

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ТЕАТРУ, КІНО
І ТЕЛЕБАЧЕННЯ ІМЕНІ І. К. КАРПЕНКА-КАРОГО

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

СУШКО ПАВЛО МИКОЛАЙОВИЧ

УДК 791.631-051:378](477)](045)

ДИСЕРТАЦІЯ

**ПІДГОТОВКА ПРОДЮСЕРА В УКРАЇНІ:
ПОШУК ОПТИМАЛЬНОЇ МОДЕЛІ**

021 «Аудіовізуальне мистецтво і виробництво»

02 «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

 П. М. Сушко

Науковий керівник:
Мусієнко Оксана Олександрівна,
кандидат мистецтвознавства, доцент

КИЇВ–2025

АНОТАЦІЯ

Сушко П. М. Підготовка продюсера в Україні: пошук оптимальної моделі. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю 021 «Аудіовізуальне мистецтво і виробництво». – Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. Київ, 2025.

Актуальність дослідження зумовлена значними змінами в українському культурно-мистецькому середовищі, що супроводжуються реформами в галузях аудіовізуального виробництва та професійної освіти. У сучасних умовах, коли відбувається формування нової моделі продюсування, створення культурного продукту, зростає необхідність у підготовці висококваліфікованих продюсерів, здатних працювати в умовах ринку й глобальної конкуренції. Водночас залишаються актуальними питання, пов'язані з недостатньою кількістю кафедр продюсування в більшості вищих навчальних закладів, обмеженою присутністю викладачів-практиків і необхідністю оновлення освітньої системи для активнішого впровадження інновацій. Ці проблеми підкреслюють необхідність дослідження шляхів створення оптимальної моделі підготовки продюсерів, яка б відповідала європейським стандартам та сприяла розвитку української аудіовізуальної сфери.

Наукова новизна отриманих результатів полягає в тому, що в дисертації автором уперше: обґрунтовано оптимальну модель підготовки продюсерів в Україні з урахуванням аналізу відповідного національного та світового досвіду (на прикладі США, Франції, Великої Британії, Німеччини, Італії, Польщі), потреб індустрії та умов сьогодення, яка базується на міждисциплінарному підході, який поєднує науково-теоретичну, особистісну та культурну складові в єдину гуманістичну систему. Доведено необхідність підготовки продюсерів на трьох освітніх рівнях з оптимальними термінами навчання – фахова передвища освіта – лінійний продюсер (2 роки), бакалаврський – виконавчий продюсер (4 роки) та магістерський – продюсер (5 років). Така модель підготовки враховує

як необхідність теоретичного вивчення основ кіновиробництва, у тому числі новітніх дисциплін аудіовізуального мистецтва, так і практичне навчання в реальних умовах кіновиробництва. Визначено основні механізми формування оптимальної моделі підготовки продюсерів в Україні, які охоплюють нормативно-правові, організаційні, навчально-методичні та кадрові аспекти, що сприяють ефективній підготовці професійних кадрів у галузі аудіовізуального виробництва та забезпечують взаємозв'язок між освітньою системою і кіноіндустрією.

Удосконалено періодизацію становлення й розвитку інституту продюсерства в Україні з урахуванням особливостей періоду з часу появи кінематографа на території України та після відновлення незалежності в 1991 році; нормативно-правові механізми підготовки продюсерів в Україні, що враховують потреби сучасного аудіовізуального ринку, шляхом внесення змін до чинних нормативно-правових актів, зокрема 1) щодо розширення можливостей для викладання у мистецьких вищих навчальних закладах практиків кіноіндустрії; 2) впровадження механізму розподілу державних коштів для виробництва фільмів студентами; 3) забезпечення стажувань студентів на реальних кінопроектах в кінокомпаніях, які отримали державну фінансову підтримку тощо; адаптації навчальних програм відповідно до європейських стандартів тощо; організаційні механізми підготовки продюсерів в Україні, зокрема створення майданчиків для обміну досвідом, посилення міжнародної співпраці, оновлення переліку професій і спеціальностей, активне залучення практиків до викладання, розширення програм стажувань в реальних умовах кіновиробництва, упровадження міжнародного обміну, а також модернізація навчальних програм шляхом введення нових дисциплін.

Набула подальшого розвитку типологізація моделей підготовки продюсерів, що історично сформувалися у світовій кінематографічній практиці. Розглянуто різноманітні підходи до навчання, ураховуючи когнітивні, психологічні, методичні та організаційні компоненти, які забезпечують формування професійних навичок майбутніх продюсерів; систематизацію

тенденцій підготовки продюсерів у зарубіжних країнах та Україні, зокрема в контексті інтеграції новітніх технологій, фокусуванні на інтердисциплінарності та розвитку практичних навичок.

Результати дослідження. Здобуті автором результати представляють комплексне міждисциплінарне дослідження особливостей функціонування системи підготовки продюсерів на основі зарубіжного досвіду та обґрунтування оптимальної моделі підготовки продюсерів в Україні.

У першому розділі висвітлено основні наукові, науково-методичні та аналітичні джерела, на яких ґрунтується дисертаційна робота. Зазначимо, що методологічні аспекти підготовки продюсерів, а також специфіка продюсерської діяльності в аудіовізуальному мистецтві та виробництві (з урахуванням великого розмаїття його концепцій, механізмів та інструментів) досі не стали предметом системного дослідження українських науковців. Значною мірою це зумовлено тим, що концептуалізація в українській кінематографії продюсерства як її самостійної професійної спеціалізації розпочалася лише після відновлення державної незалежності у 1991 році. З огляду на це, у більшості публікацій українських науковців на цю тематику основний акцент ставився на питаннях підготовки продюсерів у західноєвропейській, передусім французькій, та американській моделях продюсування. Водночас з'являється дедалі більше досліджень, присвячених національній моделі продюсування або ж постатям і ролі конкретних продюсерів у виробництві кінопродукції. Відповідно до окреслених завдань дисертації в межах цього розділу висвітлено історіографію та джерельну базу дослідження, основні моделі підготовки продюсерів, що дозволяє визначити найефективніші методи навчання та практичної роботи з підготовки майбутніх продюсерів, а також особливості формування особистості продюсера в контексті культурної ідентичності, що безпосередньо впливає на рівень професійної компетентності й успіху у виробництві мистецьких і культурних проєктів.

У другому розділі дисертації вивчено зарубіжний досвід підготовки продюсерів; узагальнено підходи до підготовки продюсерів у США. Американська модель підготовки продюсерів загалом передбачає обов'язкове налагодження тісного зв'язку слухачів із ключовими представниками галузі, практико-орієнтований підхід у навчанні, обов'язкове оволодіння повним циклом продюсування, а також глибоке розуміння різних аспектів розвитку ринку кіновиробництва (творчих, фінансових, рекламних тощо). Доведено, що американська модель підготовки продюсерів включає не тільки теоретичну освіту, але й різноманітні програми практичної підготовки, які допомагають студентам отримати реальний досвід роботи в кіноіндустрії та розбудувати контактну мережу.

Охарактеризовано сутність сучасної системи підготовки продюсерів у Європі на прикладі провідних навчальних закладів Франції, Великої Британії, Німеччини, Італії, Польщі. Європейська модель підготовки продюсерів підкреслює важливість поєднання теоретичних занять із практичними проєктами, участі у фестивалях та заходах (професійні платформи, майстер-класи та ін.).

Третій розділ дисертації присвячений проблемам та перспективам модернізації підготовки продюсерів в Україні. Проаналізовано вітчизняний досвід підготовки продюсерів. На сучасному етапі українська кіноосвіта адаптується до світових тенденцій, що видно завдяки інтеграції європейських стандартів у навчальні програми та акцентуванню на практичних навичках студентів.

Досліджено організаційно-правові механізми підготовки продюсерів в Україні. Розроблені механізми охоплюють нормативно-правові, організаційні, навчально-методичні та кадрові аспекти, що сприяють ефективній підготовці професійних кадрів у галузі аудіовізуального виробництва й забезпечують взаємозв'язок між освітньою системою і ринком культурно-мистецької продукції в Україні.

Визначено й обґрунтовано оптимальну модель підготовки продюсерів в Україні, яка базується на міждисциплінарному підході, що поєднує науково-теоретичну, особистісну та культурну складові в єдину гуманістичну систему. Така модель підготовки враховує як необхідність теоретичного вивчення основ кіновиробництва, аудіовізуального мистецтва, так і практичне навчання в реальних умовах кіновиробництва. Обґрунтовано оптимальні терміни навчання: 2 роки для фахової передвищої, 4 роки для профільної та 5 років для вищої освіти. Продюсери мають бути підготовлені на трьох освітніх рівнях – фахова передвища освіта (лінійний продюсер), бакалаврський (виконавчий продюсер) та магістерський (продюсер). Ключовими аспектами підготовки при цьому є: теоретична освіта; практичне навчання; проєктний підхід; міждисциплінарність; міжнародна співпраця, зокрема обмін досвідом, стажування та участь у міжнародних фестивалях, кіноринках; розвиток державно-приватного партнерства.

Удалося дійти загального висновку, що запропонована модель дозволяє підготувати фахівців, які здатні ефективно працювати в умовах сучасного кіноринку та глобальної конкуренції, урахувуючи всі необхідні аспекти, від теорії до практики.

Ключові слова: аудіовізуальна галузь, аудіовізуальне мистецтво та виробництво, вища освіта, кіновиробництво, креативні індустрії, підготовка спеціалістів, продюсер, сфера аудіовізуального мистецтва та виробництва, сфера креативних індустрій, історія кіноосвіти в Україні, ВУФКУ, український кінематограф, систематизація, український кінематограф, національний кінематограф, національна ідентичність.

ABSTRACT

Sushko P. Training a producer in Ukraine: search for an optimal model. – Qualifying scientific work on the rights of manuscript.

A dissertation for obtaining the degree of Doctor of Philosophy in the specialty 021 «Audiovisual Arts and Productions». – Kyiv National I. K. Karpenko-Kary Theatre, Cinema and Television University. Kyiv, 2025.

The relevance of the research is determined by significant changes in the Ukrainian cultural and artistic environment, accompanied by reforms in the fields of audiovisual production and professional education. In contemporary conditions, with the formation of a new model for producer training and the creation of cultural products, the need for highly qualified producers capable of working in market conditions and global competition is growing. At the same time, issues remain related to the insufficient number of Departments of Producing in most higher education institutions, the limited presence of practitioner lecturers, and the need to modernize the educational system for more active integration of innovations. These challenges underscore the importance of exploring ways to create an optimal model for producer training that meets European standards and promotes the development of Ukraine's audiovisual industry.

The scientific novelty of the results obtained is that the author of the dissertation for the first time: substantiates the optimal model of training producers in Ukraine, taking into account the analysis of relevant national and international experience (using the example of the USA, France, Great Britain, Germany, Italy, Poland), industry needs and current conditions, based on an interdisciplinary approach that combines scientific, theoretical, personal and cultural components into a single humanistic system. The author proves the need to train producers at three educational levels with optimal training periods: professional higher education - line producer (2 years), bachelor's degree - executive producer (4 years) and master's degree - producer (5 years). This model of training takes into account both the need for theoretical study of the basics of film production, including the latest disciplines of audiovisual art, and practical training in real-life film production conditions. The

main mechanisms for the formation of an optimal model of producer training in Ukraine are determined, covering regulatory, organizational, educational, methodological and personnel aspects that contribute to the effective training of professional personnel in the field of audiovisual production and ensure the relationship between the educational system and the film industry.

The periodization of the formation and development of the institute of production in Ukraine has been improved, taking into account the peculiarities of the period since the emergence of cinema in Ukraine and after the restoration of independence in 1991; regulatory mechanisms for training producers in Ukraine, taking into account the needs of the modern audiovisual market, by amending the existing legal acts, in particular 1) the Law of Ukraine “On Higher Education” to expand opportunities for teaching film industry practitioners in artistic higher education institutions; 2) introducing a mechanism for distributing state funds for film production by students; 3) providing internships for students on real film projects in film companies that have received state financial support, etc.; adapting curricula in accordance with European standards, etc; organizational mechanisms for training producers in Ukraine, including the creation of platforms for the exchange of experience, strengthening international cooperation, updating the list of professions and specialties, active involvement of practitioners in teaching, expanding internship programs in real-world film production (in particular, it is shown that during the training period it is advisable to undergo an internship in each department on real film projects and a final internship at the end of the training as an assistant executive producer), introducing international exchange, as well as modernization of curricula by introducing new disciplines.

The typology of producer training models historically formed in global cinematographic practice has been further developed. Various approaches to education, including cognitive, psychological, methodological, and organizational components have been considered that ensure the development of professional skills of future producers. It also systematizes trends in producer training in foreign

countries and Ukraine, particularly in the context of integrating new technologies, emphasizing interdisciplinarity, and developing practical skills.

Results of the research. The results obtained by the author represent a comprehensive interdisciplinary study of the functioning of the producer training system, based on international experience and the substantiation of an optimal model for producer training in Ukraine.

In Chapter 1, “Theoretical Foundations of Producer Training Research”, the main scientific, methodological, and analytical sources underlying the dissertation are reviewed. It should be noted that the methodological aspects of producer training, as well as the specifics of production activities in audiovisual art and production (taking into account the wide variety of its concepts, mechanisms and tools) have not yet been the subject of systematic research by Ukrainian scholars. To a large extent, this is due to the fact that the conceptualization of production in Ukrainian cinema as an independent professional specialization began only after the restoration of state independence in 1991. In view of this, most publications by Ukrainian scholars on this topic have focused on the training of producers in the Western European, primarily French, and American production models. However, there is a growing number of research dedicated to the national model of production or the role of specific producers in film production. This chapter examines the historiography and source base of the research, as well as the main models of producer training that allows for identifying the most effective methods of education and practical training for future producers, along with the specific features of shaping a producer’s personality in the context of cultural identity, which directly impacts their professional competence and success in producing artistic and cultural projects.

Chapter 2 of the dissertation explores international experience in producer training. The approaches to producer training in the United States are summarized. The American model of producer training generally emphasizes an obligatory establishment of close connections between students and key industry representatives, a practice-oriented approach to learning, obligatory mastering the full production cycle, and gaining a deep understanding of various aspects of the film

production market (creative, financial, promotional, etc.). The research demonstrates that the American model includes not only theoretical education but also diverse practical training programs that provide students with real industry experience and help them build professional networks.

The modern producer training systems in Europe, based on examples of the leading educational institutions in France, the United Kingdom, Germany, Italy, and Poland are characterized. The European model highlights the importance of combining theoretical classes with practical projects, participation in festivals, and industry events (such as professional platforms and masterclasses).

Chapter 3 of the dissertation is devoted to the challenges and prospects of modernizing producer training in Ukraine. The domestic experience of producer training has been analyzed. At present, the Ukrainian film education is adapting to global trends, as evidenced by the integration of European standards into curricula and the focus on practical skills for students.

Organizational and legal mechanisms of producer training in Ukraine have been analyzed. The developed mechanisms encompass regulatory, organizational, methodological, and personnel aspects that contribute to the effective preparation of professionals in the field of audiovisual production, and also ensure the connection between the educational system and the cultural and artistic product market in Ukraine.

The dissertation identifies and substantiates an optimal model for producer training in Ukraine, which is based on an interdisciplinary approach that integrates scientific-theoretical, personal, and cultural components into a unified humanistic system. This model accounts for both the need for theoretical study of film production, Audiovisual Arts and practical training in real production conditions.

The key aspects of this model include: theoretical education; practical training; project-based approaches; interdisciplinarity; international cooperation (exchange of experience, internships, participation in international festivals, networking; public-private partnerships).

The general conclusion is that this model allows for the training of professionals, capable of successfully navigating the contemporary film industry and global competition, taking into account all essential elements from theory to practice.

Keywords: audiovisual sector, audiovisual arts and production, higher education, film production, creative industries, specialists training, producer, identity, field of Audiovisual Arts and production, creative industries sector, history of film education in Ukraine, VUFKU, Ukrainian cinematography, systematization, Ukrainian cinematography, national cinematography, national identity.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті в наукових фахових виданнях України, включених до міжнародних наукометричних баз

1. Сушко П. М. Особливості формування особистості продюсера в контексті культурної ідентичності. *Культура України*. 2022. № 77. С. 35–42. DOI: <https://doi.org/10.31516/2410-5325.077.04>
2. Сушко П. М. Особливості підготовки продюсерів аудіовізуального мистецтва та виробництва: світовий досвід для України. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. 2023. № 32. С. 101–107. DOI: <https://doi.org/10.34026/1997-4264.32.2023.281330>
3. Сушко П. М. Європейський досвід підготовки продюсерів у сфері аудіовізуального мистецтва та виробництва. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. 2024. № 34. С. 114–121. DOI: <https://doi.org/10.34026/1997-4264.34.2024.305201>
4. Сушко П. М. Модернізація підготовки продюсерів в Україні: проблеми та перспективи. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. 2024. № 35. С. 185–192. DOI: [10.34026/1997-4264.35.2024.318111](https://doi.org/10.34026/1997-4264.35.2024.318111)

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації

5. Сушко П. М. Роль інституту продюсерства у формуванні громадянського суспільства в Україні. *Актуальні проблеми розвитку українського мистецтва: культурологічний, мистецтвознавчий, педагогічний аспекти* : матеріали VII Міжнародної науково-практичної конференції, м. Луцьк, 17–19 червня 2022 р. Луцьк, 2022. С. 146–150.
6. Сушко П. М. Особливості підготовки продюсерів у США: досвід для України. *Scientific and pedagogical internship «Cultural studies, art history and*

musicology in the system of EU modern education» : Internship proceedings, June 27 – August 7, 2022. Wloclawek, Republic of Poland, 2022. С. 58–62.

7. Сушко П. М. Моделі продюсування в аудіовізуальній сфері: світовий досвід для України. *Сучасні дослідження в галузі культури і мистецтва* (присвячена 120-річчю Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого) : матеріали ІХ Міжнародної науково-практичної конференції, м. Київ, 24 жовтня 2024 р. Київ, 2024.

8. Сушко П. М. Продюсерство з аудіовізуального мистецтва та виробництва в Україні: сучасний стан та перспективи розвитку. *Тенденції розвитку Української анімації: історія та сучасність* : матеріали загальноуніверситетської наукової викладацько-аспірантської конференції, м. Київ, 2023. С. 27–28.

9. Сушко П. М. Війна та кінематограф: вплив російсько-української війни на творчий процес. *Продюсування фільмів у 21 столітті: основні виклики* : матеріали І Щорічної міжнародної науково-практичної конференції, м. Київ, 28–29 вересня 2023 р. Київ, 2023. С. 83–85.

10. Сушко П. М. Формування особистості продюсера: баланс творчості, організації та національної ідентичності. *Продюсування фільмів у 21 столітті: основні виклики* : матеріали ІІ Щорічної міжнародної науково-практичної конференції, м. Київ, 16–17 грудня 2024 р. Київ, 2024.

ЗМІСТ

ВСТУП	15
РОЗДІЛ І. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ПІДГОТОВКИ ПРОДЮСЕРІВ	23
1.1. Стан наукової розробки теми дослідження.....	23
1.2. Основні моделі підготовки продюсерів.....	51
1.3. Особливості формування особистості продюсера в контексті культурної ідентичності.....	65
Висновки до I розділу.....	82
РОЗДІЛ ІІ. ЗАРУБІЖНИЙ ДОСВІД ПІДГОТОВКИ ПРОДЮСЕРІВ	85
2.1. Підходи до підготовки продюсерів у США.....	85
2.2. Особливості сучасної системи підготовки продюсерів у Європі.....	107
Висновки до ІІ розділу.....	139
РОЗДІЛ ІІІ. МОДЕРНІЗАЦІЯ ПІДГОТОВКИ ПРОДЮСЕРІВ В УКРАЇНІ: ПРОБЛЕМИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ	141
3.1. Вітчизняний досвід підготовки продюсерів.....	141
3.2. Організаційно-правові механізми модернізації підготовки продюсерів в Україні: проблеми та перспективи.....	174
3.3. Оптимальна модель підготовки продюсерів аудіовізуального мистецтва та виробництва в Україні.....	189
Висновки до ІІІ розділу.....	204
ВИСНОВКИ	208
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	215
ДОДАТКИ	239

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. В Україні тридцять років незалежності ознаменувалися активізацією ринкових процесів і докорінними реформами всіх галузей життєдіяльності суспільства. Найголовнішою зміною є становлення економічного блоку соціокультурних відносин. Означені процеси не оминули царину культури, що призвело до актуалізації низки професійних запитів, які могли задовольнити лише нові види професійної діяльності. Відповідно формування інституту продюсерства постає закономірним наслідком розвитку культури й мистецтва.

На сьогодні існує багато чинників, які перешкоджають ефективним процесам створення українського якісного, конкурентоспроможного культурно-мистецького продукту. Насамперед мовиться про проблеми конкурентної фахової підготовки фахівців у галузі комерційного виробництва культурно-мистецького продукту.

Водночас слід зазначити, що відбуваються відчутні еволюційні зміни в українській аудіовізуальній сфері. Фактично фігура режисера аудіовізуального твору як стрижневої ланки виробництва дещо «розмивається» умовами сучасного виробництва, а продюсерська модель перебуває на стадії становлення. У незадовільному стані знаходиться законодавчо-нормативна база функціонування продюсерської моделі аудіовізуального виробництва. І хоча державою зроблено певні позитивні кроки (наприклад, зміни до Закону України «Про кінематографію» у 2020 р., прийняття Закону України «Про державну підтримку кінематографії», створення системи кешрібейтів, фінансування безпосередньо кіновиробництва, внесення до державного класифікатора професій визначення професії «продюсер» та «продюсер (кінематографія)»), однак невирішеними залишається низка актуальних питань. Зокрема, ідеться про відсутність у профільних вищих навчальних закладах України відповідних кафедр із підготовки продюсерів (окрім Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, у якому 2 квітня 2021 р.

було утворено кафедру продюсерства аудіовізуального мистецтва та виробництва з метою підвищення якості підготовки професійних кадрів за освітньо-професійними програмами «Організація кінотелевиробництва» і «Продюсерство з аудіовізуального мистецтва та виробництва» відповідно до європейських стандартів), брак викладацьких кадрів з необхідним практичним досвідом, загальну інертність системи освіти щодо впровадження інновацій тощо.

Розробка оптимальної моделі підготовки продюсерів є важливим кроком для розвитку аудіовізуального мистецтва та виробництва, підвищення якості культурного продукту й інтеграції України в глобальний ринок аудіовізуального виробництва.

Науково-теоретична і практична значущість зазначених проблем зумовила вибір теми дисертаційного дослідження.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертацію виконано на кафедрі продюсерства аудіовізуального мистецтва та виробництва Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. Тему затверджено 26 жовтня 2021 року на засіданні Вченої ради Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого (протокол № 7) та уточнено на засіданні Вченої ради університету 25 жовтня 2022 року (протокол № 12).

Метою дисертаційної роботи є комплексний аналіз особливостей функціонування системи підготовки продюсерів на основі зарубіжного досвіду та обґрунтування оптимальної моделі підготовки продюсерів в Україні.

Об'єкт дослідження – інститут продюсерства.

Предмет дослідження – механізми формування оптимальної моделі підготовки продюсерів в Україні.

Сформульована мета дослідження зумовлює виконання таких **завдань**:

– охарактеризувати стан наукової розробки теми дослідження;

- розглянути основні моделі підготовки продюсерів, які історично склалися у світовій кінематографічній практиці та визначити особливості формування особистості продюсера в контексті культурної ідентичності;
- узагальнити підходи до підготовки продюсерів у США;
- охарактеризувати сутність сучасної системи підготовки продюсерів у ЄС;
- проаналізувати вітчизняний досвід підготовки продюсерів;
- дослідити організаційно-правові механізми підготовки продюсерів в Україні;
- визначити та обґрунтувати оптимальну модель підготовки продюсерів в Україні.

Хронологічні межі дослідження ретроспективно охоплюють ХХ–ХХІ ст., де нижня межа зумовлена періодом зародження кінематографа й початком формування професії продюсера, а верхня – пов’язана зі стрімким розвитком підготовки продюсерів в Україні в умовах суспільних змін і початком повномасштабного російського вторгнення в Україну.

Методи дослідження. Методологічну основу дисертації становить сукупність загальних та спеціальних методів наукового пізнання, використання яких дозволило досягти поставленої мети й забезпечити наукову достовірність і коректність отриманих результатів.

Бібліографічно-статистичний метод використано для виявлення й опису літератури за тематикою дослідження, її систематизації та бібліографічного аналізу.

Системний метод допоміг здійснити систематизацію публікацій за темою дослідження. Проблемно-хронологічний метод уможливив виокремлення сучасної системи підготовки продюсерів, визначення його хронологічних меж. Нами також використано компаративний та міждисциплінарний підходи.

Проблематика дослідження щодо підготовки продюсера в ринкових умовах вимагала звернення до таких наукових дисциплін, як соціологія, публічне управління, маркетинг і менеджмент виконавських мистецтв.

Культурно-історичний та компаративний метод було застосовано задля виявлення особливостей походження й розвитку професії продюсера, зокрема, на теренах України; аналітичний метод і методи наукового аналізу, порівняння, узагальнення стали в нагоді під час визначення творчо-виробничих та економіко-правових особливостей діяльності продюсера в культурному просторі України.

Задля мистецтвознавчого, педагогічного й культурологічного аспектів вивчення проблеми були застосовані методи систематизації та аналізу.

Теоретичну базу дисертації становлять:

– праці зарубіжних науковців, які досліджували формування спеціалізації продюсера, зокрема: А. Вайда, М. Дейл, Дж. Кембер, А. Маккенн, К. Мейр, А. Пардо, Г. Поудермейкер, Т. Скрібнер, Е. Спайсер, М. Хьорт;

– праці класиків продюсування, у яких окреслено проблему ролі продюсера: Б. Брокколі, Д. Патнем, Морін Райан, Лоуренс Турман, Ерік Феллнер, Ангус Фінні;

– роботи вітчизняних науковців, які досліджують становлення інституту кінопродюсерів, зокрема: З. Алфьорова, В. Біган, А. Белікова, О. Мусієнко, Л. Новікова, О. Овчарук, Р. Росляк, О. Стогній, М. Ткаченко, Н. Черкасова, Г. Чміль, Т. Хомич, Є. Ємельянова;

– кінознавчі роботи, зокрема культурологічні дослідження розвитку продюсерської діяльності, автори: І. Безгін, О. Безручко, Л. Брюховецька, І. Зубавіна, Н. Миропольська, В. Миславський, Г. Погребняк, Р. Росляк;

– роботи, що стосуються моделі мистецької освіти як системи підготовки: О. Безгін, О. Безручко, О. Успенська, С. Вітвицька, С. Волков, С. Даниленко, О. Квецко, Я. Лупій, Н. Марусик, Л. Мартинець, О. Олексюк, П. Саух, В. Рея-Баптіста, Е. Берн, М. Рід та М. Кеннон;

– праці, присвячені особливостям формування особистості продюсера, дослідженню ролі людини в сучасному модерні та історії кіновиробництва, автори: А. Печчеї, Е. Фромм, М. Гайдеггер, Т. Адлер, Ж. Садуль, І. Руссе-Руар, Ж. Ренуар, Д. Уорнер;

– роботи, зосереджені на формуванні культурної ідентичності: Ю. Габермаса, М. Козловець, Л. Нагорної, Р. Поліщук, Й.-Г. Гердера, К. Гірца, К. Раннера, К.-Г. Юнга, М. Уолцера та ін.

Джерельна база дослідження складається з теоретичних праць – монографій, наукових публікацій мистецтвознавчого, педагогічного, філософського та культурологічного спрямування, які дотичні до напряму дисертаційного дослідження. Також використано матеріали довідкового характеру, друковані й електронні версії матеріалів наукових конференцій, наукову періодику, результати соціологічного опитування за проблематикою дисертації. Фактологічною базою дослідження стали освітні програми провідних університетів США та Європи з підготовки кінопродюсерів, їх формальні і неформальні форми навчання, які знаходяться в основі впровадження нових моделей та інструментів навчання, у тому числі активного залучення організацій роботодавців і працівників до зазначених процесів.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що в дисертаційній роботі *вперше*:

– обґрунтовано оптимальну модель підготовки продюсерів в Україні з урахуванням аналізу відповідного національного та світового досвіду (на прикладі США, Франції, Великої Британії, Німеччини, Італії, Польщі), потреб індустрії та умов сьогодення, яка базується на міждисциплінарному підході, який поєднує науково-теоретичну, особистісну та культурну складові в єдину гуманістичну систему. Доведено необхідність підготовки продюсерів на трьох освітніх рівнях та з оптимальними термінами навчання – фахова передвища освіта – лінійний продюсер (2 роки), бакалаврський – виконавчий продюсер (4 роки) та магістерський – продюсер (5 років). Така модель підготовки враховує як необхідність теоретичного вивчення основ кіновиробництва, у тому числі новітніх дисциплін аудіовізуального мистецтва, так і практичне навчання в реальних умовах кіновиробництва;

– визначено основні механізми формування оптимальної моделі підготовки продюсерів в Україні, які охоплюють нормативно-правові,

організаційні, навчально-методичні та кадрові аспекти, що сприяють ефективній підготовці професійних кадрів у галузі аудіовізуального виробництва та забезпечують взаємозв'язок між освітньою системою і кіноіндустрією.

Удосконалено:

– періодизацію становлення й розвитку інституту продюсерства в Україні з урахуванням особливостей періоду з часу появи кінематографа на території України та після відновлення незалежності в 1991 році;

– нормативно-правові механізми підготовки продюсерів в Україні, що враховують потреби сучасного аудіовізуального ринку, шляхом внесення змін до чинних нормативно-правових актів, зокрема 1) Закону України «Про вищу освіту» щодо розширення можливостей для викладання у мистецьких вищих навчальних закладах практиків кіноіндустрії; 2) впровадження механізму розподілу державних коштів для виробництва фільмів студентами; 3) забезпечення стажувань студентів на реальних кінопроєктах в кінокомпаніях, які отримали державну фінансову підтримку тощо; адаптації навчальних програм відповідно до європейських стандартів тощо;

– організаційні механізми підготовки продюсерів в Україні, зокрема створення майданчиків для обміну досвідом, посилення міжнародної співпраці, оновлення переліку професій і спеціальностей, активне залучення практиків до викладання, розширення програм стажувань в реальних умовах кіновиробництва (зокрема, показано, що за період навчання доцільно проходити стажування в кожному департаменті на реальних кінопроєктах та фінальне стажування наприкінці навчання у якості асистента виконавчого продюсера), упровадження міжнародного обміну, а також модернізація навчальних програм шляхом введення нових дисциплін.

Набули подальшого розвитку:

– типологізація моделей підготовки продюсерів, що історично сформувалися у світовій кінематографічній практиці. Розглянуто різноманітні підходи до навчання, ураховуючи когнітивні, психологічні, методичні та

організаційні компоненти, які забезпечують формування професійних навичок майбутніх продюсерів;

– систематизація тенденцій підготовки продюсерів у зарубіжних країнах та Україні, зокрема в контексті інтеграції новітніх технологій, акцентуванні на інтердисциплінарності та розвитку практичних навичок.

Теоретичне та практичне значення отриманих результатів дослідження полягає в тому, що вони сприятимуть оптимізації процесів підготовки продюсерів та удосконаленню відповідної вітчизняної моделі, а також підвищенню ефективності нормативно-правових та організаційних механізмів управління сферою кіновиробництва.

Матеріали дослідження можуть бути використані в подальших науково-теоретичних розробках, під час створення навчальних посібників та підручників, написання як окремих розділів у розвідках з історії українського кіно, так і узагальнюючих праць з історії українського кіномистецтва.

Окремі положення роботи можуть бути впроваджені в навчальний процес під час читання лекційних курсів з історії вітчизняної культури та мистецтва, а також спецкурсів з історії українського продюсування.

Особистий внесок здобувача. Дисертація є самостійною, оригінальною роботою, результати якої отримані автором особисто. Усі опубліковані статті й тези доповідей на наукових конференціях написані без співавторів.

Апробація результатів дослідження. Основні положення дисертації було представлено в доповідях на наукових конференціях, зокрема:

- міжнародних: «Cultural studies, art history and musicology in the system of EU modern education» (June 27 – August 7, 2022. Wloclawek, Republic of Poland); «Продюсування фільмів у 21 столітті: основні виклики» (м. Київ, 28 вересня 2023 р.); «Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі XXI століття: сфери, концепції, ефективність» (м. Київ, 20–21 грудня 2023 р.); «Сучасні дослідження в галузі культури і мистецтва (присвячена 120-річчю Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К.

Карпенка-Карого)» (м. Київ, 24 жовтня 2024 р.); «Продюсування фільмів у 21 столітті: основні виклики» (м. Київ, 16–17 грудня 2024 р.).

- всеукраїнських: «Актуальні проблеми розвитку українського мистецтва: культурологічний, мистецтвознавчий, педагогічний аспекти (м. Луцьк, 17–19 червня 2022 р.); «Тенденції розвитку Української анімації: історія та сучасність» (м. Київ, 2023).

Публікації. За темою дисертації опубліковано 9 одноосібних наукових публікацій, зокрема 4 статті у фахових виданнях, затверджених МОН України за спеціальністю «Аудіовізуальне мистецтво та виробництво», 5 публікацій у збірниках матеріалів наукових конференцій.

Структура дисертації. Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел. Загальний обсяг дисертації становить 246 сторінок, із яких основного тексту – 200 сторінок. Робота містить 8 таблиць та 4 рисунки. Список джерел налічує 228 найменувань.

РОЗДІЛ I. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ПІДГОТОВКИ ПРОДЮСЕРІВ

1.1. Стан наукової розробки теми дослідження

Історіографічний аналіз підготовки продюсерів у сфері аудіовізуального мистецтва та виробництва передбачає вивчення основних наукових, науково-методичних та аналітичних досягнень і розробок у зазначеній галузі, використання методів аналізу й синтезу літератури із цієї теми, а також систематизацію та переосмислення наявних досліджень. Це дозволить, по-перше, проаналізувати ключові підходи до визначення та класифікації типів продюсерів, по-друге, критично оглянути джерельну базу дослідження як підготовки продюсерів зокрема, так і становлення інституту продюсерства загалом.

Для початку розглянемо ключові визначення поняття «продюсер», а також типологізацію останніх в аудіовізуальному виробництві.

Термін «продюсер» (від англ. *producer* – виробник) активно почали використовувати в першій половині ХХ ст. Його дослівний переклад – виробляти або створювати щось (від англ. *to produce*). Від початку продюсерами називали людей, які безпосередньо відповідали за створення фінального кінопродукту й забезпечували умови для його реалізації та просування. Це було пов'язано з тим, що на початку свого існування кінематограф не мав чіткої системи розподілу обов'язків і функцій між різними професіями, відповідно продюсер, який займався фінансовим забезпеченням та організацією виробництва фільму, поступово став відповідальним за всі етапи створення фільму. Важливо зрозуміти, що продюсер не тільки фінансував проєкт, але й брав участь у виборі творчого складу, контролював бюджет і дотримання графіка зйомок, тому його внесок у створення фільму був надзвичайно великим. Утім, через відсутність чіткого визначення, що містить обґрунтування ролі та функцій продюсера, деякі історики тривалий час

недооцінювали його роль у кінематографі, сприймаючи його як просто фінансового посередника або ж експонента, своєрідного виставкового шоумена.

Тож слід погодитися з думкою британського науковця Джо Кембера, який стверджує, що спеціалізація продюсера була поступовим процесом – від зародження кінематографа в 1890-х до 1910-х років, до того часу, коли ця фігура вже почала нагадувати фігуру сучасного продюсера. Також дослідник зазначає, що історики надто довго використовували відсутність чіткого визначення з метою свідомої недооцінки внеску продюсера в розвиток раннього кінематографа [120, с. 27].

Вітчизняна дослідниця О. Мусієнко зазначає, що «кінопродюсер – це провідна постать у кінематографі, що контролює створення кінопродукту протягом усіх стадій кіновиробництва» [46, с. 15]. На її думку, «саме продюсер стояв біля колиски молодого мистецтва. Саме він наймав оператора з кінокамерою і доручав йому знімати живі фотографії. Цей чудовий “атракціон” можна було вигідно продати. І лише згодом у кінопроцесі з’являються сценарист, режисер, актори-виконавці ролей, а не просто випадкові перехожі, що втрапили в око кінооб’єктива» [46, с. 15].

Словник іншомовних слів подає визначення поняття «продюсер (англ. *Producer* від латин. *Produco* – виробляю) – це особа, яка організовує виробництво кінофільму, виконує ідейно-художній та організаційно-фінансовий контроль за продукцією кіно- та телекомпанії; власник кіностудії» [87]. Як бачимо, таке визначення є занадто загальним та спрощеним, що загалом притаманно будь-яким словникам або енциклопедіям. Зокрема, воно не враховує відмінність між різними видами й типами продюсерів, методологічні підходи до продюсування тощо.

У чинному законодавстві України, зокрема в статті 3 Закону України «Про кінематографію», наведено таке визначення: «продюсер фільму – фізична або юридична особа, яка організовує або організовує і фінансує виробництво та розповсюдження фільму» [77]. Окремо в згаданому законі подано визначення продюсерської системи, що трактується як «система у сфері кінематографії, яка

в умовах кіноринку забезпечує взаємодію і функціонування всіх суб'єктів кінематографії з метою виробництва, розповсюдження та демонстрування фільмів» [77].

У свою чергу в Законі України «Про авторське право і суміжні права» зазначено, що «продюсер аудіовізуального твору – це особа, яка організовує або організовує і фінансує створення, виробництво і опублікування аудіовізуального твору» [66]. Таким чином, у Законі України «Про кінематографію» наведено більш точне й повне визначення поняття «продюсер», що дозволяє розглядати його як базове в нашому дослідженні.

У зарубіжному дискурсі існують різні підходи до розуміння поняття «продюсер». Так, професор Ендрю Спайсер вважає, що «продюсер є посередником між комерцією та творчістю... чия ключова функція полягає в тому, щоб мати огляд усього процесу створення фільму»; це особа, «яка може одночасно задовольняти комерційні вимоги (знімати прибуткові фільми) і керувати громадською думкою, а не просто потурати існуючим смакам» [209].

Такої думки дотримується британський кінопродюсер Ерік Феллнер, який стверджує, що продюсер потребує поєднання «творчого розуміння, щоб зробити правильний вибір» і «ділової хватки, щоб викласти весь [проект] належним чином» [215].

На переконання колишнього директора «Продюсерської програми Пітера Старка», продюсера Лоуренса Турмана, «бути продюсером означає бути підприємцем, починаючи бізнес з нуля кожного разу, коли ви починаєте проект. Мені це подобається, і це завжди надихає. Ви будете метушитися, шукати нові джерела фінансування. Можливо, вам пощастить працювати з кількома тими самими людьми кілька разів, але часто це нова співпраця» [215].

Американська кіноенциклопедія визначає професію продюсера наступним чином: «Продюсер – це людина, яка здійснює цілковитий контроль над виробництвом кінокартини й повністю відповідає за її успіх чи невдачу. В ідеалі продюсер поєднує в собі практичного бізнесмена, незговірливого наглядача, ощадливого бухгалтера, гнучкого дипломата та творчого мрійника.

Однак продюсери дуже різняться залежно від своїх особистостей, рівнів наданих повноважень і ступеня залучення у виробництво. Зазвичай їх робота починається задовго до виходу фільму у виробництво й закінчується нескоро після того як фільм зійде з екранів» [212, с. 3388].

Що стосується типологізації продюсерів, то їх типи відрізняються один від одного на основі різноманітних критеріїв. Наприклад, багато залежить від того, якою є продюсерська система загалом – студійною чи незалежною. Крім того, попри те що продюсер є однією з ключових фігур у кінематографі, його роль може різнитися залежно від типів і видів фільмів, у створенні яких він бере участь. Зокрема, виокремлюють такі види кіно, як авторське та жанрове.

Авторське кіно – це творчість режисерів, які володіють власним стилем і виражають свої ідеї через образи й символи, що часто відрізняються від загальноприйнятих жанрів та стандартів. У цьому випадку продюсер здебільшого є партнером режисера та забезпечує фінансову й організаційну підтримку, не втручаючись у творчий процес. Узагалі фінансовий успіх не стає критерієм для оцінки.

У свою чергу жанрове кіно – це фільми, що мають загальні теми й елементи стилю, такі як комедії, бойовики, детективи тощо. У цьому випадку продюсер виступає більш активною фігурою, оскільки він має вирішувати питання кастингу акторів, відповідності стилю та жанру, витрат на виробництво й інших аспектів. Тут приділяється увага питанням, пов'язаним з ринковими стратегіями та маркетингом, що забезпечують фінансову підтримку проекту та в результаті мають високий комерційний потенціал.

Отже, роль продюсера може змінюватися залежно від типу кіно, яке він знімає, та моделі виробництва. Так, у повнометражному фільмі зазвичай буде принаймні один виконавчий продюсер, лінійний продюсер (директор). У годинному епізодичному телевізійному шоу можна побачити в титрах до десятка продюсерів. А коли мова заходить про реаліті-шоу на телеканалах, вони оперують власними категоріями продюсерів. Це призводить до певної

методологічної та понятійно-категоріальної плутанини, що в підсумку впливає на систему підготовки продюсерів загалом.

Виходячи із цього, необхідно розглянути основні типи продюсерів, які фігурують як у зарубіжному, так і вітчизняному науковому дискурсі. Існує значна кількість типів продюсерів в аудіовізуальному мистецтві, зокрема в галузі кіновиробництва, – це генеральний продюсер, продюсер, виконавчий продюсер, лінійний продюсер, продюсер постпродакшну, промо-продюсер, креативний продюсер.

Однак почнемо з того, що, як уже зазначалося, передусім існують студійні та незалежні продюсери. Студійні працюють на студії, їх фінансами керує рада директорів. А незалежний продюсер сам шукає фінансування, наймає команду. У нашій дисертаційній роботі ми будемо розглядати саме останній тип, оскільки він більше притаманний вітчизняній практиці продюсування.

Насамперед зазначимо, що в науковому дискурсі існує певна плутанина між такими поняттями, як «продюсер» та «виконавчий продюсер». Так, у США виконавчий (в українському перекладі часто використовується слово «генеральний») продюсер («executive producer») – це людина, «яка контролює виконання одним або декількома продюсерами всіх своїх продюсерських функцій в одному або кількох проєктах. Виконавчим продюсером може бути особа, яка збирає фінансування, забезпечує фінансування, володіє правами на сценарій та/або укладає угоду. Це також може бути відомий продюсер, який “позичає” своє ім’я (і престиж) проєкту» [156, с. 1]. У складніших проєктах або різних проєктах виконавчий продюсер може керувати групою продюсерів, кожен з яких відповідає за конкретний аспект проєкту.

Науковиця та американська продюсерка Морін Райан пропонує таке визначення: «виконавчий продюсер – це особа, яка залучає фінансування для проєкту або робить вагомий внесок у розвиток авторських прав» [204, с. 22].

У свою чергу американська кіноенциклопедія в контексті студійної системи кіновиробництва визначає виконавчого продюсера як «особу, яка несе

повну відповідальність за виробництво фільму, але яка не часто бере участь у будь-якому етапі створення фільму. Вона часто відповідає за кілька виробництв одночасно і зазвичай контролює загальні бізнес-аспекти, залишаючи кожне підприємство фактично за відповідальним продюсером» [212, с. 1334].

Зазначимо, що в українському розумінні це визначення більш притаманне генеральному продюсеру (або просто продюсеру). Водночас він буде генеральним в американській студійній системі, або незалежним продюсером у випадку незалежного кіно, тобто незалежний від студії та держави (що характерно для вітчизняного досвіду).

Зазначимо, що генеральний продюсер зазвичай працює лише на найвищому рівні. В українському кінематографі генеральним продюсером може бути також той, хто забезпечує фінансування проєкту й відповідає за його реалізацію. Він має неабиякий досвід у кіновиробництві та здатний керувати проєктами. Крім того, генеральний продюсер забезпечує збалансований бюджет проєкту й використання всіх ресурсів з максимальною ефективністю.

У студіях же генеральним продюсером буде директор студії. У випадку, якщо держава є замовником, то вона виконує роль генерального продюсера, і тоді призначається директор картини. Звичайний генеральний продюсер не зможе зняти фільм як виконавчий продюсер, так само як і не кожен виконавчий продюсер зможе виконувати функції генерального продюсера.

Що стосується загального поняття «продюсер» («*producer*»), то в американському дискурсі під ним мається на увазі, по суті, той, хто «ініціює, координує, наглядає та контролює всі творчі, фінансові, технологічні та адміністративні аспекти кінофільму та/або телевізійного шоу на всіх етапах від початку до завершення» [156, с. 1]. Продюсер часто «отримує права на історію чи сценарій і розробляє матеріал, поки він не буде готовий до покупки. Найімовірніше, він або вона буде тим, хто продасть проєкт студії чи, можливо, залучить необхідне фінансування. Він або вона встановлюватиме юридичну структуру виробничої організації, підписуватиме всі угоди й контракти, виконуватиме функції зв'язку між виробництвом і студією та відповідатиме за

доставку готового фільму» [156, с. 1]. Фактично продюсер, тісно співпрацюючи з режисером, образно висловлюючись, «ходить по канату», намагаючись захистити наміри сценариста й бачення режисера, водночас збалансовуючи фінансові обмеження графіка та бюджету кіновиробництва.

На думку Морін Райан, «продюсер – це особа, яка об'єднує різні елементи проекту, наприклад купує права на основний матеріал, придумує ідею для проекту, наймає сценариста, вибирає та/або купує сценарій, залучає акторів (талант) до кіно, наймаючи керівників ключових відділів, здійснює нагляд за виробництвом і постпродакшном, а також залучає фінансування» [204, с. 22]. Вона згадує також про співпродюсера, який «відповідає за логістику виробництва фільму або певний аспект фільму» [204, с. 22].

Очевидно, що продюсер, незалежно від того, чи він сам обрав ідею або сценарій, чи його призначив виконавчий продюсер студії, має передусім керувати проектом, метою якого є успішний фільм. Йому можуть призначити сценариста або вибрати одного чи кількох зі списку студії або з ринку фрілансерів. Продюсер обговорює з ним контури історії (їх може бути більше однієї) і разом вони розробляють фінальний план виробництва фільму, який подається на затвердження керівникам студії або фінансовим спонсорам. Отримавши добро, сценарист приступає до написання сценарію. Зазвичай він надсилає частини сценарію продюсеру.

Тим часом продюсер продовжує пошук і вибір режисера. Знову-таки керівництво студії може призначити режисера проекту. Однак бажано, щоб його обрав продюсер, на рішення якого зазвичай впливає перевірена майстерність режисера з конкретним типом фільму (бойовик, драма, комедія тощо). Водночас не слід забувати, що продюсер, який також може режисерувати, або режисер, який теж продюсує (Хічкок, Премінгер, Хоукс тощо), має значну перевагу: він може зберігати як найповніший контроль над своїми фільмами [212, с. 3388].

Хоча слід зазначити, що далеко не кожен режисер може бути успішним продюсером. Тому їх успіхи є здебільшого винятком. Тож ми погоджуємося із

думкою дослідника П. Рі, що «в багатьох пілотних постановках режисер і продюсер є однією людиною. Виконання двох дуже різних і складних обов'язків одночасно створює надмірний і непотрібний тиск на новачка. Ми не рекомендуємо це робити» [199, с. 20].

Тож складно не погодитися з М. Райан, яка зазначає, що продюсер «змушує проєкт відбуватися. Без продюсера немає проєкту» [204, с. 12].

Коли є окремий продюсер і режисер, вони обговорюють різноманітні творчі й технічні аспекти, від загального підходу та теми до таких особливостей, як місце зйомки, вибір технічної групи тощо. Водночас найважливішим чинником у свідомості продюсера є обмеження його бюджету, незалежно від того, встановлює їх студія чи він сам, якщо він незалежний продюсер. Ця «бюджетна проблема» визначає його позицію щодо таких важливих рішень, як вибір акторського складу, зйомка в студії чи на місці, продуманість декорацій і костюмів, а також тривалість зйомок [212].

Після початку зйомок завбачливий продюсер іде зі знімального майданчика, щоб надати режисерові свободу дій, однак продовжує стежити за щоденним прогресом у виробництві й переконується, що режисер і знімальна група працюють безперебійно, дотримуючись розкладу, а головне – у межах бюджету. Він має бути завжди доступним як спеціаліст із вирішення проблем у разі особистих чи трудових конфліктів або якщо під час зйомки виникають непередбачені технічні проблеми. Після завершення зйомок продюсер бере участь в етапі постпродакшну, що передбачає нагляд за монтажем, озвучуванням, звуковими ефектами, мікшуванням, оптичними ефектами, титрами та всіма іншими кроками до того, як фільм буде готовий до випуску [212, с. 3389].

Окрім того, продюсер продовжує працювати з фільмом на етапі його дистрибуції, координуючи розповсюдження та беручи участь у плануванні та проведенні рекламної кампанії для початкового прокату в кінотеатрах, випуску домашнього прокату та можливого повторного показу в кінотеатрах і на телебаченні [212, с. 3389].

Отже, продюсер є ключовою фігурою у виробництві фільму, який відповідає за фінансову сторону проєкту та управління всіма аспектами виробництва – від ідеї до реалізації на екрані. Він є активним партнером кіностудії, дистриб'ютора або інших інвесторів.

Показово, що в минулому більшість голлівудських продюсерів були найманими працівниками студій, яким найчастіше доручали свої проєкти, бюджети, акторський склад і знімальну групу. Вони відповідали за кожне важливе рішення перед виконавчим продюсером або віцепрезидентом студії, відповідальним за виробництво. Водночас справді креативні продюсери (наприклад, Вел Льютон із циклом жахів RKO 1940-х рр. або Артур Фрід із мюзиклами MGM «Чарівник країни Оз» 1939-го і 1950-х рр.) залишили свій відбиток у своїх кінофільмах, який часто був виразнішим, ніж у самих режисерів.

Справжня рідкість у традиційній голлівудській студійній системі – незалежний продюсер такого масштабу, як Семюел Голдвін, який вкладав власні гроші та здійснював повний фінансовий і творчий контроль над своєю продукцією. Посередині між незалежним продюсером і продюсером, який отримував зарплату в студії, був продюсер, який створював власний незалежний підрозділ у рамках великої студії. Однак після розпаду традиційної студійної структури в 1950-х і 1960-х роках незалежне виробництво стало звичним явищем [212, с. 3390].

Що стосується лінійного продюсера («Line Producer»), то у США – це особа, яка відповідає за те, щоб зйомки були завершені за розкладом і згідно з бюджетом, здійснює нагляд за всіма фізичними аспектами виробництва й відповідає перед виконавчим продюсером за оперативне управління, зйомки та роботу зі знімальною групою. Лінійний продюсер фактично організовує зв'язок між знімальною групою та виконавчим продюсером, а також підзвітний керівнику студії (або представнику компанії, що забезпечує завершення роботи) [156, с. 2].

