

Продюсерство і режисура: інтеграція професій у контексті соціокультурних трансформацій кінопроцесу

ОКСАНА МУСІЄНКО

кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри кінознавства КНУКТ ім. І. К. Карпенка-Карого
orcid.org/0000-0001-6324-0747

Анотація. Вперше в українському кінознавстві системно досліджено інтеграцію професій продюсера і режисера, що дає можливість ще раз підтвердити творчий характер продюсерської діяльності. Встановлено, що інтеграція професій продюсера і режисера віддзеркалює процеси, які спостерігаються в кінематографі в цілому і спричиняються змінами, що відбуваються в суспільстві. Доведено, що ці фактори надають творчості кіномитців нових ознак й розширюють діапазон їхньої діяльності, знімаючи протиріччя як між конкретними кінопрофесіями, так і між масовим і авторським кінематографом.

Ключові слова: продюсер, режисер, інтеграція, Новий Голлівуд, колективна творчість.

Актуальність проблеми. Кінематограф, як і всі види мистецтв, перебуває в процесі постійних трансформацій. Проте ці зміни в ньому як у мистецтві масовому і технологічному найбільш відчутні і рельєфні. Це стосується, передусім, професії продюсера і режисера, які є домінуючими. Найбільш характерним для еволюції режисури і продюсерства в кіно є їх взаємопроникнення та інтеграція, що розкриває їхній додатковий творчий потенціал. Дослідження цього процесу актуалізується, бо має значення для вирішення як практичних, так і теоретичних завдань у кіномистецтві.

Метою дослідження є аналіз інтеграції професійних інтерпретацій продюсерства та режисури в контексті соціокультурних трансформацій кінопроцесу.

Аналіз досліджень і публікацій. Існує широке коло літератури, присвячене взаємозв'язкам і взаємовпливам продюсерства і режисерської творчості. Це перш за все ті дослідження, де розгляд згаданої проблематики подається в широкому історичному контексті. Це твори Ж. Садуля [8], Д. Бордвела [1], М. Казінса [3]. Також виокремлю-

ються праці, де аналізується безпосередньо продюсерська діяльність у всій її складній специфіці (Т. Шац [9], Р. Ліндсей [7], М. В'єра [10]). І, нарешті, конкретні дослідження, присвячені творчим особистостям, що проявили себе як в продюсерстві, так і в режисурі (А. Деллюк [5], Б. Джоунс [6], П. Кауї [4]).

Виклад основного матеріалу. Кіно народжується як мистецтво синкретичне, повторюючи в цьому плані історію мистецтва як такого, чий поділ на види відбувався протягом певного історичного часу. Всі кінематографічні професії від самого початку перебувають у процесі становлення, розвитку і якісних змін. Найважливішими посталями цього процесу є, напевне, продюсер та режисер. Їхні стосунки протягом всієї історії кіно привертали до себе найбільше уваги. Поля їхньої діяльності часто перетиналися, хоча кожне, безперечно, мало свою специфіку. І режисер і продюсер мали забезпечити цілісність екранного твору.

У різних країнах система продюсерства мала свої виразні особливості. Найпершим кінематографом, де продюсер був домінуючою особис-

тістю, безумовно, став американський. Саме там з'явилась постать, яку можна вважати «ідеальним продюсером». Мова йде про Томаса Інса. Починав він свою кар'єру в кіно актором, а згодом — режисером-постановником у компанії «Байограф». Але сповна талант його розквіт із переходом до компанії «Трайенгл». Спеціалізацією студії, яку очолив Т. Інс, стали вестерни: суто американський жанр, що з кожним роком набував все більшої популярності. Інс продовжує ставати до камер як постановник, і все ж таки історики, що детально вивчали діяльність цього митця, надавали перевагу його продюсерській діяльності. Ось, наприклад, твердження Жоржа Садуля: «Найплідніший продюсер Інс створив світову славу фірмі "Трайенгл"» [8, с. 134]. Які ж функції виконував Інс як супервайзер у часи розквіту «Трайенгла»? Починав він із вибору сценарію. Його постійним сценаристом, твори якого найчастіше переносилися на екран, був Гарднер О'Сюлліван, колишній журналіст, який прекрасно знав життя Дикого Заходу, де здебільшого і розгорталась дія фільмів Інса. Саме його вважають «хрещеним батьком» одного з найпопулярніших героїв американського кінематографу тих часів — легендарного Ріо Джима. Так у Франції називали персонажів Вільяма Харта, що створив незабутній образ ковбоя у численних вестернах. Луї Деллюк захоплювався цією постаттю. «Інс є поетом. Кіно є набагато ближчим до поезії, ніж оці виробники дванадцятискладових віршів, якими переповнена наша поезія», — писав Деллюк [5, с. 77].

