

ропі саме воно починає бурхливо вдосконалюватися, й на таку справу тамтешні держави надають коштів більше, ніж на боротьбу з наркобізнесом. Чому? Та тому, що через кіновідеоіпіратські порушення бюджети збитків зазнають чи не найбільших. Отже, правничо-майново-власницькі стосунки мусять бути відрегульовані першочергово. Це на Заході. А в нас? **(Сергій Кулаков,**

правознавець з питань авторського права, магістр Гільдії авторів України). Додамо, що результатом наполегливої діяльності Гільдії авторів та Гільдії кінорежисерів України є «Збірник рекомендацій правового забезпечення діяльності суб'єктів кінематографії», який, врахувавши й підсумки семінару, найближчим часом постане з друку. Там, опираючись на світовий досвід, засвід-

чено усі аспекти кіновиробництва — від морально-етичних до бухгалтерських, усі, які забезпечать цивілізовану діяльність найголовнішого персонажа на нашій землі — господаря.

Отже, треба до цього докладати всіх зусиль. І тоді митці не проситимуть гроші в держави, а самі постачатимуть їх до державної скарбниці. А вона їх — ох, як потребує!

Богдан Жолдак

Олесь Санін Про фонди, кошториси та інше, без чого кіновиробництво не діє



Є така організація в США, яка має 27 філій по всьому світу і надає допомогу незалежним засобам масової інформації, громадському радіо і т.д. Там існує відділ телевізійних проєктів, який я очолюю і який опікується засобами масової інформації, виробництвом фільмів, роликів соціального призначення тощо.

Це все існує більшою мірою на

гроші американської Агенції допомоги та розвитку — «USA». Багато хто працював з фондом, знає, з ким він працює, чим займається. Але нині ситуація змінюється, скорочуються кошти, які надходять в Україну, зокрема зі США. Та все-таки можна використовувати ці кошти для фільмопрограм. Вже є невеликий досвід.

Взагалі, з існуючих фондів — і в Україні, і в світі — виробництвом фільмів займаються небагато. Це фонд сприяння у Франції, кілька фондів у США, щоправда, вони допомагають переважно відомим людям, наприклад, Микита Михалков користується ними дуже ефективно. Та є багато фондів, які фінансують розвиток власних держав або якусь копродукцію. Але якщо подивитися на будь-який сценарій під кутом зору його соціального спрямування, знайдеться в світі організація, якої стосуватиметься ця проблема. Скажімо, герой вашого фільму — жінка. В світі існує з півтора жіночих фондів, які фінансують різні програми, пов'язані з охороною материнства і дитинства. І з цих фондів можна спробувати взяти хоча б частину грошей.

Є також ряд організацій чи інститутів, які не знають, до кого звернутися, щоб висвітлювати свою діяльність, є велика кількість західних фірм. Цим користуються багато моїх колег, які працюють в США. Вони роблять невеликі ролики, скажімо, «Заборона тютюнопаління» — звертаються до компанії «Філіпп Морріс», яка виробляє сигарети і яка за законом США повинна витратити до 12 % своїх доходів на антирекламу. Режисери пропонують їй свої послуги і отримують гроші.

Треба, звичайно, вчитися продюсерству. Але, як свідчить мій досвід навчання в нашому театральному інституті як режисера художнього фільму, продюсер, який організовував виробництво фільму, скоріше заважав, ніж допомагав. Всі документи треба було робити самому режисерові. А цьому треба навчити продюсера. Та який інтерес у студента до цієї роботи? Він не буде її дистрибувати з тим, щоб розраховувати на прибуток, в нього немає ніяких засобів виробництва, йому не дають ніяких реальних коштів, щоб запросити актора, який, допустимо, без-

коштовно зніметься у фільмі, а потім ті кошти можна буде витратити на транспорт, на брошуру про цей фільм, на відвезення фільму на якийсь із фестивалів. У нашому інституті він нічому не навчиться. А ті студенти, які, наприклад, організовують фестиваль «Пролог», які працюють в «Молодості», дістають кошти на власні, на чужі фільми, — займаються цим незалежно від інституту.