На думку М. Райан, «лінійний продюсер – це особа, яка відповідає за логістику виробництва, від підготовки до завершення виробництва» [204, с. 22].

Лінійний продюсер має володіти навичками роботи з людьми та ведення переговорів, а також умінням зібрати правильну команду. Американська дослідниця Є. Хонтанер зазначала, що свого часу не існувало лінійного продюсера, був лише керівник виробництва (або керівник підрозділу виробництва, UPM), який виконував більшість тих самих функцій [156, с. 2].

Підсумовуючи зазначимо, що американське трактування поняття «продюсер» характерне для виконавчого продюсера в українському розумінні, який відповідає за загальне керівництво творчим процесом та контролює фінансові аспекти проєкту. У той же час продюсером в Україні може бути людина, яка все зробила (але вона немає прав на твір, а в генерального вони є; крім того, часто генеральний продюсер – це головний інвестор або спонсор, якому будуть належати права).

Виконавчий продюсер оцінює сценарій, який дає йому генеральний. Він складає кошторис в межах бюджету фільму, який йому затвердив генеральний продюсер. Також виконавчий продюсер координує роботу всіх учасників проєкту, включаючи лінійного продюсера, режисерів, сценаристів та ін. В Україні виконавчий продюсер – це найманий працівник, який відповідає за реалізацію задуманого плану продюсера, фінансові витрати в межах бюджету, керівництво командою, виконання всіх етапів кіновиробництва (зіставлення ключових понять у зарубіжному та вітчизняному дискурсі репрезентовано в таблиці 1.1).

Таблиця 1.1

Ключові поняття зі сфери продюсування в зарубіжному та вітчизняному дискурсі

Західний дискурс	Вітчизняний дискурс
Executive Producer	Генеральний продюсер (Продюсер)
Продюсер (Producer)	Виконавчий продюсер
Лінійний продюсер (Line Producer)	Лінійний продюсер або заступник виконавчого продюсера або директор

Джерело: складено автором самостійно.

Зауважимо також, що в зарубіжній практиці дослідники визначають й інші типи продюсерів. Зокрема, окремо говорять про продюсера постпродакшну (керівника постпродакшну), а також асоційованого продюсера (це може бути той, хто здійснює значний внесок у виробництво, людина, яка звела продюсера й фінансиста, або помічник продюсера) [156, с. 3]. М. Райан зазначає, що «асоційований продюсер – це особа, відповідальна за одну або кілька продюсерських функцій, делегованих продюсером або співпродюсером» [204, с. 22]. Іноді цю назву також використовують як своєрідний символ, щоб зробити приємне сценаристу, керівнику виробництва, власнику основних прав або комусь, хто пропонує важливу послугу в обмін на кредит [223]. В Україні часто вказують людину або компанію, яка зробила певний етап роботи в межах фільму, або залучила фінансування для нього.

Деякі дослідники, зокрема М. Дейл, виокремлюють ще посаду креативного продюсера. Так, він зазначає, що «справжня роль продюсера повинна поєднувати сильне фінансове почуття з креативністю» [105]. На нашу думку, креативний продюсер – це часто автор ідеї, людина, якій не належать права. Це може бути сценарист, який присутній на всіх етапах виробництва, творча людина, яка приймає участь в організації виробництва і вносить певні креативні ідеї або слідкує за їх реалізацією.

У свою чергу Ангус Фінні – який сам був кінопродюсером – указував на те, що «кіноіндустрія має тенденцію ділити виробників фільмів на два досить нечітко визначені табори: креативний продюсер і фінансовий продюсер. Небагато людей унікально талановиті в обох сферах. Теоретично, ефективна виробнича комбінація – це така, коли дві людини – одна з творчими навичками, а інша – фінансово – працюють разом над розробкою та створенням проєктів» [223].

Для британського продюсера Д. Патнема, відповідального за такі фільми, як «Вогняні колісниці» (1981), «Поля смерті» (1984) та «Місія» (1986), творчість є характерною ознакою роботи продюсера, хоча й не передбачувано

узагальнено. Він зазначає, що «багато продюсерів анітрохи не креативні. Наслідком цього є те, що кожен, хто вважає себе творчим, не хоче продюсувати. Вони хочуть бути режисерами та писати, тому що відчують, що саме так їх оцінять як “творчих”. Я пишаюся своєю роботою, і вона дає мені задовільний рівень творчої участі» [146].

Хоча відмінність між мистецькою та бізнес-орієнтацією може описати різницю між деякими продюсерами, більшість дослідників вважають ключовою якістю продюсера здатність поєднувати мистецьку чутливість із фінансовим розумом і, отже, бути своєрідним мостом між комерцією та мистецтвом, яке англійський кінопродюсер М. Белкон дотепно назвав «подвійною здатністю продюсера як творчої людини та опікуна грошових мішків» [163, с. 11].

Українські дослідники, зокрема К. Афанасьєва, визначають такі типи продюсерів, як «...генеральний продюсер – особа, яка забезпечує розроблення й реалізацію проєкту, координує роботу інших продюсерів; виконавчий продюсер – довірена особа студії, яка виконує адміністративні функції керівника знімальної групи; фінансовий продюсер – особа, яка шукає спонсорів та інвесторів для проєкту; продюсер з реалізації – особа, яка відповідає за реалізацію готової аудіовізуальної продукції й одержання прибутку від такої реалізації» [5, с. 48]. У цій типології привертає увагу деяка розпорошеність типів продюсерів, яка більше є звичайним теоретизуванням, ніж аналізом практичної складової продюсування. На нашу думку, поняття «продюсер» часто використовують в будь-яких сферах, додаючи назву того процесу, який виконує людина, організовуючи процес виробництва.

У свою чергу вітчизняний дослідник А. Смирнов у статті «Правовий статус продюсера як суб'єкта прав на аудіовізуальний твір» розглядав класифікацію продюсерів через призму набуття майнових прав і ступеня їх участі у створенні аудіовізуального твору [88, с. 74]. Виходячи із зазначених критеріїв, він виокремлює такі типи продюсерів:

– генеральний продюсер – особа, що відповідає за організацію процесу створення аудіовізуального твору, у тому числі координацію різних

творчих аспектів цього процесу, та його донесення до широкого загалу, а також, є набувачем майнових прав на відповідний продукт шляхом одержання їх від його оригінальних творців, тобто артистів-виконавців та інших т.з. суб'єктів авторських і суміжних прав;

– продюсер, також відомий як виконавчий продюсер, - особа, яка не отримує жодних майнових прав від авторів аудіовізуального твору, але виконуюча при цьому залежно від рівня залученості до його створення різні обов'язки, серед яких можуть бути фінансові, адміністративні та інші функції [88, с. 74].

У цьому контексті слід погодитися з думкою дослідника, що генеральним продюсером є особа, яка отримує майнові права на твір від авторів та забезпечує його створення і просування на ринку, а виконавчий продюсер (або просто продюсер) не здобуває майнових прав від творців, але бере участь у створенні продукту за допомогою адміністративних, фінансових та організаційних функцій. Водночас ці обидва види продюсерів є важливими для створення аудіовізуального твору та його успішного виведення на ринок.

Також варто зазначити, що на переконання більшості вітчизняних науковців, «...загалом можна говорити про два основних типи продюсерів: перший – продюсер, який відповідає за організацію усього проєкту (від розробки ідеї до реалізації його на ринку збуту); другий – продюсер, який відповідає лише за виробничу складову (щоб зйомка відбувалася належним чином і на виході був готовий продукт)» [30]. Таким чином, у вітчизняних реаліях доцільно вести мову про виконавчого продюсера та продюсера як ключових авторів процесу створення аудіовізуального твору. Також у перспективі (що буде розглянуто в наступних розділах) можна говорити про більш широке залучення до процесу кіновиробництва лінійних продюсерів.

Отже, підсумовуючи, зазначимо, що продюсерська діяльність є однією з ключових складових процесу створення й реалізації кінофільмів. Водночас, на нашу думку, продюсером передусім є особа, яка має конкретну ідею для створення аудіовізуального твору, або аналізує ринок, щоб знайти ідею, або має

сценарій, якщо це комерційний фільм, залучає фінансування для реалізації проекту, може залучати фінансування для авторського фільму режисера з подальшим його просуванням, відповідає за організацію роботи на всіх етапах створення фільму від початку і до маркетингу й дистрибуції та його виходу на екрани.

Таким чином, фактично продюсер організовує та супроводжує весь процес створення аудіовізуального твору від першопочаткової ідеї та до безпосереднього доведення до глядача. Сюди входить і пошук сценарію, і залучення фінансування, і підбір команди, і організація просування, і дистрибуція, а також реалізація всіх видів прав на аудіовізуальний твір. Водночас особливості продюсерської діяльності полягають у поєднанні творчого підходу з комерційними інтересами, що є важливим для забезпечення успішної реалізації проекту. Продюсер має аналізувати ринок і попит глядачів, шукати ідею, сценарій, залучати фінансування та організувати всі етапи виробництва з подальшим просуванням та дистрибуцією, забезпечувати високу якість виробництва. Без набору відповідних компетентностей це зробити неможливо, що актуалізує питання підготовки продюсерів у сфері аудіовізуального мистецтва та виробництва. При цьому останнє слід розглядати через призму становлення інституту продюсування як такого.

Для дослідження становлення інституту продюсерства та підготовки продюсерів нами було опрацьоване широке коло наукових джерел. Проаналізовані публікації ми умовно розподілили на три групи, які, на нашу думку, розкривають певні тематичні й історичні особливості розвитку інституту продюсування, що дозволяє досягти поставлених завдань дослідження. Водночас слід підкреслити очевидний контраст між значною кількістю американських бібліографічних джерел із заявленої тематики та їх дефіцитом у європейській традиції.

Також варто звернути увагу на ще одну особливість історіографічної бази роботи, про яку згадували ще британські дослідники Е. Спайсер, А. Маккен та К. Мейр, які зазначали, що «наукових робіт про продюсерів надзвичайно мало

порівняно, скажімо, з роботами про режисерів, однак згадок продюсерів у популярній культурі достатньо. Отже, продюсер не є непривабливою фігурою» [120, с. 14]. Водночас вони також зауважують, що «наука часто хибно дихотомізує мистецтво та фінанси. Таким чином, продюсер, який є важливим компонентом будь-якого виробництва, залишається здебільшого неправильно зрозумілою та недостатньо проаналізованою фігурою» [120, с. 14].

Отже, переходимо безпосередньо до аналізу ключових джерел дослідження, які представляють не лише теоретичний, але й практичний інтерес. Першу групу робіт, яку ми розглянемо, репрезентують праці зарубіжних дослідників, у яких висвітлено питання становлення та розвитку кіномистецтва загалом, роль і місце продюсера в кіноіндустрії, професійний профіль кінопродюсера, а також витоки професії.

Зазначимо, що навіть короткого огляду історії кіновиробництва достатньо, щоб підтвердити, що із самого початку кіновиробництво було пов'язане з творчістю. Деякі історики кіно, а також критики, разом із продюсерами впродовж багатьох років указували на цю реальність. Наприклад, ще в 1980-х роках Ж. Фірстенберг – тодішній директор Американського інституту кіно – зазначав, що «люди, які дійсно заснували бізнес, були продюсерами, і всі вони дуже творчі люди» [146]. Дійсно, якщо такі люди, як Чарльз Пате, Леон Гомон чи Оле Олсен у Європі, а також Карл Леммл, Семюел Голдвін, Адольф Цукор, Луї Б. Майер чи брати Уорнер у США, і мали щось спільне, то це була їхня підприємливість і далекоглядний дух [147; 115].

Американський продюсер Д. Сельцник, як і «всі креативні продюсери, вважав себе чудовим знавцем талантів і властивостей комерційної історії, здібним письменником і монтажником, а також вимогливим керівником виробництва» [120]. Для Д. Сельцника продюсер був «людиною, яка більшу частину часу відповідає за створення картин» [120]. Ця відповідальність включала рішення не лише творчого, але й ділового характеру, хоча він надавав більшого значення першим. Водночас Д. Сельцник заходив так далеко, що вважав за необхідне для продюсера володіти знаннями сценарної справи,

режисури та монтажу. У лекції, прочитаній у 1937 році, він пояснив це так: «продюсер сьогодні, щоб мати можливість виробляти кіно належним чином, повинен уміти не просто критикувати, а й уміти відповісти на старе запитання – що або чому? Він повинен уміти, якщо потрібно, сісти і написати сцену, і якщо він критикує режисера, він повинен вміти не просто сказати: “Мені це не подобається”, а сказати йому, як би він сам поставив це. Він повинен мати можливість увійти в кімнату для монтажу, і якщо йому не подобається те, що там відбувається, що частіше правда, ніж ні, він повинен мати можливість зробити так, як вважає за потрібне» [120]. У сучасних реаліях оцінка Д. Сельцника, безумовно, віддає деякою манією величі, але вона добре ілюструє спосіб розуміння кіновиробництва в першій половині ХХ ст.

На переконання Б. Брокколі, співпродюсера фільмів про Джеймса Бонда, «більшість людей не мають абсолютного поняття про те, що роблять продюсери, навіть люди з кінобізнесу...» [110]. Ця думка й зараз є доволі актуальною, що підтверджується словами А. Пардо: «з усіх професій, пов'язаних із кіноіндустрією, професія продюсера, імовірно, найменш визнана і водночас найважча для визначення» [110].

Із цієї причини різні автори поділяють думку британського кінокритика та історика Д. Томсона, який рішуче стверджував, що «історія виробництва має більше права вважатися мейнстрімом американського кіно, ніж кар'єри всіх наших режисерів. ... Це катастрофа, що в американському кінознавстві так навмисно уникають теорії та практики виробництва. Зосередившись на режисерах, ми роздули більшість цих репутацій і принизили ті інші артистичні кар'єри, які вважалися гідними академії... Про другорядних режисерів пишуть книжки, а великі продюсери ігноруються» [214, с. 35].

Отже, по суті, для історіографії кінопродюсери – це певною мірою «дуже забуті» [184, с. 230] або навіть більше, «неоспівані герої», як підкреслює Стівен Прігге у своїй книзі інтерв'ю з відомими продюсерами [191, с. 1]. Певним чином, такий історичний остракізм зумовлений труднощами визначення того,

що робить продюсер, а точніше, великою різноманітністю теоретичних і практичних знань, яких вимагає це своєрідне ремесло.

Тож погоджуємося з думкою Д. Кембера, який вважав, що «...поява продюсера як сучасної постаті у створенні фільмів має особливу історію, залежну, у певному сенсі, від певних національних контекстів, але таку, яка зростала та розвивалася разом із самим кіно як формою мистецтва та як індустрією» [120, с. 27].

Ще більш відвертим був американський кінопродюсер Хел Б. Уолліс, продюсер фільмів «Пригоди Робін Гуда» (1938), «Мальтійський сокіл» (1941), «Вони померли в чоботях» (1941) і «Касабланка» (1943), який підкреслив рівність значень, що може існувати між термінами «виробник» і «творець»: «коли ви знаходите майно, купуєте його, працюєте над ним від початку до кінця та постачаєте готовий продукт, як ви його задумали, тоді ви виробляєте. Продюсер, щоб бути гідним свого імені, повинен бути творцем» [170].

Також цю тезу підтверджує відомий американський продюсер, керівник упродовж 25 років «Продюсерської програми Пітера Старка» – Лоуренс Турман, який стверджував, що продюсер – це творець, адже «кожного дня виробник має вставати, творити, породжувати активність. Ви повинні бути самостійним, ініціюючи кожен телефонний дзвінок, вимагаючи кожної зустрічі – стільки, скільки потрібно, щоб отримати необхідну відповідь або потрібні результати. Отже, якщо це не у вашій природі чи особистості, забудьте про це. Якщо я прийду в офіс і просто сидітиму там, нічого не станеться. Я повинен це зробити. Викликаю агентів. Дзвоню письменникам. Телефоную видавцям. Я хочу знати, чи є в них конкретна історія, яку вони люблять (і, можливо, не можуть продати), чи представляють нового письменника, яким вони особливо захоплюються (але не можуть почати з ним працювати). Кожен дзвінок зазвичай призводить до нових дзвінків» [215, с. 56].

Яскравий представник польської моделі авторського кіно А. Вайда в книзі «Кіно та решта світу» стверджував, що «найскладніше в навчанні майбутніх митців полягає в тому, щоб переконати їх у тому, що, крім їхніх

поглядів і смаків, існує ще глядацька зала, яка теж має що сказати» [220, с. 16]. Іншим визначним прикладом є американський кінорежисер, кінопродюсер М. Лерой, який, як продюсер, створив такі фільми: «Драматична школа» (1938), «Чарівник країни Оз» (1939) і «У цирку» (1939). У 1953 році він опублікував книгу про різні ремесла в кіноіндустрії, розподіливши їх на чотири категорії: творча група, технічна група, команда управління бізнесом та кваліфіковані робітники. Цікаво, що М. Лерой помістив продюсера в першу, разом зі сценаристами, режисерами, акторами та дизайнерами, а не в менеджерську [169, с. 11–12].

У цьому ж томі, говорячи про виробничий процес, М. Лерой розрізняв «творчого виробника» й «виробника бізнес-адміністратора» залежно від його чи її фактичної участі у творчих питаннях або лише у фінансових [169, с. 189]. На думку Лероя, продюсер, щоб вважати себе творчим, має приймати рішення щодо ключових аспектів створення фільму, таких як вибір ідеї, переписування сценарію та пошук потрібного режисера й підбір акторського складу [169, с. 187–189]. Інакше кажучи, він або вона повинні втрутитися в ті аспекти, які в підсумку приведуть до внутрішньої конфігурації фільму.

Отже, у першій групі джерел показано, що професійний профіль кінематографічного продюсера історично переживав різні періоди актуальності – від його ключової ролі в епоху голлівудської студійної системи до того, як він став суто виробничою фігурою. Проте в останні два десятиліття спостерігається переосмислення оцінки ролі продюсера як у США, так і в Європі.

Другу групу джерел репрезентують праці відомих вітчизняних дослідників – кінознавців, мистецтвознавців, педагогів, які порушують широке коло питань виробничо-технологічного й художнього рівня, ролі продюсера, становлення інституту кінопродюсерів та їх підготовки, зокрема в Україні. Водночас слід зазначити, що вітчизняні дослідники значною мірою спираються на напрацювання західних колег. Також вони поглиблюють і розширюють знання в галузі науки «Культура та мистецтво», враховуючи новітні глобальні виклики та вітчизняні реалії продюсування. Як наслідок, українські науковці

грунтовно аналізують не лише особливості продюсерської діяльності в процесі створення і реалізації кінофільмів, але й детально досліджують роль продюсерів у функціонуванні кіновиробництва та кіномистецтва як соціально-культурного явища [102, с. 29].

Передусім зазначимо, що в Україні продюсерська професія зароджувалася кілька разів. Її фундаментальні засади почали оформлюватися порівняно недавно – наприкінці ХХ – на початку ХХІ ст. Історіографія зазначеного питання ґрунтовно представлена в працях І. Зубавіної «Кінематограф незалежної України...» [26], де також розглянуто здобутки й перспективи продюсерської системи в Україні, та Л. Брюховецької, яка досліджувала історію кіно, виокремлюючи дев'ять періодів, «пов'язаних з виникненням різних мистецьких течій і напрямків, зумовлених як особливістю суспільних ситуацій, так і спонуками творчого порядку» [13, с. 8–9].

У свою чергу дослідниця М. Ткаченко в науковій праці «Становлення світового інституту кінопродюсерів в системі кіновиробництва кінця ХХ – початку ХХІ століття» вказувала на те, що зародженню цієї професії як власне і появі кінематографу та різноманітних підходів до екранного виробництва, передували динамічний розвиток науки і техніки, економіки та театрального мистецтва, а також засобів масової інформації та комунікації у провідних державах тогочасного світу. Важливими передумовами для цього стали насамперед досягнення у сфері технології створення та демонстрації рухомих зображень (наприклад, тіней чи малюнків), а також їх показів широкій публіці з метою отримання фінансової вигоди [99, с. 1]. Вона також зазначала, що в період раннього розвитку кінематографа (1895–1905 рр.) кіновиробники практично виконували всі функції самостійно. Вони мали володіти технічними навичками роботи з кінознімальним обладнанням, розуміти масштаби необхідної діяльності, вміти належним чином організувати кіновиробництво, знайшовши на це кошти та інше матеріальне забезпечення, а також оперативно адаптувалися до змін. Такі обставини сприяли як пошуку нових рішень, так і

формуванню відповідних організаційних, професійних і операційних підходів, що призвело до виникнення абсолютно професії кінопродюсера [99, с. 5].

Окрім того, дослідниця аргументовано вказала на те, що у фінансово розвинених країнах «продюсерами ставали здебільшого прокатники» [99, с. 9].

Заслуговує на увагу визначення М. Ткаченко такого поняття, як «інститут кінопродюсерів», під яким вона розуміє «...специфічну й активну форму сукупної суспільної діяльності кінопродюсерів у галузі кіномистецтва і маркетингу, що має упорядковувати їхні організаційно-творчі, підприємницько-виконавчі і професійно-мистецькі дії» [99, с. 9].

Вітчизняна мистецтвознавиця О. Мусієнко у своїй дисертації «Продюсер як творча особистість в контексті аудіовізуальної культури» досліджувала «діяльність продюсера як креативної особистості, що бере активну участь у створенні мистецьких цінностей», завдяки чому його ще називають “супервайзером”, тобто художнім керівником», і розглянула становлення професії у французькій та американській моделях продюсування [46, с. 10, 29]. Слід звернути увагу, що в статті «Продюсер і художня творчість» авторка окремо акцентувала увагу на культурологічному аспекті роботи продюсера, зазначаючи, що ця професія вирізняється з-поміж інших можливістю отримати подвійне задоволення – бути дотичним як до створення художнього, так і комерційно успішного проєкту. Водночас вона наголошує на ще одній важливій особливості: продюсерська діяльність має неабияке культурне значення. На її думку, бути продюсером означає творити, неважливо – безпосередньо чи опосередковано [50, с. 168]. Таким чином, за О. Мусієнко, продюсер у сфері кінематографу зданий до органічного синтезу художньо-мистецького процесу із організаційно-виробничим [46, с. 10].

Вітчизняна дослідниця Н. Черкасова в дисертації «Прокат фільму як чинник реалізації художнього потенціалу національного кінематографа» відзначила, що «специфікою кінопрокатної діяльності є системна робота над фільмом від розробки творчого задуму до його реалізації масовій аудиторії»

[102, с. 10]. Відповідно, вона звертає особливу увагу на визначальну роль продюсера в процесі створення та реалізації фільму.

Також варто відмітити працю дослідниці О. Стогній «Роль продюсера в контексті європейських цінностей», у якій аргументовано зазначено, що сучасний процес євроінтеграції охоплює всі сфери економічної та культурної діяльності суспільства, не оминаючи і продюсерську галузь. Вона наголошує, що діяльність продюсерів нині спрямована на формування в суспільстві європейських цінностей за рахунок створення і просування ними продукту. На її думку, зусилля, які прикладаються продюсером у цьому напрямку, не лише сприятимуть конкурентоспроможності вітчизняних проєктів, але й стимулюватиме розвиток громадянського суспільства з відповідними моральними орієнтирами [89, с. 63].

Відома українська дослідниця, доктор мистецтвознавства З. Алфьорова у своїх працях «Трансформація професійно-освітньої моделі українського аудіовізуального мистецтва та виробництва під впливом системної невизначеності» [2], «Кіносектор українського аудіовізуального мистецтва в контексті супротиву російської агресії» [4], «Аудіовізуальна сфера та креативні індустрії: морфологічні трансформації в першій чверті ХХІ ст.» [1], «Професійна підготовка фахівців аудіовізуального мистецтва: проблеми та перспективи» [111], «Сучасні тенденції в аудіовізуальній освіті в Україні: необхідність продовження» [3] охоплює широкий спектр проблем розвитку аудіовізуального мистецтва та звертає ключову увагу на підготовку продюсерів, роль якісної кіноосвіти, а також визначає сучасні тенденції в аудіовізуальній освіті України, зокрема такі, як «виокремлення мистецької освіти в специфічний сегмент освітньої моделі, зміна вектору професійної освіти в Україні з режисерської на продюсерську, нові комунікативно-освітні стратегії діджиталізованого навчання змішаного типу тощо» [2, с. 80].

Зі свого боку українські дослідниці Г. Чміль та А. Белікова в статті «Продюсування в аудіовізуальному виробництві: українські аспекти» [128]

здійснили ґрунтовний аналіз продюсерської діяльності у сфері виробництва аудіовізуальної продукції в сучасних реаліях розвитку українського суспільства. Передусім вони визначили «систему показників (критеріїв) підвищення якості роботи продюсера в сучасних українських умовах, серед яких маркетинг та менеджмент, що розкриваються в опануванні маркетингових інтернет-досліджень; розробка неймінгу; організація рекламних кампаній; проведення пресконференцій; отримання та розгляд відгуків та рекомендацій; пошук та створення проєктів й додаткових спонсорів; творчий і продакшн-контроль щодо підготовки проєктів; постпродакшн, створення виробничих кошторисів та календарних планів виробництва» [128, с. 65].

Також у контексті нашого дослідження необхідно звернути увагу на роботи, присвячені моделі мистецької освіти загалом та моделі підготовки продюсера зокрема.

Так, основою визначення моделі як системи підготовки в процесі навчання, є праці таких науковців, філософів, педагогів, психологів, як С. Вітвицька, І. Бойчук, О. Герасимчук, Ю. Запорожцева, О. Ковальчук, А. Казмерчук, Н. Колесник, Ю. Корнійчук, С. Кубрак, Л. Мартинець, О. Мірошніченко, Я.Сікора, В. Танська, О. Усата [16].

Дослідниця С. Вітвицька в монографії «Моделювання професійної підготовки фахівців в умовах євроінтеграційних процесів» аналізує «моделювання як метод системного дослідження та проєктування освітнього простору у вищому навчальному закладі» [16], окремо звертаючи увагу на «ідеї випереджальної освіти» [16].

Вітчизняна дослідниця О. Олексюк у статті «Моделі змісту вищої мистецької освіти в контексті сучасних парадигмальних підходів» звертає увагу на те, що «моделі вищої мистецької освіти найефективніше вибудовуються на основі взаємопов'язаних процесів самопізнання, діалогу та критичної рефлексії, організованих на засадах інтерпретації художнього твору» [55, с. 40]. Зокрема, авторка виокремлює чотири моделі змісту мистецької освіти: наукоцентрована модель; особистісноцентрована модель; культуроцентрована модель (назви

яких запозичені з концепції А. Захлебного та О. Дзятковської). Водночас дослідниця зазначає, що «кожна з названих моделей змісту мистецької освіти може бути реалізована в різних освітніх парадигмах» [55, с. 40] (детальніше ці моделі будуть розглянуті в підрозділі 1.2).

Вітчизняні дослідники О. Безгін та О. Успенська здійснили ґрунтовний «порівняльний аналіз методологічних підходів до підготовки докторів філософії в галузі мистецтв та докторів мистецтв творчих спеціальностей на прикладі університетів США», вивчаючи програми підготовки доктора музичних мистецтв (Doctor of Arts in Music) [8, с. 93–96].

Водночас академік О. Безгін у монографії «Культурна політика та мистецька освіта: моделювання процесів» розглядає актуальні питання удосконалення управління процесами культурного розвитку України з урахуванням досвіду європейських країн [39]. Окрім цього, питанням реформування мистецької освіти в контексті європейської освітньої системи присвячені праці О. Безгіна, С. Волкова, І. Зязюна, осмисленню філософії культурно-мистецької освіти – дослідження І. Кузнецової та ін.

Також слід зазначити, що в Україні питання виникнення й формування фаху кінопродюсера загалом висвітлено недостатньо (зокрема, станом на 2022 р. не було видано жодного підручника з кінопродюсування), що й додатково актуалізує тему нашої дисертаційної роботи.

Нарешті, до третьої групи досліджень варто зарахувати праці відомих продюсерів, які після закінчення своєї кар'єри описували в книгах та мемуарах власний досвід роботи, творчий шлях, звертали увагу на знання й навички, необхідні для продюсерів. Їхні праці дають багато фактичного матеріалу, який ознайомлює з внутрішнім процесом продюсування не лише кожного окремого автора-продюсера, але й системи в цілому.

Так, англійський кінопродюсер М. Белкон у своїй книзі знайомить зі своєю кар'єрою, а також паралельною історією британської кіноіндустрії. Звичайно, переважно мовиться про його бачення щодо життя та роботи в кіно

впродовж численних трансформацій, які відбулися в індустрії в 1920–1960-х роках [116].

Інші продюсери-практики діляться своїм багатим досвідом незалежного продюсування в посібниках, де крок за кроком проводять продюсерів-початківців через увесь процес, створюючи унікальну дорожню карту, яка дозволить спростити як творчу, так і ділову подорожі майбутніх продюсерів. Зокрема, ідеться про Х. Абадію та Ф. Діес «Manual del productor audiovisual» [105]; М. Діна «\$30 Film School» [135]; Е. Спайсера, Е. Маккени, К. Меїра «Beyond the Bottom Line: The Producer in Film and Television Studies» [210]; Б. Вінстона «Critical cinema: beyond the theory of practice» [225]; К. Келлісона, Д. Морроу та К. Морроу «Producing for TV and New Media» [162]; М. Лероя «It Takes More Than Talent» [169]; Джона Дж. Лі, молодшого, Енн Марі Гіллен «The Producer's Business Handbook. The Roadmap for the Balanced Film Producer» [159, с. 9]; А. Пардо «Fundamentos de producción y gestión de proyectos audiovisuales» [185], «Producción ejecutiva de proyectos cinematográficos» [186]; М. Райан «Producer to producer: a step-by-step guide to low-budget independent film producing» [204]; Пітера У. Пі «Producing and directing the short film and video» [199]; Л. Турмена «So you want to be a producer» [215]; Є. Хонтанера «The Complete Film Production Handbook» [156] та ін.

Як бачимо, існує значна кількість книг та посібників відомих продюсерів-практиків, які діляться досвідом і знаннями зі своєї професійної сфери. Наприклад, посібник «Independent Film Producing: How to Produce a Low-Budget Feature Film» [118], написаний юристом у галузі розваг та досвідченим режисером і продюсером Полом Баттістом, охоплює всі найважливіші ділові, юридичні та практичні аспекти виробництва фільмів з низьким бюджетом. У свою чергу книга «The Producer's Business Handbook: The Roadmap for the Balanced Film Producer» [159, с. 9] Д. Янга допомагає розібратися зі складними аспектами фінансування, продажу, маркетингу та дистрибуції кінофільмів. Інші книги, такі як «The Power of the Actor: The Chubbuck Technique» [129] авторства І. Чаббук та «Save the Cat!: The Last Book on Screenwriting You'll Ever Need»

[208] авторства Б. Снайдера, а також книга М. Хьорт «The Education of the Filmmaker in Europe, Australia, and Asia» [211] допомагають продюсерам-початківцям зрозуміти різні аспекти виробництва кінопродукції, зокрема такі: написання сценарію, акторська майстерність, режисура тощо.

Голлівудський продюсер, редактор сценаріїв та книжковий рецензент В. Федіман стверджує, що «будь-хто може бути продюсером, оскільки немає вступних вимог щодо володіння певними навичками чи професійної підготовки. Відсутність таланту не є перешкодою для досягнення успіху, тому що продюсер може найняти необхідну творчу персону» [158]. Він продюсував «Bad for Drug Other» (1953), «Jubal» (1956), «The Last Frontier» (1956) та «Rampage» (1963) [224]; окрім того, написав книги «Голлівуд зараз», «Тремтячі на сонці» та «Глиняний Оскар». Як зазначає В. Федіман «ніхто з магнатів, які жили в Голлівуді в ті дні, насправді не були продюсерами чи кінорежисерами; вони прийшли із зовсім іншого світу: Сем Голдвін прийшов з одного світу, містер Майєр прийшов з іншого світу, Гаррі Кон – із третього світу, Джек Уорнер – із четвертого тощо. Було чотири чи п'ять компаній, і їх об'єднувало лише одне: всі вони любили кіно» [158]. Ці продюсери «розуміли набагато більше, ніж нинішні випускники або МВА, які є керівниками студій. Ці люди були такими ж звичайними, як і люди, яким вони продавали свої фотографії. Але крім цього, у них була ділова жилка, якої, очевидно, не було в інших. І вони були по-своєму розумні й дотепні» [158].

Редактор британської кіноіндустріальної газети «Screen Finance» Т. Адлер у своєму монографічному дослідженні «The Producers. Money, Movies, and Who Really Calls the Shots» [109], зосереджує увагу на діяльності видатних представників кінематографічної галузі, серед яких Д. де Лаурентіс, Д. Томас, Д. Кенворсі, Е. Макдональд, К.Вашон, М. Дуглас, М. Карміц та інші. Автор аналізує їхній професіоналізм, творчий шлях, а також фінансові аспекти, які грають незамінну роль для успішної кар'єри в світовій кіноіндустрії. Крім того, діяльність класиків Голлівуду отримала відображення творі С. Емана, присвяченому Луїсу Мейєру, під назвою «Lion of Hollywood: The Life and

Legend of Louis B. Mayer» [142], в мемуарах Д. Уорнера «My First Hundred Years in Hollywood» [221], та А. Цукора «The Public Is Never Wrong» [228] та інших авторів.

Американський продюсер італійського походження Діно де Лаурентіс у мемуарах «Dino: The Life and the Films of Dino De Laurentiis» описує свій шлях від продавця макаронних виробів у сімейній макаронній компанії до могутнього, далекоглядного голлівудського продюсера. Зокрема, Лаурентіс відіграв важливу роль у створенні новаторської італійської кіноіндустрії. Потім він вплив до Сполучених Штатів і створив «Серпіко», «Три дні Кондора», «Регтайм» і сотні інших видатних фільмів [136].

Мемуари про студійну систему американського продюсера Девіда Льюїса «Креативний продюсер» – також захоплюючий погляд на те, як у золоту добу Голлівуду було знято неймовірну кількість хороших, а з часом і чудових фільмів [170].

Багато про роботу продюсера можна дізнатися з книги Б. Гоутона «What a Producer Does: The Art of Moviemaking» [157], в якій він висловлює власне розуміння процесу створення фільму від підготовки до постпродакшну та надає рекомендації щодо вибору історій і перетворення їх у сценарії.

Продюсер Ш. Вортінгтон у своїй книзі «Producing» досліджує виробництво драматичних і документальних фільмів, аналізує навички та знання, необхідні для взаємодії з індустрією. Автор розглянув різні аспекти ролі продюсера, здійснив динамічний огляд реалій сучасного виробництва фільмів і дослідив весь процес від розробки до постпродакшну та дистрибуції [226].

У свою чергу Д. Гомері, журналіст, постійний науковий співробітник Архіву радіомовлення в Університеті Мерленду та почесний професор Коледжу журналістики Філіпа Мерріла в Університеті Мерленду в Коледж-Парк, у своїй книзі «The Hollywood Studio System: A History», розповідаючи історію корпорацій голлівудської студійної системи, досліджував історію становлення студійної системи через призму трьох ключових періодів: 1)

початок системи, 2) класична система 1930–1940-х років, 3) сучасна система від 1950-х до сьогодні (2004) [148, с. 2–6]. Зокрема, він відводить значну роль А. Цукору у її формуванні. Саме А. Цукор і його компанія Paramount навчили світ повною мірою використовувати художні фільми з зірками та розповсюджувати їх по всьому світу. До 1921 року А. Цукор перетворив Paramount на найбільшу компанію з виробництва й поширення фільмів [148, с. 2–6].

Дослідники Е. Спайсер, А. Маккенна і К. Мейр у своїй книзі «Line: The Producer in Film and Television Studies» звертають увагу на те, що продюсер може визначати студії, жанри, навіть національні кінотеатри, але також переносить на екран художні вираження обмеженої привабливості від авторів або колективів. Ця збірка демонструє, як, аналізуючи діяльність продюсера, можна глибше зрозуміти, зокрема, те, що стосується авторства, творчості, медіаісторіографії, національних і транснаціональних медіакультур тощо [120, с. 15].

Загалом чимало науковців указують на свої шляхи потрапляння в кіноіндустрію або досліджують діяльність першопрохідців кіно, історію кіноіндустрії. Ці дослідження актуальні через наявність конкретних кейсів продюсування, аналіз підходів до роботи продюсера в різних країнах тощо.

Серед значної кількості джерел особливу увагу також необхідно звернути на репрезентативну частину, яка представлена періодичними фаховими виданнями. Безумовно, актуальним є «Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого», а також щорічні збірники наукових праць «Продюсування фільмів у 21 столітті: основні виклики»; «Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі ХХІ століття», які щороку присвячуються основним викликам, різним особливостям діяльності продюсера в культурно-мистецькому просторі, зокрема й «визначенню концептуальних засад та розуміння моделі продюсерської діяльності в Україні та за її межами» [23, с. 5].

Актуальними для нас також були фахові думки, представлені у вигляді інтерв'ю з продюсерами, аналітичні опитування та дослідження, причому як вітчизняні, так і закордонні.

Особливу увагу слід звернути на «Якісно-кількісне дослідження кіноосвіти в Україні», яке було проведене у 2021 році Центром «Соціальні індикатори» разом із Асоціацією кіноіндустрії України, що описує сучасний стан кіноосвіти в Україні, зокрема підготовку продюсерів, та вкотре підтверджує актуальність обраної нами теми щодо пошуку оптимальної моделі підготовки продюсерів [24]. Респондентами опитування стали як роботодавці і висококваліфіковані працівники галузі кіноіндустрії, так і студенти та випускники вищих навчальних закладів Києва, Львова, Одеси та Харкова, навчання та підготовка яких здійснюється за спеціальністю 021 «Аудіовізуальне мистецтво та виробництво». Джерельною базою цього дослідження також були освітні програми цих закладів [104].

Нарешті, виділимо інформаційні ресурси мережі «Інтернет», за допомогою яких можна ознайомитися із зарубіжними науковими публікаціями, розміщеними на офіційних сайтах наукових бібліотек [143], університетів, продюсерських шкіл тощо, а також офіційні сайти навчальних закладів Європи та США, на яких розміщено освітні програми, що дозволяє провести аналіз підготовки продюсерів у зарубіжних країнах та визначити її ключові підходи й особливості.

Підсумовуючи, зазначимо, що представлений історіографічний аналіз наукових праць, присвячених тематиці підготовки продюсерів, типів продюсерів і аудіовізуального мистецтва та виробництва, безумовно, не є вичерпним. Його головна мета – звернути увагу на зростання об'єктивної зацікавленості українських філософів, мистецтвознавців, культурологів та істориків до цієї галузі й спеціальності загалом.

Отже, аналізуючи джерельну базу дослідження та стан наукової розробки теми підготовки продюсерів, можна дійти висновку, що зазначене питання є актуальним і важливим у контексті сучасних викликів кіноіндустрії.

1.2. Основні моделі підготовки продюсерів

У галузі аудіовізуального мистецтва та виробництва система підготовки продюсерів є невід'ємним компонентом, який не лише значною мірою впливає на ефективність створення високоякісної продукції, але й оптимізує процес відбору відповідних професіоналів. Відсутність такої підготовки часто веде до потрапляння на ринок низькоякісних кінопродуктів та інших аудіовізуальних товарів, нездатних забезпечити достатню конкурентоспроможність; у гіршому випадку це має своїм наслідком зниження ліквідності всього ринку [92, с. 101].

У сучасних умовах в процесі створення кіно- та іншого аудіовізуального контенту продюсери можуть брати на себе різноманітні функції – від залучення фінансування, відбору підходящого сценарію та організації знімального процесу до управління поствиробництвом. Їх сфера обов'язків значною мірою обумовлена підходом або моделлю продюсування, що є характерною для певного регіону, наприклад, такими є американська, європейська, іноді ще виокремлюють індійську чи латиноамериканську моделі. Поряд із цим у світі аудіовізуального мистецтва та виробництва не варто недооцінювати і роль підходу до самої підготовки фахівців продюсерської справи [92, с. 101].

На даний момент науковці досліджують специфіку підготовки продюсерів аудіовізуального мистецтва та виробництва переважно в контексті мистецької освіти, що і не дивно, адже кінематографічна освіта є її стандартним компонентом [92, с. 101]. До речі, саме поняття кіноосвіти складається здебільшого з таких елементів: 1) комплекс навчально-освітніх заходів у сфері кіномистецтва; 2) мережа освітніх закладів, що займаються підготовкою спеціалістів для відповідної галузі [47, с. 199].

Своєю чергою структура мистецької освіти, на думку окремих науковців, охоплює: початкова мистецька підготовка, а саме навчання або відвідування широкопрофільних мистецьких, художніх, музичних, театральних та інших шкіл або студій; середня або спеціальна культурно-мистецька освіта, яку

здобувають переважно у закладах середньої або професійної освіти відповідної спрямованості; завершена культурно-мистецька освіта, яку можна отримати у вищих навчальних закладах відповідного профілю [9, с. 269].

Зважаючи на це, М. Лерой, Л. Турман, Т. Скрібнер, Н. Редферн, Дж. Чемберс, М. Хьорт, Л. Дроздова, В. Откидач та інші наголошували передусім на практичній складовій мистецької освіти. Зокрема, дослідники В. Маєр, М. Бенкс та Дж. Колдуелл акцентували увагу на необхідності роботи під час навчання над реальними проектами, а Марійке де Валк та З. Алфьорова, Л. Новікова – на вагомій ролі кінофестивалів у розвитку кінематографістів-початківців у Європі [187; 134; 2, с. 81].

У свою чергу К. Келлісон, Д. Морроу та К. Морроу у книзі «Producing for TV and New Media» стверджували, що на сьогодні найефективнішою моделлю підготовки є теоретично-практична освіта, зорієнтована на роботу в сучасному медіасередовищі, де з'являється дедалі більше нових платформ і технологій [162]. Подібної позиції дотримується й Б. Вінстон [225].

Водночас Н. Пармар вивчала досвід викладання медіапрактиків в університеті, звертаючи увагу на їх очікування від роботи [187]; Д. Клюз і С. Малліндер досліджували взаємодію креативних індустрій та закладів вищої освіти загалом [130]; Д. Ештон наголошував, що професійна ідентичність медіапрактиків, які працюють у сфері освіти, може допомогти студентам отримати відчуття ідентичності як «працівників культури», а не просто навчитися технічним навичкам [114].

Серед вітчизняних дослідників окремі аспекти підготовки фахівців у галузі аудіовізуального мистецтва, ролі продюсера в культурному просторі тощо перебували в центрі уваги З. Алфьорової, О. Безручка, О. Безгіна, Г. Десятника, О. Мусієнко, О. Овчарука, Р. Росляка, Г. Погребняк, М. Ткаченко, Т. Хомич.

Передусім зазначимо, що зрозуміти природу кіноосвіти, заснованої на практиці, як вона з'явилася в усьому світі та існує нині, украй важливо, оскільки це означає зрозуміти, як кінематографісти стають кінематографістами.

Тим більше, що останнім часом значна увага науково-експертного співтовариства приділяється безпосередньо розробці професійних моделей фахівців у різних галузях, які є узагальненням образу певного профілю фахівця, відображенням основних характеристик, що їм притаманні. Адже безсумнівним є факт, що «одним із важливих напрямів пошуку шляхів підвищення якості професійної підготовки фахівця є розробка його моделі» [16, с. 18]. Зважаючи на це, у дисертації нами буде розглянуто модель підготовки продюсерів, яка має міждисциплінарний підхід.

Для початку визначимося із центральними поняттями нашого дослідження – «професійна підготовка» та «модель професійної підготовки».

Так, у запропонованих як вітчизняними, так і зарубіжними дослідниками визначеннях професійна підготовка як така передбачає процес оволодіння професією. Під поняттям «професія» американські науковці розуміють «покликання, що вимагає спеціальних знань і часто тривалої та інтенсивної академічної підготовки» [52]. Зокрема, професійна підготовка в Акті Перкінсона (США) визначена як «організовані освітні програми, що пропонують послідовність курсів, які безпосередньо пов'язані з підготовкою фізичних осіб до оплачуваної або неоплаченої занятості в поточних або нових професіях, що вимагають іншого ступеня, крім бакалаврського чи вищого» [51].

Слід враховувати, що «професійна підготовка – це складний багатофункціональний процес, який передбачає опанування майбутніми фахівцями знань, умінь та навичок у певній сфері людської діяльності; формування професійної спрямованості, компетентності, соціально значущих і професійно важливих якостей та їх інтеграцію в процесі професійної діяльності; забезпечення готовності до професійної діяльності та професійного зростання; пошук оптимальних прийомів якісного і творчого виконання професійної діяльності відповідно до індивідуально-психологічних особливостей особистості» [51, с. 46].

Ми під професійною підготовкою продюсерів аудіовізуального мистецтва та виробництва матимемо на увазі складний багатофункціональний процес,

який охоплює теоретичні та методичні компоненти та передбачає когнітивну (вивчення теорії та практики продюсування); психологічну (вміння керувати своїми емоціями, волею, мотивацією); методичну (знання технік аудіовізуального виробництва тощо); організаційну (вміння скласти виробничий план проєкту, розподіляти час і ресурси, знати та вміти залучати технічні засоби кіновиробництва тощо); практичну (безпосередня практика кіновиробництва) складові.

У свою чергу під моделлю зазвичай розуміють «...відображення в схемі, формулі, взірці тощо характерних ознак об'єкта, який досліджується» [41, с. 7]. Тобто, модель є спрощеною конкретною ситуацією (управлінською, життєвою тощо).

Зважаючи на це, погоджуємося з вітчизняною дослідницею Г. Погребняк щодо визначення моделі професійної підготовки спеціаліста, під якою мається на увазі «...схематичне зображення обсягу та структури суспільно-політичних, специфічно-професійних, організаційно-управлінських, морально-етичних знань, якостей, навичок, необхідних для трудової діяльності» [62, с. 239]. Окрім того, як слушно зазначає С. Вітвицька, модель «...відображає не лише взаємозв'язки її елементів, але й допомагає прогнозувати їх розвиток. З огляду на те, що педагогічні процеси постійно оновлюються та коригуються відповідно до потреб користувачів та соціуму, модель дозволяє бачити перспективи та врахувати ризики. Її динаміка полягає у здатності відобразити зміни, які характеризують соціокультурну динаміку» [16, с. 18].

Оскільки ми досліджуємо підготовку продюсерів у контексті передусім вищої мистецької освіти, слід, по-перше, визначитися зі змістом останньої, а по-друге, врахувати той факт, що вона представляє собою «багатовекторний феномен культури суспільства, що пронизує всі форми суспільної свідомості» [55, с. 37]. Водночас кожна із цих форм репрезентується через певні види художньої діяльності, засвоєння соціального досвіду яких сприяє розвитку в майбутніх фахівців індивідуальної художньої свідомості.

На думку вітчизняних дослідників, «залежно від основних видів художньої діяльності можна виокремити такі моделі змісту мистецької освіти (їх назви запозичені з концепції А. Захлебного та О. Дзятковської)» [55, с. 37]:

– т.з. «наукоцентрована модель», основу якої становлять мистецтвознавство та педагогіка мистецтва, є зосередженою на набуття майбутніми фахівцями тих науково-пізнавальних і дослідницьких навичок, що сприятимуть формуванню у них сучасного світобачення та забезпечуватимуть їхню подальшу соціалізацію;

– т.з. «культуроцентрована модель», що передбачає залучення майбутніх фахівців до різноманітних видів мистецької діяльності, спрямованих на формування в них своєрідної культурної самоідентифікації та накопичення власного досвіду творчого самовираження;

– т.з. «особистісноцентрована модель», що фокусується на розвитку комунікативних навичок майбутніх спеціалістів. У цьому контексті в основі мистецької освіти лежать художня творчість, практики спілкування та інша комунікативна взаємодія, а також етнокультурні мистецькі традиції.

Зазначимо, що кожна з вищеназваних моделей змісту мистецької освіти може бути реалізована в різних освітніх парадигмах. Вважаємо за доцільне зупинитися на одній із найпоширеніших – гуманістичній, у якій наукоцентрована, особистісноцентрована й культууроцентрована моделі не протиставляються одна одній, а інтегрують найцінніші ідеї розвитку сучасної мистецької освіти.

Водночас сучасну систему освіти доцільно будувати на основі моделі, яка включає такі компоненти:

1. Концептуальний (завдання, методи, форми, засоби).
2. Аксиологічний (цінності).
3. Психолого-педагогічний (механізми засвоєння знань і цінностей).
4. Організаційно-управлінський (менеджмент елементів освітньої структури) [54, с. 146].

Вищезазначені компоненти (або кластери) мають неабияке наукове значення, даючи можливість, по-перше, отримати нову синергетичну якість завдяки інтеграції, по-друге, практично підвищити конкурентоздатність освітньої системи, по-третє, мають стратегічне значення, тому що їхня діяльність спрямована на підвищення конкурентоздатності освіти, забезпечуючи підготовку професійних кадрів [54, с. 146].

Коли ми говоримо про підготовку продюсерів в аудіовізуальній сфері та виробництві, слід розуміти, що передусім це процес, який має на меті навчити людей виробляти кінопродукцію, керувати проектами й бізнесом у кіноіндустрії. Сьогодні продюсер відповідає за фінансову складову створення фільмів і забезпечує всі етапи виробництва: від створення сценарію до його зйомки й редагування, а також маркетингу та продажу готового продукту.

Відповідно основна мета підготовки продюсерів – це допомогти майбутнім продюсерам зрозуміти всі етапи виробництва фільмів, виробити навички роботи з різними програмами та обладнанням необхідним для виробництва аудіовізуальних творів, навчити їх планувати й управляти проектами, розробляти стратегії маркетингу та дистрибуції продукту, а також розвивати креативні здібності й інноваційний підхід до роботи (детальніше національна специфіка підготовки продюсерів буде розглянута в підрозділі 3.1).

У цьому аспекті варто враховувати, що процес підготовки до професійної діяльності передбачає систематичні й організовані заходи, спрямовані на опанування фахових знань, розвиток практичних умінь і навичок, а також формування особистісних якостей, які відповідають професійним вимогам [60]. Така підготовка реалізується в межах системи безперервної професійної освіти, структуру якої утворюють: профільна освіта, що здобувається у вищих навчальних закладах; післядипломна освіта, яку отримують або у спеціальних закладах відповідного профілю або тих же ВНЗ; навчання у рамках заходів із професійної перепідготовки, наприклад на відповідних курсах [60].