Т. Інс також був одним із батьків режисерського, послідовного сценарію. «Цей сценарій розбивав всю дію на пронумеровані кадри. Сценарій дозволяв продюсеру прорахувати, скільки коштуватиме фільм. Він також дозволяв спеціалістам, що працювали над картиною, координувати свої дії, навіть якщо вони жодного разу не зустрілися під час зйомок», — пояснюють американські дослідники кіно Девід Бордвел та Крістін Томпсон [1, с. 71].

Після детальної режисерської підготовки сценарій передавався на затвердження до Інса, який дуже прискіпливо ставився до кожної деталі. Після цього супервайзер ставив на сценарії свій підпис та накладав резолюцію: «Знімати так, як написано».

Така ретельна підготовка дуже скоро стане правилом у Голлівуді. Чи була ця система абсолютно корисною? З одного боку — так. Порядок і організація під час знімального процесу ставились понад усе. Але разом із тим майже виключалась можливість імпровізації, несподіваного творчого рішення.

Щодо підбору акторів, то вирішальний голос також належав керівникові студії. Останнє слово при затвердженні на роль, особливо головну, належало супервайзеру. Коли відзняті плівки опинялись у монтажній, його постать знову висувалась на перший план. Т. Інс, як і Д. Гріффіт, був неперевершеним майстром монтажу. Інс робив акцент на тому, щоб екранна оповідь якомога краще сприймалася з екрану. Його принципом був «безшовний» монтаж — щоби перехід від епізоду до епізоду був плинним і допомагав створювати уявлення про нерозривність екранного простору й часу.

Варто зауважити, що і в європейському кінематографі протягом перших десятиліть теж існувала система артпродюсерів і художніх керівників, що суміщали адміністративну діяльність із творчою. Тут показовою є також творчість очільників художньої частини студії «Гомон» — мова йде насамперед про Алісу Гі та Луї Фейяда. У своїй діяльності Гі об'єднувала функції режисера і продюсера. Суміщав продюсерство та режисуру і Луї Фейяд.

І все ж таки продюсерський кінематограф, тобто такий, де саме продюсер стане центральною постаттю, утвориться у Сполучених Штатах Америки. На великих кіностудіях весь кінопроцес був надзвичайно стандартизованим та нагадував промисловість. Роль і місце режисера були обмеженими. Власне, режисер був лише одним із найнятих працівників і працював

лише на знімальному майданчику з акторами. Інші його функції, до яких ми звикли сьогодні, належали продюсеру.

Продюсер шукав та пропонував сценарії, запрошував на головні ролі зірок. І, найважливіше, право фінального монтажу, яке у Європі переважно належало режисеру, у США було закріплено за продюсером, а точніше — студією. Історія кіно знає чимало випадків, коли найталановитіші з митців відсторонювались від фінальної стадії роботи над фільмом. Класичним прикладом стало протистояння режисера Еріха фон Штрогейма і продюсера Ірвіна Талберга. Перший конфлікт між цими двома талановитими особистостями виник у «Юніверсалі» під час роботи над стрічкою «Дурні жінки» (1922 р.). Бюджет за цей фільм був більше одного мільйона доларів, що перевищило бюджет п'яти вестернів Д. Форда, знятих у 1921 році, а режисерська версія фільму була тривалістю 3,5 години — небачена довжина на ті часи. І. Талберг засумнівався в тому, що фільм сподобається глядачам або кінопрокатникам, і віддав розпорядження скоротити довжину. Після того як Штрогейм відмовився це зробити, його було усунено від подальшої роботи над фільмом. Останній монтаж Талберг робив сам, скоротивши фільм утричі [9, с. 25].

Після цього Штрогейм перейшов до «МГМ» і почав працювати над фільмом «Жадібність» (1924 р.). Утім, там само і з аналогічними вимогами до режисера опинився і Талберг [10, с. 48]. Варто зауважити, що «Жадібність» залишилася і в скороченій, стотридцятихвилинній, версії безумовним шедевром.