Вони там вивчили, можливо, основи вищої математики і що таке платіжна відомість. Я попросив скласти кошторис майбутнього фільму, але вони не знають цього. Я зіткнувся з потребою оформлення кошторису чи договору в США, Англії, Німеччині, як поширюється закон на студентський фільм, що йому робити, якщо післязавтра він отримає «Оскар», що робити з картиною, якщо її купує дистриб'ютор з Франції, які на нього має права студент, продюсер.

Є досвід моїх колег, з якими я співпрацював у Франції. Вони платять гроші за те, щоб вчитися в інституті. В них теж немає коштів. Але вони знаходять спільну ідею: «Давайте напишемо сценарій про кохання, відправимо на канал АРТ і певним пакетом запропонуємо продюсеру каналу». Це студенти другого курсу режисерського факультету. Їхні роботи можуть виходити і продаватися. Більшість фільмів, які сюди привозять студенти інших театральних вузів, дуже конкретно дистрибутуються, зразу показуються на 20-ти фестивалях. Я ж зараз зіткнувся з проблемою: фільми студентів 4-го курсу, записані на відеокасеті, пропоную на фестиваль, а мені відповідають: «Робота цікава, можна включати на конкурсній основі, але там незадовільний технічний рівень роботи».

Нині, скажімо, мене питають: «Чи можна зняти такий-от фільм?» — «Можна.» — «Чи є у вас технологія?» — «А що потрібно?» — «Нам потрібно 16 мм телерефлекс з телевізійним візером.» — «Немає.» — «Нам потрібна проявка така-то.» — «Немає.» — «А що ж у вас є?»

Нам немає чого запропонувати тій системі копродукції, крім власного інтелекту, який частково починає знищуватись, тому що, якщо режисер не знімає декілька років, він втрачає кваліфікацію. Якщо він не сидить за монтажним столом, в нього зникає відчуття темпоритму, відчуття роботи. Актор же, не працюючи в кіно, підробляючи на концертах, вже стає естрадним актором.

Контакт між кінематографом і телебаченням майже відсутній. Через невідрегульованість стосунків. Доходить до того, що, прийшовши на телеканали, доводиться просити, щоб вони безкоштовно показали фільми соціального призначення, які робляться на «Інтерньюз». Наче всі зацікавлені, але кажуть: «Скільки ви нам за це заплатите?» Доводиться переконувати, що «це б ви повинні нам заплатити».

Існує вже закон про кіно, де йдеться про квоту української продукції на телеекрані, але він не виконується, тому що немає чого запропонувати. Тобто є величезна проблема між виробництвом і продажем. Досвіду немає, а той маленький, який уже є, натикається на величезні проблеми.

І про свій досвід. Я спробував показати свою картину кільком телевізійним продюсерам, наприклад, Франції, Бельгії, Німеччини. Дві компанії цим зацікавились. Вони сказали: «Добре, ми купимо, за доброю європейською ціною». Але ціна, яку має заплатити компанійон-виробник за ліцензію, за співпрацю з іноземною компанією, — це одноразово 5 тисяч доларів. Потім податок, який треба заплатити з прибутку, ПДВ і т.д. Виявилось: треба заплатити вдві-

чі більше коштів, щоб продати роботу, ніж щоб зробити її. Більшу ціну вони заплатити не можуть, а якщо б змогли, то ця ціна нереальна — навіть для картин Спілберга — щоб державі ми могли повернути кошти і залишити щось для виробництва. Це є величезна проблема: законодавча, юридична, з якої ми не випхаємось. І це не тільки проблема кінематографа і телебачення, а й будь-якого виробництва. Бізнесом можуть займатися тільки божевільні люди, виробництвом кінопродукції чи телепродукції — це навіть не фанати, а маньяки. Є деякі люди, які беруть у бандитів гроші, а потім цю продукцію нікому не зможуть продати. Можна закласти квартиру, маму, тата, зняти кіно, так цих грошей ніколи не повернеш назад. Це кабала назавжди. Все замикається на цьому процесі.

Борис Савченко Правове поле в кіно



Виставляється цілий паркан законів, які кажуть: «Ви не маєте на це права».

І поряд з цим є цілий гурт людей, які ті самі фільми крутять в хвіст і гриву і непогано живуть з випуску контрабандної продукції, тобто піратства.

І в державі все це поєднується, більше того, збігається з поняттям про законність.