Також, як вважає вітчизняний дослідник С. Волков, мистецька освіта, «задовольняючи інтерес соціуму до мистецтва, у соціальному плані закладає в

підсвідомості особистості систему ціннісних орієнтацій, головним з яких є не матеріальні стимули, а прагнення до духовного (інтелектуального, морального, морально-вольового) вдосконалення» [17]. Таким чином, мистецькі заклади освіти, формуючи духовну еліту нації, відіграють «важливу роль у розв'язанні проблем державотворення, є підґрунтям духовного розвитку національної культури і є гарантом розвитку особистості, найбільш адаптованою до вирішення проблеми підготовки і виховання соціуму нової генерації з огляду на нові (гуманітарні) освітні завдання, що постали перед людством» [17] (детальніше зазначене питання буде розглянуто в підрозділі 1.3).

Отже, засвоєння майбутніми фахівцями продюсерської справи у сфері аудіовізуального мистецтва та виробництва необхідних знань, практичних умінь і навичок здійснюється ними у під час навчання, що має як теоретичну, так і практичну (прикладну) складову. Співвідношення цих компонентів є ключовою основою будь-якої моделі їх підготовки, а також предметом постійних дискусій, які тривають не лише в експертному середовищі, а й на національному рівні [92, с. 102].

Так, на думку вітчизняного науковця Р. Росляка, «...цей процес може відбуватися декількома шляхами: 1) у спеціальних навчальних закладах (мистецьких, технічних, у складі яких створено відповідні кіноструктури, а також у суто кінематографічних); 2) в освітніх закладах, які не ставлять перед собою завдання готувати кадри спеціально для кіно (однак їхні випускники там працюють); 3) безпосередньо на виробництві через інститут асистентів» [83, с. 3].

У свою чергу вітчизняний мистецтвознавець О. Безручко суттєво розширив перелік спеціальних навчальних закладів, де здійснюється підготовка продюсерів аудіовізуального мистецтва та виробництва (див. таблицю 1.2).

**Спеціальні навчальні заклади з підготовки
продюсерів аудіовізуального мистецтва та виробництва**

Профіль спеціального навчального закладу	
Загальноосвітній	Виробничий
1. Середнього рівня:	Кінонавчальні заклади (режисерські, акторські та інших спеціалізацій) при кінофабриках (кіностудіях):
а) технікуми; б) коледжі.	а) лабораторії; б) школи; в) майстерні; г) бригади.
2. Інститутського рівня:	
а) кафедра в складі інституту; б) кінофакультети при інститутах; в) власне кіноінститути; г) інститути в складі університетів.	
3. Друга вища освіта.	

Джерело: складено автором на основі [10, с. 6].

У цьому контексті ми погоджуємося з думкою О. Безручка та Р. Росляка, які вважають, що «спеціальні навчальні заклади були і є свого роду монополістами (у позитивному значенні цього слова) у справі підготовки кадрів, з їхніх стін вийшла значно більша кількість кінофахівців, тому саме цим структурам належить пріоритет у вивченні. Провадити аналіз їхньої роботи набагато доцільніше із огляду на необхідність застосування досвіду в сучасних кінонавчальних установах» [83, с. 4; 10]. Схожої позиції дотримується й науковиця Метте Хьорт у дослідженні «Освіта кінорежисера в Європі, Австралії та Азії», у якому розглянуто не лише те, як навчають кінопрактики в різних частинах світу, але й чому навчають кінопрактиці – у контексті соціально-культурної естетики та політичної цінності кіно [211].

Поряд із цим значна кількість дослідників, зокрема вітчизняних, акцентують особливу увагу на необхідності теоретичної підготовки у її класичному, академічному сенсі [92, с. 102]. На їхню думку, саме система вищої освіти покликана забезпечити глибоку наукову та практичну підготовку майбутніх фахівців у різноманітних галузях знань, створюючи умови для здобуття ними освітньо-кваліфікаційних рівнів відповідно до їх індивідуальних

здібностей та інтересів [62, с. 239]. Аналогічну думку висловлював відомий кінопродюсер і режисер Р. Корман, який наголошував, що відповідна освіта є необхідністю сьогодення [215, с. 42]. Д. Вулпер, американський кіно та телепродюсер також наполягав на користі у відвідуванні кіношкіл, оскільки це дозволяє краще зрозуміти суть справи через досвід людей, які вже володіють відповідними знаннями [215, с. 56].

Водночас багато фахівців стверджують, що підготовка продюсерів має ґрунтуватися виключно на практичному досвіді.

Так, ще в середині ХХ століття американський продюсер М. Лерой зауважував, що тогочасна модель підготовки продюсерів у кіноіндустрії США здебільшого орієнтувалася на практичну діяльність, майже ігноруючи теоретичні основи [169, с. 187–189]. Відомі продюсери, такі як Д. Занук, Д. Сельцник та С. Шпігель, які продюсували свого часу багато видатних фільмів, не навчалися у жодному з освітніх закладів, де спеціально вивчають кіномистецтво. Навіть С. Зенц, який тричі отримував премію «Оскар», також не мав профільної освіти. Щодо цього відомий продюсер Л. Турман у своїх спогадах писав наступне: «І ви ... не повинні. Якщо ви надзвичайно вмотивовані та можете отримати опору, ви отримаєте навчання та досвід на робочому місці» [215, с. 56]. Він стверджував, що ніхто не зможе навчити того, що він називав «...власним вродженим чуттям та стилем» [215, с. 56]. Адже ця компонента, на його думку, є не що інше як продукт індивідуального життєвого досвіду людини, її емоційного зростання.

На думку українського продюсера, засновника і керівника кінокомпанії «Артхаус Трафік» Дениса Іванова, «досі спеціальна освіта не вважається необхідною для продюсера. Пробивний та активний молодик зможе побудувати успішну кар'єру, пройти всі щаблі. Наприклад, почати з позиції адміністратора на телебаченні чи кіностудії та поступово, набираючись досвіду, перейти на посади головного адміністратора, виконавчого продюсера, генерального продюсера...» [20].

Іспанські науковці Х. Абадіа та Ф. Діес зазначають, що продуктивна робота під час створення аудіовізуального проєкту вимагає різноманітності, компетентності (технічної, аудіовізуальної, публічного та приватного права, бухгалтерського обліку, навичок роботи з людьми тощо) і, особливо, скрупульозності у виконанні роботи. Безсумнівно, можна сказати, що виробництво є синтетичною діяльністю, яка потребує потужних організаційних зусиль [105]. Із цієї причини це вимагає дуже широких знань про весь аудіовізуальний всесвіт. Необхідно знати агентів, які втручаються в телевізійний і кінематографічний ринок, роботу виробничих структур кіно, відео й телебачення та мати широкі знання про все, що їх живить і оточує [105].

Безумовно, співвідношення між теоретичним і практичним аспектами навчання продюсерів може суттєво варіюватися залежно від обраної моделі підготовки [92, с. 103]. Проте основні компоненти кожної моделі зазвичай залишаються подібними одна до одної.

Зокрема, вітчизняні дослідники виокремлюють такі ключові елементи: 1) особові характеристики; 2) мета та завдання; 3) тактику; 4) стратегію або загальну філософію [58, с. 208].

Водночас європейські науковці, зокрема В. Рея-Баптіста, Е. Берн, М. Рід і М. Кеннон, пропонують іншу структуру, кожен елемент якої має відповідати на питання чому, що, хто, де і як? Відповідно вона охоплює: 1) визначення мети та завдань, відповідаючи на питання "чому?"; 2) розробку стратегій і варіантів забезпечення, відповідаючи на питання "що?"; 3) визначення постачальників і одержувачів кіноосвіти – відповідь на питання "хто?"; 4) формування навчальної та позанавчальної програми, відповідаючи на питання "де?"; 5) адміністрування й фінансування кіноосвіти і, врешті-решт, загальний аналіз та оцінку її результативності, що є відповіддю на питання "як?" [201].

Вітчизняна дослідниця Л. Мартинець виокремлює такі елементи моделі: «1) цілі освіти; 2) зміст освіти; 3) засоби й способи здобуття освіти; 4) форми організації освітнього процесу; 5) реальний освітній процес як єдність навчання, виховання й розвитку людини; 6) суб'єкти та об'єкти освітнього

процесу; 7) освітнє середовище; 8) результат освіти, тобто рівень освіченості людини в певному навчальному закладі» [41, с. 14]. Це узгоджується з трьома основними аспектами в діяльності суб'єкта, який створює ту чи іншу модель об'єкта пізнання: пошуково-пізнавальний, логіко-прагматичний та управлінський [41, с. 14].

Важливо підкреслити, що основним етапом формування моделі майбутнього фахівця будь-якої професії є не лише визначення закріплених в освітніх стандартах у формі притаманних кожній спеціальності професійно-кваліфікаційних характеристик, компетенцій, але й їх практична реалізація через застосування відповідних педагогічних підходів [62, с. 239].

Отже, вище наведені приклади дають розуміння того, що елементи моделей, ті, які стосуються завдань, цілей, стратегії та тактики підготовки, досить схожі і в цілому відповідають загальноприйнятим критеріям професії кінопродюсера, визначеним Джеймсом Д. Фінном ще у середині минулого століття, коли відбувалося становлення стандартів професійної підготовки кадрів у галузі аудіовізуальних технологій в американських університетах. Цими критеріями були: «розумна» техніка; практичне застосування техніки; довготривалий навчальний період; створення професійної спільноти; етичні стандарти та норми; стійка теоретична база, яка постійно оновлюється за рахунок нових досліджень [145].

Також варто відзначити, що станом на сьогодні здобуття професії продюсера вже є частиною глобального освітнього простору, який абсорбує численні підходи та практики з усіх куточків світу. Втім, незважаючи на це розмаїття, багато в чому вони мають однакову рису – це мета, що полягає у розвитку кіноосвіти та глибшого розуміння кіно як соціокультурного феномена. Відтак формування єдиного глобального простору для кіноосвіти може сприяти поширенню та взаємообміну знаннями, методами та ідеями, що у кінцевому рахунку відобразиться на покращенні її якості в цілому [126, с. 35–50; 200].

В силу того, як поява і поширення нових технологій часто призводить до радикальних змін у бізнес-практиках, де кожен гравець за-для посилення своїх

позицій на ринку прагне першим використати ті чи інші переваги, які відкривають ці технології, кінобізнес також характеризується доволі високою динамікою [92, с. 103]. Дослідники переконані, що останній в силу цих особливостей здатний по справжньому випробовувати звичні та усталені підходи до навчання та кар'єрного розвитку [134]. Враховуючи це, навчання в галузі аудіовізуального мистецтва і виробництва є постійним, тобто продовжується навіть після отримання вищої профільної освіти в університеті або ж у спеціалізованому закладі кіноосвіти. Диплом є лише початковим етапом входження нових спеціалістів до цієї професії (наприклад, ніщо не може замінити, досвід безпосереднього спілкування зі справжніми професіоналами цієї галузі під час практичної роботи). Більше того, на думку окремих фахівців, із цього моменту тільки починається сепарація тих, хто вже спромоглися досягти успіху, від тих, хто змагатиметься за визнання [134].

Варто додати, що Джон Матер у своїй статті «Сприйняття практиків мовлення та кіно у вищій освіті Великобританії» звертає увагу на складнощі викладачів-практиків під час викладання в університетах і наголошує на важливості їх залучення до освіти в аудіовізуальній сфері. Він зазначав, що багато першопрохідців у теорії кінематографу, таких як Луї Делюк та Жан Епштейн, також були видатними режисерами, які успішно поєднували теоретичні знання з практичною діяльністю [160, с. 4]. Автор цієї статті додає, що, хоча університетські професори та кінопродюсери можуть мати різні погляди щодо сфер їхньої діяльності, вони обидва можуть демонструвати виняткову принциповість у своїх переконаннях, вважати свої підходи та методи найкращими, але ігноруючи при цьому прийдешні зміни. Вони можуть бути максимально консервативними у своїх поглядах аж до повного застою, допоки щось екстраординарне не змусить їх переглянути статус-кво. Проте він підкреслює, що це не є відображенням загальної картини в освіті чи індустрії: кожен із цих фахівців може мати свої унікальні підходи та особливості [160].

У книзі «Основи виробництва та менеджменту аудіовізуальних проєктів» Алехандро Пардо звертає увагу на той факт, що впродовж першого століття

свого існування аудіовізуальна індустрія консолідувала своє ноу-хау зі швидкістю подвійної динаміки: з одного боку, самоосвіта, інтуїтивне навчання, засноване на накопиченні досвіду та, з іншого боку, навчання шляхом наслідування, адаптація способу роботи та інших видів професійної діяльності, що ґрунтуються на масовому виробництві. Теж саме характерне і для менеджменту проєктів, що поступово став окремою дисципліною аудіовізуальної індустрії. Адже проєкт виробництва аудіовізуального продукту, незалежно від того чи є це кінофільм, телесеріал або комп'ютерна гра, по суті, складається з планування, адміністрування та контролю, забезпечуючи певну рівновагу між витраченим часом, вартістю та якістю кінцевого продукту. Відповідно на продюсера покладається завдання реалізувати такий проєкт відповідно до встановленого графіку, в межах виділеного бюджету та з бажано з дотриманням певних критеріїв якості [185].

В іншій ґрунтовній праці «Виконавче виробництво кінопроєктів» [186] Алехандро Пардо звертає увагу на те, що кіноіндустрія стала можливою завдяки виконавчим продюсерам, головним промоутерам кінопроєкту, за генезис якого вони відповідають, який вони супроводжують і допомагають розвиватися, поки він не стане аудіовізуальним твором, призначеним для великого чи малого екрана. Для цього їм потрібні знання саме наукового характеру, які охоплюють творчі, правові, економіко-фінансові та комерційні питання. Як творчі підприємці, їхні рішення відзначаються стратегічною та управлінською точкою зору, заснованою на розумінні аудіовізуального виробництва як управління проєктами та як творчого завдання.

Відомий сучасний фахівець галузі аудіовізуального мистецтва та виробництва Т. Скрібнер стверджує, що головним аспектом підготовки тих, хто займатиметься продюсуванням, є практика, оскільки тільки таким чином майбутні продюсери зможуть отримати досвід безпосередньої взаємодії із ключовими членами команд – з режисерами, акторами, кінооператорами та іншими професіоналами, але й навчитися долати проблеми, що виникають під час створення кінопродукту [207, с. 120–139]. Очевидно, що освітні заклади

відіграють ключову роль у підготовці відповідних спеціалістів, але вони не роблять це у вакуумі [92, с. 101].

Як наслідок, протягом тривалого часу у США діє модель підготовки продюсерів, яка ґрунтується на практико-орієнтованому підході до навчання. Студенти залучаються до реального процесу кіновиробництва, що дозволяє їм на практиці вирішувати професійні завдання та засвоювати необхідні компетенції [92, с. 101].

З-поміж іншого, цей формат передбачає роботу з технічним оснащенням, зокрема камерами, системами звукозапису та монтажу, а також сценаріями та іншими складовими процесу виробництва фільмів. Важливим аспектом цієї моделі також є надання студентам конструктивного зворотного зв'язку, за допомогою якого вони отримують можливість оцінити результативність своєї практичної підготовки та відповідно покращити професійні навички. Крім того, значущою складовою навчального процесу є безпосереднє залучення майбутніх продюсерів до знімального процесу при виробництві реальних кінопроектів, що дає можливість їм відчувати себе частиною професійного середовища ще під час навчання [219, с. 8]

З цього випливає наступне: подібна модель до навчання є ні чи іншим, як продуманим підходом до підготовки студентів для успішної діяльності в аудіовізуальній галузі через опановування ними професійних компетенцій та набуття практичного досвіду в умовах, максимально наближених до реальних.

З огляду на це варто погодитися з Б. Вінстоном, що теоретичні засади кінознавства часто є вагомішими для практики кіновиробництва, ніж теорії, що формуються винятково внаслідок практичного досвіду [225]. Адже застосування теоретичних знань у процесі навчання кіномитців сприяє розвитку як творчих, так і технічних знань та навичок, необхідних для створення кінострічок [198].

Отже, ефективна підготовка кінопродюсерів має поєднувати глибоку теоретичну базу з практичною складовою, що є оптимальним шляхом

закріплення та розвитку у студентів відповідних професійних навичок і креативних здібностей.

1.3. Особливості формування особистості продюсера в контексті культурної ідентичності

З часу створення в Голлівуді студійної системи кіновиробництва розглядалося передусім як творче завдання (починаючи від розробки сценарію та пошуку режисера й акторського складу до технічного нагляду за процесом монтажу). Один із засновників цієї системи, Д. Ласкі, дуже влучно описав роль продюсера, у руках якого перебуває «нагляд за кожним елементом, з якого складається готовий продукт, причому ці елементи є як матеріальними, так і нематеріальними» [168]. Зокрема, мовилося про контроль над працівниками, артистичним темпераментом, формуванням творчих сил, а також розумінням суспільних потреб щодо розваг [168].

Зазначимо, що й інші видатні продюсери, наприклад Ірвінг Г. Талберг та Девід О. Сельцник, теж мали дуже чітке розуміння творчої природи свого ремесла. Так, Ірвінг Г. Талберг визначив кіновиробництво як «творчий бізнес... у тому сенсі, що він повинен приносити гроші в прокаті, але це мистецтво, оскільки воно вимагає від своїх прихильників невблаганних вимог творчого вираження» [213, с. 252].

На сьогодні кіно для продюсера – насамперед потужний засіб впливу на сучасне суспільство, до того ж як на внутрішньому, так і на глобальному рівнях (чому значною мірою сприяє транснаціоналізація виробництва та розвинута система дистрибуції). Це здійснюється за рахунок осмислення того, що та як саме глядач сприймає та які дії виконує. Разом із тим, визначення ідеї та концепції конкретного фільму надає продюсеру можливість не лише розкрити власний творчий потенціал, проявити себе як особистість, але й сприяє утвердженню його культурної самоідентифікації як частини ширшої соціокультурної спільноти [94, с. 36].

З огляду на це надзвичайно важливим, на наш погляд, проаналізувати фундаментальні аспекти культурної ідентичності як ключового елемента становлення особистості продюсера в процесі його професійної підготовки. Позаяк сучасний продюсер виконує не лише організаційно-управлінські функції, пов'язані з втіленням творчої ідеї в конкретному аудіовізуальному продукті, його виробництві та дистрибуції, а й суттєво впливає на суспільні процеси, зокрема національно-патріотичне виховання та формування духовних цінностей суспільства [94, с. 36].

Ці аспекти є вкрай актуальними з огляду на сьогоднішній день. Після проголошення незалежності у 1991 році Україна систематично зазнавала і продовжує зазнавати атак на свій державний суверенітет з боку Росії у політичному, економічному та культурному вимірах.

Зокрема, в інформаційному просторі РФ можна вже багато років спостерігати цілеспрямоване знецінення української ідентичності та її дискредитації, що особливо посилюється із середини 2000-х років, коли відповідні пропагандистські наративи набули масового характеру та стали частиною офіційної ідеології. Створення викривленої реальності через фальсифікацію знакових історичних подій, особливо гостро проявилось у російському кінематографі, зокрема, у так званих «історичних» фільмах та серіалах, що стали ледь не основним інструментом поширення дезінформації про Україну після новин і політичних ток-шоу на їхньому телебаченні. У результаті, після початку повномасштабного вторгнення Росії у лютому 2022 року, війна набула не лише суто військового, але й цивілізаційного та культурного сенсу, набувши ознак війни ідентичностей. Російська державна пропаганда відкрито декларує необхідність знищення української нації, впроваджує жорсткі репресивні заходи та цензуру на тимчасово окупованих територіях України, особливо в освітній та культурній сферах, тобто фактично пропагує геноцид українського народу [94, с. 36].

Зазначені обставини неминуче впливатимуть на процес становлення особистості продюсера не тільки як професіонала, але й у контексті

формування його культурної ідентичності у процесі його навчання. При цьому, важливу роль у цих процесах відіграє саме побудова здорового балансу між інтересами окремої людини та цілого суспільства і держави. І зовнішня агресія лише підкреслює необхідність вирішення цього питання в системі освіти України на всіх її рівнях, у тому числі в мистецьких сфері та творчості [94, с. 36].

Слід зазначити, що на сьогодні існує досить багато наукових праць, присвячених особливостям формування особистості продюсера. Частина з них розглядає особливості та закономірності еволюції масової культури та місця індивіда в епосі модерна (М. Гайдеггер, А. Печчеї, Е. Фромм), інші – історію розвитку кіномистецтва, у тому числі, в контексті продюсерської діяльності (Т. Адлер, Ж. Садуль, І. Руссе-Руар, Ж. Ренуар, Д. Уорнер та ін.).

Зокрема, у класичній праці «Професія: продюсер» видатний французький кінопродюсер і сценарист Ів Руссе-Руар зазначав, що «роль продюсера в кіно є однією з ключових, адже насправді фільм з'являється як результат титанічної праці, виконаної продюсером» [203, с. 240]. Своєю чергою американська дослідниця Г. Поудермейкер у контексті етнографічного аналізу кіновиробництва в системі голлівудських студій, аналізуючи владні відносини, економічні проблеми та інституційні обмеження як критичні структурні чинники, що спонукали голлівудських професіоналів створювати фільми, аргументовано довела, що в США кіно від самого початку свого існування перетворилося на унікальний та впливовий суспільний інститут [189]. Таким воно, безумовно, є і сьогодні – причому не лише в США, але й в інших країнах світу.

Вбачається необхідним для розуміння специфіки формування особистості продюсера в контексті культурної ідентичності дати визначення цим двом ключовим поняттям. Почнемо з культурної ідентичності – ширшого поняття, яке має відношення до різних сфер суспільного життя.

Насамперед, варто зауважити, що термін «ідентичність» є багатовимірним. У численних наукових дослідженнях це поняття часто

тлумачиться як результат процесу самоідентифікації особистості або колективу людей у соціумі, що проявляється в їхньому ототожненні з певними спільнотами за такими критеріями як приналежність до певного етносу, території, конфесії, професії, віку, гендеру або статі тощо [36, с. 47].

Українська дослідниця Л. Нагорна наголошує на необхідності аналізу ідентичності через призму її структурних рівнів, яких вона виокремлює щонайменше три. Подібного підходу дотримується й М. Козловець, який вважає, що базовий рівень ідентичності відображає індивідуальне самовизначення. Наступним рівнем є соціокультурні ідентичності, структуру якої утворюють, зокрема, професійні, релігійні, національні, статеві, вікові та інші складові. Третій рівень характеризується формуванням глобальної, транснаціональної ідентичності [36, с. 47].

Загалом вважаємо таку точку зору цілком виправданою, оскільки ідентичність дійсно можна уявляти лише як складну і динамічну структуру, що, з одного боку, характеризується певною ієрархічною будовою, а з іншого – піддається постійним змінам у відповідь на політичні, соціально-економічні та гуманітарні процеси. Відповідно, залежно від конкретного історичного періоду та соціального контексту, відбуваються зміни у співвідношенні цих різних рівнів ідентичності [94, с. 38].

У межах нашого дослідження особливої уваги заслуговує питання національної, культурної та громадянської ідентичності.

Під національною ідентичністю, як правило, прийнято розуміти комплекс історичних уявлень і міжособистісних зв'язків, які утворюють основу самоідентифікації як окремих індивідів, так і цілих людських спільнот, що асоціюють себе з певною нацією – спільнотою вищого порядку з притаманними їм ознаками самобутності, такими як спільна мова, територія, історична пам'ять, культурні традиції, сакральні символи, колективні міфи і зрештою національна ідея [53, с. 315-316]. Крім того, відчуття національної ідентичності на рівні кожного індивіда суттєво впливає на його мотивацію та соціальну

поведінку, що особливо актуально у періоди суспільних потрясінь та інших важких для країни подій [94, с. 38].

Культурну ж ідентичність, на думку деяких науковців, варто розглядати як своєрідну форму самосвідомості, адже саме через приналежність до певної культури індивід усвідомлює себе та своє місце в світі [64, с. 16]. У цьому контексті С. Холл справедливо підкреслює, що культурна ідентичність, яка має автентичний характер, у сучасну епоху набуває ознак багаторівневої структури, яка формується під впливом численних факторів, що нашаровуються один на одного [151].

Однак, як зазначає український науковець П. Саух, важливим аспектом значення культурної ідентичності у сучасному суспільстві є те, що вона у жодному разі не повинна нав'язуватися у формі жорстких норм та приписів, а має бути основою на вільному виборі кожної особистості за умови збереження прав та свободи вибору усіх інших членів суспільства [84, с. 10].

Таким чином, кіномистецтво, поряд з іншими видами мистецької діяльності, через здатність впливати на масову свідомість є важливим чинником формування національно-культурної ідентичності суспільства, за умови і завдяки вільній конкурентній боротьбі різноманітних аудіовізуальних продуктів [94, с. 38].

Своєю чергою громадянська ідентичність, як підкреслює німецький філософ Ю. Габермас, базується передусім не на етнокультурній схожості, а на спільних демократичних практиках участі та соціальної комунікації [19, с. 51]. Відповідно, на думку авторів колективної монографії «Політичні механізми формування громадянської ідентичності в сучасному українському суспільстві», громадянська самосвідомість формується завдяки «колективному «я», що виникає в результаті розвитку та діяльності інститутів громадянського суспільства та різноманітних форм добровільної самоорганізації громадян [63, с. 7].

У цьому процесі продюсерська діяльність відіграє надзвичайно важливу роль, особливо у зв'язку з активним розвитком масової культури та зростанням

питомої ваги кінематографа у соціальному розвитку. Адже, як підкреслює відомий український кінознавець В. Горпенко, кінематограф є реалістичним мистецтвом, що має величезну емоційну силу та здатність впливати на свідомість людини і навіть формувати її [21, с. 97].

Що стосується безпосередньо підходів до розуміння поняття «продюсер», то передусім слід зазначити, що із самого початку продюсерська діяльність охоплювала як фінансові, так і творчі обов'язки, не обмежуючись при цьому переважно однією чи іншою стороною – як мінімум з концептуального погляду. Однак еволюція самої галузі разом зі здібностями тих, хто займався цією роботою, схилила чашу терезів у бік технічних знань або, меншою мірою, до творчого потенціалу.

Відповідно роль продюсера, насамперед у сфері кіновиробництва, пройшла різні (та різноманітні) етапи розвитку впродовж свого першого століття існування. Періоди розквіту змінювалися періодами скорочень та маргіналізацією, однак останні три десятиліття ми є свідками зростання ролі фігури продюсера, точніше – творчого продюсера (показово, що деякі автори підкреслюють його винятковість, ніби це своєрідна «біла ворона», унікальна людина, яка відрізняється від інших; інші ж, навпаки, стверджують, що виробництво й творчість завжди були синонімами, і розглядати їх окремо не варто).

Так чи інакше, у сучасному науковому дискурсі продюсер, як правило, постає в ролі ініціатора, фінансиста та організатора створення аудіовізуальної продукції. Крім цього, на ньому лежать функції здійснення як художнього, так і адміністративного контролю, а також дотримання усіх договірних зобов'язань [5, с. 48].

Більше того, згідно з концепцією українського науковця А. Смирнова, продюсер – це залучений до безпосереднього процесу виробництва фахівець, який координує адміністративні, фінансові, творчі та технічні аспекти реалізації проекту, а також подальшого використання, наприклад, прокату, аудіовізуального продукту [88, с. 73].

Разом із тим окремі дослідники, аналізуючи процес становлення та розвитку професії продюсера, намагаються представити його як фігуру, що вирішує лише фінансові питання у кіновиробництві, що вважаємо методологічно хибним підходом [94, с. 39].

Європейський дослідник Е. Спайсер слушно вказує на те, що «продюсер є посередником між комерцією та творчістю... чия ключова функція полягає в тому, щоб мати огляд усього процесу створення фільму»; це особа, «яка може одночасно задовольняти комерційні вимоги (знімати прибуткові фільми) і управляти громадською думкою, а не просто потурати існуючим смакам» [209].

Таким чином, продюсером можна назвати того професіонала, котрий насамперед здатний знайти якусь перспективну ідею та способи її реалізації [94, с. 39]. Недарма відомий американський продюсер Лоуренс Турман зазначав, що особисто ініціював кожен окремий кінопроект, над яким працював; більшість із них не побачили б світ, якби саме він не вирішив їх зробити. Таким чином, у його розумінні (заснованому на практиці) продюсер – це «людина, яка вирішує, що ідея, персонаж чи історія варті розповіді» [215]. А враховуючи той факт, що ця ідея може мати суттєвий вплив на розвиток суспільства, формування особистості продюсера є надзвичайно важливим питанням.

Насамперед варто підкреслити, що кінематограф тісно взаємопов'язаний із суспільством, і ці дві сфери неможливо розглядати ізольовано одна від одної. Їх взаємодія є динамічним процесом, де соціум активно споживає твори кіномистецтва, котрі, своєю чергою, вже є невіддільним елементом реальності життя сучасної людини. Відтак, ще з перших етапів свого розвитку кіно відіграло значну роль у соціальних процесах, одночасно, будучи багато в чому їх дзеркалом [94, с. 37].

Важливу функцію у цьому контексті виконує і продюсерська діяльність, яка сприяє не лише артикуляції суспільних запитів, а й консолідації різних груп соціуму, а також формуванню культурної та національної ідентичності. Яскравим прикладом цього є українське поетичне кіно радянської доби, що

знавало систематичних утисків і репресій. Як наголошує вітчизняна дослідниця Г. Погребняк, така ситуація була зумовлена тим, що у стрічках ключових представників цього напрямку (зокрема, С. Параджанова, Ю. Ілленка, Л. Осики) простежувалися глибинні сенси національного світосприйняття. У їхніх фільмах життя персонажів тісно перепліталось зі світом природи та його циклічними процесами, що, своєю чергою, формувало у глядачів певні етичні та естетичні орієнтири, притаманні українцям: любов до рідного краю, відданість традиціям, давнім звичаям та іншим елементам культурної спадщини, а також створення матеріальних і духовних цінностей [62, с. 169]. Відображення цих елементів національної та культурної самобутності спричинило жорстку реакцію радянської влади, що втілювалось у систематичних заборонах та переслідуваннях українського кінематографа [94, с. 38].

На сучасному етапі становлення продюсера як професіонала і особистості залишається складним процесом, що потребує впровадження відповідної виховної стратегії. Вона, передусім, має орієнтуватися на те, що майбутні фахівці цієї справи мали високий рівень мовної культури, яка є не лише невід'ємним атрибутом культурної людини, її високої освіченості, але й визначальним чинником соціалізації та творчого самовираження індивіда у різних сферах діяльності [39, с. 49]. Крім того, ключове значення має необхідність засвоєння майбутніми продюсерами основ мистецтва як важливої складової людської культури. У зв'язку з цим, український культуролог С. Волков зазначає, що емпіричні дослідження засвідчують: система мистецької освіти ґрунтується на ідеї цілеспрямованого розвитку в особистості духовної сфери. Цей процес передбачає не лише усвідомлення глибокої естетичної цінності культурної спадщини людства, а й безпосереднє створення мистецьких продуктів у ході навчальної діяльності [17, с. 13].

Недарма ж Діно Де Лаурентіс, коли його запитували про якості, якими має володіти будь-який продюсер, зауважував, що для того, аби «стати великим продюсером, у вас повинно бути щось всередині, чого я не можу вас навчити...

Вам потрібне художнє відчуття всередині вас, щось, що розділяє митців і не митців» [109, с.106]. Мистецька освіта, безперечно, здатна сформувати відповідні дороговкази, які допоможуть продюсеру в його подальшій діяльності.

Окрім того, американські та європейські автори звертають увагу на креативність – у тій чи іншій формі – як невід’ємну якість кінопродюсера, визначаючи його чи її як «творчого провидця», наділеного великим «мистецьким темпераментом» або «силою уяви» [161, с. 223; 133, с. 59; 178]. Більше того, самі продюсери часто стверджують, що креативність є необхідною умовою для ефективної роботи. Голлівудський кінопродюсер Девід Льюїс, який назвав свої мемуари «Креативний продюсер», стверджував, що продюсеру потрібне «почуття креативності... відчуття драматизму, відчуття характеру та розвитку персонажа, відчуття того, як далеко ти можеш і не можеш зайти»; лише таким чином продюсер міг отримати найкраще від тих, з ким він працював» [170].

Водночас кіновиробництво, безсумнівно, є одночасно промисловим та комерційним мистецтвом і, отже, зумовлене складним процесом розробки. Людські, фінансові та матеріальні ресурси настільки складні й вимагають такого рівня художніх і технічних навичок, що кожен фільм є кінцевим результатом спільних зусиль. Тому здатність створити аудіовізуальний твір вимагає контролю не лише над творчими аспектами, але й над самим процесом виробництва. Саме тому Д. Лукас визнає: «Як творча людина я добре усвідомлюю, що ті, хто контролює засоби виробництва, контролюють творче бачення» [167]. Інакше кажучи, ті, хто займається виробництвом фільму, мають ключ до творчого впливу на нього. Саме з цієї причини останнім часом домінуючою тенденцією є переобрання на себе ролі виробника іншими художніми талантами, такими як письменники, режисери та актори [149], адже «творчий внесок продюсера може бути дуже великим або дуже малим. Продюсер, який бере активну участь у нагляді за кастингом, написанням, оформленням і монтажем, може мати значний вплив на стиль і зміст готової

постановки; інші продюсери можуть зосередитися на адміністративних і фінансових обов'язках і залишити творчі рішення іншим» [138, с. 81].

Зазначимо, що хоча відмінність між мистецькою та бізнес-орієнтацією здатна описати різницю між деякими продюсерами, більшість дослідників вважають ключовою якістю продюсера вміння поєднувати «мистецьку чутливість із фінансовим розумом» і, отже, діяти як своєрідний посередник між комерцією та мистецтвом. Цю компетентність англійський кінопродюсер Майкл Белкон назвав «подвійною здатністю продюсера як творчої людини та опікуна грошових мішків» [163, с. 11].

З ним солідарний британський кінопродюсер Ерік Феллнер, який стверджував, що продюсер потребує поєднання «творчого розуміння, щоб зробити правильний вибір, і ділової хватки, щоб викласти весь проект належним чином». У свою чергу американський актор, лауреат премії «Оскар» (1959), багаторічний президент Гільдії кіноакторів та голова Американського інституту кіно Чарлтон Гестон, який за свою довгу кар'єру встиг попрацювати з багатьма видатними продюсерами, вважав, що «справжній продюсер – це особлива комбінація, ні птах, ні звір (або, можливо, і те, і інше). Він повинен мати здорові творчі інстинкти щодо сценарію, кастингу, дизайну... щодо фільму. У той же час він повинен мати залізне розуміння логістики, планування, маркетингу та витрат... понад усе витрат» [163, с. 11].

Це потужне поєднання досить суперечливих талантів дозволяє продюсерам виконувати ту функцію, яку французький соціолог і філософ П'єр Бурдьє вважає по суті посередницькою роллю, посередництвом між творчим світом письменників, режисерів, зірок і кінематографістів та світом фінансів і ділових угод. Саме таке поєднання мистецтва й комерції дозволяє продюсеру зазвичай взяти загальну відповідальність за виробництво [163, с.11].

При цьому важливо враховувати, що «сучасний підхід до підготовки мистецького діяча має базуватися на формуванні першочергово важливих компетентностей: уміти добувати користь із досвіду, пов'язувати свої знання і впорядковувати їх, організовувати власні прийоми вивчення, уміти вирішувати

проблеми, самостійно розвиватися в професії впродовж усього життя, приймати рішення – узгоджувати розбіжності та конфлікти, уміти домовлятися і виконувати контракти» [62, с. 260]. Фактично мовиться про «розвиток потужної творчої особистості, спроможної вести гідний діалог із реципієнтом твору» [62, с. 240].

При цьому продюсер, на думку Ш. Вортінгтон, «обов'язково повинен бути організованим, достатньо освіченим і знати всі аспекти процесу виробництва фільму, незважаючи на здатність творчо вирішувати проблеми. Більш того, продюсер не повинен боятися брати на себе відповідальність і приймати рішення, а також має бути готовим до наслідків цих рішень. Остання, але не другорядна навичка, полягає в тому, що продюсер повинен мати гарні комунікативні навички, оскільки велика частина цієї роботи полягає у спілкуванні з людьми, допомагаючи вирішувати їхні проблеми. Крім того, продюсер відіграє центральну роль у формуванні команди, оскільки він несе відповідальність за формування довіри та здорової культури в команді» [226, с. 11].

Зважаючи на це, становлення особистості продюсера, якщо ми беремо до уваги аспект його культурної ідентичності, слід розглядати крізь призму трьох рівнів:

- зовнішній – через вплив соціокультурних, економічних і політичних чинників;
- внутрішній – через індивідуально-психологічні особливості людини;
- індивідуальний – через рівень освіти і професійного досвіду.

Ці рівні є ключовими при формуванні професійної ідентичності продюсера. Адже, як зазначає українська дослідниця Г. Погребняк, структура особистості фахівця, зокрема й у сфері мистецтва, складається зі здібностей, знань, умінь, навичок та досвіду, що є невіддільними від його професійної мотивації та особистісних установок. Останні проявляються у конкретних

видах діяльності, зокрема в кіновиробництві, враховуючи унікальність емоційних та когнітивних процесів, притаманних людині [62, с. 239].

Більш ґрунтовно цей процес визначає керівник Продюсерської програми Пітера Старка Лоуренс Турман, який у своїй книзі наводить ключові характеристики, якими має володіти майбутній продюсер, щоб ефективно конкурувати у сфері виробництва кіно. Так, на його думку, найкращою мотивацією для того, щоб стати продюсером, є «бажання вплинути на світ завдяки створеним фільмам; і професія продюсера може дозволити це зробити, оскільки він чи вона контролює кожен аспект фільму, приймає найважливіші рішення та має вплив на оточуючих. Однак, щоб отримати цю «силу», людина повинна володіти певними характеристиками та навичками» [215]. Тобто, професія продюсера підходить передусім для тих, хто не боїться викликів і вміє їх вирішувати, оскільки ця робота практично складається з них; наприклад, Браян Грейзер (продюсер фільму «Ігри розуму», який отримав премію «Оскар») стверджує, що «день продюсера – це американські гірки, і ви повинні знати заздалегідь про кожен поворот» [215]. Л. Турман погоджується з цією думкою та додає, що «ніщо не може бути більш захоплюючим, ніж процес створення фільму. Однак ця робота не для всіх, оскільки це не просто робота, а спосіб прожити ціле життя [215].

Окрім того, Б. Грейзер згадує, що кожен фільм, який він створив, був абсолютно іншим досвідом, і йому потрібно було постійно вчитися; Л. Турман знову погоджується із цим та стверджує, що одна з найважливіших характеристик продюсера – це постійна творчість [215].

Важливо зазначити, що на формування особистості продюсера впливає також той факт, що, оскільки робота в кіноіндустрії зазвичай організована навколо проєктів і неформальних особистих контактів, а не традиційних ієрархій та внутрішніх відділів кадрів, галузь часто називають мережевою організацією [154; 177; 190; 123]. Ця мережева організація кіноіндустрії постійно трансформується. Для реалізації конкретного проєкту об'єднуються численні фірми та підрядники, а після його завершення – розпадаються. Для

реалізації інших проєктів знову об'єднуються, але часто з різними учасниками. Водночас незалежні продюсери як правило рухаються від проєкту до проєкту, тоді як роль компаній полягає у фінансуванні та розповсюдженні багатьох фільмів паралельно (у той же час студія, як правило, веде декілька масштабних паралельних проєктів із відомими зірками).

У результаті, як вказує Кендс Джонс для успішного просування кар'єрною драбиною майбутні продюсери повинні володіти певними навичками та компетенціями, які в результаті приводять до формування зрілої, відповідальної та професійної особистості продюсера (див. таб. 1.3) [113, с. 68].

Таблиця 1.3

Вплив навичок та компетенцій на формування особистості продюсера

№ п/п	Етапи	Навички і компетенції	Організаційні вимоги
1.	Отримання доступу до галузі чи професії.	1) демонстрація навичок міжособистісного спілкування; 2) прояв навичок мотивації та наполегливості.	1) залучення нових учасників до організації; 2) сортування потенційних вступників за їхніми міжособистісними навичками та мотивацією.
2.	Навчання необхідним навичкам і професійній культурі.	1) навчання необхідним навичкам; 2) засвоєння галузевих культурних норм і цінностей; 3) демонстрація надійності та відданості.	1) навчання низці технічних навичок полегшує координацію складних проєктів; 2) впровадження галузевої культури дозволяє пересуватися між фірмами та покращує координацію між багатьма учасниками.
3.	Створення репутації та напрацювання бази особистих контактів.	1) створення репутації завдяки якійсній роботі; 2) розширення своїх навичок і компетенцій; 3) розвиток і підтримка особистих контактів.	1) визначення порядку статусу при вступі нових учасників і зміни позицій більш досвідчених учасників; 2) ведення переговорів про членські відносини між учасниками.
4.	Розширення участі в професії та балансування особистого розвитку.	1) наставництво та спонсорство інших; 2) баланс особистих потреб і професійних вимог.	1) створення форумів для розвитку навичок учасників; 2) координація галузевих заходів для виявлення та інтеграції учасників; 3) встановлення стандартів для навичок і компетенцій у галузі.

Джерело: [113, с. 68].

На думку науковця, на початку кар'єри йде відбір за навичками міжособистісного спілкування та спілкування загалом, оскільки робота координується через виробничі зустрічі та взаємне пристосування між учасниками проєкту. Мотивація й наполегливість при цьому є дуже важливими, оскільки люди мають конкурувати за проєкти. Таким чином, кар'єра в проєктних мережах – це серія своєрідних конкурсів і переговорів за роботу [113, с. 68].

На другому етапі, стверджує Кендс Джонс, відбувається навчання необхідних навичок і професійної культури. Тривалі години в процесі соціалізації мають вирішальне значення для руйнування старих цінностей і сприяння прийняттю нової професійної культури. Інтенсивна соціалізація в галузевій культурі дозволяє людям з різним походженням і функціями ефективно координувати свою діяльність [113, с. 68].

Третій етап – напрацювання бази особистих контактів – формує репутацію та контакти, необхідні для продовження роботи в галузі. Потреба переглядати кожну роботу сприяє переходу субпідрядників між фірмами та між собою. Цей рух робить неформальні канали зв'язку ефективними для розповсюдження інформації про репутацію в галузі. У свою чергу дані про репутацію, міжособистісне спілкування та перехід від проєкту до проєкту підтримують систему у відносній рівновазі [113, с. 68].

Нарешті, четвертий етап, дослідник визначає як збереження кар'єри – вимагає зміщення уваги з розвитку себе на розвиток інших та підтримку галузі. Старші члени тепер повинні наставляти та спонсорувати новачків, проводити семінари для розвитку молодших членів і координувати заходи для встановлення стандартів, демонстрації талантів та надання зразків для наслідування. При цьому завдання для продюсера полягає в тому, щоб збалансувати особисті потреби з професійними потребами [113, с. 69].

Проте, якщо продюсер-початківець вирішить не продовжувати навчання в коледжі, він повинен здобути освіту на роботі. Це означає пошук можливостей брати участь у повнометражних фільмах, серіалах та інших

видах виробництва. Ці можливості можуть бути у формі стажування, посади асистента або інших посад початкового рівня, наприклад адміністратора знімального майданчику, де фактично відбувається навчання під час роботи.

Зокрема, на сьогодні у світі кілька організацій пропонують програми, які допомагають продюсерам-початківцям отримати досвід, необхідний для успішної кар'єри. Наприклад, у США Гільдія продюсерів Америки створила PGA Create, практичну лабораторію для творчих продюсерів із недостатньо представлених спільнот. Інститут Sundance також має власну «Продюсерську програму» для нових незалежних продюсерів. Деякі інші ресурси, зокрема орієнтовані на створення фільмів вебсайти та канали на YouTube, можуть запропонувати продюсерам-початківцям безкоштовні інструкції та необхідну інформацію для розвитку їх подальшої кар'єри [153].

У сучасних умовах формування особистості продюсера як професіонала своєї справи має ґрунтуватися передусім на визначенні його культурної ідентичності. Це зумовлено тим, що представник цієї професії, беручи до уваги її неабияке значення у соціально-гуманітарному вимірі, повинен бути в першу чергу патріотом, а не лише свідомим і соціально відповідальним членом суспільства. Останнє передбачає не лише самоідентифікацію як представника нації та громадянина держави, а й усвідомлення власної відповідальності за її розвиток і місце у світі. Відтак від сучасного продюсера вимагається не тільки професійна кваліфікація, але й активна громадянська позиція та патріотизм. Він має бути зацікавленим у розбудові та зміцненні власної країни, підтримці та захисті її культурних і мовних традицій, історичної пам'яті [94, с. 39].

У цьому контексті фігуру продюсера можна розглядати як представника культурної еліти, що не лише формує ідеї та сенси, затребувані споживачами кіно та іншої аудіовізуальної продукції, незалежно від її жанрової специфіки чи формату, а й робить внесок у створення кінопродукції, яка виконуватиме низку таких ключових функцій:

- естетичну (пробудження емоційного відгуку);
- ідеологічно-пропагандистську (вплив на формування світогляду);

- комунікативну (взаємодія аудиторії з кіномитцями через візуальну мову кіно);
- економічну (отримання прибутку);
- рекреаційну (організація дозвілля глядача);
- освітню (інтеграція в кіно навчально-пізнавального компоненту);
- виховну (продукування та трансляція базових соціальних моделей поведінки та культурних стереотипів) [94, с. 40].

Отже, після завершення процесу свого професійного становлення, продюсер через створення кінотворів, якщо вони несуть в собі відображення культурного коду нації та її національної самобутності, може відігравати вагомую роль у суспільстві, здійснюючи значний вплив на формування національної свідомості і духовних цінностей суспільства [94, с. 39].

Зважаючи на той факт, що кіно виконує одночасно виховну, освітню та ідеологічну функції, продюсер через свій мистецький продукт постає у ролі посередника у культурному діалозі з глядачем. Іншими словами, художній твір формує особливу систему художньої комунікації, через яку глядач розуміє не тільки вкладений у нього зміст, а й ще історичний контекст [94, с. 40].

Однак слід враховувати, що в певних випадках така комунікація може набувати відверто деструктивного характеру.

Наприклад, російський кінематограф істотно вплинув на викривлення української національної самосвідомості, продукуючи специфічну екранну продукцію. Як зазначає дослідниця М. Кармазіна, в низці кінематографічних проєктів, таких як «Брат» (1997), «Брат-2» (2000), «Адмирал» (2008), «Тарас Бульба» (2009), «Мы из будущего-2» (2010), «Белая гвардия» (2011), «Матч» (2012) тощо, не лише спотворювалися історичні події, а й формувалася негативний образ українців [29, с. 272]. У цих фільмах українці зображувалися виключно як ворожі чи недолугі персонажі, при цьому, на жаль, до створення таких пропагандистських стрічок нерідко долучалися й українські актори [29, с. 272].

Таким чином, кіновиробництво безпосередньо залежить від ціннісних орієнтирів та світогляду продюсера, адже саме він визначає концепцію того чи іншого продукту, об'єднує творчий колектив, а також відповідає за кінцевий результат його виробництва. Відповідно особистість продюсера є ключовим чинником створення якісного аудіовізуального продукту [45, с. 230].

З огляду на це національно-культурна ідентичність продюсера має виражатися у його прагненні підтримувати розвиток держави та сприяти зміцненню національної свідомості власного народу. Це набуває неабиякої гостроти в умовах повномасштабної війни з Росією, під час якої актуалізується потреба у створенні кінострічок, телесеріалів та іншої аудіовізуальної продукції, що сприятимуть посиленню у громадян України національної самосвідомості та української ідентичності. Незважаючи на те, що з 2014 року на екрани вийшло близько 30 фільмів патріотичної спрямованості, серед яких справжнім піонером можна назвати стрічку «Поводир» (2013), «Довбуш» (2023) режисера О. Саніна, «Толока» (2020) Михайла Ілленка, у цілому українському кінематографу все ще бракує подібних високоякісних аудіовізуальних творів, орієнтованих на широку аудиторію. При цьому проблема популяризації вітчизняного кіно безпосередньо пов'язана з низкою чинників, що гальмують розвиток галузі вітчизняного кіновиробництва, серед яких є як суб'єктивні, так і цілком об'єктивні, до яких варто віднести відсутність ефективної системи підготовки фахівців продюсерської справи [94, с. 40–41].

Історія показує, що особливо важливою індустрією кінематографу, як власне й інші мистецькі галузі, стає у періоди війни та повоєнної відбудови, адже вона може відігравати вагомий роль як у структурній перебудові національної економіки, забезпечуючи додаткові джерела поповнення доходів держави, так і формуванні та зміцненні ціннісних орієнтирів суспільства. У довгостроковій же перспективі це сприятиме становленню зрілого громадянського суспільства в Україні, у тому числі, за рахунок зміцнення національної ідентичності її громадян [94, с. 41].

Отож, однією з ключових місій інституту продюсерства зараз та у найближчому майбутньому, на нашу думку, має стати популяризація української культури та національної самобутності через кіномистецтво. Адже, як було доведене вище, продюсер – це не лише фігура, яка забезпечує фінансування кінопроєкту, але й визначає та координує його усі ключові, у тому числі і творчі, аспекти кіновиробництва. Тому його професійна діяльність повинна бути спрямована на репрезентацію України у світовому культурному просторі у всій багатогранності її культурної та мистецької спадщини, що сприятиме формуванню позитивного іміджу держави у та розширенню її міжнародного впливу у політико-культурній площині.

Висновки до I розділу

1. Доведено, що на сьогодні наукова розробка теми підготовки продюсерів є досить ґрунтовною. Відповідно всі дослідження із заявленої тематики було поділено на три основні групи наукових праць: зарубіжні дослідники, вітчизняні дослідники та практики-продюсери.

Показано, що в зарубіжних дослідженнях переважно зосереджено увагу на питаннях техніки й технологіях продюсування, а також механізмах залучення фінансових ресурсів. Окрім цього, зарубіжні дослідники визначають такі типи продюсерів: виконавчий продюсер, продюсер, лінійний продюсер, асоційований продюсер, креативний продюсер та ін. У свою чергу українські дослідники зосереджуються на двох основних типах продюсерів – продюсер і виконавчий продюсер – та акцентують увагу на питаннях культурології, розвитку західної й української кінематографічної школи, тоді як продюсери-практики наголошують на практичних аспектах підготовки та роботі з командою.

2. Показано, що система підготовки продюсерів у сучасних умовах є ключовою складовою аудіовізуального мистецтва та кіновиробництва, адже вона не лише має безпосередній вплив на ефективність створення якісного

продукту, але й слугує важливим каналом професійного відбору фахівців, кваліфікація яких грає не останню роль у розвитку інноваційних підходів роботи в цій галузі.

У дослідженні під професійною підготовкою продюсерів аудіовізуального мистецтва та виробництва мається на увазі складний багатофункціональний процес, який охоплює теоретичний і методичний складники й передбачає: 1) когнітивну (вивчення теорії та практики продюсування); 2) психологічну (вміння керувати своїми емоціями, волею, мотивацією); 3) методичну (знання технік аудіовізуального виробництва тощо); 4) організаційну (вміння складати перспективний план проєкту, розподіляти час і ресурси, акумулювати засоби кіновиробництва тощо); 5) практичну (безпосередня практика кіновиробництва) складові.

