративні та фінансові питання, враховуючи специфіку жанрів.

Новий час вимагав нові способи організації виступів. Місце застарілого «Гастрольбюро» займав «Держконцерт». До повноважень цієї організації входила організація зарубіжних гастролей радянських мистецьких колективів. «Держконцерт» відбирав артистів для зарубіжних гастролей дуже прискіпливо.

Був Союзконцерт, який займався концертами у 15 союзних республіках. «Якщо Москонцерт хотів відправити Кобзона на Україну, то документи йшли не прямо, а вони йшли через Союзконцерт», – зауважував Микола Тамразов [2].

«Одним з достоїнств цієї організації («Держконцерту») було те, що в концерті, в клубі трамвайного депо могли виступати Васильєв і Максимова. Світові зірки танцювали на скромній сцені трамвайного депо. Люди в обідню перерву теж могли їх побачити. Цього сьогодні немає», – розповідав художній керівник театру «Шалом» Олександр Левенбук [2].

Художня рада була масовим явищем саме радянської епохи. Будь-якого артиста і його репертуар суворо оцінювали художні ради: талановитий, чи відповідає ідеологічним нормам. У закордонних поїздках обов'язково в групу включали службовця з КДБ. «Плюси в цьому були, тому що в худрадах дуже часто сиділи люди з широким світоглядом, і якісь речі вони, звичайно ж, підказували, відсікали зайве, робили якісь зауваження по стилю в одязі соліста, робили якісь зауваження по репертуару. Це сьогодні ми можемо сказати. В той момент часу я не знав жодного артиста, який би любив худраду, тому що нам здавалося, що вони рубають нашу волю, не дають нам вільно дихати. Перше, що вони не давали нам робити – виконувати власні пісні», – зауважує співак, шоумен Андрій Білль [2].

Одна з головних вимог – виконувати пісні тільки авторів, які входили до складу тогочасної Спілки композиторів, а також і виглядати пристойно, по-комсомольському. А. Білль згадує, що «В. Кузьмін, виступаючи в Йошкаралінській філармонії, змушений був на здачу репертуару всі свої кучері довжелезні заколювати невидимками, щоб у нього була гладка голова, і співати пісні радянських композиторів, аж до «любов, комсомол і весна» [2].

І якщо артист вже потрапив у якусь концертну організацію, пройшов відбір і худраду, то робота йому була забезпечена. Робота в «Держконцерті» або «Москонцерті» – це гарантія регулярних виступів і гастролей для артиста. «Загалом, була організація цікава,

і один великий недолік у всього того часу – не було менеджменту. Кращі артисти не мали своїх агентів. І тому така перлина, наприклад, як Любов Поліщук, не була використана навіть на 10%. До речі, Гурченко також», – згадував О. Левенбук [1].

Щодо адміністрації та видавництва культурного продукту, їх фінансування у Радянському Союзі та деяких країнах Східної Європи регламентувалося державою та детермінувалося особливостями діючої на той час адміністративно-економічної моделі фінансування.

Приблизно у цей час зароджуються основні напрями сьогодишнього продюсування в Україні. «З'явився новий рух, нові адміністратори – самі ділові люди, з якими можливо було заробити гроші. Тобто, раніше ми їздили від Москонцерту, у нас була ставка. І більше ти не могла запрацювати – ні підробити, нічого. Перший раз я заробила тисячу рублів. Це був 87 рік, це були великі гроші – тисяча рублів! І моя мама ахнула, коли я їй принесла і сказала – ось я заробила тисячу рублів. Вона ахнула. Тобто, вже не кажучи про три тисячі, п'ять тисяч. Це були скажені гроші. На п'ять тисяч можна було купити машину», – розповіла в одному з інтерв'ю співачка і актриса Ольга Зарубіна [2].

Виконавці естради отримували невеликий прибуток. Основний заробіток складався із роялті від кожного показу культурного продукту та позапланових концертів, що проводилися у ресторанах, де артисти виконували улюблені народом твори. Офіційно прибутки від продажу культурного продукту конкретного виконавця не могли спрямовуватися на його подальший запис або події, спрямовані на його подальшу популяризацію. Законодавчо не дозволялися «нетрудові прибутки», за них була передбачена кримінальна відповідальність. Показовим у цьому випадку була кримінальна справа Б. Спічкіна (1973 р.).

З 1983-го по 1985-й роки сфера продюсерської діяльності пережила складні часи. Оскільки організація культурно-мистецьких заходів без узгодження з державними структурами було порушенням Кримінального кодексу, це не дозволяло продюсерам легалізувати свою діяльність. Таке становище змінилося лише з початком періоду перебудови.

Активне становлення продюсування як самостійного виду діяльності чинилося на початку 90-х років ХХ ст., коли відбувся розпад СРСР й утворилася незалежна Україна. На зміну адміністративно-командної моделі

економіки прийшла ринкова, заснована на принципах купівлі-продажу. З'явилися перші комерційні проекти.