Коли ми спробували в СКУ цим займатись, ми сподівались, що цим буде займатись наше державне агентство захисту авторських прав. На превеликий жаль, досвіду захисту прав в країні, де ми живемо, зовсім небагато. В основному наші фільми належать періоду тої щасливої держави, в якій кіно любили вожді. А тут раптом, людей, які ніби в тій же державі жили, перестало цікавити кіно, воно перестало бути найважливішим.

Ми сьогодні пишемо: «робочий продюсер», «генеральний продюсер», продюсер, який чесно витратив гроші. Але це не про-

дюсер як співавтор задуму, людина, що відповідає за реалізацію цієї продукції. Так що продюсера у нас немає. А автор — це не тільки режисер. Автор у нас — цілий гурт створювачів фільмів. Це і сценарист, і режисер, і оператор, і художник, і композитор. Всі вони представляються режисером, бо в нашому українському кіно згідно законодавству режисер стоїть на першому місці. І в Бернській конвенції так само. Сьогодні ми просто не можемо говорити про дистриб'ютора, бо що то за дистриб'ютор, коли немає прокату? З одного боку, це умовний розповсюджувач, а з другого — це «посередник» між виробником і користувачем. Трикутник виглядає так: організатор виробництва — режисер — користувач. Але добре, що ми починаємо над цим задумуватись і працювати. Прикро, що дуже мало режисерів, які уявляють собі саму проблему, але не знають, як її вирішувати. Мені здається, що буде добре тоді, коли ця постать з трикутника стане триєдиною. Це ті члени спілки, які не можуть одне без одного.

Важливо, що саме тепер відбувається зміна процесу, оскільки телебачення — конкурент кіно. Воно, можливо, вимагатиме трансформації режисера в продюсера. Тоді зникатиме антагонізм між творцями фільму.

Олена Дем'яненко «Я хочу запропонувати...»



Мені здається, що ваші виступи — це в якомусь сенсі відповідь на питання: що робити? Можна чекати, доки прийде нове покоління, воно повинно прийти на телебачення. Це все буде, все буде нормально. Але нині усе так, як воно є, і треба з цього виходити. Є, напевно, благородний, красивий шлях — намагання щось змінити, намагатись достукатись до

Президента, ще до когось, але ми вибрали інший шлях. Ми вирішили робити кіно, прекрасно усвідомлюючи, що займаємось самодіяльністю. Можна шукати гроші. Що таке продюсер, я не знаю. Співавтор чи не співавтор? Це людина, яка несе відповідальність за гроші, які вона знаходить, бере у держави, ще десь. Є, безумовно, позитивні моменти. Перші два фільми ми зняли в 1994-95 роках, з того часу відбулися реальні зміни, які я вітаю. По-перше, Міністерство культури розробило, а Кабінет Міністрів прийняв Положення про продюсерську систему, що дало можливість підтримувати незалежне самостійне кіно. Не-

щодавно я була на фестивалі, на якому спілкувалася з людьми, які реально займаються кіно в Росії. Вони говорять, що без державних грошей жоден російський фільм — малобюджетний, багатобюджетний — не запускається. Це правильно, це нормально, і те, що ми можемо прийти до Міністерства і запропонувати деякі сценарії, брати участь у конкурсі — це позитивно.

Другий момент — телебачення. Ми можемо говорити про нього безкінечно, нічого не вирішуючи, але воно, до речі, дає можливість. Коли ми, наприклад, робили фільм «Дві Юлії», паралельно народилась і нині існує програма «Кіноколо». Її було створено із конкретною метою: нам належало розраховуватись з людьми, які нас підтримували, — за костюми, інтер'єри — це, практично, третина бюджету. Телекомпанія дозволила розповідати про людей, які підтримують кіно, рекламувати їх і таким чином заробляти на наш фільм. Тобто ми не брали грошей, ми розраховувались рекламою. Адже я не можу прийти до бізнесмена і сказати: «У вас багато грошей, давайте знімати кіно». Я можу сказати: «Я хочу запропонувати... Ось цифри, ось рекламні послуги, ось що ми можемо».

Сьогодні дати гроші на якийсь естрадний концерт — престижно, а на кіно — не престижно, тому що не можна відразу одержати віддачу.