Доведено, що ключове питання в підготовці продюсера в галузі аудіовізуального мистецтва та виробництва полягає у співвідношенні теоретичної та практичної підготовки. Безумовно, майбутні фахівці потребують практичного навчання, для того щоб отримати додаткові навички й досвід роботи безпосередньо на виробництві. Однак не менш важливе значення для їх підготовки мають теоретичні знання, що охоплюють історію, технології та концептуальні засади аудіовізуального мистецтва, які дозволять майбутнім продюсерам краще орієнтуватися у виробничих процесах, приймати та впроваджувати ефективні рішення та інновації.

Нині оптимальна модель підготовки продюсерів (актуальна, зокрема, і для України) повинна мати практикоорієнтовану спрямованість, що передбачає залучення студентів до реалізації реальних проєктів відповідно до професійних стандартів індустрії.

3. Показано, що на сьогодні кіно для продюсера є потужним засобом впливу на сучасне суспільство через інтерпретацію того, що глядач сприймає та як він це робить. Паралельно з цим, визначення ідеї фільму й кіно загалом дає змогу продюсеру проявити себе як особистість, адже він не лише несе безпосередню відповідальність за саму ідею майбутнього кінопродукту, процес

його створення, виробництва та дистрибуції, але й здійснює помітний вплив на формування духовних цінностей суспільства та національного виховання.

Відповідно це актуалізує проблему формування особистості продюсера, передусім крізь призму його культурної ідентичності. Це обумовлено самою суттю сучасного кіномистецтва, що відіграє фундаментальну роль у становленні та розвитку національно-культурної ідентичності суспільства, чому сприяє не в останню чергу відкрита структура ринку аудіовізуальних продуктів, що уможливорює вільну конкуренцію між ними.

Визначено, що процес формування особистості продюсера, особливо через призму його культурної ідентичності, має трирівневу структуру. На першому, зовнішньому, рівні це відбувається через вплив соціально-економічних, політичних і культурних факторів. На другому, внутрішньому, рівні даний процес відбувається з урахуванням індивідуально-психологічних характеристик його особистості. На третьому, індивідуальному, рівні центральну роль грають освіта та практичний досвід.

Продемонстровано, що визначальними для формування особистості продюсера є специфічні знання, здібності, досвід, компетенції та навички в галузі кіновиробництва, оволодіння якими сприяє формуванню зрілої, відповідальної та професійної особистості продюсера.

Доведено, що становлення продюсера як особистості, якій притаманні відчуття громадянської відповідальності та свідомості, не тільки самим позитивним чином відображаються на його професійній компетентності, рості її загального рівня, але й відіграє значну, а в окремих випадках – визначальну роль у процесі розбудови громадянського суспільства та демократизації суспільно-владних відносин, зокрема в українських реаліях.

Основні положення розділу дисертаційної роботи відображено в таких працях автора: [92; 94; 97].

РОЗДІЛ II. ЗАРУБІЖНИЙ ДОСВІД ПІДГОТОВКИ ПРОДЮСЕРІВ

2.1. Підходи до підготовки продюсерів у США

Як уже зазначалося в попередньому розділі, на сьогодні основна увага дослідників сфокусована на особливостях становлення професії продюсера, розгляді особистісних та професійних якостей провідних митців, аналізі створення й управління кінобізнесом. У свою чергу проблеми функціонування різних моделей підготовки продюсерів залишаються малодослідженими (значною мірою через те, що більше уваги приділяють загальним виробничим моделям, які існують в аудіовізуальній сфері).

Водночас аналіз основних теоретико-методологічних та науково-практичних праць із заявленої тематики дозволяє стверджувати, що сучасні дослідники виокремлюють дві базові моделі підготовки продюсерів – американську та європейську. При цьому досвід їх організації та функціонування може бути корисним для України – як через соціально-економічні, так і гуманітарно-ментальні чинники.

Однією з найпотужніших та найефективніших є американська модель, ключовою особливістю та специфічною ознакою якої є її орієнтація на отримання прибутку. І роль продюсера в цьому процесі є визначальною. Зокрема, ще відомий французький кіномитець Жан Ренуар зазначав, що «у Європі фільм – це передусім робота режисера, а в Америці – продюсера» [205, с. 138].

Система підготовки продюсерів для кіноіндустрії у США є однією з найрозвинутіших у світі. Її зародження припадає ще на початок ХХ ст. (більшість дослідників засновником американської моделі продюсування вважають Томаса Інса), причому відразу мовилося не просто про участь держави у фінансуванні кінематографа, наприклад, під час Другої світової війни, але й про створення відповідних умов, які б сприяли ефективному залученню приватних структур до розвитку сфери кіновиробництва.

Зокрема, Адольф Цукор через свою Famous Players (пізніше – корпорацію Paramount) розробив систему, за допомогою якої можна було виготовляти популярні повнометражні фільми, розповсюджувати їх по всьому світу та показувати в кінотеатрах Paramount. У результаті вже на початку 1920-х років, використовуючи принципи виробництва класичного оповідання й залучаючи видатних кінозірок, Адольф Цукор навчив світ, як зробити фільми популярними та прибутковими на глобальному ринку. Крім того, він фактично розробив та впровадив у практику кіновиробництва основні принципи роботи студійної системи, в основі якої перебувала національна система дистрибуції [179].

Водночас вільна конкуренція на ринку (якої вдалося досягти після тривалої боротьби за відміну патентної системи на обладнання) змусила компанії орієнтуватися на уподобання публіки. У свою чергу зростання студій та збільшення виробництва сприяли виокремленню професії продюсера. Хоча слід зазначити, що від початку продюсерами ставали насамперед практики зі сфери кіновиробництва, які не мали формальної освіти та не володіли специфічними компетенціями. Так, легендарні продюсери Д. Сельцник, С. Шпігель, Д. Занук та інші ніколи не ходили до кіношколи, щоб вивчати мистецтво кіно, але знімали чудові фільми. Лауреат Тальберга та тричі лауреат премії «Оскар» продюсер Сол Зенц також не мав офіційної профільної освіти [215]. Утім, варто уточнити, що на той час кіноосвіти не було. Як наслідок, першими успішними продюсерами стали талановиті кінорежисери – Девід Уорк Гріффіт, Томас Інс, Мак Сеннет, а також «незалежні» виробники – Луїс Майер, Девід Сельцник, Семюел Голдвін.

Відомий американський продюсер Лоуренс Турман, керівник упродовж 25 років Продюсерської програми Пітера Старка, у своїй книзі «Ви хочете стати продюсером» («So You Want to Be a Producer») писав: «Я не ходив до кіношколи. Мене “навчили”, пройшовши процес від початку до кінця з кимось, хто робив це раніше. Мої перші чотири фільми були створені в партнерстві зі Стюартом Міллером, який виріс у цьому бізнесі. Його батько був прес-агентом

великого режисера Вільяма Вайлера (і тричі лауреата премії «Оскар»), а Стюарт був асистентом Вайлера. Стюарт був дуже кмітливим і вже продюсував один фільм, для якого він розумно вибрав Сідні Люмета режисером. Чотири роки тому я увірвався в бізнес як агент, де навчився оцінювати сценарії, читаючи їх своїм клієнтам. Я дізнався про акторів. Я навчився укладати контракти. Тож я вже мав корисну практичну підготовку на роботі ще до того, як зняв свій перший фільм “Молоді лікарі” зі Стюартом. “United Artists”, які фінансували це, не мали власних студійних приміщень чи персоналу й надали всім своїм продюсерам повну свободу та контроль. Я підписав кожен чек кожній особі на фільмі – це само по собі було величезним досвідом. На роботі я навчився організовувати виробництво, а також трохи більше дізнався про драматургічну структуру, акторів, монтаж і маркетинг – усі частинки мозаїки, з яких складається продюсування» [215, с. 95].

Отже, більшість тогочасних продюсерів здобували освіту через набуття практичного досвіду в галузі, зазвичай починаючи із самих низів – посад помічників, акторів та ін. Окрім того, дехто проходив офіційне стажування на студії або отримував відповідну освіту чи вчений ступінь (щоправда, таких було небагато).

Алан МакКінлей та Кріс Сміт у книзі «Творча праця: робота в креативних індустріях» («Creative Labour: Working in the Creative Industries») [175] загалом виокремлювали три шляхи здобуття практичного досвіду в кіноіндустрії.

По-перше, це інтуїція, коли здобувач вчасно міг відгукнутися на певну вакансію, яка надходила в момент початку проєкту або відображала якийсь аспект його попереднього досвіду та добре відповідала новому проєкту [175].

По-друге, випадковість. Це може статися, коли особа просто опиняється у потрібному місці в потрібний час. Якщо в компанії виникає необхідність в конкретних навичках або послугах, можливо, хтось із уже працюючих там людей буде взятий для виконання роботи [175].

По-третє, наявність контактів. Мережа контактів може виявитися дуже важливою для входу в кіноіндустрію. Це означає зв'язки з іншими

професіоналами в галузі або навіть просто знайомства з людьми, які працюють у відповідних компаніях або на проєктах [175].

Ці досить банальні речі демонструють, що в кіноіндустрії, так само як і в багатьох інших галузях, успіх може залежати від комбінації різних чинників, випадковості та соціальних зв'язків.

З 1948 року, який ознаменувався крахом студійної системи, поряд із конкуренцією на телебаченні в 1950-х роках та, на додаток до цього, появою авторської теорії («*politiques des auteurs*»), що звеличувала режисера як ключову фігуру будь-якого фільму, розпочався поступовий занепад кінопродюсування. Фактично продюсер на певний час перетворився на простого фінансиста або менеджера.

По суті, у другій половині 1940-х і на початку 1950-х років з'явилися невеликі виробничі компанії, що створили актори й режисери разом із незалежними продюсерами, які використовували свій мистецький статус як важіль для отримання вигідних умов угоди. Вони, безумовно, потребували продюсерів, які могли б забезпечити їх фінансуванням і розповсюдженням з мінімальним втручанням у творчий процес [171; 173; 206]. Однак крім таких імен, як Девід Сельцник чи Семюел Голдвін, а пізніше Сем Шпігель, Стенлі Крамер чи Волтер Міріш, було дуже мало незалежних продюсерів, здатних залишити свій відбиток у власних фільмах. Це було пов'язано з тим, що впродовж 1960-х та 1970-х років відбулося суттєве посилення позицій режисера, якого почали сприймати не лише як головний творчий таланти, але і як головну особу під час створення фільмів. Нове покоління талановитих та своєрідних американських режисерів, серед яких особливо вирізнялися Артур Пенн, Сем Пекінпа, Алан Пакула, Роберт Альтман, Сідні Поллак, Вуді Аллен, Френсіс Ф. Коппола та Мартін Скорсезе, легко й невимушено перевершило популярність таких продюсерів, як Ірвін Аллен, Рей Старк, Роберт Чартофф, Ірвін Вінкер, Роберт Еванс, Річард Д. Занук та Девід Браун.

Водночас професія продюсера нікуди не поділася – відбулася її певна адаптація до нових умов. З 1980-х років можна вести мову про наявність

відповідної системи підготовки продюсерів у США, якій притаманні такі характерні ознаки:

- високий рівень децентралізації, зокрема управлінської;
- плюралізм думок і підходів;
- перманентна конкуренція;
- регулярне впровадження інновацій;
- націленість на результат;
- творча креативність (іноді – на межі ризику).

Зазначимо, що американська модель розвитку кіно (і, певною мірою, підготовки продюсерів) передбачає невтручання держави в галузь та фінансове забезпечення приватними компаніями. У результаті цього на різних етапах історичного розвитку кіноринку в США утворювалися своєрідні приватні монополії. Так, у 1920–1930-х роках це була так звана Велика вісімка, до якої входило п'ять «великих» (Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), Paramount, XX Century Fox, Warner Bros, Radio-Keith-Orpheum (RKO)) та три «малі» компанії (Universal, Columbia Pictures, United Artists) [205]. У 1990-х роках домінували компанії з «великої шістки» (Columbia Pictures, 20th Century Fox, Warner Bros, Paramount, Universal, Disney), які продовжують залишатися провідними гравцями й у новому тисячолітті [144].

Окрім власного виробництва фільмів, студії займалися також їхньою дистрибуцією і володіли великими мережами кінотеатрів. Однак у 1948 році Верховний Суд США виніс вердикт, яким позбавив студії цього права (останній студійний кінотеатр припинив своє існування в 1954 р.). Із того часу в США почала розвиватися вільна дистрибуція, до якої кіностудії, хоча й не відразу, але пристосувалися (зокрема завдяки розвитку телебачення) [97].

Як наслідок, сучасні великі кінокомпанії мають у своєму розпорядженні власні підрозділи з дистрибуції, що надає їм кілька важливих переваг. По-перше, завдяки цьому вони отримують значну частку доходів від прокату та здійснюють опосередкований контроль кінотеатрів. По-друге, те, що вони мають свої представництва у різних країнах, дає їм перевагу при просуванні

своєї продукції на відповідних ринках. По-третє, такі студії часто укладають довгострокові угоди з кінотеатрами, в яких, особливо після пандемії COVID-19, завчасно прописані умови стосовно звуження вікна кінотеатрального прокату фільмів до кількох тижнів, після чого останні оперативно випускаються на стрімінгових платформах або розповсюджуються у мережах цифрової дистрибуції. Натомість кінотеатри за це отримують певний відсоток, як правило 50% в якості компенсації за зниження прибутковості традиційного кінопрокату.

В американській студійній моделі режисери, актори та інші професіонали індустрії підписують як довгострокові, так і короткострокові контракти зі студіями. Такий підхід сприяє стабільному фінансуванню кіноіндустрії, що робить американське кіновиробництво найбільш комерційно успішним у сучасному світі. До інших важливих переваг цієї моделі можна віднести її схильність до впровадження інноваційних технологій, а також високу адаптивність та здатність долати кризи, що видно на прикладі різних історичних періодів – кінця 1940-х, 1960-х та 1970-х років.

Що стосується власне підготовки кінопродюсерів, то на сьогодні, згідно з даними Бюро статистики праці США [121], відсутні суворі вимоги (зокрема попередні) щодо неї. Як наслідок, у США існує значна кількість приватних навчальних закладів (зокрема, розрізняють школи та університети, залежно від специфіки програм підготовки), у яких готують спеціалістів для різних сфер кіноіндустрії. Вступ до них відбувається шляхом ретельного відбору студентів, що дає їм шанс вільно експериментувати, удосконалюватися, набувати практичних навичок, необхідних для подальшої роботи безпосередньо в процесі навчання. Тривалість підготовки залежить від обраної програми та ступеня. За результатами навчання, залежно від форми та тривалості останнього, видаються або сертифікати, або дипломи бакалавра чи магістра [93, с. 58].

Важливо зазначити, що навчальні заклади, безумовно, відіграють значну роль у підготовці кінопродюсерів. Але, як слушно зазначає Роберт В. Вагнер,

«університет або будь-який інший навчальний заклад не може виконувати цю роль ізольовано. Повинен бути зв'язок і співпраця з безпосереднім виробництвом через численні гільдії, спілки, асоціації та виробничі організації. Такий зв'язок було непросто встановити через принципові відмінності у світогляді між тими людьми, чия справа – розважати, та тими, чия робота – навчати» [219, с. 9]. Однак цю проблему було якщо не вирішено, то принаймні мінімізовано – через широке залучення до процесу викладання найкращих представників сфери кіновиробництва – інженерів, сценаристів, режисерів, критиків, звукорежисерів та, урешті-решт, продюсерів. Серед останніх – Л. Турман, Л. Халфон, Е. Саксон, А. Аранья, Т. Цвігофф, С. Стерн, С. Брукс, Х. Сигал та багато інших.

Важливо зазначити, що професійна підготовка продюсерів у США передусім спрямована не стільки на навчання в сенсі отримання нових знань та навичок, скільки їх максимального практичного застосування в подальшій роботі (для цього, наприклад, слухачі на практиці відтворюють усі етапи продюсування фільму – від початкової ідеї до організації рекламної кампанії).

Відповідно американські навчальні заклади, які готують продюсерів, активно використовують три основні підходи до навчання, поєднуючи та комбінуючи їх залежно від специфіки програм підготовки. Мовиться про традиційний підхід, підхід, заснований на досвіді, та підхід, заснований на продуктивності [106].

Згідно із традиційним підходом, навчальний персонал розробляє цілі, зміст, методи навчання, завдання, плани уроків, тести та засоби оцінювання. Основна суть цієї моделі – постійний контроль з боку викладачів, тісна взаємодія й коригування планів навчання тощо.

У підході, заснованому на досвіді, викладач (або тренер) залучає слухачів безпосередньо до процесу навчання. На відміну від академічного підходу, властивого традиційній моделі, експериментальне навчання наголошує на реальних або змодельованих ситуаціях. У цій моделі цілі та інші елементи

навчання спільно визначаються тренерами та слухачами. Тобто, тренери виступають більше в ролі фасилітаторів або консультантів.

У підході до навчання, що базується на результативності, цілі вимірюються через досягнення певного рівня кваліфікації, а не через прохідні оцінки слухачів. Акцент робиться на набутті конкретних навичок для виконання різноманітних завдань [106].

Під час навчання університети основну увагу приділяють створенню атмосфери творчості, креативності, азарту експерименту, випробування нових ідей та обов'язково дотриманню дисципліни (навчальної та виробничої), необхідної для підтримки високих стандартів [93, с. 59].

Американські дослідники зазначають, що під час навчання важливо акцентувати на індивідуальному підході, а не на «командному». Саме тому студентам-початківцям намагаються надати максимальну можливість бути залученими до всіх етапів виробництва. Таким чином, вони не тільки зможуть брати участь у різноманітних нових проєктах, але й розвиватися, творчо зростати [222, с. 21].

Паралельно із цим навчальні заклади постійно працюють над тим, щоб отримати краще обладнання, забезпечити визнання студентських робіт та гарантувати постійну мотивацію для тих, хто бере участь у програмах підготовки продюсерів. Джин С. Вайс зазначає, що отримати додаткові кошти на обладнання можна, зокрема, за допомогою грантів, які надаються Американським інститутом кіно, Національним фондом мистецтв і Національним фондом гуманітарних наук. Окрім того, різноманітні органи публічної влади (серед них і федеральні агенції соціальних служб) регулярно потребують піар-матеріалів щодо своєї діяльності (наприклад, у вигляді короткометражних фільмів, кліпів тощо). Також інші факультети університетів можуть мати потребу в недорогих кінофільмах для документування важливих проєктів або навчання своїх студентів. Оскільки зазвичай усі вищезазвані структури не мають таких коштів, щоб дозволити собі найняти професійну

кінокомпанію, вони можуть звертатися до студентів продюсерських курсів, які потребують практики [222, с. 21].

Таким чином, продюсерські курси виконують подвійне завдання: сприяють створенню кінофільмів для зовнішніх структур та забезпечують практичний досвід студентів. У свою чергу прибуток від цих зусиль, в тому числі, використовують для придбання додаткового обладнання.

Важливими в підготовці майбутніх продюсерів є також фестиваль студентських робіт (який сприяє залученню місцевих режисерів і продюсерів, готових запропонувати студентам свої критичні зауваження й побажання, а також реальні робочі місця) та міжфакультетські проекти. Загалом студентів можна заохотити створювати свої фільми на основі цих заходів, адже співпраця означає хорошу рекламу конкретної компанії [222].

Показово, що у США дбають про систематичне заохочення талантів, підтримку молодих продюсерів. Зокрема, під час навчання в деяких освітніх закладах запроваджуються стипендії, щоб допомогти талановитим стипендіатам оплатити навчання (стипендії надаються або на основі успіхів у навчанні, творчих заслуг тощо, або у зв'язку з необхідністю фінансової підтримки представників певних верств населення) [93, с. 60].

У свою чергу Гільдія продюсерів Америки (Producers Guild of America – PGA), яка є некомерційною торговою організацією, що представляє, захищає та забезпечує інтереси «продюсерів у кіно, телебаченні та нових медіа», у 2021 році за основної спонсорської підтримки Google запустила PGA Create – «лабораторію для творчих продюсерів-початківців» [93, с. 60; 192].

Учасники цієї програми отримують можливість «відточити свої проекти, відвідати майстер-класи з досвідченими продюсерами та побудувати свою мережу знайомств з колегами» [192]. Кожен стипендіат PGA Create отримує: запрошення на чотириденний сценарний або документальний цикл програми; можливість виступити перед запрошеною аудиторією; допомогу двох наставників із продюсування впродовж одного року; запрошення на спільний форум PGA Create, що проводиться у червні під час щорічної конференції PGA

Produced; запрошення на спеціальні навчальні модулі кар'єрного розвитку. Зрозуміло, що всі складові програми побудовані на основі практичних кейсів, а також допомагають продюсерам-початківцям краще інтегруватися в професійне співтовариство та презентувати свої проєкти [93, с. 61].

Загалом на сьогодні в Сполучених Штатах Америки діє понад 1000 коледжів, університетів і професійних шкіл, які пропонують курси з вивчення кіно чи телебачення; понад 120 з них мають бакалаврські програми, понад 50 надають ступінь магістра, а деякі – навіть ступінь доктора філософії.

Однак показово, що закінчення кіно- чи телевізійної програми не гарантує працевлаштування в галузі. Деякі програми досить дорогі, навчання на рік може коштувати 35 000 доларів США. Інші ж не завжди мають ресурси, щоб дозволити всім студентам знімати власні фільми.

Водночас зазначимо, що програми підготовки продюсерів у навчальних закладах є не просто різними, а унікальними. Школа кіно та телебачення при Університеті Південної Каліфорнії, у якій діє Продюсерська програма Пітера Старка, Американський інститут кіно (заснований 1967 р., у 2020 р. став кіношколою №1 у США за версією видань The Hollywood Reporter та The Wrap), де діє програма AFI Conservatory MFA Producing, та інші пропонують власне бачення підготовки майбутніх продюсерів, що, з одного боку, посилює конкуренцію на ринку, а з іншого, – сприяє впровадженню інноваційних форм навчання, посиленню його практичної складової, оскільки відбувається боротьба за споживача (слухача) [93, с. 61].

Факультети кіно, телебачення та медіа були засновані ще в 1960-х роках в інших університетах, таких як Нью-Йоркський університет (приватний), Каліфорнійський університет у Лос-Анджелесі (державний) та Каліфорнійський університет у Берклі (державний). У цих університетах студенти отримують теоретичну та практичну підготовку з різних аспектів кінопродакшну, включаючи режисуру, сценарії, продюсування, постпродакшн тощо.

На додаток до університетських програм існують також спеціалізовані курси для продюсерів, що їх пропонують різні школи та організації, зокрема такі: Американський інститут кіномистецтва (англ. The American Film Institute, AFI), Нью-Йоркська академія кіно (англ. New York film academy), Лос-Анджелеська кіношкола (англ. The Los Angeles Film School) та Каліфорнійський інститут мистецтв (англ. California Institute of the Arts).

Окрім того, бажаючи стати продюсерами доцільно подумати про отримання ступеня бакалавра або магістра в галузі бізнесу, управління мистецтвом або управління некомерційними організаціями. Наприклад, Університет Карнегі-Меллона пропонує ступінь магістра з менеджменту індустрії розваг, який надає студентам один рік бізнес-освіти та рік роботи в кіноіндустрії в Лос-Анджелесі.

Узагалі першим університетом у США, який запропонував ступінь бакалавра мистецтв у галузі кіно, була Школа кінематографічного мистецтва Університету Південної Каліфорнії (USC). Ще в 1929 році створено Департамент кіно USC – першу в країні програму кіновиробництва. Серед засновників школи були Д. Фербенкс, Д. У. Гріффіт, В. К. Де Мілль, Е. Любіч, І. Талберг і Д. Занук. Саме видатні кінопідприємці того часу, продюсери стояли біля витоків створення перших кіношкіл, які дозволяли здобувати професійну освіту. З моменту свого заснування Школа кінематографічного мистецтва справила глибокий вплив на повнометражне та незалежне кіно, телебачення, кінодослідження, анімацію, документальне кіно, рекламу, а останнім часом – й інтерактивні медіа [217].

Сьогодні Школа кінематографічного мистецтва продовжує ґрунтуватися на своїй спадщині, переосмислюючи власну навчальну програму, щоб відповідати мінливому спектру медіамистецтва й технологій, і прагне бути лідером у кожному аспекті виробництва кіно й телебачення, освіти та наукових досліджень [217].

Окрім того, саме в цьому університеті 1979 року була заснована знаменита Продюсерська програма Пітера Старка – дворічна (чотири семестри)

програма для випускників повного дня. Щоосені на програму Пітера Старка зараховується приблизно 24 студенти. Навчальна програма розроблена для підготовки обраної групи студентів до кар'єри продюсерів і керівників кіно, телебачення та нових медіа. У 1983 році Школа кінематографічного мистецтва стала самостійною академічною одиницею. Її студенти працюють поруч із викладачами, які є відомими режисерами, дизайнерами ігор, розробниками медіа та вченими, чия кар'єра й робота отримали найвищі нагороди у своїй галузі: «Оскар», «Еммі», «Золотий глобус», NAACP Leadership Awards, Humanitas Prize, Пулітцерівська премія, DICE Awards та багато інших [217].

У навчальній програмі однакова увага приділяється творчим і управлінським здібностям з метою покращення та розвитку художніх навичок і суджень студентів, забезпечуючи водночас міцну підготовку у сфері бізнесу. Кожен курс постійно оновлюється, щоб гарантувати, що Продюсерська програма Пітера Старка залишається чуйною до потреб студентів і постійно мінливого кіно, телебачення й нових медіаландшафтів та готує студентів до кар'єри як людей, які приймають творчі рішення в цих галузях [194].

Мінімум 44 одиниці 500-рівневих курсів необхідні для Продюсерської програми Пітера Старка, яка веде до ступеня магістра [194]. У межах програми факультативи не передбачені, а всі студенти навчаються за однаковим планом, відвідуючи одночасно одні й ті самі заняття в обов'язковій послідовності. На першому курсі студенти набувають практичних навичок кіновиробництва, працюючи над спільними проектами на різних посадах. При цьому, всі зйомки та монтаж виконуються в суто цифровому форматі із застосуванням технічного обладнання, яке надає навчальний заклад [194].

Однією з основних вимог для успішного завершення програми є підготовка дипломного проєкту у формі детально опрацьованого плану художнього або документального фільму, телевізійного чи вебсеріалу. Дипломна робота має містити повноцінний сценарій, коментарі щодо його доопрацювання, орієнтовний бюджет і графік виробництва, а також проєкт стратегії маркетингу, дистрибуції відповідного кінопроєкту [194].

Програма Пітера Старка, що передбачає стажування або набуття практичного досвіду в індустрії розваг упродовж двох років навчання, а також літній семестр між першим і другим роками, розрахована на 2800 годин. Студенти мають самостійно обирати місця стажування, керуючись власними інтересами та очікуваннями. Хоча дана програма не надає своїм студентам повної гарантії стосовно стажування, вона тим не менш постійно працює із партерами, серед яких багато продюсерських студій, телевізійних каналів, кіновиробничих компанії та агентств, котрі можуть погодитися прийняти до себе стажерів. У будь-якому разі студенти повинні відвідувати всі заняття та мати середній бал не нижче 3,0 GPA [194] (детальніше зміст Продюсерської програми Пітера Старка представлено у зведеній таблиці 2.1).

Таблиця 2.1

Продюсерська програма Пітера Старка в Школі кінематографічного мистецтва Університету Південної Каліфорнії (USC)

Назви дисциплін	Пояснення та деталізація	Блоки
Перший рік, перший семестр		
Одиниці виробничої майстерні CMPP 541a	Практичні семінари з кіно.	4
CMPP 548 Вступ до виробництва для телевізійних установок	Знайомство з творчими та бізнес-аспектами продюсування для телебачення.	2
CMPP 550 Аналіз сценаріїв для продюсера	Детальна оцінка завершених сценаріїв і ролі продюсера в їх реалізації.	2
CMPP 563 Продюсерські одиниці симпозіуму	Лекції про творчі аспекти продюсування.	1
Семінар CMPP 589a Graduate Film Business	Економіка індустрії розваг, включаючи право на розваги та придбання прав. Включає щотижневий кінопоказ.	3
Загалом	12	
Перший рік, другий семестр		
CMPP 541b Виробнича майстерня	Подальше практичне творче та фізичне створення фільмів, створення більш просунутих короткометражних фільмів.	4
Розробка сценарію CMPP 560	Від ідеї та сюжету до готового сценарію зйомок.	2

СМРР 568 Виробництво для телебачення	Обговорення творчих і фінансових аспектів телевізійного виробництва.	2
СМРР 589b Кінобізнес-семінар для випускників	Економіка індустрії розваг, включаючи право на розваги та придбання прав. Включає щотижневий кінопоказ.	4
Загалом	12	
Рік другий, перший семестр		
СМРР 561 Маркетинг кіно та телебачення	Аналіз та підготовка маркетингових кампаній для кіно й телешоу від творчої концепції до націлювання на різні медіа.	2
СМРР 565 Планування та бюджетування	Концепція та підготовка повного розкладу та бюджету.	4
СМРР 566 Фінанси	Семінар з фінансових аспектів кіноіндустрії та методів фінансування фільмів.	2
СМРР 571 Створення сценарію	Майстер-клас зі створення та розробки сценарію або телевізії.	2
Загалом	10	
Рік другий, другий семестр		
СМРР 564 Цифрові медіа та розваги	Дослідження впливу цифрових медіа на розважальний ландшафт.	2
Семінар СМРР 569 з неосновного виробництва	Обговорення варіантів виробництва невеликих студій, включаючи нетрадиційне фінансування та нетеатральне виробництво.	2
СМРР 570 Advanced Television	Поглиблені дослідження телевізійного бізнесу, включаючи економічну структуру телевізійної індустрії.	2
Семінар індивідуального проєкту СМРР 592	Управління дослідницьким проєктом і семінарами на суміжні теми.	4
Загалом	10	

Джерело: складено автором на основі [194].

Продюсерська програма Пітера Старка також передбачає виробниче навчання. Щороку програма обирає до трьох короткометражних фільмів, що будуть створені студентами, які мають доступ до ресурсів і засобів SCA. У перший рік (другий семестр) студенти Продюсерської програми Пітера Старка створюють ці проєкти. Спеціальні проєкти відбираються на конкурсній основі з поданих заявок. Рішення приймаються керівником програми разом із професіоналами галузі, які потім виступають радниками у виробництві.

Продюсери Продюсерської програми Пітера Старка можуть «найняти» сценариста або режисера з програми чи інших програм SCA. Завершені фільми демонструвалися в циклі Школи кінематографічного мистецтва «First Look» та на численних національних і міжнародних фестивалях [188].

Американський інститут кіно (AFI) був заснований у 1967 році як національна мистецька організація для підготовки кінематографістів світового рівня та збереження кіноспадщини Америки. Національний фонд мистецтва й гуманітарних наук рекомендував створити AFI як некомерційну організацію «для збагачення та плекання мистецтва кіно в Америці» за початкового фінансування від NEA, Асоціації кінематографів Америки та Фонду Форда [155]. Президент США Ліндон Б. Джонсон під час підписання угоди про створення інституту заявив: «ми створимо Американський інститут кіно, що об'єднає провідних митців кіноіндустрії, видатних педагогів і молодих чоловіків і жінок, які бажають займатися мистецтвом ХХ століття як справою свого життя» [155].

AFI підтримується приватним фінансуванням і членськими внесками. Першим директором-засновником інституту був Джордж Стівенс (молодший). Він спочатку керував AFI із приміщення в Центрі виконавських мистецтв імені Джона Ф. Кеннеді, а в перші дні роботи почав звертатися до американських університетів із кінопрограмами, щоб побачити, як інститут може найкращим чином допомагати їхнім зусиллям розвивати таланти молодих кінематографістів і зберігати архівні копії важливих фільмів [124].

Інститут створив навчальну програму для кінематографістів, відому тоді як Центр перспективних досліджень кіно. Також у перші роки було створено репертуарну програму виставок фільмів у Центрі виконавських мистецтв Кеннеді та Каталог художніх фільмів. У 1981 році інститут переїхав до свого нинішнього голлівудського кампуса площею вісім акрів. Програма навчання кіно переросла в Консерваторію AFI та акредитовану аспірантуру [112]. Віддзеркалюючи професійне виробниче середовище, стипендіати співпрацюють, щоб створити більше фільмів, ніж будь-яка інша програма

випускного рівня. Вступ до Консерваторії AFI дуже вибіркового, програма передбачає максимум 140 випускників на рік [152].

Консерваторія AFI пропонує ступінь магістра образотворчого мистецтва за шістьма дисциплінами: операторське мистецтво, режисура, монтаж, продюсування, постановочний дизайн і написання сценарію [112]. У контексті нашого дослідження нас цікавить саме програма продюсування. Випускники закінчують навчання або зі ступенем магістра образотворчого мистецтва, або із сертифікатом про закінчення, якщо асоційовані стипендіати не мали ступеня бакалавра. Упродовж двох років учасники програми займаються написанням сценаріїв, продюсуванням, створенням візуального оформлення, режисурою, кінозйомкою та монтажем від чотирьох до десяти фільмів [108].

Завдяки доволі невеликій кількості учасників у кожній групі, а також співвідношенню стипендіатів до викладачів у середньому 6:1, кожен стипендіат AFI фактично проходить персоналізоване навчання. До викладацького складу входять досвідчені професіонали кіноіндустрії, які мають щонайменше десятирічний досвід управління кінопроектами від розробки сценарію до його втілення на екрані. Крім цього, завдяки регулярним лекціям спеціально запрошених лекторів, стипендіати мають можливість навчатися у таких видатних професіоналів як Арі Астер, Браян Грейзер, Баррі Дженкінс, Стів Макквін, Софія Коппола та інших [108].

Основний підхід, який використовує програма продюсування AFI для опанування стипендіатами мистецтва та техніки кіновиробництва, базується на практичній взаємодії учасників програми [108]. Дана програма спрямована також на розвиток у стипендіатів навичок ефективної комунікації, здатності до розв'язання творчих завдань, а також уміння керувати складними механізмом просування кінопроекту від початкової сюжетної ідеї до його реалізації на великих чи малих екранах (детальний зміст програми AFI Conservatory MFA Producing ми подаємо у Додатку Б).

Таким чином, програма AFI Conservatory MFA Producing забезпечує підготовку висококваліфікованих кінематографістів, які будуть здатні до

створення якісних наративів у різних медіаформатах, визначення вмісту та підготовки кіноматеріалу у співпраці з іншими фахівцями – сценаристами, режисерами, операторами, монтажерами і художниками-постановниками. Крім того, що програма AFI забезпечує глибоке занурення майбутніх продюсерів у сучасний медіаландшафт, допомагаючи їм сформуванню реалістичне уявлення про актуальні тенденції та динаміку кіноринку, вона також дозволяє їм опанувати суто практичні, але життєво важливі інструменти управління всіма етапами кіновиробництва – від концепції фільму до його випуску на ринок [195].

Зазначимо також, що представлена програма акредитована Комісією з акредитації Національної асоціації шкіл мистецтва та дизайну (NASAD) [181]. Відповідно по завершенню двох років навчання студенти отримують диплом «Магістра образотворчого мистецтва: продюсування».

Загалом акредитація програм із продюсування відбувається через різні організації, зокрема такі: Національна асоціація шкіл мистецтва та дизайну (NASAD) або Національна асоціація шкіл театру (NAST). Дані інституції є визнаними на національному рівні агентствами, що займаються акредитацією та визначають стандарти якості для освітніх програм з таких галузей як театральне та образотворче мистецтво. Навчальні заклади самостійно подають свої навчальні програми для оцінки на відповідність одному із стандартів в залежності від специфіки університету/консерваторії. NASAD і NAST підтримують окремі стандарти для кіно/відео програм. Кожен відображає дослідження фільмів/відео з певної дисциплінарної бази.

В стандарті NASAD, в якому визначено вимоги до акредитації освітніх програм, спрямованих на підготовку кінопродюсерів, основними структурними компонентами є: 1) зміст та структура навчальної програми; 2) вимоги до досліджень загальноосвітнього характеру; 3) перелік ключових компетентностей, практичних навичок і професійних вмінь.

Розглянемо структуру цього стандарту детальніше.

У першому розділі стандарту йдеться про варіативність підходів і змістовного наповнення освітніх програм, орієнтованих на підготовку продюсерів у галузях кіно та відео.

Зокрема, ці програми мають охоплювати досить широкий спектр предметів, у тому числі, відео- та кінопродюсування, історія та теорія кіно- і відеомистецтва й інших видів мистецтва, художній дизайн, а також пул загальноосвітніх дисциплін.

У другій частині містяться рекомендації щодо необхідності проведення досліджень у таких галузях знань як соціологія, психологія, електронні технології та підприємництво. У цьому контексті йдеться про те, завдяки таким студіям у студентів форсуються спектр міждисциплінарних компетенцій, та розширюється їхній загальний кругозір.

У третій частині Стандарт окреслює перелік ключових знань і вмінь, якими мають оволодіти студенти в процесі навчання. Серед них – засвоєння засад комунікації, основ дизайну й естетики у сфері відео та кіно, а також вміння застосовувати теоретичні знання, технічні інструменти та методи на практиці, тобто на всіх стадіях реалізації аудіовізуального проєкту. Студенти при цьому повинні бути обізнані в історії кіно і відео, їх художньої та технологічної еволюції, а також у базовій естетичній та критичній теоріях. Окрему увагу приділено питанню створення умов для набуття практичного досвіду та вдосконаленню професійних навичок студентів, зокрема, за рахунок забезпечення доступу до виробничих ресурсів і середовища створення та перегляду кіно- й відеоматеріалів [180, с. 108–109].

У цілому, цей стандарт відображає основні вимоги та очікування щодо освітніх програм із продюсування у сфері кіновиробництва, визначаючи структурні параметри для оцінювання їхньої якості та результативності в рамках процедур акредитації, що забезпечує високий рівень якості освіти у даній галузі [180, с. 108–109].

Варто зауважити, що акредитація NASAD або NAST здійснюється на добровільних засадах. Водночас інформація стосовно акредитації програм, що

наведена в офіційних документах закладу, повинна бути чіткою та зрозумілою для широкої громадськості. Варто наголосити, що акредитацію NASAD або NAST не можна розглядати як таку, що надається одразу обома асоціаціями, а регіональна акредитація не є тотожною професійній експертизі таких освітніх програм. Хоча NASAD і NAST визнають широке різноманіття методичних підходів до вивчення кіно- та відеомистецтва, разом із тим, кожна з цих організацій переглядає відповідні навчальні плани лише у випадку, якщо вони відповідають їх стандартам акредитації [180].

Тобто, NASAD переглядає професійні навчальні програми (програми бакалавра образотворчого мистецтва й магістра образотворчого мистецтва) тільки тоді, коли програма має значні цілі та зміст, заснований на образотворчому мистецтві/дизайні, і коли програма переважно стосується концепції, планування та виконання кіно/відеопродукції [180]. NAST переглядає професійні навчальні програми (програми бакалавра образотворчого мистецтва й магістра образотворчого мистецтва) лише тоді, коли програма базується на техніках театру та їх розширенні й коли програма здебільшого стосується концепції, планування та виконання фільму/відеопродукції [180].

NASAD і NAST встановлюють окремі нормативи для фільмів і відеоматеріалів. Кожен із цих стандартів ґрунтується на своїх дослідницьких підходах у межах певної дисципліни.

Попри наявність певних відмінностей, затверджені в них вимоги не суперечать один одному, оскільки навчальні програми з кіно- та відеопродакшену, як правило, вже інтегровані в структуру освітніх програм у сфері мистецтва, театру або дизайну [180, с. 239].

Головна ж мета відповідних освітніх стандартів полягає в визначенні чіткого переліку професійних компетенцій студентів, які є затребувані як з боку держави, так ринку праці, а також сприянні розвитку системи навчання, що забезпечує відповідний рівень підготовки. Іншими словами, зміст цих стандартів має охоплювати базові концепції, методологічні підходи та традиції, що притаманні кожній окремій дисципліні, а також відображати стратегічні

пріоритети та очікування зацікавлених сторін, тобто тих хто фінансує продюсерські школи, а саме студентів, викладачів, менеджерів та громадськості в цілому [182].

Окрім того, ці стандарти відображують, так би мовити, архетипові характеристики професіоналізму американського продюсера, а саме:

- навички усної комунікації;
- компетенції у сфері міжособистісного спілкування;
- здатність до креативного підходу в роботі;
- спроможність вийти за межі своїх уявних обмежень;
- внутрішня мотивація;
- концентрація;
- навички тайм-менеджменту;
- дотримання робочих дедлайнів;
- ініціативність та самостійність у виконанні професійних завдань;
- лідерство;
- орієнтація на досягнення результату;
- дотримання встановлених норм і правил;
- адаптивність і професійна гнучкість;
- повага до колег та керівництва;
- впевненість у собі;
- самоконтроль та самодисципліна.

Таким чином, програми підготовки продюсерів, мають ключове значення для майбутніх фахівців американської кіноіндустрії. Оскільки обидві з проаналізованих програм містять у своїй структурі практичні заняття, у тому числі зі сценарної майстерності, забезпечують глибоке вивчення економіки індустрії розваг і ведення кінобізнесу, студенти, що проходять за ними свою підготовку, можуть засвоїти широкий набір професійних компетенцій у сфері продюсерської діяльності – від суто технічних навичок до глибокого розуміння специфіки роботи всієї кіноіндустрії.

Також варто наголосити, що суттєвим аспектом американської освітньої моделі є її помітний акцент на практичній підготовці, що реалізується за рахунок стажування та спеціальних програм бізнес-освіти, наприклад таких, як Sundance Institute. Остання забезпечує професійну підготовку та підвищення кваліфікації продюсерів художньої та документальної літератури тривалістю до одного року шляхом надання доступу до лабораторій, стипендій, грантів, навчальних матеріалів та ресурсів, нетворкінгу тощо [166]. Також можна визначити помітну роль в цьому Американської гільдії продюсерів, що займається представництвом та адвокацією інтересів своїх членів – продюсерів у сфері кіно, телебачення та нових медіа [192].

Практичні програми такого типу надають студентам змогу розширювати професійні зв'язки, спілкуючись із відомими режисерами та продюсерами, а також набувати практичний досвід у кіноіндустрії. Завдяки цьому майбутні продюсери опановують арсенал необхідних знань, вмінь та навичок, покращують свої творчі здібності, розробляють стратегії фінансування, виробництва та просування власних кінопроектів [93].

Ще одним важливим аспектом американської моделі є менторство, коли молодий продюсер отримує можливість безпосередню попрацювати разом із уже досвідченим фахівцем, набуваючи тим самим реальний досвід роботи в кіноіндустрії. Одним із ключових елементів такої підготовки є залучення студентів до стажування в кінокомпаніях і кіностудіях, де вони можуть не лише наочно спостерігати, але й брати участь у процесі кіновиробництва, взаємодіяти з досвідченими спеціалістами різних кінопрофесій [93].

Станом на 2022 рік у США працювало приблизно 175 300 продюсерів і режисерів [216]. Водночас, згідно з даними Міністерства праці США, до 2028 року кількість продюсерів і режисерів у кіно- та телеіндустрії зростатиме швидше, ніж у середньому для всіх професій, оскільки зростає загальний попит на кіно- й відеоконтент з боку як американської, так і іноземної аудиторії, що актуалізує потребу в більшій кількості виробників. Зайнятість продюсерів і режисерів зростатиме швидше, ніж середній показник для всіх професій.

Щороку протягом десятиліття прогнозується в середньому близько 16 000 вакансій для продюсерів і режисерів. Очікується, що багато із цих вакансій будуть результатом необхідності заміни працівників, які переходять на інші професії або залишають роботу, наприклад, у зв'язку з виходом на пенсію [216].

Однак, урахувавши якість та ефективність системи підготовки продюсерів у США, вона здатна буде задовольнити нові потреби галузі в робочій силі.

Зважаючи на вищезазначене, американський досвід підготовки продюсерів може бути дуже корисним для України, зокрема, у частині подальшої професіоналізації продюсерської діяльності, що передбачає розробку та впровадження нових навчально-наукових і навчально-професійних програм (для різних форм освіти); розширення мережі продюсерських шкіл, тренінгових центрів, відкриття відповідних програм у вищих навчальних закладах (це посилить конкуренцію і, отже, сприятиме підвищенню якості підготовки продюсерів в Україні); удосконалення комунікації всередині вітчизняної сфери кіновиробництва шляхом створення профільних громадських організацій, асоціацій тощо, а також посилення практичних аспектів підготовки продюсерів (наприклад, шляхом організації стажування, зокрема, в іноземних центрах із підготовки продюсерів).

Реалізація згаданих ініціатив дозволить вивести вітчизняну галузь продюсування на нові траєкторії розвитку та відкриє нові перспективи в контексті світового кіновиробництва.

Зазначені чинники, безумовно, сприяли тому факту, що на сьогодні американська студійна модель продюсування – не лише найрозвинутіша, але й найефективніша у світі (як мінімум, за такими параметрами, як касові збори американських фільмів та здатність впливати на формування загальносвітового порядку денного).

2.2. Особливості сучасної системи підготовки продюсерів у Європі

Система підготовки кінопродюсерів в кожній європейській країні має власні особливості, зумовлені, зокрема, стратегією, цілями та завданнями кожного окремого закладу освіти, національними особливостями, такими як культурні традиції, у тому числі кінематографічні, специфікою розвитку місцевого ринку аудіовізуальної продукції та загалом кіноіндустрії. Разом із тим, одним із помітних викликів, що спіткають сучасні програми підготовки продюсерів, є те, як забезпечити в них гармонійне поєднання традиційних методів із новими або інноваційними технологіями кіновиробництва.

Зокрема, студентам необхідно не лише засвоїти основи візуального оповідання, операторського мистецтва та звукового дизайну, але й стати впевненими користувачами новітнього технічного обладнання, такого як цифрові камери, спеціалізованого програмного забезпечення тощо.

Крім того, важливим аспектом підготовки є прищеплення студентам корисних психологічних установок. Передусім вони мають усвідомити, що їхня майбутня робота проходитиме в умовах високої конкуренції на ринку праці, адже галузь кінематографу вирізняється високим бар'єром входу для новачків, що вимагає від них відповідного рівня професійних компетенцій [91, с. 114].

З огляду на це, вивчення європейського досвіду підготовки фахівців з продюсування кіно- та телепроектів у провідних кінематографічних школах є запорукою успішного апробування еталонних освітніх практик у закладах національної системи підготовки продюсерів. Це, у свою чергу, дозволить майбутнім фахівцям здобути більш якісну профільну освіту та бути конкурентоспроможними у сучасній кіноіндустрії [91, с. 114].

Підґрунтя європейської моделі продюсування було закладено у Франції, де на початку ХХ ст. з'явилися дві потужні виробничі й дистриб'юторські компанії «Пате» та «Гомон», які й донині залишаються одними з ключових на французькому кіноринку.

Особлива роль належить компанії «Пате», яка була заснована 28 вересня 1896 року чотирма братами Шарлем, Емілем, Теофілем і Жаком Пате. Уже на початку ХХ ст. вона викупила права на кінематограф братів Люм'єрів, перетворивши перегляд кінофільмів на прибутковий бізнес.

Водночас їх фірма була не лише найбільшою та найвпливовішою французькою кінокомпанією, але й фактично першою визнаною глобальною кіноімперією, яка займалася виробництвом і прокатом фільмів по всьому світу. Так, її представництва були відкриті в країнах Європи, Індії, Південно-Східної Азії, Центральної та Південної Америки, а також Африки. У США до жовтня 1906 року продажі фільмів «Пате» становили від однієї третини до половини всього ринку (показово, що американський продюсер Адольф Цукор ретельно дослідив досвід братів Пате й вивів виробництво та світове розповсюдження фільмів на принципово новий рівень – але вже у США).

На сьогодні поняття «європейська модель продюсування», яка, зокрема, передбачає й підготовку продюсерів у галузі аудіовізуального мистецтва, у науковій літературі вживається як збірна назва для основних європейських кіношкіл, які, попри об'єктивну відмінність у функціонуванні на національному рівні, характеризуються низкою спільних ознак.

У першу чергу дана модель підготовки продюсерів охоплює широкий спектр освітніх програм і курсів, що спрямовані на набуття студентами багажу теоретичних знань, практичних умінь і навичок, необхідних для роботи в галузі кіновиробництва. Більше того, її можна органічно вписати у модель потрібної спіралі. В основі останньої, яка виникла ще двадцять років тому, лежить принцип взаємовигідної співпраці між державними інституціями, бізнес-організаціями та науково-освітніми установами. При цьому така взаємодія стає дедалі більш продуктивнішою з огляду на зростання рівня фінансового забезпечення вищої освіти та підвищення вимог до її економічної ефективності [140].

Відповідно, ключовим аспектом європейської моделі можна назвати її активну комерціалізацію, що проявляється, наприклад, у зростанні кількості

різноманітних партнерських ініціатив, спрямованих на обмін і передачу знань. У цьому контексті моделі прикладних досліджень набувають ознак дедалі більшої формалізації та отримують значно ширше визнання як з боку державних органів, так і академічних закладів, що втілюється у створенні спеціалізованих установ. Крім того, окремі вищі навчальні заклади на офіційному рівні запровадили конкретні механізми співпраці з галуззю кінопромисловості. Важливим аспектом подібних ініціатив є необхідність синергії між академічною та промисловою культурами та спільне цілепокладання [174]. У результаті лівова частка європейських кіношкіл залучає до викладацької роботи реально практикуючих представників кіноіндустрії з багатим практичним досвідом і міжнародним визнанням [91, с. 115].

Поряд із цим, не варто забувати, що діяльність продюсера є невіддільною від конкретного суспільно-історичного контексту. Тому це правило не завжди працювало однаково, з огляду на відому кореляцію між виробництвом або певними параметрами окремих продуктів та різними підходами до планування виробництва, що може відрізнитися в різних країнах.

Так, європейське кіновиробництво, його структури і методи роботи відрізняється від такого у Сполучених Штатах. Із цієї причини продюсер має знати, якою була еволюція кіновиробництва протягом історії аудіовізуальних медіа, типи аудіовізуальних і мультимедійних продуктів з конкретного організаційного погляду, а також професії, задіяні в різних виробництвах [105].