Позиції провідних кінофірм залишалися непорушними протягом більш ніж трьох десятиліть, аж до відомого закону «Про поділ» 1948 року. Проти основних фірм було висунуто звинувачення у монополізації. Це рішення підірвало владу як мейджорів, так і майнорів, скасувало олігополію, яка панувала на голлівудському ринку впродовж як мінімум чотирьох декад, і сприяло збільшенню незалежних кіновиробників. Зірки-актори та режисери почали розривати контракти

зі студіями і створювати свої власні компанії.

Таким чином, початок 50-х років минулого сторіччя — це початок епохи «незалежних» продюсерів, характер діяльності яких відтепер буде суттєво зміненим. І якщо у попередні декади видатні режисери, такі як, наприклад, Вільям Вайлер або Альфред Хічкок, мали можливість продюсувати свої власні фільми, то тепер бачимо зворотний процес: продюсери приходять у режисуру.

На початку 1960-х років в американському кінематографі все відчутніше дається взнаки рецесія. Кардинально змінюються настрої в суспільстві. Все помітніше проявляють себе тенденції, пов'язані з протестними настроями молоді. Новий Голлівуд орієнтується на молодіжну аудиторію з усіма її смаками і настроями. Малобюджетні «Бонні і Клайд» (1967 р.) та «Опівнічний ковбой», кожний з яких коштував 3 мільйони доларів, приносять у прокаті 24 та 20 відповідно. Але найбільшим успіхом стає фільм «Випускник» (1967 р.). Він також коштує 3 мільйони у виробництві, але приносить у прибуток цілих 49. Стає зрозумілим, що це вже певна тенденція.

Великомасштабні історичні постановки за участю кінозірок із шаленими гонорарами вже не є гарантією прибутку. На фільмі «Заколот на Баунті» «МГМ» втрачає 20 мільйонів, а «XX сторіччя Фокс» — 40 мільйонів на «Клеопатрі».

Все це не може не спонукати до ґрунтовних змін в організації кінопроцесу. Відбувається зміна поколінь. До американського кінематографу приходять нове покоління режисерів з іншими смаками та уподобаннями. Але справжнім переворотом у Новому Голлівуді стає прихід у кінематограф трьох молодих режисерів: Френсіса Форда Копполи, Стівена Спілберга та Джорджа Лукаса. Саме ця трійця стала тією ударною силою, якій вдалося відірвати публіку від телеекранів і повернути до кінозалів. Вони, випускники кіношкіл, були не тільки режисерами. Вони спробували себе у кожному аспекті кіно: від написання сценаріїв до постпродакції. Мали ба-

чення всього фільму і були чудово знайомими один з одним.

Першим «пробився» Коппола. Готуючись стати театральним режисером, він подивився фільм Ейзенштейна «Жовтень. 10 днів, які потрясли світ» (саме під такою назвою стрічка йшла в Америці) і був уражений її мистецьким рівнем, особливо майстерністю монтажу. Це змінило творчі орієнтири Коппола. «Ще у понеділок я був у театрі, а у вівторок вже хотів стати режисером», — згадує він сам [4, с. 22].

Він продовжив навчання у кіношколі Каліфорнійського університету в Лос-Анджелесі. Одним із його вчителів був режисер та продюсер Роджер Кормен. Кормен став продюсером у 1954 році (його фільм коштував «аж» 12 тисяч доларів у виробництві!) і дав можливість знімати нікому не відомим режисерам. «Він був вибагливим до своїх бюджетів, трохи менше — до сюжету, і знімав свої картини у дуже стислі терміни», — описує стиль Кормена відомий режисер та кінодослідник Марк Казінс [3, с. 319]. З-поміж тих, хто ще працював з Р. Корменом, можна згадати М. Скорцезе, Д. Хоппера, Б. де Пальма, Р. Де Ніро, Д. Демме, П. Богдановича та інших.

Співробітництво Коппола з Корменом почалось у 1962 році з перемонтажу радянської стрічки «Небо кличе», яку придбали для прокату в США, де вона вийшла в прокат під назвою «Битва за межами Сонця». Після цього Кормен стане продюсером його повнометражного дебюту «Безумство-13». Це був справжній урок організації кінопроцесу, яким Коппола не раз скористується, продюсуючи як свої власні фільми, так і картини інших режисерів.