Законодавче регулювання продюсерської діяльності з 1991 року відрізняється правовою лібералізацією: відмовою від державно-командного характеру регулювання, розвитком антрепренерської діяльності. Сфери театру, естрадного-мистецтва кінематографу й телебачення лишаються у сфері державного управління й опікування, що призводить до докорінних зрушень й необхідності появи спеціаліста, який буде спеціалізуватися на продажу творчого продукту, володіючи одночасно якостями менеджера, знаннями економіста і освіченістю фахівця у галузі культури і мистецтв. Тим самим, визначається професія продюсера.

Активний розквіт українського продюсування розпочався з середини 90-х років. У цей період люди, що навіть не мали відношення до культури і мистецтв, досить успішно пробували себе у цій якості через те що, український глядач, що побачив на телевізійному екрані свободу слова, самовираження та моралі, що категорично були заборонені радянською владою.

Нині побутує позитивне ставлення до професії продюсера як підприємця у сфері культури і мистецтва. Після тривалих дискусій початку 1990-х років, у яких обговорювали правомірність і перспективність впровадження нових форм і методів управління і господарювання в Україні, у свідомості широких верств населення утвердилося твердження, яке можна сформулювати наступним чином: «Навряд чи варто побоюватися, що в нашій країні дух підприємництва сприятиме моральній дегенерації нашого народу».

Разом із тим, в умовах конкурентної економіки держава може бути регулятором в тих секторах культурно-мистецької діяльності, де діють ринкові відносини, забезпечуючи підтримку якості і плюралізму продюсерських проектів, підтримуючи їх через різні канали національних виробників. Роль влади полягає у створенні можливостей для збереження конкурентоспроможності національного культурно-мистецького продукту і в нагляді за тим, щоб ринок функціонував відповідно до чинного законодавства.

Висновки. Таким чином, провідним принципом організації культурно-мистецької сфери минулого століття була адміністративно-командна система взаємовідносин. Соціалістичний принцип господарювання, заснований на тріаді

«ідеологія-держава-культура», діяв до 1980-х років минулого століття. Ідеологічний догматизм, втілюваний у вольовому суб'єктивізмі щодо прийняття рішень партійних і радянських органів, призводив до значних духовних, політичних, економічних та інших втрат і врешті до масштабної неефективності, що не сприяло якісному розвитку і вдосконаленню сфери культури і мистецтва.

Дослідження показало, що на шляху конституювання інституту продюсерства зіткнувся з низкою проблем, серед яких, зокрема:

1. Різка неприйняття і категорична відмова від усіх принципів функціонування дореволюційної системи управління культурно-мистецькою сферою, за відсутності чітко сформульованої нової стратегії призвела до збоїв в роботі як економічних так і управлінських механізмів.

2. Авторитарно-бюрократична система управління виявилася негативною тенденцією культурно-мистецької сфери в досліджувані роки. Невідповідність ринковим законам, функціонування лише за рахунок державних дотацій позбавило культурно-мистецьку сферу чітко означених стратегічних цілей і тактичних завдань для їх втілення.

3. У науковій літературі дослідження побутування професії практично відсутнє системне обґрунтування. Відтак, існують певні проблеми наукового вивчення продюсерської діяльності означеного періоду радянського хронотопу.

Проведене дослідження показало, що конституювання інституту продюсерства нерозривно обумовлено з історичними подіями, що відбуваються в незалежній Україні. Адже початок 1990-х років явився якісно новим етапом у становленні професії продюсера. Це були не прості часи як для функціонування культури в цілому, так і для продюсерської діяльності. У цей період визначаються подальші перспективи виживання культурно-мистецької сфери в умовах ринкових стосунків і демократизації українського суспільства. Культурно-мистецька сфера активно включається в товарно-грошові відносини. З'являються перші зразки продюсерських проектів, головною метою яких є отримання прибутку.

Література

1. Артисты на экспорт, или Как был устроен советский Госконцерт / Мир-24, 29.11.2017. URL : <https://mir24.tv/articles/16279884/artisty-na-eksport-ili-kak-by-ustroen-sovetskii-goskoncert>

2. Балетні дисиденти: як збігали з СРСР артисти Великого. Радянські колективи на гастролі за кордон. URL : <https://acerium.ru/fertilizer/baletnye-dissidenty-kak-sbekali-iz-sssr-artisty-bolshogo-baletnye/>

3. Закон України «Про кінематографію». URL : http://www.juris.vernadskyjournals.in.ua/journals/2019/4_2019/15.pdf

4. Колбер, Ф. Маркетинг культури и искусства: пер. с англ. Санкт-Петербург : Арт-Пресс, 2004. 255 с.

5. Корнеева С. Как зажигают «звезды». Технологии музыкального продюсирования. СПб. : Питер, 2004. 315 с.

6. Котлер Ф., Шефф Дж. Все билеты проданы. Стратегии маркетинга исполнительских искусств. Москва : Классика-XXI, 2004. 687 с.