Більшість сучасних науковців цілком обґрунтовано наголошують на необхідності застосування міждисциплінарного підходу при підготовці спеціалістів галузі аудіовізуального мистецтва та виробництва, адже професія продюсера знаходиться на перетині мистецької та економічної діяльності. Тому, вважаємо, можна погодитися з твердженням Я. Лупій і С. Даниленко з приводу того, що умови сьогодення вимагають від систем освіти значно вищої віддачі. Вони мають розвивати у студентів адаптивні навички, необхідні для ефективної роботи у швидкозмінному, величезному та динамічному

середовищі. Відтак, неможливо не погодитись, що гармонізація інноваційних підходів до навчання та практичним осмисленням цілей і напрямків розвитку студентів як майбутніх професіоналів своєї справи повинна стати одним із найважливіших пріоритетів освіти [40, с. 208].

Як зазначалося у наших попередніх розвідках, опанування майбутніми кінопродюсерами під час навчання фундаментальних (теоретичних) та прикладних (практичних) аспектів сфери аудіовізуального мистецтва та виробництва є необхідною умовою для набуття професійних знань та компетенцій. Співвідношення цих складових є не лише базисом для будь-якої моделі підготовки майбутніх продюсерів, але й одночасно є предметом постійних дискусій, як в експертному середовищі, так і у ширшому національному контексті [92, с. 102].

Отож, актуальним і постійним завданням підготовки кінопродюсерів має стати необхідність своєчасного реагування як на новітні тенденції розвитку цієї галузі, так і на технологічні й мистецькі інновації в ній, що вимагає від суб'єктів системи професійної освіти систематичного оновлення навчальних програм та імплементації у освітню практику еталонних кейсів зарубіжного досвіду. Це, своєю чергою, актуалізує необхідність вивчення специфіки освітянських підходів до підготовки продюсерів у галузі аудіовізуального мистецтва та виробництва, що застосовуються у провідних європейських кіношколах [91, с. 115].

Загалом європейська модель продюсерського кіно передбачає не тільки використання ринкових механізмів, але й пряме фінансування з боку держави. Вона базується на принципах нового публічного менеджменту, що включає практичність і професійність, чіткі стандарти й показники діяльності, прозоре бюджетування, ощадливість у розподілі та використанні ресурсів. Зокрема, під час оцінки фільмів головними його критеріями є художня цінність, якість продукту та орієнтація на глядача. Ця система відзначається також неабиякою свободою творчості. Зосібна, Ерік Ромер, один із представників французької «нової хвилі», вказував, що «в чомусь зухвалі митці навмисне не слідували

усталеним на той час формальностям у кінематографічній ієрархії, а навпаки, хотіли відкинути й знищити правила, тому всі вони були продюсерами, наділеними особливою обережністю, продюсерською мудрістю, що й відрізняло їх від режисерів, які не тільки передували їм, але й слідували за ними» [62, с. 135].

У свою чергу підтримка національного кінематографа з боку держави зумовлена необхідністю гідно конкурувати з американською продукцією, а також тим фактом, що «кіно цінується не як бізнес, не як інструмент впливу, а як культурне надбання і тому має державну підтримку» [38, с. 10]. Зважаючи на це, європейські країни створюють сприятливі умови для компаній задля інвестування в кінематограф [32, с. 90].

Канадські вчені Х. Чартран і К. МакКафі в дослідженні «The Arm's Length Principle...» [127] виокремлюють чотири «типи» держави в підтримці кінематографа, що у свою чергу має вплив і на систему підготовки продюсерів, а саме:

- «Натхненник» (або «Помічник»): регуляторну функцію держави виконують податкові пільги, тобто, мистецтво фінансується фактично за рахунок окремих особистостей без прямого втручання держави [127];

- «Патрон»: фінансує мистецтво через художні ради (приміром, Рада мистецтв Великої Британії, створена відразу після Другої світової війни) [127];

- «Інженер»: існує в тоталітарних суспільствах, де держава повністю контролює засоби художнього виробництва й усі джерела фінансування, використовуючи їх передусім не для естетичного виховання або освіти, а для пропаганди [127];

- «Архітектор»: система взаємодії кінематографа з державними установами (наприклад, у Франції існує Міністерство культури, але регуляторно-контролюючі функції виконує Національний центр кінематографа Франції (CNC), який отримує кошти з фіксованого податку на кожний проданий квиток, а також за кожну секунду рекламного часу на комерційних і державних телеканалах, які в результаті обов'язково повертає в систему

кіновиробництва національних фільмів. При цьому CNC не має права й можливості впливати на вибір жанрів, стилістики, навіть ідеологічну орієнтацією, основною метою його діяльності є «існування національного кіна будь-якою ціною і за будь-яких історично-економічних умов [127]». Держава «Архітектор» сприймає мистецтво як частину своєї соціальної політики. Вона має схильність підтримувати той вид творчості, який відповідатиме радше соціальним критеріям, аніж високим художнім стандартам [46, с. 39–40].

Водночас європейська модель підготовки продюсерів більше зорієнтована на теоретичне навчання. Студенти отримують фундаментальні знання про кінопродакшн та кіноіндустрію, зокрема про історію кіно, структуру ринку, права та фінансування. Зазвичай вони беруть участь у лекціях і семінарах, де вивчають теоретичні аспекти кінопродакшну, а також практикуються на різних кінопроєктах.

Європейська модель підготовки продюсерів часто пропонує програми магістерського рівня, які тривають від одного до двох років і які включають стажування в кіностудіях та кінофестивалях. Ці програми зазвичай дуже конкурентні, і студенти повинні мати попередній досвід у кінопродакшні, а також у роботі з бюджетами. Цей попередній досвід вони можуть здобути, починаючи зі школи – під час навчання в різноманітних гуртках, студіях тощо. Адже, як влучно зазначає З. Алфьорова, «профільна освіта у всіх розвинених країнах світу орієнтувалась на ринкову модель (модель приватної освіти), в якій лідером визнавався не режисер, а продюсер. Згодом, після Другої світової війни, коли індустрія телебачення захопила світ, суспільство розвинених країн задумалось щодо протидії “інформаційному вибуху”, який спричинило телебачення. І першим, і найважливішим кроком щодо цього стало формування алгоритму масової медіа-освіти усього населення цих країн. В Німеччині, у Великій Британії та інших країнах були започатковані різновікові курси (розпочинаючи з молодших класів шкіл до навчання в університетах), на яких навчали “мистецтву читати екранні тексти”. А паралельно з цим розроблялись і успішно були започатковані на різних рівнях програми створення шкільних

радіо, телевізійних студій, гуртки юних телерепортерів, телережисерів тощо. Саме завдяки широкому “фронту” масової медіа-освіти, започаткованої у 1960-ті рр., суспільство розвинених країн виявилось здатним підготувати кілька поколінь своїх громадян до різного роду негативних наслідків інформаційних впливів, започаткованих розвитком телебачення» [2, с. 80].

Як уже зазначалося на початку підрозділу, історія підготовки кінопродюсерів у Європі сягає початку ХХ ст., коли було засновано перші кіношколи у Франції, Великій Британії та Німеччині. На той момент навчання продюсерів здебільшого обмежувалося теоретичними курсами, які викладалися на кафедрах кіноісторії та кінофілософії університетів. Однак згодом з'явилися спеціалізовані кіношколи, які зосередилися на практичному навчанні продюсерів.

Для аналізу сучасного стану підготовки продюсерів у Європі нами було обрано такі школи та відповідно країни:

- Велика Британія – National Film and Television School (NFTS), яка пропонує високооцінювані програми з підготовки кінопродюсерів;
- Франція – La Fémis, що відома високим рівнем професійної підготовки й тісною співпрацею з кіностудіями;
- Німеччина – Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin (DFFB), яка є одним із провідних кіноосвітніх закладів у Європі з акцентом на практичний підхід та співпрацю з індустрією;
- Італія – Centro Sperimentale di Cinematografia (CSC), що є однією з найстаріших і найбільш шанованих кіношкіл у Європі;
- Польща – Łódź Film School, яка відома своєю практичною орієнтацією та акцентом на європейське кіно.

Обрані країни та кіношколи (основну інформацію про ці й деякі інші заклади подано в таблиці 2.2), по-перше, представляють різні історичні регіони Європи, що дозволяє проаналізувати широкий спектр можливостей навчання, по-друге, відображають різноманітність підходів і методів у досліджуваній галузі.

Провідні європейські кіношколи з підготовки продюсерів

Країна	Навчальний заклад	Назва програми	Термін навчання	Особливості	Основні предмети
Велика Британія	National Film and Television School (NFTS)	MA Producing	2 роки	Інтенсивне навчання, включає практичні проекти.	Фінансування фільмів, управління виробництвом, сценарна робота, постпродакшн, маркетинг та розповсюдження.
	London Film School	MA Producing	2 роки	Інтенсивний дворічний курс, практична орієнтація та індивідуальний підхід.	Розробки проекту, сценарію та ресурсів. У школі вивчають важливі деталі управління виробництвом: підготовка, сценарій, бюджетування, планування, управління підрозділом і завдання, які виконуватимуться у відділі виробництва, від першого помічника директора до безперервності.
Франція	La Fémis	Production Department	4 роки	Високий рівень професійної підготовки, стажування на кіностудіях.	Фінансове планування, організація зйомок, управління проектами, контрактне право, міжнародний кінобізнес.
Німеччина	Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin (DFFB)	MA in Film and Television Production	2 роки	Практичний підхід, співпраця з професіоналами індустрії.	Планування бюджету, керування знімальною групою, юридичні аспекти, співпраця з режисером, маркетинг.
Італія	Centro Sperimentale di Cinematografia (CSC)	Producing Course	3 роки	Одна з найстаріших кіношкіл у Європі, акцент на практику.	Бюджетування, підбір акторів, організація зйомок, кінодистрибуція, стратегія

					просування фільму.
Польща	The Polish National Film, Television and Theatre School (Łódź Film School)	Producing Course	4 роки	Практичне навчання, акцент на європейське кіно.	Планування виробництва, управління бюджетом, правові питання, кінодистрибуція, маркетинг.

Джерело: складено автором на основі [137; 183; 196; 197; 227].

Державна кіношкола La Femis, що розташована в Парижі, є однією з найстаріших і найавторитетніших у Франції. Вона здатна запропонувати доволі широкий вибір програм із професійної підготовки у галузі кіновиробництва [24]. Варто зазначити, що французька система вищої освіти поділяється на три основні групи суб'єктів: університети, вищі школи та спеціалізовані навчальні заклади. Оскільки структура університетів і вищих шкіл має принципові відмінності, основні заклади освіти, що здійснюють підготовку кінопродюсерів, належать до останньої групи [91, с. 116].

Трохи історії. Ще у 20-х роках минулого століття у Парижі виникла кіношкола «IDNEC» - так званий «Інститут високих досліджень кінематографії та масової інформації», що мала на меті готувати відповідних спеціалістів для нової на той час галузі кінематографу. У середині ХХ ст. ця установа була інтегрована у Національну школу кінематографії, також розташовану у столиці Франції, а згодом, після реорганізації, на її основі у 1986 році виникла кіношкола La Fémis.

Вступний процес до цієї кіношколи вирізняється доволі суровими умовами, що стало навіть темою документального стрічки «Змагання» (2019 р.). Для зарахованих студентів програма навчання передбачає опанування не лише продюсерської і режисерської справи та сценарної майстерності, але також основи розповсюдження кінопродукції та театрального менеджменту. Важливо, що в La Fémis викладацький склад не є постійним, натомість викладачами є близько 500 спеціально запрошених фахівців кінематографу. До речі, випускниками цієї школи є такі помітні режисери, як Селін Скіамма (автор

кінострічки «Портрет дівчини у вогні») та Клер Дені (автор фільму «Світське життя»).

Щоб вступити до Школи абітурієнти, котрі вже мають щонайменше два роки бакалаврату, мають здати іспит. Тривалість навчання варіюється від одного до чотирьох років, залежно від напряму підготовки, - для початкової освіти. Перший рік навчання проходить для всіх студентів однаково: вони виконують різні завдання, пов'язані із кіновиробництвом, а також практикуються на знімальному майданчику, проходячи ознайомлення з усіма аспектами відповідної роботи в якості технічного персоналу [91, с. 116]. На другому та третьому курсах навчання стає більш спеціалізованим. Залежно від спеціалізації факультету студенти, що там навчаються, відвідують лекції з теорії та семінари, займаються аналізом стрічок та виконують колективні практичні завдання, пов'язані зі створенням кінофільмів. Останній, четвертий, рік навчання є роком, коли студенти присвячують основний час підготовці індивідуального дипломного проєкту - так званого «*travail de fin d'étude*» або TFE, а також на залучаються до проєктів своїх одногрупників [91, с. 116].

Структура програми навчання передбачає поєднання теоретичних і практичних складових: стажування, відвідування кінофестивалів, знайомство з виробничими процесами на місцях, поступове набуття професійних компетенцій, розвиток культури кіно та міжнародного досвіду [137]. Підготовка також доповнюється додатковими активностями, що є обов'язковими для всіх студентів Школи, такими як відвідування спеціальних семінарів, аналізом кінострічок і майстер-класами. Загалом освітній процес в La Fémis побудований на принципі відкритих дискусій між студентами та викладачами, які є передусім практиками, а не на традиційних лекціях, а його ціллю є підготовка «мобільних» фахівців [137].

До ключових принципів продюсерської програми Школи можна віднести:

- Підхід до підготовки продюсерів за рахунок розвитку їхніх професійних компетенцій, передусім, підприємницьких, мистецьких, комунікативних та

інших вмінь та навичок. Цей підхід є релевантним і щодо практичних аспектів програми, зокрема при виробництві кінофільмів, які знімають студенти.

- Освітню методику, сфокусовану на практичній діяльності та здобутті знань, орієнтованих на розвиток у студентів навичок самостійного мислення та відповідальності.

- Формування викладацького складу із середовища практиків, які представляють різні дисципліни, методи та підходи в кіновиробництві, а, головне, добре обізнані у специфіці кіноіндустрії та актуальних тенденціях її розвитку як у Франції, так і за її межами.

- Розширення можливостей студентів успішно розпочати кар'єру в індустрії, зокрема шляхом програм стажування, особливо під час другого й третього курсів навчання, заохочення до участі у студентських обмінах між провідними іноземними закладами освіти тощо.

- Створення сприятливих умов для спільної участі у кіновиробництві разом із студентами інших факультетів або попередніх випусків, співпраці з Atelier Ludwigsburg-Paris, а також із представниками дистрибуції та/або менеджменту кінотеатрів [91, с. 116].

Таким чином, модель навчання в La Fémis можна назвати комплексною, яка охоплює широке коло аспектів продюсерської справи та базується на глибокому аналізі кіноіндустрії. Програма Школи також орієнтована на практичну підготовку студентів, так щоб останні вже на третьому курсі могли одержати досвід створення та продюсування телесеріалів. Крім того, не менш важливе значення у межах цієї моделі має витримка темпу навчання, розрахованого так, щоб навчання проходило із року в рік, та послідовності теоретичних і практичних, а також мистецьких та технічних модулів. Крім того, La Femis містить програми підвищення кваліфікації для фахівців у сфері кіновиробництва та кінопрокату, сценарної майстерності та зйомок документального кіно [91, с. 116].

Загалом кіношкола покликана розвивати прикладні аспекти кіновиробництва, у яких вивчення фільмів минулого й сьогодення забезпечує передові навички в практичних аспектах кіновиробництва [165].

У Великій Британії двома провідними навчальними закладами, що займаються підготовкою фахівців у галузі кінематографа та телебачення, є Лондонська кіношкола («London Film School») та Національна кіно- та телевізійна школа («National Film and Television School» – NFTS) [183]. Незважаючи на те, що обидва освітні заклади розташовані в Лондоні, вони відрізняються підходами до підготовки студентів, а також відмінністю у структурі та змісті навчальних програм.

Лондонська кіношкола, що була заснована ще у 1956 році, є по праву одним із найстаріших галузевих навчальних закладів у Великій Британії. Вона вирізняється своїм підходом до освітнього процесу, зокрема акцентом на навчання у невеликих за розміром групах, що безумовно має свої переваги, адже кожен студент може отримати якісно кращий зворотній зв'язок від викладачів, ніж, якби навчання відбувалося у великих класах.

У свою чергу «National Film and Television School» (NFTS) була заснована у 1971 році й на сьогодні є провідною кіношколою не тільки у Великій Британії, але й у всьому світі. Вона відома своїм практичним підходом до навчання та тісною співпрацею з кіноіндустрією. Під час курсу студенти навчаються основним навичкам, які потрібні кожному продюсеру:

- визначають перспективні ідеї та історії;
- досліджують проблеми інтелектуальної власності;
- вивчають особливості фінансування фільмів/телебачення та специфіку фізичного виробництва під час зйомок і постпродакшну;
- досліджують шляхи комунікації з цільовою аудиторією [183].

Розглянемо детальніше специфікацію програми підготовки магістра мистецтва кіно та телебачення (NFTS MA). Ця програма передбачає два роки навчання. Від студентів також очікується завершення дисертації або дослідницького проєкту.

1. Освітні цілі Програми. Програма спрямована на надання високоякісної освіти та підготовку випускників до успішного старту кар'єри в індустрії медіа за рахунок розвитку у студентів наступних професійних компетенцій:

- прикладних знань, а також здатності застосовувати творчі та інноваційні підходи на практиці;
- вміння критичного мислення;
- навичок ефективної комунікації у різних форматах і контекстах;
- особистісних та міжособистісних навичок;
- професійних якостей та вмінь [171, с. 1].

2. Очікувані результати навчання, що складають із наступних блоків:

- практичні навички;
- професіоналізм;
- комунікація;
- творча креативність та інновації;
- знання;
- персональний розвиток.

Після завершення магістерської програми в NFTS студенти повинні:

- у сфері практичних навичок:
 - знати, як користуватися основними методами сценарної майстерності;
 - показувати глибоке розуміння технічних аспектів та методів роботи;
- у сфері творчої креативності та інновацій:
 - вміти користуватися техніками та методами творчої роботи;
 - аналізувати й розширювати межі своєї дисципліни;
 - бути готовими йти на ризики;
 - втілювати новаторські ідеї [171, с. 2];
- у сфері професіоналізму:
 - ефективно виявляти й реалізовувати професійні можливості;
 - вміти розвивати ділові зв'язки;

- чітко розуміти межі та відмінності між особистою та професійною відповідальністю;

- усвідомлювати необхідність безперервного професійного розвитку;
- вміти прогнозувати потенційні напрями кар'єрного розвитку;
- вміти підтримувати ефектний публічний професійний імідж;
- демонструвати високий рівень професіоналізму та адаптивності до змін в професійній діяльності [171, с. 2].

– у сфері комунікації:

- ефективно, тобто ввічливо, послідовно та відкрито комунікувати з різними людьми;

- вміти належним чином адаптувати стиль свого спілкування відповідно до різних ситуацій;

- надавати конструктивний зворотний зв'язок;

- вміти конструктивно та ввічливо реагувати на позитивні й негативні відгуки інших людей;

- вміти аргументувати власні творчі рішення [171, с. 3];

– у сфері знань:

- вміти критично оцінювати свої досягнення та здобутки інших;

- бути здатними самостійно розв'язувати проблеми та розробляти складні проекти у співпраці з колегами;

- вміти застосовувати теоретичні знання у практичній діяльності;

- розуміти сучасний, історичний, культурний, естетичний та етичний, технологічний та інші контексти своєї роботи [171, с. 3];

– у сфері особистісного розвитку:

- вміти ефективно працювати у команді та брати на себе роль лідера;

- вміти брати на себе відповідальність за свої дії, ефективно та гнучко використовувати виділений час і ресурси;

- визнавати свої сильні та слабкі сторони та працювати над їх покращенням;

- виявляти стійкість перед труднощами;
- демонструвати самостійність та впевненість у складних ситуаціях чи умовах;
- бути здатними до самоаналізу і рефлексії стосовно особистих цілей і за потреби коригувати їх [171, с. 3].

3. Структура Програми та навчальний план. Навчальна програма включає 17 дисциплін, серед яких [171, с. 3]:

- кінематограф;
- композиція у галузі кіно та телебаченні;
- креативний бізнес;
- художня режисура;
- режисура анімації;
- режисура документальне кіно;
- продюсування та режисура наукових (науково-популярних) фільмів;
- продюсування та режисура розважальних програм на телебаченні;
- продюсування виробництва;
- редагування;
- кінознавство, програмування та кураторство;
- звуковий дизайн на телебаченні та кіно;
- візуальні ефекти;
- маркетинг, розповсюдження та продаж;
- дизайн виробництва;
- сценарна справа;
- геймдейв (розробка відеоігор).

NFTS використовує кредитну систему оцінювання успішності студентів: загальна оцінка курсу становить 240 кредитів. Студенти, які не набрали достатньої кількості кредитів для отримання ступеня магістра, можуть претендувати на низку інших сертифікатів, що залежно від кількості кредитів.

Так, сертифікат PG (60 кредитів) отримується у разі успішного (задовільного) проходження всіх модулів, проєктів і семінарів першого року навчання, а також за умови одержання задовільної оцінки проміжного іспиту.

Диплом PG (120 кредитів) можна отримати, якщо студент окрім успішного проходження першого року навчання та виконання всіх умов, перелічених у першому пункті, успішно захистив дипломну роботу.

Нарешті, претендувати на ступінь Магістра (240 кредитів) можна після того, як студент на належному рівні, отримавши задовільну оцінку, завершив усі модулі першого й другого років навчання, захистив дипломну роботу після другого року, а також успішно склав випускний іспит [171, с. 4].

Крім того, NFTS організовує регулярні майстер-класи і семінари з режисерами як на території Школи, так і в Лондоні. Ці заходи надають студентам можливість навчатися та переймати досвід визнаних кінематографістів, безпосередньо спілкуючись із ними й аналізуючи їхній творчий підхід. Майстер-класи та семінари є суто добровільними, тобто не є обов'язковими, але доступ до них є повністю відкритим для всіх студентів [171, с. 5].

При NFTS також працює кіноклуб, що на регулярній щотижневій основі проводить кінопокази самого широкого спектру стрічок: студенти можуть подивитися як номінованих на «Оскар» фільмів та/або незалежне малобюджетне кіно, так і великі голлівудські блокбастери. У програмі кіноклубу представлені всі жанри, у тому числі художні, документальні та анімаційні фільми [171, с. 5].

4. Методи навчання й викладання у NFTS. Репетитори на окремих кафедрах доступні для консультацій, причому студенти обирають окремих викладачів для різних аспектів навчального плану. На курсі використовуються навчальні посібники, щоб забезпечити можливість обговорення та розвитку вмінь і навичок. Мета навчальних посібників полягає в тому, щоб заохотити студента отримати найкраще від себе та застосувати критичний, саморефлексивний підхід до власної практики.

Навчальні посібники дозволяють обговорювати й конструктивно вирішувати завдання, надаючи студенту простір для того, щоб поміркувати над власною роботою. Групові заняття проводяться для обговорення питань і проблем, що виникають під час опанування навчальної програми.

Для студентів також доступне індивідуальне наставництво від викладачів і спеціалістів галузі [171, с. 6]. Також показово, що, на відміну від інших кіношкіл, усі витрати на виробництво покриває NFTS [171, с. 6].

Зазначимо, що кожен курс містить низку модулів, які оцінюються різними методами, починаючи від індивідуальних і групових курсових завдань, усних презентацій, роботи над портфоліо, практичної роботи у відповідному середовищі та інших творчих результатів, а також есе.

Усі модулі зазвичай мають бути пройдені для того, щоб студент міг вважатися придатним для здобуття ступеня магістра. Стандарт, якого необхідно досягти в усіх модулях, викладено в індивідуальному описі кожного модуля та посібнику з курсу. Оцінювання здійснюється викладачами, які ведуть модуль, і студентів просять надавати власні відгуки про модулі кожні шість місяців.

Самооцінка є важливим елементом програми, і студентам пропонується регулярно обговорювати власний прогрес зі своїми викладачами.

Наприкінці кожного року студентів відвідує галузевий рецензент, і вони мають можливість показати свою роботу й почути об'єктивну думку від зовнішнього фахівця. Звіт рецензента галузі є частиною огляду прогресу наприкінці року та підсумкового огляду.

Прогрес студентів постійно контролюється впродовж курсу та передбачає дотримання таких принципів:

- заохочувати кожного студента до максимального розвитку свого потенціалу й давати йому можливість покращити свої навички та розуміння;
- визнавати прагнення кожного студента до свого просування на курсі через відвідування, рівень інтересу та здатність співпрацювати з колегами;
- висвітлювати сфери, де може знадобитися додаткова допомога, навчання чи керівництво для того, щоб студент міг прогресувати;

- гарантувати, що всі студенти досягнуть необхідного академічного стандарту до здобуття ступеня магістра.

Дворічний курс підготовки магістрів передбачає три етапи оцінювання, що підсумовують успішність навчання студентів за кожний семестр (шість місяців), зокрема результати проходження навчальних модулів протягом семестру. Таке оцінювання фіналізується у формі письмового звіту від завідувача кафедри. Успішне проходження модулів першого курсу є обов'язковою умовою для подальшого навчання. У разі, якщо показники студента не відповідають встановленим критеріям, його можуть відрахувати.

Також усі студенти зобов'язані бути присутніми на засіданні т.з. комісії оцінювання, що проводиться після завершення курсу навчання. До складу цієї комісії входять відповідний керівник відділу та представник іншої кафедри. Під час засідання проводиться розгляд успішності студента та його дипломного проєкту і, за умови отримання ним задовільної оцінки, ця комісія дає рекомендацію фінальній екзаменаційній комісії про присвоєння ступеня магістра [171, с. 7].

Для порівняння розглянемо основні характеристики програм із підготовки продюсерів у Лондонській кіношколі, які представлені в таблиці 2.3.

Таблиця 2.3

**Основні характеристики програм із підготовки продюсерів
у Лондонській кіношколі й Національній кіно- та телевізійній школі**

Характеристика	Лондонська кіношкола (LFS)	Національна кіно- та телевізійна школа (NFTS)
Тривалість програми	2 роки Загальна програма з кіновиробництва	2 роки Програма продюсування
Практична орієнтація	Високий рівень практичної роботи	Дуже високий рівень практичної роботи з реальними проєктами
Фінансування й бюджетування	Вивчення основ фінансування та бюджетування проєктів	Глибоке занурення у фінансове планування та бюджетування
Сценарій і розробка	Аналіз сценаріїв і розробка проєктів	Розробка й оцінка проєктів з урахуванням ринкових реалій

проектів		
Управління виробництвом	Основи управління виробництвом	Детальне управління всіма аспектами виробничого процесу
Маркетинг та дистрибуція	Основи маркетингу та дистрибуції	Розробка стратегій маркетингу та дистрибуції, участь у фестивалях і ринках
Юридичні аспекти	Вивчення основ юридичних аспектів	Глибоке вивчення правових питань, контрактів та ліцензування
Індивідуальний підхід	Індивідуальна увага й підтримка від викладачів	Індивідуальна увага й менторство від досвідчених професіоналів
Мережеві можливості	Спілкування з міжнародними студентами та фахівцями	Тісна співпраця з кіностудіями та продакшн-компаніями
Стажування та практична робота	Можливості стажування та практичної роботи в індустрії	Обов'язкові стажування та реальні проекти в кіноіндустрії

Джерело: складено на основі [171, 183].

Загалом обидві британські школи – LFS та NFTS – відомі високим рівнем навчання та відмінними можливостями, які вони відкривають для своїх студентів у кіноіндустрії.

У 2000-х роках у Європі з'явилися нові кінопродюсерські програми, які були спрямовані на подальший розвиток талановитих і перспективних продюсерів, які вже працюють у кіно- й телевізійній індустрії та бажають розширити свою діяльність на міжнародному рівні, поглибивши свої знання про виробництво та спільне виробництво в Європі, формуючи пан'європейську професійну мережу (Люксембург).

Одна з таких програм – EAVE PRODUCERS WORKSHOP 2024 («Майстерня продюсерів EAVE») – була започаткована ще 1988 року й допомагає продюсерам у встановленні міжнародних зв'язків та фінансуванні їх проектів [107]. Щороку п'ятдесят учасників відбираються з країн ЄС та інших країн і беруть участь у трьох однотижневих семінарах, які проводяться в різних країнах (наприклад, Люксембург, Норвегія, Швеція у 2024 р., Австралія та Нідерланди – у 2023 р.). Річна програма зосереджена на трьох інтенсивних тижнях професійного розвитку через роботу над розробкою художніх, документальних і серіальних проектів.

Під час перших двох воркшопів учасники працюють у групах під керівництвом досвідчених продюсерів і з кількома експертами над аналізом сценарію, розробкою та фінансуванням виробництва, юридичними аспектами спільного виробництва, маркетингом, пітчінгом тощо. На третьому семінарі близько 50 майбутніх партнерів (виконавчі редактори, національні та регіональні медіафонди, фінансисти, торгові агенти тощо) приєднуються до учасників, щоб обговорити їх проекти, компанії та кар'єри [139]. Подібні проекти важливі з погляду обміну досвідом, підвищення компетентності продюсерів, відпрацювання реакції на глобальні проблеми галузі тощо.

У 1960-х роках у Німеччині була створена кіношкола «Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin» (Німецька академія кіно та телебачення в Берліні), діяльність якої спрямована на підготовку продюсерів, режисерів та інших фахівців із галузі кіноіндустрії. У 1970-х роках до цієї школи приєдналася кіношкола «Hochschule für Fernsehen und Film München» (Вища школа телебачення та кіно в Мюнхені).

Упродовж першого року навчання загального профілю студенти ознайомлюються з усіма етапами процесу створення фільмів та різними сферами виробництва.

На другому році навчання студенти відповідають за процес виробництва різноманітних короткометражних фільмів від ідеї до завершення, а також за оцінку як продюсери. Основою для цього є методи пошуку ідей і розробки матеріалу, інтенсивне залучення до драматургії довгих і короткометражних фільмів і, нарешті, практичний досвід сценічного написання [196].

Студенти також виконують роль продюсерів у процесі прийняття художніх рішень під час кастингу, постпродакшну та механізмів розповсюдження фільмів.

Важливо зазначити, що ще під час навчання студенти вперше починають відвідувати кіноринки зі своїми проектами, зокрема «Берлінале», де мають змогу поспілкуватися з досвідченими продюсерами в рамках спонсорської програми.

Водночас студенти повинні вміти планувати, організовувати та управляти проектами короткометражних фільмів як керівники виробництва. Вони мають перевіряти на практиці розподіл ролей між виробниками та керівниками виробництва [196].

На основному курсі студенти можуть поглибити свої знання. Розширені знання драматургії та жанру входять до навчальної програми, як і переговори, укладання контрактів і комерційні операції в міжнародному ринковому середовищі. Водночас можна зосередитися на конкретних сферах виробництва, таких як документальні фільми чи серіали. Студенти виробництва контролюють власні кінопроекти як продюсери та/або менеджери виробництва, а також мають можливість випробувати себе в інших професійних галузях як режисери.

Протягом основного курсу студенти розробляють власне портфоліо. Під час колоквиумів вони також стають активними як розробники відповідних матеріалів. У співпраці з досвідченими виробниками та керівниками виробництва вони створюють пакети, уже готові до фінансування. Для кожного окремого проекту розглядається й обговорюється широкий спектр варіантів фінансування та експлуатації, включаючи випуск і розповсюдження [196].

Італійська національна кіношкола, що розташована в Римі поблизу студії Cinecittà, є складовою частиною Centro Sperimentale di Cinematografia. Окрім того, що вона є однією з найпрестижніших і найефективніших з точки зору конкурентоспроможності кіношкіл в Італії, за нею закріпився статус найстарішого закладу кінематографічної освіти у Західній Європі. Освітня програма Produzione [197] надає студентам необхідний інструментарій для розвитку їхніх талантів і занурення у професійне середовище сфери кіновиробництва. Навчання за цією програмою відкриває можливості для опанування слухачами ключових посад у кіногалузі, таких як продюсер, виконавчий або генеральний продюсер. Програма складається з трьох послідовних етапів, що поєднуються з періодами стажування в компаніях кіно- та телевиробництва [91, с. 117].

Протягом першого навчального року студенти знайомляться з основними практичними аспектами продюсерської діяльності, у тому числі, аналізом сценарію, плануванням, бюджетуванням, та організацією виробничого процесу. Також вони отримують перші враження від процесу кіновиробництва, перебуваючи безпосередньо на знімальному майданчику [197].

Другий рік навчання передбачає вивчення спеціалізованих навчальних модулів, що охоплюють такі дисципліни як основи законодавства про кіновиробництво та кіноіндустрію, систему регулювання трудових відносин у галузі (зокрема, національні колективні угоди), адміністрування, внутрішні й зовнішні податкові кредити, особливості роботи медіаіндустрії, процесу кіновиробництва та постпродакшну [91, с. 117]. Крім опанування суто теоретичних матеріалів, студенти вже безпосередньо залучаються до процесу кіновиробництва разом із іншими факультетами Школи [197].

На третьому році навчання поглиблено вивчаються механізми фінансування й маркетингу, притаманні цій галузі, процеси дистрибуції кіно- та телевізійного продукту, а також різні аспекти авторського права. Заключним етапом програми стає реалізація дипломного кінопроєкту, що є таким собі маркером засвоєння студентами набутих впродовж усього періоду навчання професійних навичок. Дипломні проєкти створюються у співпраці з представниками інших факультетів. Завершальний період навчального року спрямований на створення для випускників сприятливих можливостей для успішного вродження в професію за рахунок стажування у компаніях, працюючих в кіноіндустрії [91, с. 118].

Після трирічного курсу й успішного досягнення цілей навчання випускники Школи отримують диплом CSC, який прирівнюється до трирічного ступеня L03 DAMS, відповідно до урядового акту № 378 від 24 квітня 2019 року [197].

Вступ до Італійської національної кіношколи здійснюється через досить суворий конкурсний відбір. Після чого в разі вдалого прослуховування відбувається зарахування на курси продюсування, кіновиробництва та інші

напрями, які викладають відомі діячі міжнародної кіноіндустрії [91, с. 118]. У період 2023–2026 років передбачено 9 місць для навчання в Римі та 6 місць на базі школи в Сицилії. До відомих випускників цього освітнього закладу належать такі володарі премії «Оскар» як режисер Мікеланджело Антоніоні та оператор Вітторіо Стораро. Кількість місць на кожному курсі обмежена відповідно до затверджених квот. Серед обов'язкових умов вступу: атестат про середню освіту; відповідність віковому цензу, що складає від 19 до 28 років; володіння італійською й англійською мовами [117].

Таким чином, навчальна програма національної кіношколи триває три роки та включає послідовні етапи підготовки: засвоєння практичних основ професії, знайомство з національними й міжнародними правовими нормами у сфері кінематографа, а також вивчення маркетингових та фінансових аспектів індустрії. Програма також передбачає обов'язкове стажування у кіно- та телевізійних компаніях як обов'язковий етап набуття професійних компетенцій та практичного досвіду. Підсумовуючим етапом навчання є розробка власного кінопроєкту, що є лакмусом засвоєння слухачем здобутих теоретичних і практичних знань та навичок [91, с. 118].

Цікавою, особливо з погляду можливості запозичення відповідного досвіду в Україні, є модель підготовки продюсерів у Польщі. Загалом система продюсування в Польщі заснована на повній відповідальності продюсера за фільм, який розглядається як витвір мистецтва і готовий продукт, призначений приносити прибуток, що відсилає нас до американської традиції. Водночас у Польщі до 2005 року, тобто до набрання чинності Закону про кінематографію, не було єдиного визначення поняття «кінопродюсер», яке б чітко вказувало на права та обов'язки останнього. У підсумку кіновиробники погодилися на досить розпливчасті критерії, а головним завданням продюсера було визначено розпорядження коштами, виділеними на виробництво фільму [227, с. 45].

Закон про кінематографію був спрямований на впорядкування організаційного, фінансового та виробничого хаосу, що мав місце у тодішній польській кіноіндустрії, особливо у тих випадках, коли автори прагнули

створити фільми з якимсь універсальним послонм. Втім, його основні положення фактично відштовхувалися від спрощеного визначення професії продюсера. Згідно із цим законом, продюсером вважається фізична або юридична особа чи організаційна одиниця, яка здійснює фактичне керування та несе відповідальність за творчі, організаційні і фінансові аспекти кіновиробництва [227, с. 49].

На основі цього можна зробити висновок, що майбутній продюсер має володіти хоча б базовими знаннями про специфіку роботи інших учасників знімального процесу – режисерів, сценаристів, операторів, звукорежисерів і монтажерів. Це можна пояснити тим, що його функції не обмежуються суто фінансовими питаннями чи координацією роботи групами спеціалістів, а охоплюють такі аспекти кіновиробництва як: планування, організацію, мотивацію, контроль знімального процесу, підготовку літературної основи фільму, оцінку вартості стрічки, вирішення питань майнових авторських прав, укладання контрактів з інвесторами та прокатниками. Більше того, продюсер контролює усі етапи виробництва, залучає підрядників, затверджує режисерську концепцію фільму, бере безпосередню участь при вирішенні кадрових питань стосовно акторського складу, опікується питаннями забезпечення фінансової стабільності проєкту, ухвалює кінцеве рішення щодо завершення знімального процесу та підготовці попереднього показу [227].

Сучасне покоління польських продюсерів, як і більшість європейських, фактично складається з креативних і добре освічених кінематографістів віком від 35 до 40 років. Їхні роботи беруть участь у кінофестивалях як національні чи копродукційні проєкти, у тому числі з іноземними партнерами. Як зазначають дослідники, в основі цих нових і невеликих продюсерських компаній лежать передусім робота з якісними сценаріями, заснованими на хорошій літературній базі, спільні ідеї та позитивна енергетика. Молоді продюсери, подібно до учасників колишніх «Film Groups», сприймають створення фільму як результат постійного творчого обміну думками у ході

тривалих зустрічей та обговорень, що проходять у дружньому та невимушеному середовищі [227, с. 67].

Отже, модель підготовки продюсерів, що притаманна Європі, складається з широкого спектру навчальних програм і курсів, спрямованих на оволодіння майбутніми фахівцями необхідних компетенцій [91, с. 117].

Дана модель складається з кількох основних складових, з-поміж яких ключове значення мають наступні:

- теоретична підготовка;
- здобуття практичного досвіду в індустрії;
- формування міжнародних професійних зв'язків.

Їх поєднання в цілому позитивно сприяє формуванню у майбутніх продюсерів комплексного розуміння того, як саме працюють бізнес-процеси в індустрії кіновиробництва й як найефективніше залучати фінансові ресурси для реалізації успішних міжнародних кінопроектів. При цьому провідні європейські кіношколи акцентують увагу на розвитку у студентів передусім таких професійних умінь і навичок:

- здійснювати своєчасний підбір необхідних для реалізації проєктів матеріалів;
- вчасно виявляти та успішно застосовувати на практиці поєднання талантів і досвіду для того, щоб перетворити перспективний сюжетний матеріал у високоякісний сценарій;
- знаходити підходящого кінорежисера та інших фахівців творчих професій, здатних довести якісний сценарій до стану повноцінного кінопродукту;
- забезпечувати творчу свободу авторському колективу кінопроекту, паралельно узгоджуючи проєкт із очікуваннями та вимогами інвесторів, телерадіокомпаній, представниками кінопрокату, які у першу чергу зацікавлені досягненні бажаного комерційного або культурного ефекту від вкладених у нього коштів;

- правильно розробляти маркетингову стратегію просування фільму для того щоб максимізувати його вплив на глядацьку аудиторію, а також забезпечити якомога більше її охоплення [7].

Хоча всі ці компетенції цілком можливо засвоїти за рахунок суто теоретичної підготовки, окремі фахівці справедливо зазначають, що для того щоб студентами змогли отримати навички креативного продюсування, бажано все ж залучати їх до практичної роботи над реальними кінопроєктами [172, с. 50].

Професор Робін Макферсон, директор «Екранної академії Шотландії», аргументовано зазначає, що з педагогічного погляду, ключове, що ми маємо шукати в продюсері, «це здатність ідентифікувати та творчо розв'язувати, одним словом, домовлятися про суперечливі сили, які штовхають і тягнуть фільм у той чи інший бік, – творчі, логістичні, темпераментні та фінансові фактори, які вимагають певного компромісу тут і ніякого компромісу там. Щоб мати можливість виконувати цю роль, як це виконується в реальному світі, студент-продюсер повинен у буквальному, але також і в особистому, творчому сенсі “володіти” проєктом так само, як “справжній” продюсер володіє проєктом. І саме тут спроба розширити можливості підготовки творчих продюсерів у контексті кіношколи стає надзвичайно складним завданням» [172, с. 51].

Це пов'язано з низкою чинників. По-перше, продюсеру кіношколи, імовірно, не вистачить навичок і досвіду, щоб забезпечити або навіть заслужити рівень довіри та часткової автономії, які насправді мають існувати для функціонування ефективних відносин у форматі продюсер-сценарист або продюсер-режисер [172, с. 51].

По-друге, фундаментальна сутність фільму як культурного явища та комерційного продукту не присутня в освітньому середовищі кіношколи. Навіть якщо вона і представлена, то лише у вигляді її симуляції. Водночас, важливо зазначити, що справжня роль продюсера, незалежно від рівня його творчого залучення, полягає в тому, щоб сприймати фільм одночасно і як

мистецький витвір, і як товар, що підлягає реалізації. Таким чином продюсер виступає посередником між творчою командою, фінансистами та дистриб'юторами, інтегруючи ці різні аспекти в процес кіновиробництва [172, с. 51].

Як наслідок, продюсеру необхідно розвивати цю здатність бачити обидві сторони процесу. Для досягнення такого рівня майстерності продюсер повинен навчитися балансувати між потребами аудиторії, для якої створюється продукт, та очікуваннями режисера, забезпечуючи довіру з обох сторін.

По-третє, у кіношколах зазвичай саме творча позиція режисера в кіновиробництві є найголовнішою, у будь-якій дискусії про те, кому слід віддавати перевагу в суперечках щодо сюжету, інтерпретації, кастингу, монтажу тощо, перевага завжди надається режисеру. Відповідно під час навчання слід зосередитися на практичних кейсах, які допоможуть продюсерам розвинути баланс м'яких і жорстких навичок, необхідних у реальному світі кіновиробництва, зокрема через спільну участь у творчих процесах зі сценаристами та режисерами [172, с. 152].

Одним із підходів, яке сприяє адаптації майбутнього продюсера до реальних умов професійної діяльності, є впровадження моделі учнівства. Ця концепція певною мірою створює функції студійної системи, яка вже більше не існує, передусім у контексті Великобританії). Такий підхід надає продюсерам-початківцям структуровану можливість спостерігати та досліджувати безліч «негласних» форм знань і навичок, які складають тижневий графік продюсера. У цьому відношенні один обід із викладачем міг би бути більш корисним ніж кілька лекцій. Дійсно, досить багато відомих продюсерів беруть на себе цю наставницьку роль неформально (але також дуже вибірково, обираючи своїх учнів з особливою ретельністю, а не просто для задоволення потреб навчальних закладів щодо їх підготовки). Крім пасивного навчання шляхом спостереження, ця модель також вимагає від продюсера «живих» проєктів, над якими він працює, які перебувають за межами економіки кіношколи, але підтримуються її персоналом [172, с.152].

Ще одним ефективним підходом для підготовки продюсерів-початківців є створення зв'язку між кіношколою та ринковими умовами. У цьому випадку навчальний заклад функціонує як компанія з розробки та виробництва, водночас чітко розмежовуючи безпечне середовище навчального закладу та більш динамічний і неконтрольований ринковий простір.

Водночас слід погодитися з дослідниками, що на сьогодні існують явні та неявні небезпеки в розмиванні кордонів між «нашою роллю як освітян, у якій розвиток особистості з однаковою увагою до кожного учня поступається місцем вибірковому просуванню лише найперспективніших та/або комерційних проєктів». Зважаючи на це, щоб запобігти надмірному комерційному реалізму, який «забруднив» незалежність кіношкіл як творчого простору, необхідно забезпечити чітке розмежування, можливо, включно з персоналом, між функціями навчання та функціями творчого «інкубатора» [172, с. 52].

Варто відзначити, що в умовах сучасного глобалізованого світу продюсери, як власне і будь-які висококваліфіковані фахівці, змушені постійно опановувати нові знання та вдосконалювати свої професійні уміння та навички фактично протягом усього життя, тобто навіть після завершення підготовки й успішного становлення себе в якості визнаних професіоналів [91, с. 118].

Більшість європейських професіоналів зі сфери кіно бажають здобувати знання та удосконалювати навички, щоб залишатися конкурентоспроможними, але їм бракує знань про існуючі можливості та коштів для участі.

У свою чергу Стен-Крістіан Салювер, галузевий представник CresCine та генеральний директор естонської Storytek Innovation & Venture Studio, зазначив, що «європейська кіноіндустрія потребує прийняття рішень на основі даних, щоб залишатися актуальною в глобальному середовищі, яке стає гіперконкурентним за таланти, контент і аудиторію. Дані опитування, проведеного Європейською кіноакадемією в рамках проєкту CresCine, чітко окреслюють стан індустрії, що вимагає підвищення кваліфікації, але також надають особам, які приймають рішення, переконливі докази того, що освіта є ключовим елементом успіху» [141].

У цьому контексті доволі показовими є результати масштабного соціологічного дослідження, яке проводила Європейська кіноакадемія спільно з CresCine у травні 2023 року. Відповідне експертне опитування охопило понад 4500 професіоналів, серед яких було 900 членів Європейської кіноакадемії із 52 країн світу. За його результатами, значна частина респондентів, фактична більшість, повідомили про бажання подальшого професійного розвитку, однак при цьому додали, що є вкрай обмеженим в цьому, оскільки їх бракує інформації про доступні можливості, а також фінансових ресурсів [141].

Так, 85 % опитаних виявили зацікавлення у подальшому саморозвитку, але вказали в цілому на недостатній рівень поінформованості про доступні можливості розширення свого професійного кругозору в межах Європи. Їм не вистачає інформації щодо запланованих подій у кіноіндустрії, таких як кінофестивалів, конференцій і семінарів, відповідно вони рідко їх відвідують. Також, варто зазначити, що лише 20 % учасників цього опитування заявили, що в цілому відчують себе конкурентоспроможними в галузі, тобто впевнені у своїх професійних перспективах і фінансових можливостях. Водночас переважна більшість респондентів (80 %) відчують протилежне: вони не вважають себе достатньо захищеними в індустрії, через що їхня участь у різних програмах підвищення кваліфікації, навіть за наявності відповідного бажання, залишається досить обмеженою. Тільки 30 % опитаних заявили, що мають достатні фінансові можливості для цього [141, 91, с. 118].

Понад 80 % усіх респондентів вважають важливим збільшення різноманітності та інклюзивності в європейській кіноіндустрії. Майже 50 % учасників Академії цінують зусилля Європейської кіноакадемії щодо сприяння різноманітності та залучення до її роботи. Однак лише 25 % вважають, що Європейська кіноакадемія робить дуже хорошу роботу в цьому напрямі, а інші 75 % указують, що вони не знають про неї або що роботу можна покращити.

Найбільшими проблемами європейського кіно респонденти визначили расизм і сексизм (57 %), потребу в нестереотипній розповіді (40 %) і легкий доступ до індустрії через справедливий розподіл фінансування (25 %) [141].

Показово, що понад 50 % респондентів хотіли б більше залучатися до роботи Європейської кіноакадемії та брати активну участь в одній із програм і проєктів Академії.

Загалом результати представленого опитування не лише констатують наявні проблеми в європейській моделі підготовки продюсерів, але й визначають перспективні напрями її удосконалення з урахуванням наявних ресурсів та викликів, які постали перед кіноіндустрією, зокрема, не тільки національного, але й глобального характеру.

Зазначимо, що в європейських країнах доступна значна кількість програм безперервного професійного навчання. Вони організовуються як при провідних кіношколах, таких як ENS Louis-Lumière, так і на базі професійних об'єднань. З-поміж найбільш відомих щорічних навчальних програм такого типу для діючих кінопродюсерів, зокрема членів Європейської кіноакадемії, варто назвати т.з. «майстерню продюсерів» EAVE та програму ACE Producers. Зміст цих курсів розрахований на висококваліфікованих продюсерів як із європейських країн, так і поза їхніми межами. Водночас рівень обізнаності відповідних фахівців стосовно інших, альтернативних, варіантів навчання та підвищення кваліфікації залишається обмеженим [91, с. 118].

Характерною особливістю європейської моделі підготовки продюсерів є те, що студенти у процесі свого навчання мають змогу не лише працювати з передовим технічним обладнанням (камерами, операторською технікою, освітлювальними пристроями та іншими інструментами кіновиробництва) ще до виходу на професійний майданчик, а й безпосередньо створювати власні кінопроєкти у форматі короткометражних стрічок. Тобто, навчальний процес організований таким чином, щоб бути максимально наближеним до реальної практики роботи кінопродюсера. Крім того, програми більшості європейських кіношкіл структуровані так, що кожен майбутній фахівець, незалежно від його спеціалізації, мав можливість вивчити ази інших професій галузі кіновиробництва, працювати з технічним обладнанням кіностудій та опанував

інші важливі теоретичні, технічні та творчі знання, уміння та навички [91, с. 118–119].

Ще однією ключовою особливістю підготовки продюсерів у сфері аудіовізуального мистецтва в європейських закладах вищої освіти є надання можливості слухачам залучатися до різних програм міжнародного студентського обміну [91, с. 119].

Отож, європейська модель підготовки продюсерів ґрунтується на таких основних складових [91, с. 119]:

- Практична спрямованість навчання. Відповідні програми побудовані так, щоб студенти, крім теоретичних знань, набували і практичні навички кінопродюсування, у тому числі, роботи з бюджетом кінопроектів, організації виробничих процесів і координації роботи учасників знімального процесу. Зокрема, студенти вже на початковому етапі навчання беруть участь у зйомках короткометражних фільмів.

- Акцент на теоретичній підготовці. Майбутні кінопродюсери здобувають не лише профільні знання, але й вивчають основи законодавства та правового регулювання кіноіндустрії, маркетингу, економічну теорію та інші загальноосвітні дисципліни, що розглядаються як невід'ємна частина їх підготовки.

- Домінування міждисциплінарного підходу. Програма навчання передбачає не лише вивчення специфіки продюсерської справи, а й знайомство з суміжними кінематографічними професіями, такими як сценарна майстерність, режисура, монтаж і робота зі звуком та інше.

- Обов'язковість дипломної роботи. Обов'язковим і фінальним етапом навчання є підготовка дипломного проєкту як у форматі створення власного короткометражного фільму, так і у формі дисертаційного дослідження.

- Наявність розвиненої програми міжнародного студентського обміну та співпраці. Завдяки передбаченій у європейських кіношколах практики залучення студентів до програм академічного обміну відбувається знайомство майбутніх продюсерів з іншими школами та підходами кіновиробництва, що

мають місце в інших країнах чи регіонах світу, а також значення їх до міжнародної мережі професійних зв'язків у цій галузі.