1960-ті проходять під знаком режисури, і Коппола йде у руслі арткінематографу. Його фільм «Ти тепер великий хлопчик» (1966 р.) потрапляє на Канський кінофестиваль, а стрічка «Люди дощу» (1969 р.) отримує «Золоту мушлю» на фестивалі в Сан-Себастьяні. І все ж таки Коппола повертається до продюсерства, відкриваючи нові імена. У 1971 році він, лауреат «Оскара» за сценарій фільму «Паттон», зголошуєть-

ся продюсувати фільм «ТНХ-1138» нікому ще не відомого Джорджа Лукаса.

Здавалося би, Лукас вже став на вторований шлях фантастики, яким він крокуватиме в подальшому довгі роки. Але Коппола порекомендував своєму другові зняти ліричний фільм про своїх ровесників, які, закінчивши коледжі, входять у велике життя. Саме Коппола, який на той час вже поставив «Хрещеного батька», знайшов невелику суму для постановки «Американського графіті» (1973 р.). Стрічка коштувала менше ніж 750 тисяч доларів у виробництві, а принесла 55 мільйонів та «Золотий глобус» [7].

Після «Хрещеного батька» Коппола продюсуватиме свої фільми «Розмова» (1974), «Хрещений батько 2» (1974) та «Хрещений батько 3» (1990). Проте, продюсуючи «Апокаліпсис сьогодні» (1979), він, здається, забув настанови свого вчителя Кормана. Багато організаційних невдач спіткало режисера під час роботи над цим фільмом, який хоча і отримав «Золоту пальмову гілку» Канського кінофестивалю, але коштував забагато у виробництві і не приніс очікуваного прибутку. Продюсерську діяльність Коппола буде визначено у 2011 році премією Ірвіна Талберга — продюсерським «Оскаром», який доповнить список його численних нагород.

Повертаючись до Лукаса, зазначимо, що фільм «Американське графіті» був знаковим. Як зазначає американський дослідник і режисер Марк Казінс, «...музична доріжка та відображення підліткових криз в «Американському графіті» нарешті зробили те, що так давно шукали продюсери Голлівуду — справжній фільм для підлітків» [3, с. 382]. Те ж саме стосується і «Зоряних війн». Після успіху «Графіті» Лукас подумав: «Фільм для шістнадцятирічних я вже зняв. А тепер буде фільм для десяти- та дванадцятирічок» [3, с. 382]. Цей фільм для десятирічок виявився чи не найбільш успішним фільмом кінця ХХ століття. Критик та режисер Пол Шредер зазначив, що він проковтнув «душу й серце Голлівуду» [3, с. 383]. 11-мільйонне виробництво принесло 460 мільйонів доларів прибутку.

Широко відомо, яке велике значення Лукас надає новітнім технологіям. Причому це не лише найширше використання нового обладнання в кінотехніці, а й гімн технологічним інноваціям у космосі і взагалі фантастичній ролі техніки у долі майбутніх поколінь і цивілізацій.

Річ у тім, що Лукас ніколи не був таким фанатом кіно, як Коппола або Спілберг. Його юнацькими захопленнями були техніка й автомобілі. Завзятий автогонщик, він мало не загинув під час одного з автоперегонів, потрапивши в аварію і отримавши важкі травми. Це примусило юнака змінити вектор пошуків свого майбутнього. Та невдовзі прийшло захоплення кінематографом і навчання в Університеті Південної Каліфорнії (УПК), де він здобув диплом кінорежисера і дістав можливість пройти практику на «Уорнер Браз», де й познайомився з 28-річним режисером Копполою [6, с. 95]. Це був початок довгої дружба та плідного співробітництва між двома митцями. Лукас брав участь у монтажі «Хрещеного батька», а також виступав продюсером на картині «Люди дощу». Лукас прислухався до думок свого старшого товариша що не варто боятися запозичень у своїй творчості. Проте, це має бути лише перша сходинка, бо зрештою всі запозичення і впливи необхідно зробити органічною частиною свого твору.

Приступивши до «Зоряних війн», які вже існували у вигляді коміксів, що так обожнював режисер, Лукас черпав своє натхнення з різноманітних джерел, зокрема з кінематографічних. Мабуть, найзначніший вплив на Лукаса мала творчість Акіри Куросави і японського кіно загалом, зокрема дзідай-гекі (історичні японські фільми). Деякі критики звертають увагу на суголосність слів дзідай-гекі і джедаї. А глядач, знайомий з німецьким експресіонізмом, без сумніву, впізнає псевдо-Марію з «Метрополіса» Ф. Ланга у роботі С-ЗРО.