7. Осинский В. Продюсер на студии. URL : <http://biblioteka.teatrobraz.ru/page/prodyuser-na-studii-vladimir-osinskiy>

8. Папченко В. П. Взаємодія продюсера з учасниками музичного проекту // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2018. № 2. С. 244–248. Режим доступу: file:///C:/Users/Svetlana.Dell-Inspiration/Downloads/vdakkkm_2018_2_53.pdf

9. Про затвердження Випуску 82 «Виробництво та розповсюдження кіно- і відеофільмів» Довідника кваліфікаційних характеристик професій працівників: Наказ Міністерства культури і мистецтв України від 25.10.2004 № 729 // Ориєнтир. 2005. № 12.

10. Про затвердження Положення про державну підтримку національних фільмів у продюсерській системі : Постанова Кабінету Міністрів України від 05.06.1998 №813// Офіційний вісник України. 1998. № 23. Ст. 827.

11. Садовенко С. М. Хронотопи аксіосфери української народної художньої культури: Монографія. Київ: НАКККиМ, 2019. 356 с.

12. Садовенко С. М. Хронотоп української народної художньої культури: взаємозв'язок традицій та інновацій / Дисертація ... доктора культурології / 26.00.01 – теорія та історія культури (культурологія). Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Київ, 2021. 507 с.

13. Словник іншомовних слів. Київ : Наукова думка, 2000. 680 с.

14. Черномыс О. Профессия «продюсер». URL : <http://biblioteka.teatrobraz.ru/page/professiya-prodyuser-olga-chernomys>

15. Lane St. F. Let's put on a show! Theatre production for novices. Portsmouth: Heinemann, 2009. 166 p.

References

1. Artists for export, or How the Soviet State Concert (2017). Mir-24 was arranged, 11/29/2017. URL : <https://mir24.tv/articles/16279884/artisty-na-eksport-ili-kak-byi-ustroen-sovetskii-goskoncert> [in Russian].

2. Ballet dissidents: how the artists of the Great coincided with the USSR. Soviet bands on tour abroad. URL : <https://acerium.ru/fertilizer/baletnye-dissidenty-kak-sbekali-iz-sssr-artisty-bolshogo-baletnye/> [in Ukrainian].

3. Law of Ukraine «On Cinematography» (2019). URL : http://www.juris.vernadskyjournals.in.ua/journals/2019/4_2019/15.pdf [in Ukrainian].

4. Colbert, F. (2004). Marketing of culture and art: trans. from English St. Petersburg: Art-Press, 255. [in Russian].

5. Korneeva, S. (2004). How to light the «stars». Technology of musical production. Saint Petersburg: Piter [in Russian].

6. Kotler, F., Sheff, J. (2004). All tickets are sold. Performing Arts Marketing Strategies. Moscow: Classic-XXI, 687. [in Russian].

7. Osinskiy, V. (1998). Producer at the recording studio. Retrieved from <http://biblioteka.teatrobraz.ru/page/prodyuser-na-studii-vladimir-osinskiy> [in Russian].

8. Papchenko, V. P. (2018). The producer's cooperation with the participants of the musical project. Bulletin of the National Academy of Culture and Artists. No. 2. P. 244–248. URL : file:///C:/Users/Svetlana.Dell-Inspiration/Downloads/vdakkkm_2018_2_53.pdf [in Ukrainian].

9. About the hardened Vipusku 82 «Vyrobnytstvo and rozpovsyuchennya kino-and-videophilmy» Dovidnik of the qualitative characteristics of professional workers: Order of the Ministry of Culture and Arts of Ukraine from 25.10.2004. 2005. No. 12 [in Ukrainian].

10. About the consolidated regulation on the state of the art of national films in the production systems: Resolution of the Cabinet of the Ministry of Ukraine dated 05.06.1998 No. 813. Official News of Ukraine. 1998. No. 23. Art. 827 [in Ukrainian].

11. Sadovenko, S. M. (2019). Chronotopes of the axiosphere of Ukrainian folk art culture: Monograph. Kyiv: NAKKКиМ, 356. [in Ukrainian].

12. Sadovenko, S. M. (2021). Chronotop of Ukrainian folk art culture: the relationship of traditions and innovations. Thesis... Doctor of Cultural Studies. 26.00.01 – Theory and History of Culture (culturalogy). National Academy of Management of Culture and Arts, Kyiv. 507. [in Ukrainian].

13. Dictionary of foreign words (2000). Kyiv: Naukova Dumka, 680 p. [in Ukrainian].

14. Chernomyis, O. (2002). Profession «producer». Retrieved from <http://biblioteka.teatrobraz.ru/page/professiya-prodyuser-olga-chernomys> [in Russian].

15. Lane, St. F. (2009). Let's put on a show! Theatre production for novices. Portsmouth: Heinemann. 166. [in English].

*Стаття надійшла до редакції 08.02.2021
Отримано після доопрацювання 26.02.2021
Прийнято до друку 05.03.2021*