▪ Адаптація до змін в індустрії. Оскільки навчальні програми зазнають постійного оновлення відповідно до сучасних тенденцій та змін у світовому кіновиробництві та кінематографії в цілому, у майбутніх продюсерів під час підготовки формуються корисні уявлення про необхідність безперервного навчання як запоруки професійного розвитку в умовах мінливості ринку.

В цілому, вважаємо, що зазначена модель навчання кінопродюсерів ґрунтується на комплексному підході підготовки, де відбувається органічне поєднання глибокої теоретичної бази знань із практичною складовою, тим самим спряючи виробленню у слухачів набору професійних компетенцій, здатних забезпечити гарний старт в кіно- та телеіндустрії [91, с. 119].

Отже, європейський підхід до підготовки продюсерів характеризується високим рівнем орієнтації на формування у студентів практичного досвіду та всебічної ітерації в міжнародну кіноіндустрію ще на етапі навчання. При цьому освітні програми й курси вирізняються різною сутінню тривалості: навчання може відбуватися як форматі трирічної базової підготовки, так і формі факультативу, тобто курсів продюсерської справи. Водночас дедалі більшою популярністю користується концепція «потрійної спіралі», в основі якої лежить ідея тісної взаємодії та співпраці між державними органами, кіноіндустрією та науковими колами [91, с. 118].

В цілому ж, основні компоненти відповідної освітньої моделі, такі як практична спрямованість навчання, фокус на всебічній теоретичній підготовці, міждисциплінарний підхід, дипломна робота, розвинена програма міжнародного студентського обміну, врахування фактору змін в індустрії, здатні забезпечити якісний рівень підготовки висококваліфікованих продюсерів, відкритих до інновацій в галузі та спроможних впроваджувати комерційно успішні та/або культурно знакові кінопроекти.

Висновки до II розділу

1. Продемонстровано, що американська модель підготовки продюсерів загалом передбачає обов'язкове налагодження тісного зв'язку слухачів із ключовими представниками галузі, практико-орієнтований підхід у навчанні, обов'язкове оволодіння повним циклом продюсування, а також глибоке розуміння різних аспектів розвитку ринку кіновиробництва (творчих, фінансових, рекламних тощо).

Доведено, що американська модель підготовки продюсерів поєднує в собі теоретичну освіту з різноманітними програмами практичної підготовки, що в цілому позитивно відображається на набутті студентами реального досвіду роботи в кіноіндустрії і розбудові мережі професійних контактів ще під час навчання.

Показано, що програми підготовки продюсерів у США мають декілька загальних особливостей:

- широкий вибір курсів, що охоплюють різні аспекти продюсерської діяльності, зокрема підготовку сценарної основи фільму, аналізу ринку, фінансування, маркетингу, виробництва та презентацію проєктів;

- акцент на отриманні прикладних навичок, які формуються за допомогою практичних занять та рольових ігор, що моделюють реальні ситуації, котрі часто трапляються у професійному житті;

- фокус на маркетингу і продажах, що досягається за рахунок освоєння, як проводити сегментацію цільової аудиторії, розробляти дієві стратегії просування продукту із використання новітніх каналів, таких як цифрові медіа й соціальних мережі та інше;

- врахування чинника глобалізації кіноіндустрії в продюсерській діяльності;

- значний фокус на командній роботі, що сприяє формуванню навичок співпраці з іншими учасниками кінопроєкту, такими як сценаристи, режисери, оператори, актори та інші.

Як наслідок, програми підготовки продюсерів у США надають студентам комплексний підхід до розвитку їхніх навичок і знань у сфері створення фільмів та телешоу, що готує їх до ефективної роботи в цій конкурентній галузі.

2. Доведено, що поняття «європейська модель продюсування», яка, зокрема, передбачає й підготовку відповідних фахівців у сфері аудіовізуального мистецтва, в академічній літературі вживається як узагальнена назва провідних кіношкіл європейських країн і має низку характерних особливостей: поєднання ринкових механізмів із прямою фінансовою підтримкою з боку держави; опору на принципи нового публічного менеджменту як парадигми врядування, де центральну роль грають такі показники діяльності організацій як орієнтація на раціональний розподіл ресурсів, оцінювання ефективності та результативності роботи персоналу, звітність і відповідальність, практичність і професіоналізм; оцінювання фільмів на основі критеріїв художньої цінності, якості та привабливості для аудиторії глядачів; забезпечення свободи творчого самовираження.

З'ясовано, що європейська модель підготовки продюсерів на відміну від американської вирізняється дещо більшим акцентом на теоретичній освіті, зокрема на викладанні фундаментальних знань про кінопродакшн та функціонування кіноіндустрії у формі лекції та семінарів. Водночас значна увага приділяється і практичній роботі над різними кінопроєктами.

Аналіз європейської системи підготовки продюсерів на прикладі Франції, Великої Британії, Німеччини та Польщі свідчить про орієнтацію освітніх програм на здобуття слухачами магістерського рівня. Вони зазвичай тривають від одного до двох років і передбачають можливість стажування студентів на кіностудіях та кінофестивалях. Крім того, магістерські програми висувають до абітурієнтів доволі високі вимоги, як-то необхідність мати попередній досвід у галузі кіновиробництва та/або у сфері фінансів чи бюджетування.

Основні положення розділу дисертаційної роботи відображено в таких працях автора: [91; 92; 93; 94; 97].

РОЗДІЛ III. МОДЕРНІЗАЦІЯ ПІДГОТОВКИ ПРОДЮСЕРІВ В УКРАЇНІ: ПРОБЛЕМИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ

3.1. Вітчизняний досвід підготовки продюсерів

Вітчизняну практику підготовки продюсерів, як і аналогічний зарубіжний досвід, доцільно аналізувати, починаючи із часу появи кінематографа на території України. Однак, ключова проблема подібних досліджень полягає в тому, що на початку ХХ ст. українські землі перебували у складі двох імперій – Російської та Австро-Угорської, тому й розвиток новітньої культурної та економічної галузі відбувався в руслі тенденцій, ініційованих метрополією. Крім того, ключовими дійовими особами кінематографа передовсім були представники центру імперій (або ж вони себе так ідентифікували, незважаючи на своє етнічне походження). Нарешті, Перша світова війна фактично перервала розвиток кіномистецтва й кіноосвіти відповідно до загальносвітових принципів та тенденцій. Зважаючи на це, подальша історія кіноосвіти в Україні безпосередньо пов'язана з існуванням СРСР, у якому радянська влада жорстко контролювала культурне життя, зокрема кіноіндустрію, і зосереджувала управління та навчання кінофахівців у межах централізованої системи.

Так, відомий український дослідник В. Миславський у своїй ґрунтовній праці «Історія українського кіно 1896–1930: факти і документи» наголошує, що вся робота керівництва Всеукраїнського фотокіноуправління (ВУФКУ) фактично була побудована на засадах суворого централізму. До сфери відповідальності правління ВУФКУ належали: підготовка сценаріїв для кіностудій, а також їх розподіл між режисерами; вирішення питань кадрового добору до творчих колективів кінофабрик, а також контроль над знімальними групами. Водночас самі кіностудії фактично виконували лише адміністративно-господарські та технічні функції [43, с. 21]. Такий підхід нерідко створював суттєві труднощі для кіновиробництва, через що, зокрема, Одеський крайовий

комітет компартії навіть пропонував розширити управлінську самостійність кінофабрик [43, с. 21].

Показово, що особи, які обіймали керівні посади у ВУФКУ протягом 1922–1930 років, здебільшого не мали жодного попереднього досвіду роботи у сфері кінематографу. Втім, певна кількість таких людей, вже ж демонстрували певний хист до цієї справи, намагаючись якнайглибше досягнути специфіку кіновиробництва та всіляко сприяючи залученню й підтримці по-справжньому талановитих митців [49, с. 161].

Першим директором на чолі кінофабрик у Києві та Одесі був Павло Нечеса, який прийшов у кінематограф після служби на флоті під час Першої світової війни. Він був «ощадним противником всякого марнотратства і добрим до всього талановитого і чесного. Не маючи достатньої освіти, він інтуїтивно відчував правильність господарчої лінії і дбав про велике мистецтво, якого вчився сам і інших примушував учитися. Це при ньому були створені кращі на той час фільми: “Два дні”, “Нічний візник”, “Звенигора”, “Арсенал”, що принесли славу всій українській кінематографії» [49, с. 161].

Свої думки, зауваження й настанови щодо організації кіновиробництва П. Нечеса представляв у журналі «Кіно». Кінознавиця О. Мусієнко, аналізуючи діяльність директора кіностудії та його публікації, зауважила, що в статті «Режим економії в кінопромисловості» автор відкрито описав проблеми, які вже на той час торкнулися української кінематографії. Йшлося насамперед про нехтування бюджетними обмеженнями «...на початок зйомок фільму передбачав 40–50 тисяч карбованців витрат, а під кінець картина коштувала вже 100–150» [49, с. 162]. П. Нечеса наполягав на тому, щоб режисери надавали детальні кошториси, обґрунтували необхідність зведення декорацій, залучення масових сцен і проведення експедицій [49, с. 162].

Окремі кінорежисери були переконані, що розтягування знімального процесу та значне перевищення бюджету можуть стати своєрідною рекламою їхньої роботи та демонстрацією творчого таланту. Однак, П. Нечеса наголошував, що це хибне уявлення. Таким чином, він критикував звичку

запрошувати для будь-яких обставин відомих акторів з Москви чи Ленінграда, називаючи це «хронічною хвилюю і хворобою кіно» [49, с. 162]. П. Нечеса не оминав увагою і сценарії, визнаючи, що дирекція часто приймала недостатньо доопрацьовані тексти, що приводило до тривалих і численних їх переробок. Він застерігав своїх колег від сильного захоплення сухими цифрами, зазначаючи, що навіть у кінематографічних розрахунках важливо зберегти творчий підхід. Як підкреслював П. Нечеса: «Цифри теж повинні мати свою душу. Особливо в кіно...» [49, с. 162].

Фактично Всеукраїнське фотокіноуправління (у період з 1922 по 1930 рр.) – державна кінематографічна організація – виконувало функції продюсування, хоча й у доволі специфічний спосіб. Це саме стосувалося й процесу навчання, адже з 1920-х років почали з'являтися перші навчальні заклади для підготовки кінофахівців. Так, у Києві, Харкові й Одесі було відкрито кінотехнікуми, проводилися кіносемінари тощо.

Зокрема, можна згадати Державний технікум кінематографії в Одесі, кіносемінар при Музично-драматичному інституті ім. М. Лисенка в Києві, «Майстерню екранного мистецтва» в Одесі, «Державні кінокурси» під керівництвом Б. Лоренцо. До речі, тривалість останніх становила вісім місяців, а практичні заняття, які передбачали участь у кінозйомках, лабораторну та операторську роботу та іншу діяльність на кіностудіях, тривали чотири місяці [43, с. 435]. До складу педагогічного колективу входили такі видатні фахівці, як професори Б. Варнеке, Б. Лоренцо, Є. Славінський, М. Салтиков. Навчальна програма курсу складалась із дев'яти дисциплін: основи пластики та танцю; гімнастика; вступ до акторського мистецтва; грим; техніка міміки; мімодраматичне мистецтво; мистецтво екранного актора; кінознімальна техніка; політвиховання [43, с. 435].

Проте, через незначні ресурси й нестачу професійних кадрів навчання кінофахівців було обмеженим. До осені 1924 року кіноосвіта в Україні впроваджувалася переважно на кінофакультетах театральних технікумів та «кіностудіях». Утім, ці установи, по-перше, не спрямовували навчання на

практичні аспекти кіновиробництва, по-друге, часто доручали роботу фахівцям суміжних професій, що в результаті впливало на художній рівень кінофільмів, по-третє, загалом не були здатні вирішити основні завдання кіноосвіти. Значною мірою це пов'язано з тим, що художня освіта вважалася менш важливою за інші напрями, адже мало цікавила робітників та селян [43, с. 433].

Одним з ініціаторів кіноосвіти в Україні можна вважати Захара Семеновича Хелмно – голову правління ВУФКУ, – який почав активно займатися адміністративною та господарською діяльністю, вибудовуючи струнку управлінську структуру цієї установи. Водночас творчими аспектами роботи організації перебувала у віданні відомого письменника і кінокритика А. Лівшиця. На той період ситуація в українському кінематографі була доволі непростю: технічне обладнання, що залишилося у спадок від дореволюційних приватних власників, перебувало у вкрай зношеному стані та вже було морально застарілим. Тому для розв'язання цієї проблеми восени 1924 року керівництво ВУФКУ ухвалило рішення про закордонне стажування групи фахівців на чолі самим З. Хелмно [49, с. 163].

У 1925 році він зазначав: «Матеріальну і технічну базу під кіно підведено. Тепер нам треба розв'язати найголовніше питання: організацію творчого процесу. Нам потрібні режисери, оператори, художники, актори, що усвідомлюють і сприймають радянську дійсність. Ми організували кінотехнікум за рахунок ВУФКУ. Це справа перспективна, молодь себе ще покаже» [49, с. 163]. Як бачимо, про продюсування не йшлося, що було логічно, оскільки єдиним замовником та розпорядником виступала держава. Навчання (кіноосвіта) та кіноіндустрія загалом максимально перебували під контролем радянської влади, що обмежувало креативність творчого процесу. Відповідно навчальні програми в освітніх закладах, таких як кінотехнікуми, підпорядковувалися виробничим потребам кіноорганізацій.

Так, для того, щоб вступити до Одеського державного технікуму кінематографії потрібно було бути комсомольцем або ж робітником і мати щонайменше два роки робочого стажу. Структура закладу утворювалась із двох

основних факультетів – технічного та екранного відділень, які зі свого боку також мали низку внутрішніх відділень: режисури, акторської майстерності, операторського мистецтва та лаборантський. Повний курс навчання передбачав викладання 14 предметів і тривав три роки [43, с. 437].

Втім навчальна програма екранного відділення ДТК у 1926–1927 роках вже включала 11 предметів і виробничу практику:

- 1) історія мистецтва та матеріальної культури;
- 2) кіноенциклопедія;
- 3) основи та техніка акторської виразності;
- 4) пластика і постановка тіла;
- 5) типологія і класифікація обличь;
- 6) композиційна структура кінодійства;
- 7) практичні заняття з кіномистецтва та композиції;
- 8) мистецтво гриму;
- 9) теоретичні основи психології та рефлексології;
- 10) українська література;
- 11) соціально-економічні дисципліни;
- 12) виробнича практика [43, с. 437].

Структура програми технічного відділення також містила 11 предметів і практику:

- 1) композиція кінематографічного дійства;
- 2) теорія перспективи;
- 3) фізика кінопроцесу;
- 4) основи фотохімії;
- 5) навчальна практика фото- і кінозйомки;
- 6) проєкційне креслення;
- 7) електротехніка та освітлювальне обладнання;
- 8) математика;
- 9) основи механіки;
- 10) історія мистецтва та матеріальної культури;

11) соціально-економічні дисципліни;

12) виробнича практика [43, с. 437].

Протягом наступного навчального року (1927 – 1928 рр.) член Правління ВУФКУ та його технічний директор С. Сидерський провів перевірку роботи технікуму. За її результатами він дійшов висновку про доцільність скорочення екранного відділення, зменшення набору слухачів, а також доведення до відома майбутніх випускників, що вони навчаються на помічників та асистентів знімальних груп, але аж ніяк не режисерів [43, с. 442].

20 травня 1930 року Колегія Наркомату освіти України вирішила реорганізувати Одеський ДТК в кіноінститут і перенести його до Києва, який після відкриття Київської кінофабрики став головним центром кіновиробництва в УРСР. Відтак, на базі цього технікуму та кінофакультету Київського художнього інституту було засновано Київський державний інститут кінематографії [43, с. 448]. У зв'язку з цим український дослідник В. Миславський підкреслює, що об'єднання обох цих навчальних закладів дозволило усунути дублювання освітніх програм, що мало місце у попередній період, а також значно оптимізувати процес кіноосвіти, унаслідок чого на початку 1930-х років сформувалася якісно нова, більш цілісна система підготовки кінематографістів [43, с. 449].

За С. Ейзенштейном, який сформував режисерську модель профільної освіти в СРСР, фахівці радянської кінематографічної індустрії «навчалися спочатку лише у ВДІКУ (а після Другої світової війни також і в республіканських профільних вищих навчальних закладах, в яких були створені кінофакультети) за ідеологізованими навчальними програмами, в яких місце замовника екранної продукції залишалось за державою/комуністичною партією, а виконавці – оператори, звукорежисери, актори та ін. – підкорялись лише режисерові, який вважався лідером знімальної групи» [2, с. 83].

Відповідно, слід погодитися з думкою І. Зубавіної, що «коли кіноіндустрію контролювала держава, вона і була головним “продюсером” – здійснювала замовлення і фінансування кінопроектів. Повернення витрат,

вкладених у виробництво фільму, не було обов'язковим. Основними цілями кінематографа в ті часи були ідеологічні завдання, а не комерційний успіх» [63, с. 220].

У свою чергу відома кінознавиця та педагог О. Мусієнко в книзі «Українське кіно: тексти і контекст» звернула особливу увагу на те, що професія продюсера «...наче і не існувала протягом всієї історії радянського кіно. Та функції продюсерів, хай у зміненому вигляді, успішно виконували кращі представники “цеху” директорів картин і директорів кіностудій» [48, с. 377].

Зіставлення думок Ірини Зубавіної та Ольги Мусієнко дозволяє дійти висновку, що в радянську епоху продюсування, як окрема професія, фактично не існувало в традиційному розумінні цього терміна. Держава відіграла ключову роль у кіновиробництві, контролюючи фінансування, організацію та ідеологічний напрям фільмів, як наголошує І. Зубавіна. Це означало, що економічні й комерційні аспекти кіно були відсунуті на другий план, а центральне місце посідала пропаганда та реалізація ідеологічних завдань.

Однак, як зауважує О. Мусієнко, функції, подібні до сучасних продюсерських, усе-таки існували й виконувалися керівниками кінопроектів. Це були директори картин і кіностудій, які брали на себе відповідальність за організацію знімальних процесів, розподіл ресурсів та технічне забезпечення проєктів. Їхня роль значною мірою нагадувала функції продюсерів, але без тієї фінансової та комерційної свободи, яку мають сучасні продюсери.

Отже, можна погодитися з тим, що радянська держава була головним «продюсером» у кіноіндустрії, оскільки вона контролювала весь процес кіновиробництва (держава була саме генеральним продюсером, а студія в обличчі директора (студій та картин) була виконавчим продюсером). Водночас функції продюсера виконували представники керівного складу кіностудій, хоча їхній вплив і можливості були обмежені рамками державної ідеології та централізованої системи фінансування.

Загалом сталінський режим зосередив усі кіностудії в Москві та контролював їх виробництво, спрямовуючи на пропаганду комуністичної ідеології. «Ця ситуація не змінилась і з появою після Другої світової війни телебачення, новітнього на той час екранного мистецтва. Індустрія радянського телебачення розвивалась як планова, та, що керувалась виключно державою, і підпадала під жорсткий ідеологічний та фінансово-організаційний контроль з її боку. Тодішні фахівці телебачення відчували також на собі певне професійне презирство з боку кінематографістів, адже телевізійна індустрія вимагала “спрощених” компетентностей її працівників у порівнянні з індустрією кіно» [2, с. 83].

Значною мірою фахове лідерство режисера в знімальному процесі радянського періоду було зумовлено розумінням того, що за відсутності ринку в радянській державі режисер ставав провідником комуністичної ідеї у творчому задумі будь-якого виду та жанру кіномистецтва.

Отже, у 1930–1950 роках радянська влада встановила жорсткий контроль над культурною сферою, і кіновиробництво в Україні було централізоване. Продукція орієнтувалася на ідеологічні теми, що відповідали партійній лінії. Водночас у цей період важливими постатями були режисери, які працювали в рамках радянської системи, але створювали справжні шедеври. Передусім мовиться про Олександра Довженка, який став одним із найвідоміших режисерів українського кіно, прославившись своїми фільмами «Земля» (1930) та «Арсенал» (1929); Ігоря Савченка, який був не лише режисером фільму «Богдан Хмельницький» (1941), але й педагогом, який вважав, що «мистецтво повинне бути палким – або його немає» [27]; Івана Кавалерідзе, який став ключовою фігурою в розвитку українського кіно, створюючи історичні та революційні фільми «Злива» (1929), «Перекоп» (1930), «Прометей» (1935), «Наталка Полтавка» (1936), «Запорожець за Дунаєм» (1937).

Проте в цей час, як указує О. Мусієнко, «українська кінематографія була досить аморфною частиною загальносоюзної і тільки буремні 60-ті роки дають

нам можливість говорити про національну кіношколу в режисурі, операторстві, акторській майстерності» [48, с. 400].

Водночас після Другої світової війни, зокрема в 1960–1970-х роках, українське кіно знову отримало певну незалежність і відзначилося високоякісними фільмами.

Особливу роль у формуванні національної кіношколи відіграв директор Київської кіностудії художніх фільмів імені Олександра Довженка 1962–1973 років Василь Васильович Цвіркунов. Під час його керівництва кіностудією активно з'являлися нові імена в українському кіно. Він підтримував режисерів, які пізніше стали відомими в Україні та за її межами, як, наприклад, Юрій Ілленко, Леонід Осика, Сергій Параджанов та ін. Їх творчість характеризувалася оригінальним підходом до знімання, яскравою естетикою та глибокими філософськими мотивами.

Завдяки керівництву В. Цвіркунова Київська кіностудія перетворилася на місце творчого пошуку, де режисери могли експериментувати і випускати новаторські фільми. Він був одним з тих керівників, які підтримували режисерів у створенні складних, глибоких і часто ідеологічно суперечливих фільмів. Наприклад, під його керівництвом на кіностудії вийшли такі видатні стрічки, як «Тіні забутих предків» Сергія Параджанова (1964), «Сон» (1964) Володимира Денисенка та «Камінний хрест» Леоніда Осики (1968). Ці фільми отримали міжнародне визнання.

Василь Цвіркунов підтримував Сергія Параджанова та всіляко сприяв тому, щоб «укласти угоду з режисером С. Й. Параджановим, який написав сценарій “Тіні забутих предків” разом із письменником Іваном Чендеєм» [12, с. 34].

Пишучи про В. Цвіркунова, науковиця Л. Брюховецька нагадує, що «Цвіркунов радів творчій перемозі фільму й зробив усе від нього залежне, аби фільм вийшов і зажив світової слави. Він тішився, що в цьому шедеврї з усією автентичністю проявився національний характер гуцулів. А питання національного було для нього не чужим, навіть більше, боліло йому. І він

зробив усе, щоб українське кіно стало національним і здобуло міжнародне визнання» [12, с. 34].

Проте, 1973 року Цвіркунов пішов з кіностудії через переслідування та почав працювати в Інституті мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського АН УРСР. Згодом «він прийшов викладачем на кінофакультет і невдовзі очолив його як декан... Палкою мрією В. Цвіркунова було створення, точніше відновлення, в Україні кіноінституту» [48, с. 379–380]. Разом з однодумцями було започатковано поетичний кінематограф [48, с. 379].

Таким чином, Василь Цвіркунов дійсно зробив значний внесок у формування національної кіношколи, підтримуючи новаторські творчі підходи та сприяючи появі нової генерації українських кіномитців.

Початок становлення підготовки саме кінопродюсерів можна зарахувати до 1990-х років, після відновлення незалежності України. У цей період з'являються перші кіностудії, незалежні від державного контролю, а також фільми, створені в Україні. Українські режисери продовжують привертати увагу світової громадськості своїми роботами, отримуючи визнання на міжнародних фестивалях. Паралельно з цим починають з'являтися незалежні продюсери, які взяли на себе функцію, якою раніше займалися студії (режисер приходив на студію, показував сценарій, і під нього студія виділяла гроші, тобто фактично продюсером була сама студія).

Однак слід зазначити, що, як констатують вітчизняні дослідники, «перехідний період виявив дефіцит нових ідей, недосконалість законодавчо-правової бази, а також ментальну неготовність творців фільмів до радикальних змін на шляху від звичної монополії держзамовлення до більш прогресивної продюсерської системи» [26, с. 103]. Загалом ці проблеми не стали якоюсь несподіванкою, оскільки об'єктивно вони були пов'язані з формуванням принципово нової політичної та соціально-економічної системи в Україні, кардинально відмінної від радянської. Зрозуміло, що ці зміни торкнулися й культурної сфери, зокрема кіновиробництва.

У цьому контексті «дуже вчасно було відкрито в 1990-х рр. спеціалізацію на кінофакультеті КНУТКіТ ім. І. К. Карпенка-Карого – “Організація виробництва фільму”. Студенти цієї спеціалізації вивчали такі дисципліни як сценарне мистецтво, історія кіно, закони про кінематограф, соціологію та багато інших дисциплін, завдяки яким майбутній продюсер міг розуміти та чітко визначати успіх проєкту, який він буде запускати у виробництво» [25].

Зазначимо, що нинішній Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого – це єдиний вищий навчальний заклад в Україні, який ще з 1961 року мав у своїй структурі кінофакультет, що здійснює підготовку кінорежисерів, фахівців із операторського мистецтва та кінознавства. Саме в цей період відзначився фактичним відновленням професійної підготовки спеціалістів кіногалузі, яка внаслідок ліквідації Інституту кінематографії в 1938 році була фактично перервана. Факультет розташовувався у сьомому корпусі Державного історико-архітектурного заповідника «Києво-Печерська лавра». У 1975 році на кафедрі кінорежисури було започатковано спеціалізацію з телережисури, а в 1985 році ця дисципліна отримала вже власну кафедру. На додачу до цього вже за часів незалежності України у 2002 році з'явилася ще одна кафедра – звукорежисури [28].

З 1995 року кінофакультет було реорганізовано у факультет кінематографії та телебачення, а у 2005 році він перетворився на Інститут екранних мистецтв при Київському національному університеті театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. До структури новоствореного Інституту увійшли кафедри кінорежисури та кінодраматургії, кінотелеоператорства, кінознавства, режисури телебачення, звукорежисури, а також т.з. кінотелекомплекс – навчально-методичний відділ установи [28].

2000 рік відзначився тим, що на базі кафедри кінознавства було відкрито нову спеціалізацію – організація виробництва фільму (ОВФ), яка згодом отримала нову назву – організація кінотелевиробництва (ОКТВ). Студенти цієї спеціалізації у процесі навчання мали можливість отримати практичний досвід на базі таких ключових для галузі кіновиробничих студій як Національне

телебачення, Національний центр ім. О. П. Довженка, Національна кіностудія художніх фільмів імені Олександра Довженка та інші.

Крім того, студенти кафедри кінознавства протягом багатьох років активно залучалися до роботи в організаційних комітетах таких знакових кінофестивалів як «Відкрита ніч» і «Пролог», а також приймали безпосередню участь у підготовці та проведенні Міжнародного кінофестивалю «Молодість» [30].

26 листопада 2019 року Вчена рада Університету ухвалила рішення про виокремлення зі складу кафедри кінознавства нової кафедри – продюсерства аудіовізуального мистецтва та виробництва [30].

2 квітня 2021 року вважається днем утворення кафедри продюсерства аудіовізуального мистецтва та виробництва – базового підрозділу Університету в структурі Інституту екранних мистецтв, яка створена з метою посилення якості підготовки професійних кадрів за освітньо-професійними програмами «Організація кінотелевиробництва» та «Продюсерство з аудіовізуального мистецтва та виробництва» відповідно до європейських стандартів [30].

У сучасних умовах підготовка продюсерів кіно в Україні відбувається за галуззю знань 02 «Культура і мистецтво», за спеціальністю 021 «Аудіовізуальне мистецтво та виробництво». У свою чергу нормативно-правова база підготовки продюсерів аудіовізуального мистецтва та виробництва в Україні складається із законів, положень, інструкцій, наказів тощо. Зокрема, мистецька освіта в Україні на законодавчому рівні регулюється Законами України «Про освіту» [78], «Про вищу освіту» [67], «Про фахову передвищу освіту» [80], Постановами Кабінету Міністрів України від 23.11.2011 р. «Про затвердження Національної рамки кваліфікацій» від 30.12.2015 р. № 1187, «Про затвердження Ліцензійних умов провадження освітньої діяльності закладів освіти» від 30.12.2015 р., «Про затвердження Положення про фаховий мистецький коледж» [74], «Про схвалення Стратегії розвитку вищої освіти в Україні на 2022–2032 роки» [79], «Про державну підтримку кінематографії в Україні» [69], законодавством про авторське та суміжні права в Україні,

Цивільним Кодексом України, Господарським Кодексом України, Довідником кваліфікаційних характеристик професій працівників «Виробництво та розповсюдження кіно- і відеофільмів» [71], іншими актуальними нормативно-правовими актами тощо.

Так, відповідно до Закону України «Про освіту», «мистецька освіта передбачає здобуття спеціальних здібностей, естетичного досвіду і ціннісних орієнтацій у процесі активної мистецької діяльності, набуття особою комплексу професійних, у тому числі виконавських, компетентностей та спрямована на професійну художньо-творчу самореалізацію особистості і отримання кваліфікацій у різних видах мистецтва» [78]. Цим Законом визначено такі рівні мистецької освіти:

– початкову мистецьку освіту, що «здобувається одночасно з початковою та/або базовою середньою освітою і полягає в набутті здобувачем компетентностей початкового рівня в обраному виді мистецтва» [78];

– профільну мистецьку освіту, що «здобувається на основі початкової мистецької освіти одночасно з повною загальною середньою освітою та орієнтована на продовження навчання на наступному рівні мистецької освіти» [78];

– фахову передвищу мистецьку освіту, що «здобувається на основі початкової мистецької та базової середньої освіти з одночасним здобуттям повної загальної середньої освіти або на основі повної загальної середньої освіти та полягає в набутті здобувачем освіти професійних компетентностей за певною мистецькою спеціальністю» [78];

– вищу мистецьку освіту, що «здобувається на основі профільної або фахової передвищої мистецької освіти та повної загальної середньої освіти і полягає в набутті здобувачем вищої освіти компетентностей відповідного ступеня вищої освіти (молодшого бакалавра, бакалавра, магістра, доктора філософії/доктора мистецтва) за певною мистецькою спеціальністю» [78].

Метою мистецької діяльності в закладах вищої освіти є розвиток професійних компетентностей студентів, сприяння інноваційній діяльності в

мистецтві та створення нових культурно-мистецьких продуктів. Мистецька діяльність є важливим елементом культурно-освітнього середовища вищих навчальних закладів, який допомагає формувати творчість та естетичний смак у студентів. У результаті такої діяльності вони здобувають додаткові знання та вміння, які необхідні для успішного професійного розвитку в мистецькій галузі [67].

Отже, наявна нормативно-правова база є загалом достатньою, щоб забезпечити якісну підготовку продюсерів аудіовізуального мистецтва та виробництва, а також сприяти їх подальшій професійній діяльності. Вона регулює рівні мистецької освіти, вимоги до здобуття кваліфікацій у мистецтві, організацію навчального процесу та права й обов'язки студентів. Водночас удосконалення мистецької освіти, зокрема моделі підготовки продюсерів, є ключовим чинником для ефективного розвитку української національної кіноіндустрії.

Тож слід погодитися з вітчизняною дослідницею Г. Погребняк, яка зазначає, що «сучасні вимоги до підготовки фахівця в галузі культури і мистецтва потребують систематизованого перегляду наукового змісту й методів навчання, вибору з арсеналу наукових знань саме тих, які потрібні для вишколу висококваліфікованих творчих кадрів необхідних профілів, подальшого прогнозування та моделювання їх професійної структури» [62, с. 239].

Водночас варто зазначити, що сучасне українське аудіовізуальне мистецтво розвивається в напрямі інтеграції до Європейського культурного простору. Не так давно академічна освіта була приведена у відповідність до європейських стандартів, що спричинило заміну спеціальності «Кіно-, телемистецтво» на нову європейську спеціальність 021 «Аудіовізуальне мистецтво та виробництво» (0211 Audio-visual techniques and media production) [68; 72]. Вітчизняна дослідниця З. Алфьорова слушно наголошує: «“Аудіовізуальна – медіальна (медійна) – віртуальна” природа тієї реальності, яку створює і в якій повинен реалізуватись майбутній фахівець, вимагає

програмно нових компетентностей (насамперед, цифрових та комунікативних). На сьогодні академічна профільна мистецька освіта враховує складність та трансгресивність сфери аудіовізуального, включаючи в неї не тільки традиційні екранні мистецтва, але й новітні медіа, тощо» [2, с. 87].

Окрім того, у Класифікаторі професій станом на квітень 2022 року було визначено дві професійні назви робіт: 1229.6 Продюсер (КП – Керівники підрозділів у сфері культури, відпочинку та спорту) та 1229.6 Продюсер (кінематографія) [35].

Водночас слід зазначити, що у Класифікаторі не були відображені типи продюсерів, які працюють у галузі аудіовізуального мистецтва та виробництва, однак дуже деталізованою є підготовка режисерів тощо. Зважаючи на це, вітчизняні дослідники аргументовано звертають увагу на те, що «деякі професії не мають бути окремими в освітніх програмах, для деяких потрібен рік навчання, для інших – два роки або більше. Інколи одна професія – це природний результат кар'єрного зростання: продакшн-асистент – продакшн-менеджер – лінійний продюсер – виконавчий продюсер – незалежний продюсер. Або сценарист – скрипт-консультант – асистент режисера – другий режисер – режисер або шоуранер. Нам не потрібна окрема професія 1st AD (другий режисер), це лише етап становлення режисера, а отже вона має бути частиною режисерської програми навчання. Потрібно лише правильно налаштувати перелік професій, а також дерево зростання знань за окремими гілками, щоб розуміти, на якому етапі й у якій професії з'являються певні навички» [24]. Проте ми не погоджуємось із даними твердженнями, адже професія 1st AD (другий режисер) – це в першу чергу менеджер з творчою складовою та організатор знімального процесу, який виконує вразівки режисера, слідкує за таймінгом як конкретної сцени, так і кожного знімального дня. Від його професійної роботи, грамотної комунікації з виконавчим продюсером та режисером, членами знімальної групи, головами департаментів, вміння зберегти режисерський задум та темп знімального процесу залежить

бюджет виробництва. На нашу думку, їхню підготовку можливо було б здійснювати, як і для лінійного продюсера, на рівні бакалавра.

Також варто зауважити, що важливим з погляду підготовки продюсерів в Україні є впровадження Міністерством освіти і науки відповідних професійних стандартів, які регулюють питання, пов'язані з професійною підготовкою. У рамках цих стандартів визначаються вимоги до навичок і знань студентів на різних етапах їхньої освіти.

Професійний стандарт – «це затверджені в установленому порядку вимоги до компетентностей працівників, що слугують основою для формування професійних кваліфікацій» [35]. Однак зазначимо, що з невідомих причин на сайті Національного агентства кваліфікацій до сьогодні відсутній професійний стандарт продюсера та продюсера кіно [15], хоча ще у 2022 році проводилася робота із внесення змін і виділення у складі знімальної групи виконавчого продюсера (директора картини) та лінійного продюсера з відповідним визначенням їх завдань і обов'язків, а також основних кваліфікаційних вимог.

Підсумовуючи, зазначимо, що сучасну підготовку продюсерів в Україні необхідно розглядати в контексті Державного стандарту вищої освіти України, а конкретно – «Стандарту фахової передвищої освіти України за спеціальністю 021 “Аудіовізуальне мистецтво та виробництво” галузі знань 02 “Культура і мистецтво”, освітньо-професійний ступінь – фаховий молодший бакалавр»; «Стандарту вищої освіти зі спеціальності 021 Аудіовізуальне мистецтво та виробництво для першого (бакалаврського рівня) вищої освіти» [76]; «Стандарту вищої освіти за спеціальністю 021 Аудіовізуальне мистецтво та виробництво для другого (магістерського) рівня освіти» [75], у яких визначено обсяг кредитів ЄКТС, необхідний для здобуття відповідного ступеня вищої освіти, наведено перелік компетентностей випускника та результатів навчання.

Відразу зазначимо, що окремі вітчизняні науковці вважають, що представлені стандарти «видаються дещо застарілими. Вони потребують негайного доопрацювання відповідно до зміни умов сьогодення», які нині пов'язані не лише з пандемією, але й із повномасштабним військовим

вторгненням [2, с. 89]. Водночас, на нашу думку, стандарти загалом дають відповіді на ті виклики, з якими стикається вітчизняна система підготовки продюсерів у галузі аудіовізуального мистецтва та виробництва.

На основі затверджених професійних стандартів створюються освітньо-професійні програми, розробляються навчальні програми освітніх компонентів і силабусів до них. Відповідно до затверджених стандартів, мінімальний відсоток «обсягу освітньої програми має бути спрямовано на забезпечення загальних та спеціальних (фахових) компетентностей за спеціальністю» [75], залежно від освітнього рівня буде варіюватися від 35 % для магістрів, 50 % для бакалаврів і 60 % для фахового молодшого бакалавра, визначених цими стандартами. Тому в підготовці продюсера важливими є ті фахові компетентності, якими в процесі навчання мають оволодіти здобувачі.

Аналіз наукової літератури дозволяє виокремити в структурі професійних вмінь та навичок майбутніх фахівців у галузі мистецтв наступні складові [82, с. 131-133]:

1. Перцептивний, що дає змогу визначити специфіку сприйняття навколишнього культурного простору майбутніх фахівців мистецтв.

2. Мотиваційно-емоційний компонент, у межах якого визначається мотивація студентів і діяльності у сфері культури й мистецтва та емоційно-чуттєвий аспект обраної професії.

3. Когнітивний компонент, що відображає, вироблений на основі мистецької педагогіки, необхідний комплекс знань і умінь майбутнього митця.

4. Організаційно-діяльнісний компонент, згідно з яким студент мистецького фаху набуває комплекс необхідних знань та навичок у процесі навчально-практичної чи самої професійної діяльності.

5. Рефлексивно-оцінний компонент, що забезпечує творче осмислення здобутого у процесі фахової підготовки рівня професійної компетентності, а також визначення в її структурі місця і ролі мистецької педагогіки [82, с. 133].

Проілюструємо вищезазначене прикладом професійних компетентностей продюсера аудіовізуального мистецтва та виробництва з освітньо-професійної

програми «Продюсерство з аудіовізуального мистецтва та виробництва» за спеціальністю 021 «Аудіовізуальне мистецтво та виробництво» для другого (магістерського) рівня освіти Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого [57]:

ФК02. Спроможність застосовувати в межах професійній діяльності принципи, методи та процедури здійснення дослідницької й інноваційній діяльності у сфері аудіовізуального мистецтва [75].

ФК03. Вміння використовувати сучасний методологічний інструментарій аналізу та прогнозування професійних викликів [75].

ФК06. Наявність педагогічних компетенцій у сфері мистецької освіти та викладання профільних дисциплін [75].

ФК11. Спроможність створювати в колективі сприятливе робоче середовище; вміння керувати в культурними й освітніми закладами згідно з положеннями концепції сталого розвитку аудіовізуального культури [75].

ФК13. Вміння визначати оптимальні шляхи та засоби для постійного професійного самовдосконалення та розвитку педагогічних і виконавчих компетенцій в галузі аудіовізуальної культури та мистецтва [75].

ФК15. Спроможність орієнтуватися в соціальному середовищі, базових положеннях економічної теорії, права, застосовувати їх з урахуванням особливостей ринкової економіки, самостійно здійснювати пошук роботи на ринку праці, володіти методом економічної оцінки і правового регулювання інтелектуальної праці [57].

ФК16. Здатність розуміти методику та методологію проведення наукових досліджень, уміти доказово й аргументовано аналізувати явища аудіовізуального мистецтва, володіти методами збору інформації [57].

ФК17. Здатність застосовувати знання методів і прийомів сучасного менеджменту в галузі аудіовізуального мистецтва, вільно використовувати концептуальні навички фінансового та адміністративного забезпечення у сфері аудіовізуального мистецтва [57].

ФК18. Здатність орієнтуватися в особливостях художньо-виробничих тенденцій міжнародного аудіовізуального процесу [57].

ФК19. Здатність працювати в міжнародному середовищі [57].

ФК20. Здатність вільно оперувати виражальними засобами та методологічними засадами творення на специфічно-видовому, жанровому, стилістичному тощо рівнях [57].

Відповідно, професійна підготовка продюсера у виші забезпечується поєднанням аудиторного навчання з набуттям практичного досвіду, створюючи оптимальні умови для здобуття професійної освіти впродовж усього періоду навчання. Важливо зауважити, що в дипломі магістра зазначається кваліфікація – «магістр з аудіовізуального мистецтва та виробництва, викладач» [57]. Якщо в програмі була б передбачена спеціалізація, то в дипломі ще писалося б «за спеціалізацією відповідної освітньої програми, визначеної ВНЗ», наприклад спеціалізація «виконавчий продюсер».

Головною метою магістерської освітньо-професійної програми «Продюсерство з аудіовізуального мистецтва та виробництва» є здійснення освітньої, науково-дослідної, методичної та культурно-мистецької діяльності, спрямованої на раціональну організацію та впорядкування освітнього процесу та забезпечення за рахунок цього здобуття вищої й післядипломної освіти з урахуванням інтересів, а також індивідуальних нахилів і здібностей її здобувачів [57, с. 5].

Дана освітньо-професійна програма спрямована на інтеграцію й поглиблення теоретичних знань, отриманих студентами під час вивчення відповідного циклу дисциплін, а також на розвиток практичних навичок. Це надає можливість для самостійної наукової діяльності, впровадження методів розробки, а також зміцнення теоретичної бази в галузі аудіовізуальних мистецтв. Програма також передбачає проходження педагогічної практики та написання магістерської роботи [57, с. 5–6].

Зазвичай реалізація освітньо-професійних програм здійснюється колективом високопрофесійних кадрів, котрі мають відповідати певним

кваліфікаційним вимогам у межах акредитованої наукової спеціалізації. До них також висуваються умови, як-от: науковий ступінь; вчене звання; немалий досвід у викладацькій, науково-дослідній, дослідно-конструкторській і методичній діяльності [57, с. 5–6].

Для проходження атестації випускники спеціалізації «Аудіовізуальне мистецтво та виробництво» проводять привселюдну демонстрацію кваліфікаційної роботи у формі показу аудіовізуального твору, яка має відповідати наступним вимогам: містити вирішення нерозв'язаної раніше галузю аудіовізуального мистецтва та виробництва проблеми; мати наукову новизну та практичне значення для відповідної галузі; спиратися на наукові підходи та методологію теорії й історії аудіовізуального мистецтва; мати комплексний характер і вирізнятися невизначеністю умов; не містити фальсифікацій та академічного плагіату. Захист дипломної роботи проводить у відкритому та публічному форматі [57, с. 12].

Відповідна програма представляє добре структурований навчальний план, спрямований на комплексну підготовку фахівців у галузі аудіовізуальних мистецтв і продюсерства. Програма включає як теоретичні, так і практичні компоненти, що дозволяє здобувачам розвивати професійні компетентності, необхідні для роботи у творчій індустрії.

Навчальний план передбачає як обов'язкові, так і вибіркові дисципліни, що включають основні аспекти продюсерської діяльності та аудіовізуального мистецтва. Обов'язкові дисципліни охоплюють широкий спектр тем: від історії мистецтва до методики викладання фахових дисциплін, від фінансового забезпечення продюсерської діяльності до міжнародної кінофестивальної індустрії. Вибіркові дисципліни пропонують студентам можливість поглибити свої знання в певних напрямках, таких як філософія, кінознавство, комунікації та технології.

Розглянемо перелік обов'язкових дисциплін, до нього також належить педагогічна практика та кваліфікаційна робота (представлені в таблиці 3.1).

Освітня програма «Продюсерство з аудіовізуального мистецтва та виробництва» КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого

Назви обов'язкових дисциплін та компонентів	Кредити
Історія та теорія художньої творчості	4
Іноземна мова за спрямуванням	7
Педагогіка вищої школи	4
Міжнародна кінофестивальна індустрія	4
Державна підтримка в галузі культури і мистецтва	7
Методика та методологія науково-дослідницької роботи	6
Естетично-художні напрямки ХХ ст.	3
Методика викладання фахових дисциплін	7
Фінансове забезпечення продюсерської діяльності	7
Організація і економіка кіномережі і прокатної діяльності	6
Промислова власність як складова інтелектуальної власності	4
Українське кіно в контексті світового кінопроцесу	4
Педагогічна практика	6
Підготовка кваліфікаційної роботи	6
Загальний обсяг обов'язкових компонентів:	69
Вибіркові компоненти	
Філософські напрями ХХ сторіччя Мистецтво в контексті культури Психологія екранного мислення	3
Авторські моделі художньої творчості Тенденції розвитку сучасного кінопроцесу Складові кінознавчої науки: критика, історія, теорія	3
Соціально-ділові комунікації в аудіовізуальній сфері Бізнес-комунікації у медіапросторі Професійні комунікації в системі управління аудіовізуальною сферою	3
Телебачення в контексті теорії масових комунікацій Сучасні інформаційні технології та PR Сучасна аудіовізуальна індустрія	3
Архівна діяльність в аудіовізуальній сфері Міжнародна правова база в аудіовізуальній сфері Нормативно-правова база в аудіовізуальній сфері	3
Загальний обсяг обов'язкових компонентів:	15

Джерело: [57].

Загалом Освітня програма «Продюсерство з аудіовізуального мистецтва та виробництва» є збалансованою та адаптованою до сучасних вимог кіноіндустрії. Вона забезпечує не тільки глибоке теоретичне знання та практичні навички, але й готує студентів до викладацької діяльності, досліджень і роботи в міжнародній сфері.

У свою чергу в Харківській державній академії дизайну і мистецтв, яка має бакалаврську освітню програму «Продюсування та арт-кураторство» за спеціальністю 021 «Аудіовізуальне мистецтво та виробництво» [101], випускники можуть працювати в різних галузях діяльності: лінійний продюсер; виконавчий продюсер; супервайзер; арткуратор; науковий співробітник (музею чи галереї). Освітня програма має за мету сформувати у студентів комплекс основних для сфери кінопродюсування компетенцій, що охоплює весь виробничий процес – від підготовчого етапу до фінального постпродакшну. Крім базових предметів, таких як драматургія, режисура і монтаж, сценарне мистецтво, основи операторської майстерності, слухачі також опановують знання з історії культури та мистецтв, філософії та психології творчості, основ підприємницької діяльності, копірайтингу і спічрайтингу у рекламі, медійного права тощо [14].

Як бачимо, акцент у підготовці професіоналів у галузі продюсування дещо розмито, що відзначали експерти й науковці під час проведення відповідних опитувань, присвячених кіноосвіті в Україні [56, с. 12]. Водночас переважна більшість із них зазначає, що практична складова підготовки продюсерів в Україні забезпечується на досить високому рівні. Зокрема, вищі навчальні заклади пропонують проходження необхідних видів практики (навчальної, виробничої, переддипломної) на телеканалах, продакшнах, у фотостудіях і кіностудіях [56, с. 14].

Як наслідок, кваліфікаційний рівень випускників відповідних спеціальностей – достатньо високий, з урахуванням усіх обставин та особливостей підготовки продюсерів в Україні. Нагадаємо, що поняття «кваліфікація» означає офіційно визнаний результат оцінювання компетентностей особи, що розглядаються як кінцевий результат навчання, яким підтверджується їх відповідність стандартам вищої освіти та засвідчується відповідним дипломом або іншим документом [78]. Натомість поняття «професія» визначається як здатність особи виконувати певну трудову діяльність (роботу), що вимагає відповідного рівня кваліфікації [35].

Зазначимо, що для забезпечення єдиного підходу до визначення кваліфікаційних вимог працівників кінематографічної галузі у 2004 році був затверджений спеціальний довідник кваліфікаційних характеристик професій працівників «Виробництво та розповсюдження кіно- і відеофільмів». Його ввів в дію Указу Президента України від 31 серпня 2000 року № 1038/2000 «Про затвердження Положення про Міністерство культури і мистецтв України» [71]. В цьому довіднику було визначено професію «Продюсер (кінематографія)».

Так, продюсер:

- займається організацією та фінансуванням процесу кіновиробництва й дистрибуції фільму;
- робить відбір та селекцію літературного матеріалу як основи майбутньої кінокартини;
- бере участь у формуванні художньої концепції та режисерського сценарію майбутньої кінострічки на основі літературного матеріалу, контролюючи при цьому його історичну й фактологічну автентичність;
- розробляє детальний бізнес-плану із відповідними показниками фінансових витрат на реалізацію кінопроєкту;
- визначає творчо-виробничі параметри кінофільму, такі як назва, метраж, жанрова приналежність, хронометраж, строки виробництва, аудіальне оформлення, формат екрану, а також підходящу маркетингову стратегію та рекламну кампанію;
- курує формування складу знімальної команди та займається управлінням її фінансово-економічної та виробничої діяльності;
- здійснює контроль за дотриманням виробничих графіків та фінансових лімітів, визначених бюджетом кінострічки;
- проводить аналіз та оцінку творчих, фінансових і виробничих аспектів роботи знімальної групи;
- займається постпродакшеном фільму, зокрема активним просуванням стрічки через відповідні канали дистрибуції – кінотеатри, телебачення, медіаплатформи [71].

Крім того, продюсеру необхідно володіти такими знаннями як:

- основи індустрії аудіовізуального мистецтва та виробництва, маркетинг, юридичні аспекти договірних відносин у сфері виробництва та дистрибуції кінопродукції;
- методи популяризації та рекламування кінофільмів;
- специфіка локальних/регіональних кіноринків;
- законодавча та нормативна база авторського права та суміжних прав у галузі кінематографії;
- чинні нормативні та регуляторні акти державних органів, що регулюють відносини у відповідній галузі;
- основи економіки кінематографії;
- трудове законодавство й нормативні акти, що регулюють питання оплати праці фахівців у сфері кінематографу;
- принципи управління та організації виробничих процесів на кіностудії;
- останні досягнення науки й техніки у сфері кіновиробництва;
- технологічні особливості процесу створення кінофільмів;
- основи кінорежисури;
- сучасні практики кіновиробництва;
- оперативно-виробничий облік і звітність;
- правила санітарії, виробничої та пожежної безпеки й інші норми охорони праці;
- основи діловодства;
- методика планування процесу кіновиробництва, у тому числі формування відповідних фінансових кошторисів та планів;
- основи планування, фінансування та бухгалтерського обліку кіновиробництва; тощо [71].

Кваліфікаційними вимогами до професії є «повна вища освіта відповідного напрямку підготовки (магістр, спеціаліст); післядипломна освіта в

галузі управління; стаж роботи за професіями керівників – не менше 5 років» [71].

Згідно з класифікатором, усі кінопрофесії описуються за характеристиками, поданими в Наказі Міністерства культури – на базі двох вищенаведених документів усі навчальні заклади формальної освіти напряму 021 мають право відкривати навчальні програми для набору студентів. Відповідно, для професій, які в класифікаторі не вказані, вищі навчальні заклади не можуть створити навчальні програми [56, с. 19].