Той фантастичний світ, що його створила уява Лукаса, з битвами на лазерних мечях, вірністю і відданістю воїнів-джедаїв, відсилають до японських стрічок з їх культом меча і суворим кодек-

сом честі. Сам Лукас цілком відкрито визнавав вплив Куросави. «Це справді мало вплив на все моє життя — побачити щось настільки надзвичайне і водночас настільки емоційне» — прокоментував він «Сім Самураїв» [6, с. 65].

Спектр джерел, що живив фантазію Лукаса у створенні «Зоряних війн», є надзвичайно широким. Автор відтворює на екрані образи фільмів, що захоплювали його в дитинстві, зокрема про космічного героя Флеша Гордона. «Ми обидвоє хотіли зняти щось, якусь фантастичну історію на кшталт серій про Флеша Гордона», — згадував інший випускник УПК, тридцятирічний продюсер Гері Курц, з яким, до речі, Лукаса познайомив Коппола [6, с. 146]. У самій побудові явно простежується вплив улюблених режисером вестернів, зокрема фільму Серджо Леоне «Десь на Дикому Заході». Та крім кінематографічних джерел, дослідники творчості режисера вбачають у його фільмах відтворення міфологічних архетипів, зокрема в образі Люка Скайвокера, що являє собою втілення типових рис міфологічного героя.

Лукас все рідше виходив на знімальний майданчик як режисер, лишаючи за собою функції автора ідеї та сценариста, а найчастіше — продюсера. Його продюсерська діяльність стала тим об'єднуючим началом, що дозволяє сприймати «Зоряні війни» як єдиний твір, а також сполучає всі події у просторі і часі.

Не можна не згадати участі Лукаса у ще одній відомій франшизі про пригоди Індіани Джонса, постановником якої став інший згаданий вже режисер і друг Лукаса — Стівен Спілберг. Лукас виступив продюсером на створенні всіх серій про Індіану Джонса і на трьох з них — сценаристом.

Ще до початку роботи над «Зоряними війнами», Лукас написав сценарій про молодого археолога Генрі Сміта на прізвище Індіана. Реалізацію проекту Лукас запропонував своєму другу Стівену Спілбергу, з яким він познайомився на студентському кінофестивалі у 1968 році. Вони змінили прізвище героя зі Сміта на Джон-

са, а на головну роль запросили Харрісона Форда, актора, який вже знімався у Лукаса в «Американському графіті». Зніметься Форд і у «Зоряних війнах» у ролі міжгалактичного пілота-контрабандиста Хана Соло. Цей образ надасть йому неабиякої популярності.

Спілберг, так само як Коппола і Лукас, проявив себе в продюсуванні. До речі, високої продюсерської нагороди — премії Ірвінга Талберга — він удостоїться вже у 1989 році, після шаленого успіху франшиз «Гремліни» Д. Данте та «Назад у минуле» Р. Земмекіса. Останні роки Спілберг все частіше робить паузу як режисер і надає перевагу продюсуванню.

Висновки. Наукова новизна одержаних результатів дослідження полягає в тому, що вперше в українському кінознавстві системно досліджено інтеграцію професій продюсера та режисера, що дає можливість ще раз підтвердити творчий характер продюсерської діяльності, а також відстежити ті історичні зміни, що надають нових якісних ознак як і продюсерству, так і режисурі.

Творча діяльність таких особистостей, як Ф. Коппола, Д. Лукас і С. Спілберг, ознаменувала новий етап у розвитку кіномистецтва, що позначений стиранням меж між мистецтвом високим і попу-

лярним. Однією з важливих ознак цих процесів і стає інтеграція професій режисера і продюсера, що надає їм нової якості і збільшує їхній творчий потенціал.

Лукас, наприклад, являв собою нову іпостась продюсера, що стала особливо затребуваною в епоху розповсюдження франшиз і телесеріалів. У таких успішних багатосерійних телевізійних оповідях, як «Швидка допомога», «Доктор Хауз» або «Гра престолів», постановниками окремих серій були різні режисери. Але була необхідна особистість, що об'єднувала би змістовно і стилістично окремі фрагменти цілого. І такою постаттю стає продюсер-шоураннер, якими, наприклад, є у «Грі престолів» Д. Бенноф і Д. Вайс. До речі, в окремих серіях вони виступають і як сценаристи, і як режисери. Таким само шоураннером є і Джордж Лукас, відтворюючи вже у сучасному кінематографі риси діяльності супервайзера Томаса Інса.

Перебираючи на себе функції режисера, продюсер повною мірою має проявляти свої творчі здібності. Інакше майбутній твір хибуватиме на численні недоліки й основне завдання продюсера буде невиконаним — фільм не знайде свого основного глядача, а отже, не принесе жодного зиску.

Література

1. Thompson Kristin, Bordwell D. *Film history: An introduction*. N. Y.: McGraw-Hill. 1994. 750 p.
2. Cerra L. J., Wanamaker M. *Movie Studios of Culver City*. Arcadia Publishing, 2011. 128 p.
3. Cousins M. *The Story of Film*. New York: Thunder's Mouth Press, 2013. 512 p.
4. Cowie P. *Coppola: A Biography*. Da Capo Press, 1994. 352 p.
5. Delluc L. *Le Cinéma et les cinéastes*. Cinématique Française, 1985. 349 p.
6. Jones B.J. *George Lucas. A life*. Headline publishing group, 2016. 610 p.
7. Lindsey R. *The New New Wave of Film Makers*. New York Times. May 28, 1978. URL: <https://nyti.ms/2GiqCaJ> (last accessed: 06.11.2020).
8. Садуль Ж. *История киноискусства*. Т. 3: Кино становится искусством. 1914–1920. М.: Искусство, 1961. 626 с.
9. Schatz Th. *The Genius of the System. Hollywood Filmmaking in the Studio Era*. Henry Holt and Company, 1996. 513 p.
10. Vieira M. *Irving Thalberg: Boy Wonder to Producer Prince*. University of California Press, 2009. 526 p.

References

1. Thompson Kristin, Bordwell D. *Film history: An introduction*. N. Y.: McGraw-Hill. 1994. 750 p.
2. Cerra L. J., Wanamaker M. *Movie Studios of Culver City*. Arcadia Publishing, 2011. 128 p.
3. Cousins M. *The Story of Film*. New York: Thunder's Mouth Press, 2013. 512 p.
4. Cowie P. *Coppola: A Biography*. Da Capo Press, 1994. 352 p.
5. Delluc L. *Le Cinéma et les cinéastes*. Cinématique Française, 1985. 349 p.
6. Jones B.J. *George Lucas. A life*. Headline publishing group, 2016. 610 p.
7. Lindsey R. *The New New Wave of Film Makers*. New York Times. May 28, 1978. URL: <https://nyti.ms/2GiqCaJ> (last accessed: 06.11.2020).
8. Sadul Zh. *Istoriya kinoiskusstva*. Т. 3: Kino stanovitsya iskusstvom. 1914–1920. М.: Iskusstvo, 1961. 626 с.
9. Schatz Th. *The Genius of the System. Hollywood Filmmaking in the Studio Era*. Henry Holt and Company, 1996. 513 p.
10. Vieira M. *Irving Thalberg: Boy Wonder to Producer Prince*. University of California Press, 2009. 526 p.

Мусяенко О. А. Продюсерство и режиссура: интеграция профессий в контексте социокультурных трансформаций кинопроцесса

Аннотация. Впервые в украинском киноведении системно исследована интеграция профессий продюсера и режиссера, что дает возможность еще раз подтвердить творческий характер продюсерской деятельности. Установлено, что интеграция профессий продюсера и режиссера отражает процессы, которые наблюдаются в кинематографе в целом и вызваны изменениями, происходящими в обществе. Доказано, что эти факторы приносят в творчество кинематографистов новые черты и расширяют диапазон их деятельности, снимая противоречия как между конкретными кинопрофессиями, так и между массовым и авторским кинематографом.

Ключевые слова: продюсер, режиссер, интеграция, Новый Голливуд, коллективное творчество.

Moussienko O. A. Film producer and film director: integration of professions in the context of the socio-cultural transformation of the cinema process

Abstract. For the first time in Ukrainian film studies, the integration of the professions of producer and director has been systematically studied, which makes it possible to once again confirm the creative nature of production activities. It is established that the integration of the professions of producer and director reflects the processes that are observed in cinema as a whole and are caused by changes taking place in society. It is proved that these factors give new works and features to the work of filmmakers, expand the range of their activities, removing the contradictions both between specific film professions and between mass and auteur cinema.

Keywords: cinema producer, cinema director, integration, collective arts, New Hollywood.