Отже, кваліфікаційні вимоги до продюсера аудіовізуального мистецтва та виробництва включають широкий спектр професійних знань, умінь і навичок, що необхідні для успішного здійснення професійної діяльності в цій галузі. Водночас слід зазначити, що вони потребують певного осучаснення й погодження з нинішніми вимогами та викликами (що й буде нами розглянуто в підрозділі 3.2).

Окрім університетської освіти, яка здійснюється в провідних вищих навчальних закладах мистецького спрямування, а саме Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, Харківської державної академії дизайну і мистецтв, є й інші приватні кіношколи, зокрема: Ukrainian Film School, Магіка-фільм тощо, які пропонують своїм студентам одно-, дворічні програми продюсерської освіти, вечірні та онлайн-курси. Приватні кіношколи здійснюють навчання на базі студій, а після завершення навчання видають сертифікати та дипломи про проходження курсів.

Для тих, хто шукає швидкий спосіб ознайомитися з професією кінопродюсера, існують курси тривалістю від одного тижня до кількох місяців. Ці програми пропонують вступ у світ виробництва фільмів, охоплюючи етапи від попереднього планування до зйомок та постпродакшну. Учасники здобудуть знання про процес підбору локацій, проведення кастингу, розуміння роботи з обладнанням, а також навчатися складати необхідну документацію для фінансового та виробничого планування.

Для порівняння розглянемо програму навчання продюсерів у приватній Українській кіношколі – Ukrainian Film School. Кіношкола пропонує річну програму навчання продюсерів, щорічно приймаючи до 18 студентів. Вступний відбір проводиться на основі двох співбесід, які відбуваються з червня по вересень, навчання триває з 1 жовтня по 1 серпня на території сучасної повномасштабної кіностудії закритого циклу FILM.UA. Підготовка продюсерів здійснюється за власною навчальною програмою, яка передбачає: теоретичні лекції, практику, запрошення лекторів та пітчінг. Протягом цього часу студентам викладають: «основи кіновиробництва (Підготовчий період до зйомок; Зйомки; Монтаж фільму); функції лінійного, виконавчого і креативного продюсера на проєктах; роботу з авторами/заявками; роботу зі сценарієм на проєктах; роботу з командою на всіх етапах проєкту; оцінювання проєкту» [81].

Звернемо увагу, що ця програма вирізняється саме проведенням пітчінгу: «головний дипломний проєкт кожного продюсера – це пітчінг наприкінці навчального року перед журі, до якого входять кінопродюсери з багаторічним досвідом, власники продакшнів та кіностудій. Саме тут є шанс якомога голосніше заявити про себе та отримати можливість втілити ідею фільму» [81].

Також упродовж навчання студенти будуть створювати колаборативні роботи зі студентами інших програм. «Сценаристи пишуть сценарії, продюсери організовують знімальну групу та весь кінопроцес, режисер відбирає акторів на ролі та керує творчим процесом зйомок, а оператор знімає це все на техніку, якою на тому чи іншому етапі навчання вже володіє. Колаборативні роботи передбачають більш плідну підготовку, ніж практичні роботи. Студенти мають тиждень на підготовку, 4 години в 1 локації та однаковий технічний райдер» [81].

Фінальним етапом навчання є дипломна робота, яка створюється у колаборації між програмами. «Дипломна робота передбачає 2 етапи пітчінгів, за результатами яких знімальна група отримує фінансування знімального процесу» [81]. «Дипломний пітчінг – той самий фінальний проєкт, ідею якого ви будете захищати перед представниками кіноіндустрії» [81].

Варто зазначити, що «студенти кіношколи мають доступ до ультрасучасного освітлювального, звукового та відеообладнання, знімальних павільйонів, виробничих платформ Postproduction HUB та Dolby Premier Studio, кінотеатру, а також складів реквізитів та костюмів» [81].

Кіношкола почала функціонувати у 2016 році. Її особливістю є те, що в ній «працюють педагоги-практики – профі сучасного кінематографу. Вони діляться актуальними знаннями та специфікою роботи на знімальних майданчиках, оскільки продовжують знімати знакові та масштабні проєкти для України та інших країн» [34].

Цікавою також є ініціатива Асоціації продюсерів України, яка створила Школу молодого продюсера, що є соціальним проєктом, працює на безоплатній основі та призначена для продюсерів-початківців і потенційних членів Асоціації продюсерів України. Школа пропонує Програму Освітнього бізнес-курсу під назвою «Основи практичного продюсування: створення і реалізація творів аудіовізуальної культури». Ця програма включає лекції, практичні групові заняття та консультації тренерів і складається з шести тематичних лекцій, кожна тривалістю 60 хвилин [103].

Основні теми, які розглядаються в рамках цього курсу, включають [103]:

1. Особливості правового режиму діяльності продюсера в сучасному законодавстві України. Правові відносини між продюсерами й авторами фільмів. Укладення договорів на замовлення фільмів.

2. Джерела фінансування кіновиробництва. Кіномаркетинг. Організація рекламних компаній.

3. Основні етапи кіновиробництва. Діяльність продюсера. Сервісна організація виробництва фільмів.

4. Просування продажів кінопродукту із застосуванням нових медіа та VOD платформ в Україні та за кордоном.

5. Укладення ліцензійних договорів на право використання аудіовізуальних творів. Колективне управління правами продюсерів в

аудіовізуальній сфері. Порядок отримання роялті в Україні та за кордоном. Передача прав на фільми за законодавством ЄС.

6. Діяльність Оскарівського комітету України. Порядок участі в конкурсі, особливості подачі документів і фільмів на отримання премії «Оскар» [103].

Зазначена освітня ініціатива, яка пропонує безкоштовні курси з основ продюсування, має на меті підтримати та навчити початківців продюсерської справи, а також залучити їх до Асоціації продюсерів. Такі освітні ініціативи сприяють розвитку молодих талантів і створенню мережі професіоналів у сфері кінопродюсування, що зміцнює кінематографічну галузь в Україні і впливає на розвиток національної кіноіндустрії.

Українська науковиця З. Алфьорова в дослідженні «Трансформація професійно-освітньої моделі українського аудіовізуального мистецтва та виробництва під впливом системної невизначеності» слушно зауважує, що «такі школи від академічної системи професійної мистецької освіти відрізняє кілька моментів: приватна власність, ситуативність навчально-програмного наповнення, короткостроковість навчання. Така мобільність цих новостворених освітніх організацій дозволяє активно реагувати на зміни в індустріях, але при цьому таке навчання позбавлене ґрунтовності, системності та традиційності.... Окрім цього, Комітет з питань гуманітарної та інформаційної політики за результатами комітетських слухань на тему “Державна підтримка творчих спілок в Україні: проблеми та шляхи їх вирішення” рекомендував Міністерству культури та інформаційної політики разом з Українським культурним фондом запровадити грантові програми на підтримку медіапроектів та культурно-мистецьких проектів творчих спілок і Всеукраїнського товариства “Просвіта”» [2, с. 88].

У цьому контексті важливо зазначити, що Український культурний фонд (далі – УКФ) також активно «підтримує навчальні ініціативи для професійного розвитку митців та діячів культури та креативних індустрій» [100]. Зокрема, на офіційному сайті організації ми можемо побачити перелік освітніх програм фонду, які мають відношення до підготовки продюсерів, а саме:

1. Продюсерський освітній центр «ART & CINEMA PRODUCTION», який створений спілкою об'єднань громадян «Асоціація з управління аудіовізуальними правами «АРМА-Україна» та має на меті надання знань із практичного продюсування творів аудіовізуальної культури. Він спрямований на початківців-продюсерів, аматорів та випускників профільних вузів у галузі культури, кіно та телебачення (на жаль, у 2019 р. за цим проєктом було відмовлено в наданні фінансування через конфлікт інтересів [100]).

2. «Школа молодих продюсерів “Місце зустрічі – Київ” – розроблена Асоціацією кіноіндустрії України спільно з Mannheim Meeting Place (ММР) та Київським міжнародним кінофестивалем “Молодість”, яка надає молодим продюсерам практичні знання для розробки кінопроектів у міжнародній ко-продукції. Основна мета навчальної програми – надати молодим продюсерам практичні знання для розробки проєкту фільму у міжнародній ко-продукції, що є вкрай актуальним у контексті вступу України до Європейського фонду підтримки спільного виробництва та розповсюдження художніх кінематографічних та аудіовізуальних творів (EURIMAGES)» та забезпечити всебічну підтримку українських фільмів та їх продюсерів на міжнародному кіноринку, а отже, сприяти розвитку потенціалу українських фільмів і, водночас, збільшенню їх фестивального та глядацького потенціалу» [100].

3. Серія відкритих онлайн-курсів з кіномистецтва «Кіностар» (сценарна майстерність, режисура кіно, операторське мистецтво та продюсування). Цей проєкт, реалізований громадською організацією «ВАУ СТУДІО», надає можливість отримати додаткову творчу освіту в галузі кіномистецтва через серію онлайн-курсів. Курси охоплюють такі напрями, як сценарна майстерність, режисура кіно, операторське мистецтво та продюсування [100].

4. Мобільність та програми обміну. Навчальний тур для незалежних продюсерів документальних кінопроектів EURODOC – європейська програма, розроблена спеціально для незалежних продюсерів документальних кінопроектів. Одні з основних цілей цієї програми – ознайомлення з новими технологічними змінами в кіноіндустрії, посилення міжнародного розвитку

малих і середніх незалежних кінокомпаній, розвиток міжнародної співпраці [100].

Вищезазначені освітні ініціативи сприяють розвитку талантів та підтримці молодих митців і діячів культури в Україні, допомагаючи їм здобути необхідні знання, навички та практичний досвід для подальшого професійного зростання у сфері креативних індустрій.

Отже, в Україні досить активно розвивається альтернативна академічній системі навчання мистецька освіта. І це ще один крок до розширення мистецької освіти в Україні та розвитку мистецтва загалом. Тож ми погоджуємося з думкою вітчизняної дослідниці З. Алфьорової, яка вважає, що академічна аудіовізуальна освіта «доповнюється також ще одним мобільним альтернативним сегментом: освітніми резиденціями, літніми школами, майстер-класами, творчими лабораторіями різного ґатунку як за підтримки держави (насамперед, грантів Українського культурного фонду), так і міжнародних фондів та громадських організацій» [2, с. 88]. Звернемо увагу, що сприятиме підвищенню кваліфікації кіновиробників й прийнята Верховною Радою України правова норма про «Особливості надання державної підтримки кінематографії у формі державної субсидії для повернення частини кваліфікованих витрат, здійснених іноземним суб'єктом кінематографії при виробництві (створенні) фільму» (кешрібейти), який стимулює іноземних виробників фільмів приїжджати знімати свої проєкти саме в Україні та залучати до створення фільмів наших фахівців [77]. Ті в свою чергу будуть отримувати безцінний досвід, працюючи з іноземними творцями.

Україна також активно співпрацює з міжнародними кіноорганізаціями й бере участь у міжнародних кінофестивалях і проєктах, що допомагає розповсюджувати українське кіно за кордоном та сприяє обміну досвідом з кінематографістами з інших країн, зокрема, у контексті продюсерської діяльності.

У зв'язку з повномасштабним військовим вторгненням Росії в Україну у 2022 році, за сприяння фонду Netflix's Fund for Creative Equity була ініційована

програма фінансування українських кіномитців для створення ними нових стрічок, а також постпродакшну стосовно вже відзнятих проєктів. До даної ініціативи також долучилися ще два партнери – New York Film Academy та European Audiovisual Entrepreneurs (EAVE) – організації, що забезпечили декільком сотням представників української кіноіндустрії додаткові можливості для навчання та підвищення кваліфікації. Завдяки вказаним ініціативам з-поміж цих фахівців понад 400 змогли пройти онлайн-курси, 100 одержати допомогу у формі стипендій. Крім того, ще 48 команд криейтерів (по два учасники в кожній), котрі займаються сценарною роботою, отримали гранти на відповідні проєкти, а також можливість проконсультуватися в онлайн-режимі із міжнародно визнаними фахівцями в цій сфері [33].

У 2023 році з метою підвищення професійної кваліфікації українських продюсерів та лінійних продюсерів фахівцями European Audiovisual Entrepreneurs (EAVE) було організовано «Курс з копродукції для українських продюсерів» [33], розроблений з урахуванням особливостей вітчизняної кіноіндустрії. Він складався із семи майстер-класів тривалістю дві години, а його змістовна структура була побудована так, щоб учасники курсу могли отримати повне розуміння всіх етапів процесу виробництва кінопроєкту саме з позиції копродукції. Після успішного завершення програми курсу слухачі також мали можливість отримати відповідний сертифікат. Вище зазначене лише підтверджує наскільки важливим у сучасних умовах є концепції навчання впродовж життя, у тому числі і у сфері аудіовізуального мистецтва.

Водночас, як слушно наголошує О. Безгін, міжнародне співробітництво в галузі управління культурою між українськими і західними школами відбувається майже виключно на рівні особистих зв'язків, а не на рівні інституційного обміну і співробітництва. Обмін інформацією ускладнюється через слабо розвинену технологічну інфраструктуру в Україні, обмежене використання іноземних мов педагогами та працівниками культури, брак перекладів професійної літератури [7, с. 115]. Дослідник вважає, що саме «зазначені фактори перешкоджають включенню інформації про українські

програми з менеджменту культури до європейських каталогів, які публікують ЮНЕСКО, Рада Європи і великі професійні мережі. Так, в останніх дослідженнях ЮНЕСКО / ENCATC (Європейська мережа культурного адміністрування навчальних центрів) представлена докладна інформація про навчальні програми з менеджменту культури в Центральній і Східній Європі, країнах Центральної Азії і Кавказу, але відсутня інформація про українські програми. Міжнародні професійні мережі, конференції і спеціалізовані видання – це ті ефективні інструменти для поширення теоретичних знань з управління у сфері культури, які, на жаль, більшість українських педагогів до цих пір не використовують [39, с. 105].

З огляду на це, спеціалісти з менеджменту культури в Україні часто мають справу з вкрай обмеженим переліком доступних навчальних програм, які би відповідали їхнім професійним потребам. Враховуючи, яке суперечливе наповнення мають ці програми, вони явно не спроможні повною мірою задовольнити сучасні вимоги до кваліфікації подібних спеціалістів, що висувуються закладами культури. Як наслідок, вже давно назрілим питанням стає необхідність суттєвого оновлення змісту цих програм або ж розробка нових.

Українським є також встановлення контактів з міжнародними вищими навчальними закладами з метою обміну досвідом, студентами, спільною практикою. Наприклад, у КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого для студентів, які навчаються за освітньо-професійною програмою «Організація кінотелевиробництва», було організовано курс лекцій Кіноуніверситету в Бабельсберзі імені Конрада Вольфа (Німеччина). У рамках міжуніверситетської угоди про співробітництво з 12 жовтня по 10 листопада 2022 року 29 здобувачів першого (бакалаврського) рівня вищої освіти денної форми навчання ОПП «Організація кінотелевиробництва» 2-го, 3-го і 4-го курсів стали слухачами відразу двох курсів: «Економіка в аудіовізуальному мистецтві та виробництві» і «Бізнес-планування кіно- та ТВ проєктів». Кожен із них був розрахований на 12 лекційних годин. Для українських студентів навчання відбулося в онлайн-

форматі [18]. Метою проведення такого курсу був розвиток підприємницьких навичок у подоланні невідкладних викликів на ринку виробництва кіно та телепродукту [59].

Таку традицію було продовжено в березні 2023 року. Впродовж дводенних курсів у рамках «Прискореного курсу креативного підприємництва» проведено дві сесії. Перша сесія навчання – «Підприємницьке мислення» – містила введення в онлайн-застосунок MIRO, формування підприємницьких навичок та їх використання у творчій роботі, розвиток ділової активності. Друга сесія – «Бізнес-моделювання» – стосувалася опису бізнес-моделей, їх інноваційних та презентаційних видів [61].

Окрім цього, ще одним доповненням професійно-освітньої моделі українського аудіовізуального мистецтва є навчання професіоналів на фестивалях. На сьогодні кожний кінофестиваль в Україні теж наслідує світову традицію, включаючи у свою програму освітній компонент. Це може бути низка майстер-класів від гостей фестивалю, освітня ретропрограма тощо. Так, у межах Київського міжнародного кінофестивалю «Молодість» у 2019 році була створена постійно діюча онлайн-платформа Molodist KIFF, яка вже півтора року веде вебінари-інтенсиви за участю провідних вітчизняних і закордонних фахівців аудіовізуального мистецтва та виробництва. Оргкомітет XII Одеського міжнародного кінофестивалю, який пройшов в Одесі 14–21 серпня 2021 року, заявив, що свою роботу продовжить секція Film Industry office та освітня програма «Літня кіношкола» [24, с. 89]. Тож під час кінофестивалів та кіноринків (як відчизняних так і міжнародних) здійснюється нетворкінг та проходять навчальні програми для продюсерів, круглі столи.

Водночас більшість освітніх закладів заохочують студентів брати участь у національних і міжнародних фестивалях кіно- й телеробіт. Участь у фестивалях може бути гарною нагодою для студентів, аби почути думку професіоналів у галузі кіно, перейняти досвід і поділитися власними міркуваннями. Для прикладу, варто виділити кінофестиваль «Пролог», що його організовує Київський національний університет театру, кіно і телебачення

імені І. К. Карпенка-Карого. Цей фестиваль збирає студентські курсові й навчальні роботи і надає можливість обговорити вдалі рішення й передивитися стрічки разом з іншими студентами та кінокритиками, що є важливим у рамках навчання [56, с. 16–17].

Загалом фестивалі надають можливість молодим талантам продемонструвати свої роботи, обмінюватися досвідом з іншими кінематографістами та залучати увагу глядачів до українського кіно.

Отже, підготовка кінопродюсерів в Україні є поступовим процесом, який, з одного боку, супроводжується певними проблемами як об'єктивного, так і суб'єктивного характеру та численними викликами, з іншого, – має значний потенціал. За останні роки вітчизняне кіно отримало визнання на міжнародному рівні, що відкриває нові можливості для розвитку освітніх програм і професійної підготовки кінопродюсерів. Запровадження сучасних методик, акцентування на практичному досвіді та співпраця зі світовими експертами сприятиме подальшому зростанню і професійному розвитку українських кінопродюсерів.

3.2. Організаційно-правові механізми модернізації підготовки продюсерів в Україні: проблеми та перспективи

На сьогодні підготовка висококваліфікованих продюсерів є вкрай важливим процесом, враховуючи специфіку функціонування креативної сфери в Україні. Проте, існуюча система освіти часто не відповідає вимогам сучасного ринку, що створює численні виклики як для навчальних закладів і майбутніх фахівців, так і кіноіндустрії загалом. Тож є сенс зосередитися на організаційно-правових механізмах модернізації підготовки продюсерів в Україні, акцентуючи увагу на проблемах та перспективах цього процесу.

Як ми вже згадували в підрозділі 3.1, сьогодні система підготовки продюсерів у сфері аудіовізуального мистецтва та виробництва постав комплекс проблем та викликів різного ступеня масштабу. Безумовно, окремі з

них носять цілком об'єктивний характер (передусім, широкомасштабна російсько-українська війна, кардинальні зміни на ринку праці), у свою чергу інші – є відверто суб'єктивними (поширення різноманітних неформальних практик, позиція частини представників сфери креативних індустрій тощо). Спираючись на аналіз основних джерел (наукових, статистичних, експертно-аналітичних), результати соціологічних опитувань, а також публічну позицію представників професійної спільноти, можемо визначити основні проблеми, характерні для української системи підготовки продюсерів у сфері аудіовізуального мистецтва та виробництва, зокрема [98, с. 186]:

1) деяка невідповідність освітніх програм, за якими навчають профільні вищі навчальні заклади, реальним потребам роботодавців, які, своєю чергою, часто не здатні адекватно сформулювати свої потреби та запити, а також адекватно врахувати нові потреби та виклики ринку;

2) розбалансована нормативно-правова база, яка регулює не лише процес підготовки продюсерів, але й їх подальшу діяльність. Як наслідок, випускники стикаються зі значними перешкодами на шляху працевлаштування, а також не можуть повноцінно інтегруватися у професійне середовище;

3) недостатня та недосконала співпраця між кінокомпаніями та навчальними закладами, що накладає значні обмеження на здатність студентів ефективно проходити стажування та практику;

4) нестача підготовлених кадрів, що передусім пов'язано з повномасштабним російським вторгненням, що створило додаткові труднощі для кіноіндустрії. Це у свою чергу актуалізує необхідність підготовки нових кадрів та набуває особливої актуальності, у тому числі в контексті підтримки не лише з боку держави, але й бізнесу;

5) морально застаріла матеріально-технічна база, недостатнє фінансування тощо [31, с. 143].

Розглянемо й проаналізуємо детальніше вищезазначені проблеми. На сьогодні, як вважають вітчизняні дослідники, ключовою проблемою в підготовці фахівців в Україні є невідповідність системи освіти потребам

національної економіки та суспільства. Так, згідно зі звітом Світового банку «Дослідження освітнього сектору України. Досягнення більшої ефективності, справедливості та продуктивності» [150], нинішня система підготовки фахівців не відповідає актуальним потребам вітчизняного ринку зайнятості. Як зазначають українські дослідники В. Сидоренко та В. Кулішов, ключовою проблемою тут є насамперед відсутність ефективної моделі партнерської взаємодії між освітніми установами та ринком праці, зокрема роботодавцями [86, с. 2].

Значною мірою це має відношення до аудіовізуальної сфери. Водночас, ключова проблема у даному контексті полягає передусім у неспроможності роботодавців адекватно сформулювати перелік не лише своїх вимог, але й очікувань. Крім того, певний вплив має й загальна консервативність професійної спільноти, яка достатньо повільно впроваджує інновації (на відміну від системи освіти) [98, с. 186].

Учені-мистецтвознавці О. Квецко та Н. Марусик слушно зазначають, що «важливим є партнерство з різними секторами, починаючи від державних інституцій і закінчуючи приватним сектором та громадськістю. Комплексний підхід, що враховує потреби ринку праці, технологічний прогрес та культурні цінності, сприятиме створенню стійкої системи мистецької освіти» [31, с. 145]. Однак це потребує зусиль з боку усіх сторін, передусім – приватного сектора та, частково, громадськості, які виступають своєрідним «замовником» освітніх послуг. Оскільки активність останніх у зазначеній галузі могла б бути ліпшою, ринок праці в Україні як загалом, так і в аудіовізуальній сфері характеризується браком фахівців із релевантними навичками, необхідними для задоволення економічних і соціокультурних викликів, що постали перед державою [98, с. 187].

Водночас різноманітні дослідження, зокрема звіти Світового банку «Навички для сучасної України», фактично перекладають відповідальність на систему освіти, яка, як зазначається, по-перше, впроваджує ринково орієнтовані реформи дуже повільно, по-друге, їй бракує гнучкості та стандартів якості. Це

відбувається через те, що в подібних дослідженнях переважно опитують роботодавців, які вважають, що освітня система «не готує достатньої кількості фахівців з практичними навичками, необхідним рівнем знань та актуальними компетенціями» [86, с. 2]. На їх думку, необхідні навички розвиваються переважно «в процесі неформального і формального навчання, а також під час професійної підготовки на робочому місці» [86, с. 2]. Водночас позиція представників освітньої спільноти зазвичай узагалі не представлена в подібних дослідженнях.

В результаті вітчизняний ринок праці характеризується суттєвою нестачею фахівців з відповідними навичками, мінімально необхідними для вирішення різноманітних соціально-економічних завдань, актуальних для держави.

Вказані чинники в цілому характерні для системи підготовки продюсерів в Україні. Водночас, зазначимо, що остання, безумовно, має свою специфіку, обумовлену професійною спрямованістю [98, с. 187].

Наприклад, якщо ми говоримо про якість освітніх програм у галузі аудіовізуального мистецтва та виробництва, то вона не може стосуватися виключно їх науково-освітньої складової (адже в Україні всі програми кожен навчальний рік не лише оновлюються, але й регулярно змінюються – у відповідності до потреб) [98, с. 187]. Водночас значним залишається розрив між підготовкою продюсерів та їх безпосередньою практичною діяльністю, що найбільш помітно в контексті реалізації міжнародних проєктів. Утім, зазначена проблема успішно долається шляхом створення креативного середовища в університетах та міждисциплінарну інтеграцію, які дозволяють формувати гармонійно розвинену особистість, що у свою чергу є невід’ємною якістю успішного й затребуваного фахівця у сфері аудіовізуального мистецтва та виробництва [111].

Також, на нашу думку, не слід забувати про те, що процес розробки та зміни програми навчання займає певний час. І тут варто нагадати, що саме у 2021 році в КНУТКиТ імені І. К. Карпенка-Карого на базі Інституту екранних

мистецтв було створено кафедру продюсерства аудіовізуального виробництва, яка відповідно до європейських стандартів освіти забезпечує підготовку фахівців за освітньо-професійними програмами «Продюсерство аудіовізуального мистецтва» й «Організація кінотелевиробництва». Упровадження останніх, що цілком природньо, потребує не лише відповідних зусиль, але й часу.

Таким чином, існуюча вітчизняна система кіноосвіти потребує суттєвої модернізації, передусім – у контексті більш широкого впровадження різноманітних міжнародних практик, оновлення навчальних програм, розробки та впровадження нових механізмів співпраці з індустрією, а також – деякого оновлення переліку професій. Зазначені зміни сприятимуть не лише підвищенню конкурентоспроможності українських фахівців на міжнародних ринках, але й забезпечать їх інтеграцію в професійне середовище [98, с. 187].

При цьому ми погоджуємося з думкою дослідників, що «основою сучасної інноваційної професійної освіти має бути підготовка фахівців для роботи в майбутньому для потреб економіки країни, прогнозування затребуваних на ринку праці компетентностей і часткових кваліфікацій, навичок soft і hard skills та сфер діяльності, компетенцій для повоєнного відновлення України» [86, с. 3].

Одна із вищезазначених проблем та шляхи її вирішення ґрунтовно проаналізовані вітчизняною науковицею З. Алфьоровою, яка звертає увагу на нові комунікативно-освітні стратегії діджиталізованого навчання змішаного типу. «Такі стратегії спираються на принципи мережевого спілкування та навчання, ризомного за своєю суттю, коли “вертикаль” “педагог – учень” замінюється на “горизонталь” “учень – педагог – учень”. При цьому дуальність такого навчання, урахування індивідуальної траєкторії навчання здобувачем освіти, запрограмована новітніми нормативними актами мистецької освіти, реалізується як через он-лайн платформи, так і через літні освітні резиденції, які активно на сьогодні підтримує Український культурний фонд» [3, с. 142].

Отже, ключові проблеми кіноіндустрії не втратили своєї актуальності й донині. Для того, аби їх ефективно розв'язати, актуальним є діалог між державою, системою освіти та кіноіндустрією. Як наслідок, кожна із представлених галузей робитиме свій внесок та буде взаємодіяти з іншими заради формування якісної освіти продюсера аудіовізуального мистецтва та виробництва (рис. 3.1) [98, с. 188].

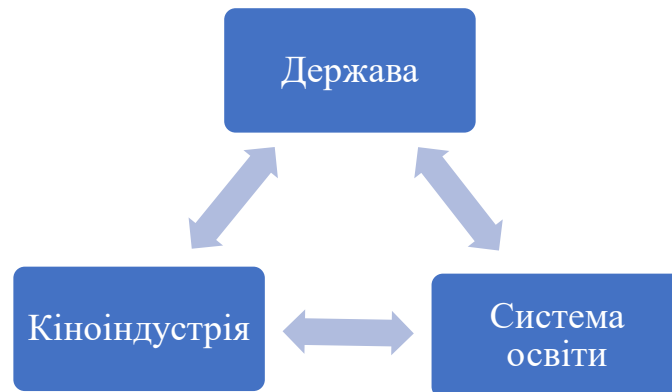


Рис. 3.1. Взаємодія держави, кіноіндустрії та системи освіти в підготовці продюсерів аудіовізуального мистецтва та виробництва
[власна розробка автора]

Розглянемо більш детально, які ролі вони відіграють у цьому діалозі.

Безумовно, держава матиме провідну роль у розвитку продюсерської освіти, передусім – шляхом розробки та прийняття відповідної нормативно-правової бази, визначення стандартів освіти, регулювання процесів акредитації навчальних закладів, а також визначення основних вимоги до освітніх програм. Крім того, саме підтримка держави здатна сповна забезпечити фінансову складову при створенні навчальних програм та інфраструктури для підготовки продюсерів [98, с. 188].

Дослідники звертають увагу на те, що «вже кілька років в Україні відбувається реформа усіх рівнів освіти: від дошкільної до вищої. Ця реформа торкнулась кількох рівнів: правового, інституціонального, організаційного. Як відомо, були прийняті Закони України, нормативні акти, які започаткували

реформаторський процес (Закон України № 1556–VII, 2014; Закон України від 05.09.2017 р; Кабінет міністрів України № 1341, 2011; Постанова Кабінету Міністрів України № 266, 2015)» [3, с. 142].

Зокрема, у Закон України про «Про вищу освіту» (2014) був «уведений концепт “мистецька освіта”, який виокремив цей сегмент сфери освіти як особливий. До цього сегменту була віднесена освіта в сфері аудіовізуального мистецтва та виробництва (спеціальність 021). Під проводом НМК МОН України у 2019 р. були затверджені Стандарти вищої освіти першого та другого рівня (бакалавр та магістр), зараз на експертизі знаходиться Стандарт молодшого бакалавра з цієї спеціальності. Паралельно до процесу стандартизації, зі створенням Національного агентства з якості вищої освіти розпочалися процеси акредитацій освітньо-професійних програм з цієї спеціальності з метою підвищення якості підготовки кадрів для галузі» [3, с. 142].

Проте, поряд із позитивними змінами потребує доопрацювання та відповідно внесення змін до чинних нормативно-правових актів, зокрема 1) Закону України «Про вищу освіту» щодо розширення можливостей для викладання у мистецьких вищих навчальних закладах практиків кіноіндустрії без наукового ступеня; 2) впровадження механізму розподілу державних коштів для виробництва (створення) фільмів студентами; 3) забезпечення стажувань студентів на реальних кінопроектах в кінокомпаніях (суб'єктах кінематографії), які отримали державну фінансову підтримку тощо.

Водночас, як зазначають науковці, на сьогодні «наукового осмислення та довгострокового планування подальших кроків у реформуванні в аудіовізуальній освіті в Україні немає. Довгострокове планування реалізації реформ потребує не тільки вибудовування “вертикалі” управлінсько-організаційного характеру для контролю над якістю освіти в цій сфері, але глибинного дослідження основних тенденцій у зміні ринку праці, освітянських потреб у цій галузі та, відповідно, усього спектра проблем власне ринку освітніх послуг з цієї спеціальності» [3, с. 142].

Водночас кіноіндустрія – це головний суб'єкт у розробці програми підготовки продюсерів. Відбуватися це може шляхом партнерства з навчальними закладами, а також залученням фахівців кіноіндустрії безпосередньо до процесу навчання.

Адже рекомендації, відгуки, фахові знання від практиків-продюсерів є значною допомогою студентам, які у такий спосіб можуть отримати практичні знання та навички щодо функціонування галузі. До того ж стажування, різноманітні майстер-класи та реальна співпраця з продюсерськими компаніями та кіностудіями здатні забезпечити необхідні практичні зв'язки в кіноіндустрії [98, с. 188].

Що стосується системи освіти, то вона є головним елементом навчання та підготовки продюсерів. По-перше, саме у ній відбувається розробка та супровід навчальних програм, різноманітних курсів та ресурсів, без яких неможливе ефективне формування комплексу знань та умінь майбутніх продюсерів. По-друге, саме ця система впроваджує інноваційні методи навчання, зокрема такі як практичні вправи, різні проекти та програми, за допомогою яких студенти активно розвивають різноманітні навички – аналітичні, творчі та лідерські. У даному контексті українські дослідники актуалізують проблему розвитку проектно-орієнтованого навчання, мета якого полягає у сприянні динамічному, інноваційному розвитку освіти у навчальних закладах та подальшому забезпеченні участі «всіх кафедр факультету екранних мистецтв та інших структурних підрозділів університету» [98, с. 188-189].

Як зазначають дослідники, «діюча система підготовки кадрів у творчих майстернях була доповнена системою проектів, де студенти не лише відпрацьовують свої професійні навички та вміння, а й занурюються в середовище, наближене до реалій кіно- та телеіндустрії. Запропонований проектний підхід ґрунтується на таких принципах: спільне виконання завдань у творчих групах, за складом, наближеним до реального кіно- та телевиробництва; проектне виконання практичної роботи» [111, с. 6].

При цьому, як зазначають дослідники, нажаль «практичні заняття, стажування (практика) і міжнародні обміни, схоже, не дуже ефективно розвинені й потребують вдосконалення (наприклад, розширення можливостей міжнародної професійної взаємодії на базі освітнього закладу, збільшення кількості й покращення змістовного, профільного наповнення практичних занять, забезпечення закладами ширших можливостей для практики студентів, розвиток можливостей спілкування студентів із представниками сучасної індустрії)» [56, с. 77].

Підсумовуючи, звертаємо увагу, що розглянутий тристоронній діалог (держава – кіноіндустрія – система освіти) є вкрай важливим для підготовки продюсерів, адже дозволяє повною мірою врахувати вимоги та потреби кіноіндустрії, а також підтримувати на достатньому рівні не лише актуальність навчальних програм, але й відповідний практичний досвід студентів. Зазначений діалог також є складовою частиною процесу модернізації продюсерської освіти в Україні, що дозволяє студентам здобути якісну підготовку для подальшої успішної кар'єри в кіноіндустрії [98, с. 189].

Не слід забувати також, що актуальним є формулювання перспективних напрямів модернізації вітчизняної системи підготовки продюсерів, в основі яких повинна знаходитися розуміння обов'язковості практичної складової впродовж усього процесу навчання [98, с. 189].

Вітчизняний науковець П. Саух пропонує «запровадити практику створення освітньо-промислових груп (ЗВО і підприємств), які об'єднували б свої матеріальні й нематеріальні активи для реалізації інвестиційних та інших проектів і програм, спрямованих на підвищення якості підготовки фахівців і поліпшення матеріально-технічної бази й інфраструктури. Окремі галузеві освітньо-промислові групи могли б включати, окрім ЗВО, заклади професійної (професійно-технічної) освіти, ліцеї, коледжі, комплексні курси перепідготовки фахівців тощо. Усе це сприяло б розширенню практики соціального партнерства ЗВО з компаніями-роботодавцями, залученню їх до розроблення навчальних програм, розвитку soft skills студентів через реалізацію відповідних

програм, залученню представників компаній і бізнесу до проведення занять (читання лекцій, проведення майстер-класів тощо), запровадженню програм стажування професорсько-викладацького персоналу в компаніях для набуття (удосконалення) практичного досвіду» [85, с. 3–4].

У свою чергу Голова Асоціації кіноіндустрії України Дмитро Суханов переконує, що «створення майданчика для обміну досвідом між індустрією, викладачами та студентами в рамках кіноосвіти в Україні є кроком у модернізації цієї галузі. Такий майданчик може використовувати інші форми, як кінокампус або іншу форму державно-приватного партнерства, або ж представництво промисловості в наглядових радах навчальних закладів. Наприклад, ідея коворкінгу на базі Київського національного університету театру, кіно та телебачення імені Карпенка-Карого, може стати прекрасним прикладом такого майданчика. Таке місце, де студенти «можуть збиратися, дивитися фільми, запрошувати лекторів і взаємодіяти з професіоналами кіноіндустрії, створювати сприятливу атмосферу для обговорення трендів, обміну досвідом та навчання» [24].

На думку Д. Суханова, «цей майданчик повинен мати незалежний статус від керівництва вишу і функціонувати під керівництвом студради або аналогічної організації. Це дозволяє забезпечити незалежність та вільний обмін ідеями між усіма учасниками процесу. Важливо зазначити, що формат та організація майданчика для обміну досвідом вирішується кожним навчальним закладом окремо, враховуючи його потреби, можливості та специфіку. Головна мета у створенні зручної платформи, де студенти, викладачі та представники кіноіндустрії безкоштовно зустрічаються, спілкуються та обмінюються досвідом» [24].

Разом з тим, слід зазначити, що ефективне функціонування подібних майданчиків, які передбачають відповідну співпрацю, можливе передусім завдяки державно-приватному партнерству, оскільки останнє безпосередньо підвищуватиме рівень підготовки студентів, сприятиме оновленню навчальних

програм тощо [98, с. 189] (детальніше це питання буде розглянуто в підрозділі 3.3).

В цілому для досягнення якісного обміну досвідом між індустрією, викладачами та студентами, на нашу думку, необхідно обов'язково взяти до уваги ключові аспекти, які безпосередньо визначатимуть ефективність функціонування зазначеного майданчика.

В першу чергу мова йде про імплементацію провідних представників кіноіндустрії у консультативні органів вищих навчальних закладів та наглядові ради, що сприятиме налагодженню прямих контактів із професіоналами сфери. Як наслідок, не лише студенти, але й викладачі зможуть отримати інформацію щодо актуальних трендів розвитку галузі. Крім того, у відповідності до чинної нормативно-правової бази, члени наглядової ради зможуть «організовувати вивчення передового досвіду підготовки фахівців театрального мистецтва, кіномистецтва і телебачення в інших закладах вищої освіти, освітніх та наукових установах, організаціях, надавати рекомендації Вченій раді та керівництву Університету щодо його поширення в практичній діяльності підрозділів Університету» [65, с. 5].

По-друге, створення майданчиків для обміну досвідом та знаннями шляхом співпраці між навчальними закладами, які мають різні спеціалізації [98, с. 190]. Погоджуємося, що «не менш важливим нині залишається завдання щодо застосування інноваційних методів в освітньому процесі під час підготовки фахівців аудіовізуальної сфери» [40, с. 208].

По-третє, регулярна участь провідних фахівців та досвідчених професіоналів у лекційних та семінарських заняттях, організації різноманітних майстер-класів, що дозволить студентам отримувати знання від кращих представників галузі [98, с. 190]. Складно не погодитися з думкою, що «сучасною вимогою до освітнього процесу є те, що майбутні фахівці аудіовізуальної сфери мають опанувати науково-практичні засади своєї професійної підготовки. Формування творчого мислення, вміння аналізувати та узагальнювати факти, відстоювати свою точку зору, критично підходити до

джерел, вчитися співпрацювати з іншими є життєво важливим для всіх студентів» [40, с. 208].

По-четверте, студенти зможуть отримати практичний досвід шляхом участі у програмах стажування та міжнародних обмінів безпосередньо у кінокомпаніях і продюсерських студіях. Зазначимо, що саме так роблять у Британській кіноакадемії (BAFTA), слухачі якої проходять стажування в Американському інституті кіномистецтва (AFI) й Університеті Південної Каліфорнії (USC) [98, с. 190].

По-п'яте, важливим фактором є реалізація програми професійного наставництва, що дозволить студентам працювати під керівництвом найкращих представників кіноіндустрії. Це відкриє додаткові можливості не лише для передачі досвіду, але й майбутнього працевлаштування [98, с. 190].

В цілому реалізація вищезазначених підходів зможе позитивно вплинути на ефективний обмін досвідом між кіноіндустрією, викладачами та студентами – передусім в межах так званого кінокампуса для продюсерів [98, с. 190]. Зазначена ініціатива, безумовно, сприятиме налагодженню зв'язків між академічними закладами та кіноіндустрією, а також позитивно позначиться на розвитку підприємництва в кіноіндустрії. Нарешті, ефективна взаємодія між студентами, викладачами та професіоналами дозволить створити умови для підготовки нового покоління кінофахівців, передусім – продюсерів, обізнаних у сучасних трендах. Водночас, на нашу думку, функціонування такого майданчика може мати відмінності, по-перше, загального плану залежно від конкретного навчального закладу, а, по-друге, щодо формату та змісту, враховуючи позиції керівництва навчального закладу та студентської ради. У будь-якому випадку, ключовими елементами успіху в розвитку кінокампуса є регулярні дискусії, відкритість, прозорість, регулярний обмін інформації між усіма сторонами тощо [98, с. 190].

Зазначимо, що згідно із Законом України «Про зайнятість населення», а саме статтею 30, визначені можливості для підвищення конкурентоспроможності деяких категорій громадян [70]. Так, держава

встановлює право на одноразове отримання ваучера для підтримання конкурентоспроможності шляхом перепідготовки, за робітничою професією, підготовки за спеціальністю для здобуття ступеня магістра на основі ступеня бакалавра або магістра, здобутих за іншою спеціальністю, підготовки на наступному рівні освіти (крім третього (освітньо-наукового/освітньо-творчого) рівня вищої освіти), спеціалізації та підвищення кваліфікації за професіями і спеціальностями певного переліку. Згідно з наказом № 2040 від 11.04.2023 р. «Про затвердження Переліку професій, спеціальностей, для навчання за якими може бути виданий ваучер» [73], було схвалено перелік, який «містить професії з числа креативних, а саме підготовку по спеціальності дизайн, архітектура та містобудування, інформаційні системи та технології, маркетинг» [6, с. 50].

У цьому контексті слушною є пропозиція вітчизняної науковиці А. Батюк щодо «розширення переліку професій, спеціальностей, для навчання за якими може бути виданий ваучер шляхом включення до нього можливістю підготовки за напрямом аудіовізуальне мистецтво та виробництво» [6, с. 51]. Дослідниця наголошує: «це дасть можливість стабілізувати обсяг спеціалістів спеціальностей та вирівняти дисбаланс на ринку праці, підвищити кваліфікацію та пройти перекваліфікацію для громадян, які бажають працювати в цьому напрямку. Зокрема, допоможе навчитися технічним аспектам аудіовізуального виробництва, розвинути творче мислення та візуальне сприйняття» [6, с. 51].

Таким чином, оскільки підготовка продюсерів здійснюється на основі міждисциплінарного підходу, на нашу думку, формальна освіта в досліджуваній галузі має охоплювати більший спектр професій, що сприятиме, по-перше, підвищенню загальної якості навчання, по-друге, залученню ширшого кола фахівців та потенційних абітурієнтів, по-третє, ефективному поєднанню теорії та практики, зміні дисциплін, залученні фахівців-практиків, стажування.

Дослідниця З. Алфьорова вбачає, що «ще одним шляхом продовження реформування аудіовізуальної освіти в умовах турбулентності, стає розуміння того, що при поступовому зростанні в Україні проценту фрілансерів в цій

галузі, система змішаної профільної освіти повинна стати більш універсалізованою та індивідуалізованою. Оскільки сучасний фрілансер не тільки продюсер або режисер тощо» [3, с. 140].

Виходячи з цього, доцільно представляти потенційним абітурієнтам повноцінне розуміння майбутньої кар'єри, а також опанування суміжних професій впродовж усього процесу підготовки [98, с. 190]. При цьому оптимальним терміном, на думку фахівців, для «профільної мистецької освіти є 3 роки. У свою чергу для фахової передвищої освіти – 2 роки, а для вищої освіти – 4 або 5 років» [56, с. 73]. Вважаємо, що це в цілому адекватна пропозиція, яку, тим не менше, доцільно, по-перше, довести до рівня конкретних пропозицій, по-друге, інкорпорувати в модель підготовки продюсерів у галузі аудіовізуального мистецтва та виробництва, яка максимально відповідатиме сучасним потребам (що буде зроблено нами в підрозділі 3.3).

Крім того, враховуючи «практично повну відсутність в Україні підготовки фахівців рівня молодшого бакалавра зі спеціальності 021 (наявність одного Житомирського фахового коледжу культури та мистецтв імені І. Огієнка, який випускає фахівців-операторів асистентського рівня, як зрозуміло, не покриває колосальної потреби у відповідних кадрах), <...> необхідною є розгалуження інфраструктури коледжів фахової підготовки ...» [3, с. 142].

Дослідниця зазначає, що «реформування вищої освіти в галузі аудіовізуального мистецтва та виробництва вимагало певної уніфікації пропедевтичної підготовки (на рівень молодшого бакалавра), що дозволило університетам забезпечити певну академічну мобільність студентів і подальшу нострифікацію їхніх дипломів, водночас автономія університетів дозволила забезпечити індивідуальну траєкторію навчання кожного студента шляхом посилення варіативної складової освітньої та професійної програми. Саме на вирішення проблеми такої уніфікації спрямована стандартизація молодшого бакалавра» [111].

Також особливу увагу слід приділити впровадженню передового зарубіжного досвіду провідних європейських кіношкіл, зокрема організації стажувань на кіностудіях і кінофестивалях. Розширення співпраці між закладами освіти, кінофестивалями, студіями та проектами надає студентам можливість не лише реалізовувати власні творчі проекти, а й приймати безпосередню участь у зйомках, набуваючи практичних навичок у реальних умовах кіновиробництва. Крім того, важливим аспектом розвитку такого підходу до підготовки продюсерів є активізація міжнародної взаємодії з метою обміну найкращими практиками за рахунок розширення програм студентського обміну та їх участі у спільних міжнародних кінопроєктах [31, с. 145].

Як справедливо підкреслюють О. Квецко та Н. Марусик, «загальна перспектива полягає в створенні умов для розквіту творчого потенціалу кожної особистості та розвитку мистецького середовища, яке буде визнано як ключовий компонент культурного та соціального прогресу України. Ці перспективи визначають шляхи для створення динамічної та відкритої системи мистецької освіти, яка відповідає викликам сучасності та сприяє розквіту творчого потенціалу українського суспільства» [31, с. 145]. Ми погоджуємось із думкою цих дослідників і приводу того, що «реалізація перспектив та врахування сучасних викликів допоможе створити динамічну систему, яка не тільки готує фахівців, але і виховує творчу та креативну особистість, яка приречена на вплив на світовий масштаб» [31, с. 145].

Отже, не викликає сумнівів той факт, що включення елементів стажування, практичного навчання, фінансово-правової підготовки, міжнародної копродукції, цифровізації у загальну систему підготовки продюсерів аудіовізуального мистецтва та виробництва в Україні – вкрай актуальне завдання. Оскільки це сприятиме здобуттю студентами необхідних компетенцій, вкрай необхідних для старту успішної кар'єри в сучасних умовах розвитку кіноринку. Разом з тим, також суттєво підвищити якість освіти та загальну підготовку висококваліфікованих кадрів допоможе, по-перше, імплементація відповідного зарубіжного досвіду, зокрема програми стажування

та практики (Німеччина, США); по-друге, зосередження уваги на міжнародних проєктах та копродукції (Велика Британія); по-третє, фінансово-правова підготовка (Франція).

3.3. Оптимальна модель підготовки продюсерів аудіовізуального мистецтва та виробництва в Україні

Розглядаючи теоретико-методологічну базу та вивчаючи зарубіжний досвід, ми дійшли обґрунтованих висновків, що підготовка продюсера у сфері аудіовізуального мистецтва та виробництва відбувається, по-перше, у межах міждисциплінарного підходу, по-друге, у контексті інтеграції наукоцентрованої, особистісноцентрованої та культуроцентрованої моделей у єдину гуманістичну систему.

Саме в межах цієї системи відбувається залучення знань з різних галузей – менеджменту, мистецтвознавства, технологій, права та економіки; орієнтація на сучасні дослідження та інновації у сфері аудіовізуального мистецтва та виробництва; розвиток індивідуальних навичок і талантів студентів, їх критичного мислення та креативності; врахування культурної ідентичності й національних особливостей. Зазначені складові кожної згаданої моделі гармонійно інтегруються в одну. Це відбувається в контексті виникнення та впровадження нових трендів модернізації сучасної фахової передвищої освіти, ключовими серед яких є «перехід до цифрових технологій, диверсифікація навчальних закладів, трансформація викладача у викладача-наставника, збільшення обсягу «дисциплін за вибором», які дозволяють студенту розробити індивідуальну схему здобуття додаткових знань, набуття вмій та навичок» [111, с. 2].

У попередніх підрозділах нами встановлено, що ключове питання в підготовці продюсера в галузі аудіовізуального мистецтва та виробництва полягає у співвідношенні теоретичної та практичної підготовки. З одного боку, для того щоб отримати необхідні компетенції та безпосередній досвід роботи,

майбутні продюсери мають відвідувати практичні заняття. З іншого, – для того, щоб отримати повне розуміння того, які рішення можуть бути ефективними та інноваційними на кіновиробництві, а які ні, вони також потребують теоретичних знань про аудіовізуальне мистецтво, у тому числі знати його історію та розумітися на різних технічних питаннях кінематографії [92, с. 104].

Тому на сьогодні, здійснюючи підготовку продюсера кінематографа (відповідно до кваліфікації), важливо розтлумачувати необхідність кар’єрного зростання, опанування суміжних професій протягом навчання.

Як наслідок, упродовж останніх кількох років процес підготовки продюсерів у галузі аудіовізуального мистецтва та виробництва зазнав суттєвих позитивних змін. Стали впроваджуватися нові освітньо-навчальні програми, за якими можна здобути профільну професійної освіти. Крім того, певний освітній компонент вже є закладеним у різноманітних мистецьких заходах у сфері кінематографа, адже сприяють набуттю у майбутніх фахівців практичних знань і навичок [92, с. 104-105].

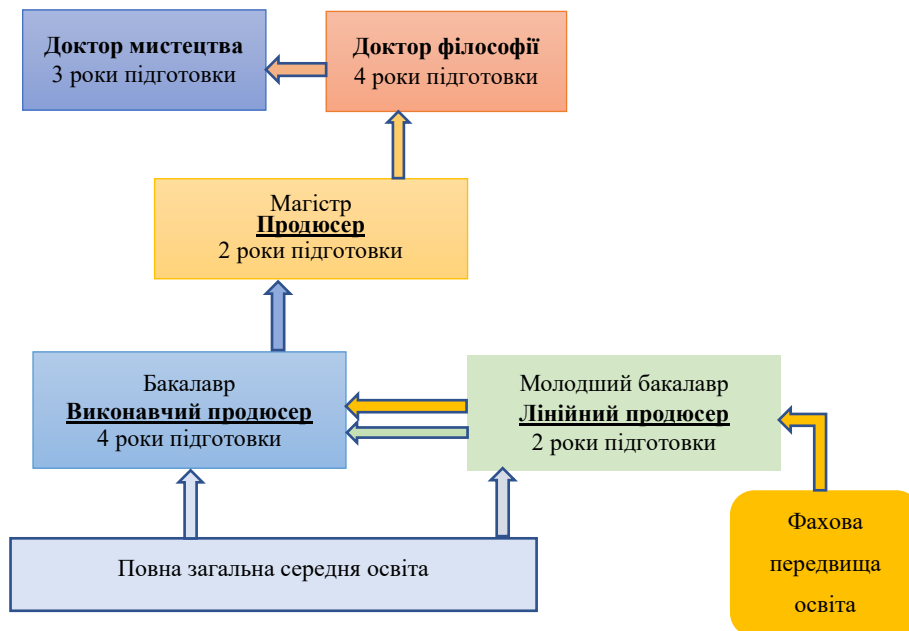


Рис. 3.2. Оптимальна структура вищої мистецької освіти в Україні з підготовки продюсера аудіовізуального мистецтва та виробництва [власна розробка автора]

Як ми вже згадували в підрозділі 3.2, оптимальними термінами навчання було б (у середньому) 2 роки для фахової передвищої, 4 роки для профільної та 5 років для повної вищої освіти. Відповідно оптимальна структура вищої мистецької освіти в Україні з підготовки продюсера аудіовізуального мистецтва та виробництва має передбачати три освітні рівні (рис. 3.2): початковий рівень (короткий цикл вищої освіти), фахова передвища освіта – лінійний продюсер/директор виробництва (молодший бакалавр); перший (бакалаврський рівень) – виконавчий продюсер (бакалавр); другий (магістерський рівень) – продюсер (магістр).

Таким чином, на початковому рівні (короткий цикл) підготовка лінійного продюсера/директор виробництва триває 2 роки. У цей період студенти здобувають основні знання й навички в галузі кіновиробництва, ознайомлюються з процесами виробництва та організацією знімального процесу на майданчику. На цьому етапі лінійний продюсер засвоює основні принципи організації та виробництва фільму, вивчає роль та місце департаментів, а також всіх членів знімальної групи на кожному етапі виробництва, координує роботу з акторами, отримує навички з набору знімальної групи (адміністративний та технічний персонал), транспорту та техніки, опановує практичні навички з розгортання за згортання знімального майданчику, вивчає основні технічні засоби виробництва, вміння працювати з основними виробничими документами.

На першому освітньому рівні, бакалаврському рівні, студенти спеціалізуються на різних аспектах продюсування, удосконалюють свої навички в ролі виконавчого продюсера. На першому курсі мова йде про знання, які студенти отримують під час навчання на лінійного продюсера. На наступних курсах студенти бакалаврату отримують знання про основи сценарної майстерності, основи режисури, основи правознавства, розробку концепції проекту, взаємодію зі знімальною групою та іншими фахівцями, роботу з акторами, навички презентувати проекти, а також маркетингу і дистрибуції фільму, практичні навички складання кошторису та авансових звітів,

режисерського сценарію, календарно-постановного плану (КПП) тощо. Цей етап навчання триває 4 роки. Відповідно доцільним є унормування підготовки лінійних продюсерів так, щоб вони могли продовжити здобуття освіти на 2 році навчання бакалаврів та здобули спеціальність виконавчого продюсера. Таким чином, перший курс бакалаврату вивчає основні дисципліни основ кіновиробництва, так само як у молодших бакалаврів, і навпаки.

Другий освітній рівень надає студентам повноцінну базу для того щоб в майбутньому стати успішними продюсерами та розширити свої знання і вміння в галузі кінопродюсування. Цей процес триває близько 2 років та спрямований на розвиток продюсерської майстерності на найвищому рівні. Продюсер розширює свої знання у сфері фінансового управління, системи оподаткування, джерел фінансування та залучення коштів, стратегічного планування, правових аспектів кінопродюсування, основ маркетингу та дистрибуції кіно, вміння розробляти маркетингову стратегію, опановує мистецтво пітчінгу та публічних виступів, поглиблює знання з сценарної майстерності та драматургії, аналізу ринку кіно, бере участь в кіноринках. Тривалість цього етапу навчання дозволяє студентам засвоїти всі необхідні навички для успішного управління проектами.

Такий розподіл спеціалізацій враховує зростаючу складність ролі продюсера й дозволяє студентам розвивати свої навички і знання на кожному етапі навчання. Водночас можливість опанування суміжних професій упродовж навчання відкриває додаткові можливості для студентів і дозволяє їм глибше розуміти та взаємодіяти з іншими фахівцями відносно кінопродукції.

Також важливим під час навчання та після навчання є проходження різних курсів і програм підвищення кваліфікації; участь у фестивалях, конкурсах тощо.

Під час підготовки продюсерів важливо врахувати регіональну специфіку, зокрема, чи «здатен регіон у перспективі генерувати власні регіональні проекти та створювати регіональний ринок кінопраці..», відповідно до цього визначати спеціалізації [56, с. 103]. Загалом використання регіонального підходу в підготовці продюсерів сприятиме більш рівномірному розподілу ресурсів,

розвитку кіноіндустрії в усій країні та збільшенню можливостей для розкриття потенціалу українських талантів у галузі кіно.

На нашу думку, перспективним у повоєнному відновленні України є розвиток освітніх та культурно-мистецьких просторів у Харкові, Києві, Одесі та Львові. Кожне з цих міст має свою унікальну архітектуру, краєвиди та культурну спадщину, що створює багатий кінематографічний потенціал. Міста славляться своїми унікальними локаціями для зйомок фільмів, мають потужні кіностудії, досвідчених фахівців та інфраструктуру, що створює сприятливе середовище для навчання продюсерів.

Тож, створення партнерств між установами освіти, кіноіндустрією та державними органами сприятиме обміну досвідом, розширенню професійних контактів та створенню спільних проєктів. Це стимулюватиме взаємодію між регіонами, розвиток регіональної підготовки продюсерів, мистецького кінопростору та сприятиме розширенню можливостей для молодих продюсерів.

Окрім того, важливо враховувати тенденції та потреби кіноіндустрії при формуванні програми підготовки продюсерів.

Вважаємо, що для досягнення успіху в підготовці продюсерів в Україні необхідний комплексний підхід, який охоплює кілька важливих аспектів (рис. 3.3):

1. Теоретична освіта. У цьому контексті необхідним є створення та імплементація навчальних програм, спеціально розрахованих на підготовку продюсерів, як у ВНЗ, так і в межах професійних курсів, що переважно надаються приватним сектором. Зміст таких програм має охоплювати широкий спектр особливостей продюсування, зокрема науково-теоретичні основи продюсерської діяльності та її історію, загальну історію кінематографу, психологію творчої діяльності, основи режисури, сценарної майстерності та монтажу, маркетинг, рекламу, фінансування та адміністрування кінопроєктів, постпродакшн, різні юридичні аспекти кіновиробництва, культурні та мовні особливості регіональних та місцевих ринків виробництва аудіовізуальної

продукції, а також тенденції розвитку та закономірності функціонування міжнародного ринку тощо.



Рис. 3.3. Оптимальні складові підготовки продюсера аудіовізуального мистецтва та виробництва в Україні [власна розробка автора]

2. Практична орієнтація та досвід, що передбачає безпосередню участь студентів у створення аудіовізуального твору (короткометражних і повнометражних фільмів, документальних стрічок, відеокліпів і рекламних роликів) на всіх стадіях продакшену [92, с. 105]. У цьому контексті найпершу і найважливішу роль відіграє командна робота студентів, оскільки співпраця в групах сприяє розвитку навичок комунікації з іншими спеціалістами, у тому числі сценаристами, акторами, а також допомагає у вирішенні конфліктних ситуацій [92, с. 105]. Другим важливим моментом практичної підготовки є менторство у формі систематичної підтримки студентів з боку викладачів (професійних продюсерів) та/або зовнішніх експертів, тобто спеціально запрошених фахових представників індустрії аудіовізуального мистецтва і виробництва, які допомагають їм вдосконалювати професійні уміння та навички. А забезпечення можливостей для студентів отримувати практичний досвід у реальних кіновиробництвах, зокрема через проведення пітчінгів не

лише для викладачів, а й для індустрії допоможе молодим продюсерам здобути цінний досвід у різних аспектах кінопродюсування та розвинути їхні навички.

3. Проходження стажування та практики в будь-якій організації, що працює у сфері аудіовізуального виробництва, зокрема в кінокомпаніях, телестудіях, медіаагентствах тощо, що дає можливість майбутнім продюсерам набути практичного досвіду, виконуючи різноманітні завдання та обов'язки, притаманні цій індустрії [92, с. 105]. На нашу думку, обов'язковим є фінальне стажування на кінопроекті – як асистента виконавчого продюсера. Також наголосимо, що за період навчання було б доцільно пройти стажування в кожному департаменті на реальних кінопроектах.

4. Міжнародний обмін студентами.

5. Участь у фестивалях, кіноринках та розвиток мережі контактів та співпраці. Продюсери повинні мати можливість знайомитися з іншими фахівцями галузі, такими як режисери, сценаристи, оператори, а також із представниками фінансових установ та інших організацій, які можуть підтримати їхні проекти.

6. Дипломний проєкт, над яким працюють майбутні продюсери включає:

для магістрів – створення продюсерського бачення фільму, що включає в себе розуміння актуальності кінопроекту, аналіз ринку та цільової аудиторії, визначення виду фільму (комерційне чи фестивальне) та його захист з маркетинговою стратегією та створеним тизером на пітчінгу;

для бакалаврів – починаючи із другого курсу студенти-продюсери кожного семестру об'єднуються в колаборації з іншими студентами спеціальності 021 «Аудіовізуальне мистецтво та виробництво» та створюють короткий метр, залучаючи студентів-режисерів, операторів. З кожним проєктом вони змінюють свої групи та пробують нові ролі – продюсера, режисера, сценариста, оператора тощо. Так, як це роблять студенти в США проходячи повний цикл кіновиробництва, створюючи протягом другого та третього курсу аудіовізуальні твори.

На четвертому курсі студенти створюють як продюсери короткометражний фільм в колаборації з режисерами, операторами, здійснюють його публічний показ та представляють фестивальну стратегію просування цього короткого метру.

Поєднання усіх складових підготовки продюсера аудіовізуального мистецтва та виробництва сприятиме розвитку державно-приватного партнерства у сфері вищої мистецької освіти.

Погоджуємося з думкою вітчизняних науковців, що «процес підготовки майбутніх медіафахівців у ВНЗ можна покращити, якщо вони послідовно впроваджують у навчання такі контекстні технології, як моделювання, імітаційні ігри, майстер-класи, творчі майстерні» [111, с. 7]. Адже позитивна динаміка розвитку предметної компетентності майбутніх фахівців у галузі аудіовізуальних мистецтв свідчить про ефективність упровадження контекстних технологій. У свою чергу імітаційні технології включають розподіл ролей, моделювання ситуацій та ділові ігри, які поділяються на операційно-рольові, проблемно-орієнтовані, навчально-рольові та навчально-педагогічні.

Крім того, науковці звертають увагу на необхідність застосування таких педагогічних технологій, як «лекція з розв'язування задач і практичне заняття (власне навчальна діяльність)...; практичні заняття з елементами дискусії, рольових та імітаційних ігор, а також моделювання майбутньої професійної діяльності (квазіпрофесійної діяльності), що сприяє розвитку як змістового, так і соціального контексту майбутньої професійної діяльності; науково-дослідна робота студентів, підготовка проєктів, педагогічна практика, виконання курсових робіт (навчально-професійна діяльність)» [111, с. 7].

Також украй важливим є розвиток проєктної діяльності. Як указують вітчизняні науковці, «пріоритетними напрямками розвитку проєктної освіти в університеті є розробка синхронізованих навчальних планів за спеціальностями та напрямками підготовки творчих кадрів для кіно і телебачення; створення єдиної методичної бази для ведення проєктної діяльності в рамках навчального

процесу; синхронізація курсових, навчальних і виробничих практик, випускних кваліфікаційних робіт; створення єдиного освітнього поля для студентів творчих спеціальностей; забезпечення високого рівня аудіовізуальних робіт у рамках студентського кіномистецтва; розробка проєктної діяльності» [111, с. 7].

Впровадження проєктного навчання забезпечить такі результати:

- «створення професійного телевізійного та кінематографічного середовища з першого року навчання в університеті;
- реалізація умов для взаємодії представників усіх спеціальностей і напрямів підготовки, необхідних для телебачення та кіноіндустрії;
- створення студентських аудіовізуальних робіт, здатних конкурувати на кіно- й телеринку (для отримання визнання кінематографічної спільноти)» [111, с. 7].

Таким чином, проєктний підхід дозволяє моделювати процеси, близькі за своїми цілями, завданнями та організацією до реалій кіно- й телевиробництва, що дозволяє успішно інтегрувати випускників у професійне середовище [111].

У цілому, процес підготовки продюсерів має бути заснованим на безпосередньому поєднанні теорії із практичним досвідом. Це означає, що навчальний процес має бути організований, наприклад дуально, щоб теоретичні знання від самого початку навчання орієнтували студентів на вирішення практичних завдань, які вони будуть виконувати безпосередньо на виробництві.

Наприклад, у процесі підготовки майбутніх продюсерів варто навчати таким теоретичним знанням, як сценарна майстерність, кіноаналіз тощо. Щоб оптимізувати засвоєння такого матеріалу краще застосовувати практичні вправи, наприклад, написання власного сценарію, опрацювання типажів та характерів персонажів тощо.

Отож, метою підготовки продюсерів має бути всебічний розвиток у студентів як творчих, так і технічних компетенцій [92, с. 104].

Окрему увагу варто приділити ще одному важливому аспекту підготовки продюсерів, а саме різницею між університетською освітою та професійними курсами – т.з. короткотерміновими освітніми програмами [92, с. 104]. Попри те,

що сьогодні чимало курсів включають у свою структуру деякі університетські програми, вони, як правило, не пропонують достатнім обсяг теоретичного матеріалу, який можна було б порівняти з рівнем академічних програм, а також, що варто підкреслити, не відповідають вимогам, необхідним для здобуття академічного ступеня. Втім, незважаючи на це, такі курси користуються значним попитом, адже орієнтовані переважно на суто практичні аспекти кіновиробництва.

Одним із можливих сценаріїв нівеляції цього розриву може стати інтеграція елементів навчання у програму кінофестивалів. Кожен з таких заходів апріорі може перетворитися на своєрідну платформу для обміну професійним досвідом і знаннями між фахівцями кіноіндустрії. У рамках фестивалів усе частіше запроваджуються певні освітянські ініціативи, такі як майстер-класи за участю провідних кінематографістів – режисерів, операторів, звукорежисерів і звичайно продюсерів. Подібні заходи дозволяють майбутнім або ще недосвідченим продюсерам не лише опанувати нові знання й удосконалити свої професійні навички, але й отримати корисний фідбек між метрів кіноіндустрії, зокрема цінні поради щодо професійного розвитку та кар'єри, а також завести корисні контакти в індустрії [92, с. 104].

Здійснивши аналіз наявної літератури про підготовку продюсерів, нами визначено загальну модель підготовки продюсерів аудіовізуальної сфери, представлену на рисунку 3.4 [складено автором самостійно].

Основна мета – підготовка фахівців, здатних вирішувати складні завдання і проблеми в галузі аудіовізуального мистецтва та виробництва.

1. Цілі освіти.

Формування знань і навичок у сферах:

- креативності: розвиток інноваційного мислення, здатність створювати оригінальні концепції;
- виробництва: вивчення всіх етапів кіновиробництва, включаючи довиробничу підготовку (препродакшн), виробництво (продакшн) та поствиробництво (постпродакшн);

- управління проектами: розвиток навичок планування, координації та контролю над виробничими процесами;
- критичного мислення: здатність аналізувати й оцінювати інформацію, приймати обґрунтовані рішення;
- комунікаційних навичок: уміння ефективно взаємодіяти з різними учасниками проєкту, від інвесторів до команди виробництва; вміння пітчінгу та прожажів;
- лідерських навичок: розвиток уміння керувати командою, мотивувати її та забезпечувати виконання завдань;
- вирішення проблем і прийняття рішень: здатність оперативно вирішувати проблеми та приймати стратегічні рішення;
- розвитку творчого мислення й уміння генерувати та реалізовувати ідеї;
- оволодіння практичними навичками в роботі з фінансами, складанні кошторису, вміння пітчити, розробці проєктів та керуванні продукцією.

2. Зміст освіти.

Теоретична підготовка включає закріплення основних теоретичних знань і понять, які стосуються виробництва й реалізації аудіовізуальних творів. Важливо включати в навчальні програми актуальні базові та спеціальні дисципліни, такі як:

Аналіз ринку та джерела фінансування.

- Правознавство в аудіовізуальній сфері та договори.
- Професія виконавчий продюсер.
- Основи кіновиробництва:
 - Етапи виробництва;
 - КПП та інші документи;
 - Робота всіх департаментів;
 - Професія другий режисер. Взаємодія;
 - Пітчінги та захист проєктів.
- Управління фінансами (Ліміт затрат та кошторис).
- Сценарна майстерність (Драматургія та жанри).

- Історія кіно.
- Основи режисури.
- Кіноаналіз.
- Мистецтво пітчінгу та публічні виступи.
- Мистецтво переговорів .
- Виробництво реклами.
- Виробництво та продюсування анімації.
- Основи операторської майстерності.
- Основи постпродакшну.
- Робота з акторами.
- Маркетинг кінофільмів.
- Практичні заняття та колоборація.
- Екскурсії на студії, знімальні майданчики.
- Продюсування.

Науково-методична робота в підготовці продюсера складається з таких етапів:

- аналіз сучасних тенденцій та проблем аудіовізуальної галузі (на цьому етапі дослідження й аналізу застосовуються сучасні технології та методики виробництва аудіовізуальної продукції, виявляються проблеми, з якими стикаються фахівці в практичній роботі);

- розробка нових методик і технологій (на основі аналізу сучасних тенденцій у галузі аудіовізуальної продукції та вивчення досвіду кращих світових практик розробляються нові методики й технології виробництва);

- використання сучасних інформаційних технологій у навчальному процесі (на цьому етапі розробляються та впроваджуються сучасні інформаційні технології в навчальний процес із підвищення ефективності та якості підготовки продюсерів);

- підготовка наукових публікацій і досліджень (на цьому етапі здійснюється дослідження й написання наукових публікацій тощо).

3. Практична підготовка. На цьому етапі студенти здобувають практичний досвід в аудіовізуальній галузі, наприклад, працюючи на кіностудії. Також під час навчання студенти беруть участь у проєктній діяльності, де мають можливість отримати свої знання та навички в реальних проєктах. Вони працюють над створенням короткометражних фільмів, рекламних роликів або ігрових проєктів.

Важливим елементом у практичній підготовці є підготовка дипломного проєкту його пітчінг; а також підвищення кваліфікації, яке відбувається через проходження додаткових курсів і семінарів з питань мистецького менеджменту, фінансів, маркетингу та PR; участь у міжнародних конференціях і фестивалях, кіноринках для ознайомлення зі світовими трендами й новими підходами.

4. Форми організації освітнього процесу:

- традиційні форми (лекції, семінари, практичні заняття);
- проєктна форма (розробка та реалізація проєктів);
- командно-рольова форма (моделювання роботи творчого колективу);
- залучення відомих продюсерів для проведення курсів;
- онлайн-курси (доступ до навчальних матеріалів через інтернет);
- приватні курси інтенсивної підготовки (короткострокові програми для швидкого засвоєння знань);
- неформальна освіта (участь у семінарах, конференціях, воркшопах).

5. Реальний освітній процес як єдність навчання, виховання й розвитку людини:

- забезпечення інтегрованого підходу до навчання, розвитку та виховання;
- створення умов для розвитку творчих здібностей і креативності студентів;
- формування культурної ідентичності. Включення національних культурних особливостей у навчальні програми є аспектом моделі. Це охоплює вивчення української культурної спадщини, історії кіно й телебачення, підтримку українського кінематографа та телебачення.

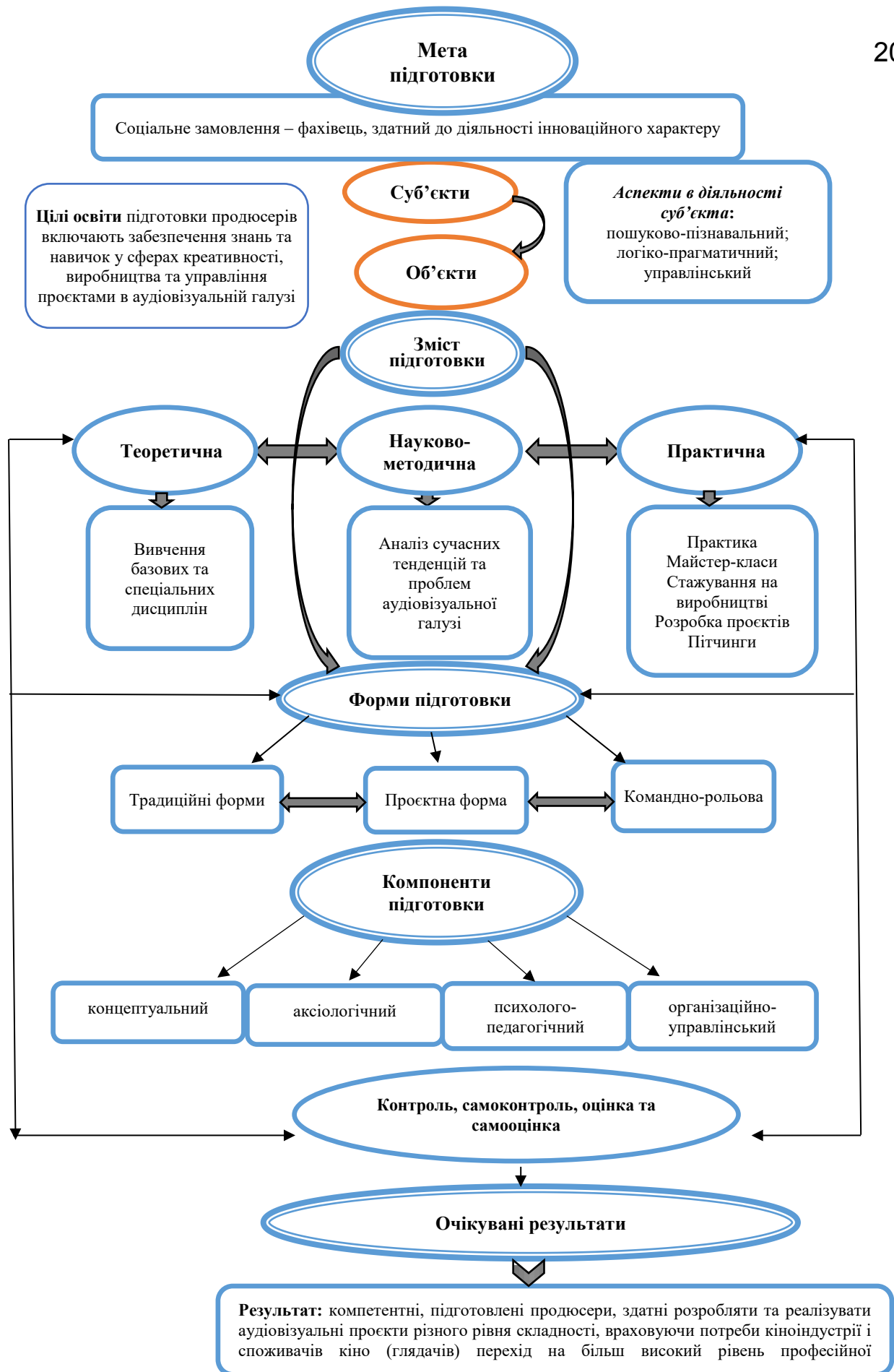


Рис. 3.4. Оптимальна модель підготовки продюсера аудіовізуального мистецтва та виробництва в Україні [власна розробка автора]

6. Суб'єкти та об'єкти освітнього процесу. У підготовці продюсерів в аудіоінформаційній сфері важливу роль відіграють як викладачі, які мають високу кваліфікацію та практичний досвід у цій галузі, так і студенти, що сприяє розширенню світогляду та взаєморозуміння. Об'єкт освітнього процесу – знання та практичні навички у сфері аудіовізуального виробництва, які студенти здобувають на кожному етапі підготовки.

7. Освітнє середовище для підготовки продюсерів включає навчальні аудиторії, знімальне обладнання, павільони, майданчики для зйомок, монтажні студії та інші приміщення й обладнання, забезпечене для реалізації практичної складової підготовки.

8. Результатом освіти є компетентні, підготовлені продюсери, здатні розробляти й реалізувати аудіовізуальні проекти різного рівня складності, враховуючи потреби ринку і споживачів. Рівень освіченості продюсерів визначається на основі підсумкових оцінок, здобутих у процесі навчання та захисту дипломної роботи.

Отже, оптимальна модель підготовки продюсерів в Україні повинна мати практико орієнтовану структуру (інтеграцію освітнього та професійного середовища), що дозволяє безпосередньо залучати студентів до практичних складових кіновиробництва та реалізації інших завдань, як того вимагають професійні стандарти індустрії [92, с. 101].

На нашу думку, така модель підготовки продюсерів забезпечує комплексний підхід до підготовки фахівців у галузі аудіовізуального мистецтва, що дозволяє студентам отримати знання, уміння та навички, необхідні для реалізації на професійному ринку. Крім того, така модель підготовки відповідає сучасним вимогам ринку праці та розвитку технологій, що є чинником виробництва в забезпеченні конкурентоспроможності майбутніх фахівців.

Завдяки даній моделі підготовки продюсерів студенти отримують можливість здобути ґрунтовні теоретичні знання та необхідні практичні компетенції, що є запорукою успішного старту професійної кар'єри. Разом із тим для досягнення високої ефективності освітнього процесу важливо, щоб у

навчальні програми були інтегровані як актуальні методики, так і сучасні технології кіновиробництва [92, с. 106].

Крім того, не варто забувати ще одну деталь: функції продюсера не обмежуються виключно організацією процесу кіновиробництва, а також забезпеченням фінансування та дистрибуції відповідного аудіовізуального продукту. Він також виконує і суспільнокорисну місію формування системи цінностей конкретного соціуму та національного виховання [94, с. 41].

Більше того, творчі індустрії можуть суттєво змінити структуру економіки, принести прибуток державі, сприяти формуванню спроможного громадянського суспільства, а також працювати на культуру, позитивно впливати на формування моральних та етичних засад суспільства, національної та громадянської ідентичності, що є особливо актуальним у воєнний час і тим більше у період повоєнної відбудови України [94, с. 41].

Ми переконані, що інститут продюсерства може і повинен стати одним із локомотивів описаних вище змін, позаяк продюсер не тільки здійснює фінансову діяльність, але й має вплив на творчий процес створення аудіовізуального твору.

Отож, ключова творча місія продюсера полягає у репрезентації засобами мистецтва національної та культурної самобутності українців, тим самим формуючи на рівні політико-культурного сприйняття нові позитивні образи України як на національному, так і міжнародному рівні [94, с. 41]. Це у свою чергу вимагає отримання ним відповідних компетентностей, що можливо виключно в межах запропонованої моделі підготовки продюсерів.

Висновки до III розділу

1. Показано, що особливістю сучасної системи професійної підготовки продюсерів в Україні є:

а) функціонування різних форм освіти (навчання в державних, приватних освітніх закладах), а також створення перших акредитованих освітньо-

професійних програм «Продюсерство з аудіовізуального мистецтва та виробництва» з використання форм і методів, які відповідним чином апробовані;

б) розроблення стандартів і кваліфікаційних вимог до майбутніх фахівців програм аудіовізуального мистецтва та виробництва тощо.

Доведено, що підвищення якості освітніх послуг забезпечується завдяки активному використанню наукового й освітнього потенціалу провідних університетів, академій, коледжів, кіностудій і гуртків при школах, громадських центрів мистецтв та інших установ, пов'язаних зі сферою аудіовізуального мистецтва.

Зазначено, що підготовка продюсерів має бути комплексною та збалансованою, щоб вони могли успішно керувати процесом створення й реалізації фільмів, беручи до уваги технічні, етичні, культурні та практичні аспекти. Дослідження вказують на необхідність підготовки продюсерів з урахуванням міжнародних стандартів та новітніх технологій, а також з орієнтацією на місцеву культурну специфіку. Практичний досвід продюсерів дає можливість реалізувати набуті знання та навички в реальних проєктах, що є важливим елементом у підготовці майбутніх фахівців.

2. Визначено основні проблеми й виклики, з якими стикається система підготовки продюсерів аудіовізуального мистецтва та виробництва в Україні, а саме: часткова невідповідність освітніх програм сучасним вимогам; недосконалість нормативно-правової бази; розрив між теоретичною підготовкою та практичною діяльністю; застаріла матеріально-технічна база; обмежене фінансування сфери культури та аудіовізуального сектору через російсько-українську війну.

Розроблені механізми охоплюють нормативно-правові, організаційні, навчально-методичні та кадрові аспекти, що сприяють ефективній підготовці професійних кадрів у галузі аудіовізуального виробництва та забезпечують взаємозв'язок між освітньою системою і ринком культурно-мистецької продукції в Україні.

Запропоновано організаційно-правові заходи модернізації підготовки продюсерів в Україні, зокрема: 1) розвиток майданчиків для обміну досвідом між індустрією, викладачами та студентами; 2) посилення міжнародної співпраці – розширення міжнародного обміну, участь у міжнародних проєктах та програмах для обміну найкращими практиками; 3) розширення переліку професій спеціальностей, для навчання за якими може бути виданий ваучер, шляхом внесення до їх переліку професії лінійного продюсера, а також оновлення переліку професій у рамці кваліфікацій; 4) широке впровадження гостьових лекцій та майстер-класів, залучення фахівців-практиків до викладання; 5) розширення програм стажувань, а також збільшення обсягу та підвищення ефективності практичних занять для студентів. Проведення фінального стажування у виконавчого продюсера як асистента (за період навчання було б доцільно пройти стажування в кожному департаменті на реальних кінопроєктах); 6) модернізація навчальних програм, зокрема включення нових або оновлення існуючих предметів, з метою надання студентам актуальних знань та сучасних практик; 7) внесення змін до чинних нормативно-правових актів, зокрема 1) Закону України «Про вищу освіту» щодо розширення можливостей для викладання у мистецьких вищих навчальних закладах практиків кіноіндустрії; 2) впровадження механізму розподілу державних коштів для виробництва фільмів студентами; 3) забезпечення стажувань студентів на реальних кінопроєктах в кінокомпаніях (суб'єктах кінематографії), які отримали державну фінансову підтримку тощо. 8) імплементація кращого зарубіжного досвіду – програми стажувань і практики (США, Німеччина); зосередження уваги на міжнародних проєктах та копродукції (Велика Британія); по-третє, фінансово-правова підготовка (Франція).

Доведено, що вищезазначені заходи сприятимуть підвищенню конкурентоспроможності українських продюсерів на міжнародному ринку та забезпечать їхню ефективну інтеграцію в сучасне професійне середовище.

3. Показано, що на сучасному етапі найбільш ефективною моделлю підготовки продюсерів, яка є релевантною і для імплементації в Україні, є та, що побудована на практико-орієнтованому підході і має відповідну йому структуру. Дана структура уможлиблює безпосереднє залучення студентів до реалізації практичних проєктів та виконання реальних завдань відповідно до стандартів професії продюсера. Завдяки моделі, в якій поєднуються новітні технології й актуальні практики кіновиробництва, майбутні фахівці можуть здобути ґрунтовні теоретичні знання та опанувати необхідні практичні вміння та навички, що відкривають двері для подальшої професійної кар'єри.

Результатом реалізації зазначеної моделі є підготовка компетентних продюсерів, здатних розробляти й реалізувати аудіовізуальні проєкти різного рівня складності, враховуючи потреби ринку та споживачів.

Основні положення розділу дисертаційної роботи відображено в таких працях автора: [92; 94; 95; 98].

ВИСНОВКИ

У дисертації узагальнено й вирішено актуальне комплексне міждисциплінарне дослідження особливостей функціонування системи підготовки продюсерів, що включало розгляд основних моделей підготовки продюсерів, які історично сформувалися у світовій кінематографічній практиці, та визначення специфіки формування оптимальної моделі продюсерства в Україні.

Наукові результати дали змогу сформулювати такі висновки:

1. Охарактеризовано стан наукової розробки теми дослідження.

Доведено, що на сьогодні наукова розробка теми підготовки продюсерів є досить ґрунтовною. Відповідно всі дослідження із заявленої тематики було розподілено на три основні групи наукових праць: зарубіжні дослідники, вітчизняні дослідники та практики-продюсери.

Показано, що в зарубіжних дослідженнях переважно зосереджено увагу на питаннях техніки й технологіях продюсування, а також механізмах залучення фінансових ресурсів. Окрім цього, зарубіжні дослідники визначають такі типи продюсерів: виконавчий продюсер, продюсер, лінійний продюсер, асоційований продюсер, креативний продюсер та ін.

У свою чергу українські дослідники зосереджуються на двох основних типах продюсерів – продюсер і виконавчий продюсер – та акцентують увагу на питаннях культурології, розвитку західної та української кінематографічної школи, тоді як продюсери-практики наголошують на практичних аспектах підготовки та роботі з командою.

2. Розглянуто основні моделі підготовки продюсерів, які історично склалися у світовій кінематографічній практиці, та визначено особливості формування особистості продюсера в контексті культурної ідентичності.

Аналіз основних моделей підготовки продюсерів, що історично виникли у світовій кінематографічній практиці, засвідчує, що цей процес є багатофункціональним і охоплює як теоретичні, так і практичні аспекти.

Ключовими компонентами підготовки є когнітивний, психологічний, методичний, організаційний та практичний складники, що дозволяють сформувати професійні навички майбутнього продюсера. Важливу роль у підготовці відіграє співвідношення теоретичних знань і практичного досвіду, яке варіюється залежно від обраної освітньої моделі.

Основні моделі, що застосовуються в мистецькій освіті, включають наукоцентровану, особистісноцентровану, культуроцентровану та гуманістичну, кожна з яких акцентує увагу на різних аспектах розвитку продюсера: від науково-дослідницької компетентності до самовираження через культурну діяльність. Інтеграція цих підходів дозволяє підготувати продюсера, здатного працювати в умовах сучасної аудіовізуальної індустрії.

Формування особистості продюсера, зокрема в контексті культурної ідентичності, відбувається на трьох рівнях: зовнішньому (вплив соціально-економічного й культурного середовища), внутрішньому (особистісні характеристики) та індивідуальному (досвід і освіта). Продемонстровано, що визначальними для формування особистості продюсера є специфічні знання, здібності, досвід, компетенції та навички у сфері кіновиробництва, оволодіння якими сприяє формуванню зрілої, відповідальної та професійної особистості продюсера.

Таким чином, ефективна підготовка продюсерів відіграє ключову роль не лише в підвищенні рівня професійної компетентності, але й у розбудові демократичного суспільства, що є особливо важливим для розвитку кіновиробництва та громадянського суспільства в Україні.

3. Узагальнено підходи до підготовки продюсерів у США.

Показано, що з 1980-х років розвинулася система підготовки продюсерів у США, якій притаманні такі характерні ознаки: високий рівень децентралізації, зокрема управлінської; плюралізм думок та підходів; перманентна конкуренція; регулярне впровадження інновацій; націленість на результат; творча креативність (іноді – на межі ризику).

Доведено, що американська модель розвитку кіно (і, певною мірою, підготовки продюсерів) передбачає невтручання держави в галузь і фінансове забезпечення приватними компаніями. У результаті цього на різних етапах історичного розвитку кіноринку в США утворювалися своєрідні приватні монополії.

Американські навчальні заклади, які готують продюсерів, активно використовують три основні підходи до навчання, поєднуючи та комбінуючи їх залежно від специфіки програм підготовки. Мовиться про традиційний підхід, підхід, заснований на досвіді, та підхід, заснований на продуктивності.

Визначено, що в США існує значна кількість приватних навчальних закладів, у яких навчають спеціалістів для різних сфер кіноіндустрії. Існують також як короткотермінові (1–2 дні) і довготермінові (2–8 тижнів) курси підвищення кваліфікації, так і бакалаврські й магістерські програми. За результатами навчання, залежно від форми та тривалості останнього, видаються або сертифікати, або дипломи бакалавра чи магістра. При цьому програми підготовки продюсерів у різних навчальних закладах є не просто різними, а унікальними, вони пропонують власне бачення підготовки майбутніх продюсерів.

Показано, що в навчальних програмах однакова увага приділяється творчим й управлінським здібностям з метою покращення та розвитку художніх навичок і суджень студентів, забезпечуючи водночас міцну підготовку у сфері бізнесу.

Загалом визначено, що програми підготовки продюсерів у США мають декілька загальних особливостей:

- широкий спектр курсів (різноманітні аспекти продюсерської діяльності, включаючи розробку концепцій, ринковий аналіз, фінансування, маркетинг, виробництво та презентацію проєктів);

- практичні навички (практичні справи й рольові ігри, які допомагають студентам набути не лише теоретичних знань, але й практичних навичок у справжніх ситуаціях, з якими вони зіштовхнуться у своїй кар'єрі);

- фокусування на маркетингу та продажах (ідентифікація цільової аудиторії, позиціонування продукту на ринку, ефективне просування проєктів, зокрема використання цифрових медіа й соціальних мереж);
- міжнародна перспектива (врахування глобальних аспектів продюсерської діяльності);
- робота з командою (навички співпраці з іншими членами творчої команди, такими як сценаристи, режисери та актори, для досягнення спільних цілей).

4. Охарактеризовано сутність сучасної системи підготовки продюсерів у ЄС.

Аналіз сучасної системи підготовки продюсерів у ЄС засвідчує, що європейська модель продюсування є багатогранною й характеризується поєднанням теоретичних знань та практичних навичок. Ця модель передбачає не лише ринкові механізми, але й державну підтримку кіноіндустрії, що дозволяє забезпечити високі стандарти якості та творчої свободи. Основою європейської системи підготовки продюсерів є принципи нового публічного менеджменту, які включають ефективне використання ресурсів, прозоре бюджетування та орієнтацію на художню цінність продукту.

Визначено, що європейські програми підготовки продюсерів, зокрема у Франції, Великій Британії, Німеччині та Польщі, зосереджені на магістерських курсах тривалістю від одного до двох років. Ці програми вміщують не лише академічне навчання, але й стажування на кіностудіях та участь у кінофестивалях, що дозволяє студентам зануритися в реальне кіновиробництво. Програми є висококонкурентними й вимагають від студентів попереднього досвіду в галузі кіновиробництва, а також навичок роботи з бюджетом.

Доведено, що європейська модель підготовки продюсерів підкреслює важливість поєднання теоретичних занять із практичними проєктами, участі у фестивалях. Такі програми, як у La Fémis, фокусуються на всебічному розвитку студентів, надаючи їм можливість працювати в різних кінодисциплінах,

вивчати специфіку ремесла й розвивати свої професійні навички через постійне чергування теоретичних та практичних модулів.

5. Проаналізовано вітчизняний досвід підготовки продюсерів.

Аналіз вітчизняного досвіду підготовки продюсерів показує, що підготовка продюсерів та мистецька освіта в Україні має глибоке історичне коріння, яке починається ще з 1920-х років – з часу заснування кінотехнікумів та семінарів у Києві, Харкові й Одесі. Однак, становлення професійної підготовки кінопродюсерів відбулося значно пізніше, у 1990-х роках, коли було створено спеціалізацію «Організація виробництва фільму» на кінофакультеті КНУТКиТ імені І. К. Карпенка-Карого. Це стало ключовим кроком у розвитку цієї професії в незалежній Україні. Із часом підготовка продюсерів набула нових форм, завдяки запровадженню Міністерством освіти і науки професійних стандартів та створенню кафедри продюсерства аудіовізуального мистецтва у 2021 році в Київському національному університеті театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

На сучасному етапі українська кіноосвіта адаптується до світових тенденцій, що видно через інтеграцію європейських стандартів у навчальні програми та акцент на практичні навички студентів. З огляду на зростаюче міжнародне визнання українського кінематографа, є всі підстави вважати, що українська школа підготовки кінопродюсерів має неабиякий потенціал для подальшого розвитку. Співпраця з міжнародними експертами, впровадження інноваційних методів навчання та розширення практичних можливостей для студентів можуть стати рушіями цього процесу.

6. Досліджено організаційно-правові механізми підготовки продюсерів в Україні.

Аналіз організаційно-правових механізмів підготовки продюсерів в Україні виявив низку проблем, які стримують розвиток цієї галузі освіти. Серед основних викликів зазначено невідповідність освітніх програм сучасним вимогам, недосконалість нормативно-правової бази, розрив між теорією і

практикою, застарілу матеріально-технічну базу, обмежене фінансування сфери культури та аудіовізуального сектору через російсько-українську війну.

Розроблені механізми охоплюють нормативно-правові, організаційні, навчально-методичні та кадрові аспекти, що сприяють ефективній підготовці професійних кадрів у сфері аудіовізуального виробництва та забезпечують взаємозв'язок між освітньою системою і кіноіндустрією в Україні.

З метою подолання цих проблем і модернізації підготовки продюсерів запропоновано низку заходів, серед яких: створення майданчиків для обміну досвідом; посилення міжнародної співпраці; оновлення переліку професій і спеціальностей; активне залучення практиків до викладання (шляхом внесення змін до чинних нормативно-правових актів, зокрема 1) Закону України «Про вищу освіту» щодо розширення можливостей для викладання у мистецьких вищих навчальних закладах практиків кіноіндустрії без наукового ступеня; 2) впровадження механізму розподілу державних коштів для виробництва (створення) фільмів студентами; 3) забезпечення стажувань студентів на реальних кінопроєктах в кінокомпаніях (суб'єктах кінематографії), які отримали державну фінансову підтримку тощо; упровадження міжнародного обміну; а також модернізація навчальних програм із фокусуванням на актуальних практиках і знаннях.

Доведено, що застосування цих організаційно-правових заходів сприятиме підвищенню конкурентоспроможності українських продюсерів на міжнародному ринку, забезпечить їх інтеграцію в сучасне професійне середовище та підвищить якість освітнього процесу.

7. Визначено й обґрунтовано оптимальну модель підготовки продюсерів в Україні.

Оптимальна модель підготовки продюсерів в Україні базується на міждисциплінарному підході, який поєднує науково-теоретичну, практичну, особистісну та культурну складові в єдину гуманістичну систему. Така модель підготовки враховує як необхідність теоретичного вивчення основ кіновиробництва, аудіовізуального мистецтва, так і практичне навчання та

стажування в реальних умовах кіновиробництва. Наголошено, що за період навчання було б доцільно пройти стажування в кожному департаменті на реальних кінопроєктах та фінальне стажування наприкінці навчання у якості асистента виконавчого продюсера. Вважаємо, що оптимальні терміни навчання (у середньому): 2 роки для фахової передвищої, 4 роки для профільної та 5 років для вищої освіти. Продюсери мають бути підготовлені на трьох освітніх рівнях – фахова передвища освіта (лінійний продюсер), бакалаврський (виконавчий продюсер) та магістерський (продюсер). Окрім того, впровадження проєктного й міждисциплінарного підходів, застосування інноваційних педагогічних технологій, стажування, міжнародний обмін та участь у фестивалях дозволяють студентам здобувати цінний практичний досвід і професійні контакти. Важливу роль відіграє регіональна специфіка, яка враховує можливості створення локальних кінопроєктів.

Продемонстровано, що комплексний підхід дозволить випускникам успішно інтегруватися в професійне середовище та позитивно впливатиме на розвиток кіноіндустрії в Україні.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алфьоров А. М., Алфьорова З. І. Аудіовізуальна сфера та креативні індустрії: морфологічні трансформації в першій чверті ХХІ ст. *Культура України*. 2022. Вип. 77. С. 7–18.
2. Алфьорова З. І. Трансформація професійно-освітнянської моделі українського аудіовізуального мистецтва та виробництва під впливом системної невизначеності. *1st International Conference on Innovative Solutions in Research and Education*. São Paulo, Brazil. 2021. P. 78–91. URL: https://ispic.ngo-seb.com/assets/files/1_conf_24_26.02.2021.pdf#page=79 (дата звернення: 16.10.2022).
3. Алфьорова З. І. Сучасні тенденції в аудіовізуальній освіті в Україні: необхідність продовження реформ. *Emerging Trends in Academic Research: Conference Proceedings of the 1st International Conference* (February 10–12, 2021). Dublin, Ireland, Primedia elaunch LLC, 2021. P. 139–143.
4. Алфьорова З., Алфьоров А. Кіносектор українського аудіовізуального мистецтва в контексті супротиву російської агресії. *Proceedings of the 7th International Scientific and Practical Conference «Science, Education, Innovation :Topical Issues and Modern Aspects»* (September 26–28, 2022). Tallinn, Estonia, 2022. P. 159–167.
5. Афанасьєва К. Продюсер в аудіовізуальному бізнесі: правові аспекти діяльності. *Теорія і практика інтелектуальної власності*. 2011. № 2. С. 47–53.
6. Батюк. А. Стан та перспективи розвитку ринку праці креативного сектору України в умовах війни. *Молодий вчений*. 2023. Вип. 9 (121). С. 47–52. <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2023-9-121-10.7>
7. Безгін О. І., Кузнєцова І. В., Успенська О. Ю. Художня культура і мистецька освіта України: сучасні прояви і смисли : монографія. Київ : Ін-т культурології НАМ України, 2019. 208 с.

8. Безгін О. І., Успенська О. Ю. Нові методологічні засади підготовки виконавських кадрів вищої кваліфікації. Художня культура і мистецька освіта України: сучасні прояви і смисли : монографія. Київ : Ін-т культурології НАМ України, 2019. С. 88–100.

9. Безгін О. Мистецькі освітні заклади. Історичний дискурс і структурні зміни. *Науковий вісник КНУТКиТ імені І. К. Карпенка-Карого* : зб. наук. праць. Київ, 2012. Вип. 10. С. 269–289.

10. Безручко О. В. Підготовка в Україні фахівців творчих екранних спеціальностей: терміни, історична специфіка, сучасний стан. *Кіно-, телемистецтво як навчальна дисципліна і методика її викладання* : збірка науково-методичних статей [наук. редактор проф. Горевалов С. І., редактор-упорядник доцент Десятник Г. О.]. Київ : КНУ, 2016. С. 5–10.

11. Біган В. Мій шлях у продюсерській діяльності. *Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі XXI століття: виклики та концепції сьогодення*: зб. наук. праць / наук. ред., упоряд. С. Садовенко. Київ : НАКККиМ, 2018. С. 83.

12. Брюховецька Л. Василь Цвіркунов і національне обличчя кіностудії: 21 грудня Василю Цвіркунову – 100 років. *Кіно-Театр*. 2017. № 6. С. 31–34.

13. Брюховецька Л. І. Кіномистецтво : навч. посіб. для студентів вищ. навч. закладів. Київ : Логос, 2011. 391 с.

14. Відеопрезентація освітньо-професійної програми «Продюсування та арткураторство». Харківська державна академія дизайну і мистецтв : офіційний сайт. URL: <https://ksada.org/avm-producers.html> (дата звернення: 28.07.2023).

15. Відомості про професійні стандарти. Реєстр кваліфікацій. URL: <https://register.nqa.gov.ua/profstandarts> (дата звернення: 13.07.2023).

16. Вітвицька С. С. Моделювання як метод системного дослідження та проектування освітнього простору у вищому навчальному закладі. *Моделювання професійної підготовки фахівців в умовах євроінтеграційних*

процесів : монографія /за ред. С. С. Вітвицької, доктора педагогічних наук, професора. Житомир : Вид. О. О. Євенок, 2019. С. 15–28.

17. Волков С. М. Інституалізовані соціокультурні системи: регіональна специфіка та динаміка / Інститут культурології НАМ України. Київ, 2010. 248 с.

18. Вчимося кіновиробництву разом з європейськими партнерами. КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого : офіційний сайт. URL: <https://knutkt.com.ua/institute-ekran-powers/1485.html> (дата звернення: 13.02.2023).

19. Габермас Ю. Громадянство і національна ідентичність. Умови громадянства : збірник / під ред. Варта ван Стінбергена. Київ, 2005. С. 49–70. URL: <http://litopys.org.ua/rizne/haber.htm> (дата звернення: 28.04.2023).

20. Галкін Л. Інтерв'ю з директором Arthouse Traffic Денисом Івановим. URL: <https://moviegram.com.ua/interview-arthouse-traffic/> (дата звернення: 13.07.2023).

21. Горпенко В. Г. Історична динаміка термінології сучасних екранних мистецтв (О. Довженко. Теоретичні погляди). *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. 2015. Вип. 16. С. 95–105.

22. Десятерик Д. Олег Кохан: У наших силах дати світові український новий кінематограф. ГО «Детектор медіа» : офіційний сайт. 2011. URL: <https://detector.media/withoutsection/article/58971/2011-01-07-oleg-kokhan-u-nashykh-sylakh-daty-svitovi-ukrainskyu-novu-kinematograf/> (дата звернення: 28.06.2023).

23. Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі XXI століття: виклики та концепції сьогодення : зб. наук. праць / наук. ред., упоряд. С. Садовенко. Київ : НАКККіМ, 2018. 120 с. URL: https://nakkkim.edu.ua/images/Instytutu/nauka/vydannia/Konf_Produser_2018.pdf (дата звернення: 13.07.2023).

24. Дмитро Суханов: Формальна кіноосвіта в Україні потребує реформування. 30 жовтня 2021. ГО «Детектор медіа» : офіційний сайт. URL:

<https://detector.media/community/article/193333/2021-10-30-dmytro-sukhanov-formalna-kinoosvita-v-ukraini-potrebuie-reformuvannya/> (дата звернення: 13.07.2023).

25. Ємельянова Є. Навчаємо продюсерів: виробників чи спонсорів? *Сучасні проблеми художньої освіти в Україні*: [зб. наук. праць] / Інститут проблем сучасного мистецтва АМУ. Київ, 2008. Вип. 4. Медіаосвіта в Україні. Сучасний стан, проблеми розвитку. С. 118–123. URL: https://www.mari.kiev.ua/sites/default/files/inline-images/pdfs/ho4/НО-4_2008_p-118-123_Emeljanova.pdf (дата звернення: 23.06.2023).

26. Зубавіна І. Б. Кінематограф незалежної України: тенденції, фільми, постаті / Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. Київ : ФЕНІКС, 2007. 296 с.

27. Ігор Савченко: Мистецтво повинно бути палким – або це не мистецтво. ГО «Український інтерес». URL: <https://uain.press/blogs/1092690-1092690> (дата звернення: 23.03.2023).

28. Історія університету. Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. URL: <https://knutkt.edu.ua/pro-nas/vizytivka/istoriia-universytetu/> (дата звернення: 13.02.2023).

29. Кармазіна М. С. Між історією і політикою. Київ : ІПіЕНД ім. І. Ф. Кураса НАН України, 2015. 560 с.

30. Кафедра продюсерства аудіовізуального мистецтва та виробництва. Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого : офіційний сайт. URL: <https://knutkt.com.ua/institute-ekran-powers/1009.html> (дата звернення: 13.02.2023).

31. Квецко О., Марусик Н. Проблеми та перспективи мистецької освіти в Україні. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2023. Вип. 70. Т. 1. С. 141–146. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/70-1-20>

32. Кіналь Н. Основні проблеми фінансування розвитку сфери кінематографії в Україні. *Socio-Economic Relations in the Digital Society*. 2021. № 1 (40). С. 85–94. [https://doi.org/10.18371/2221-755X1\(40\)2021237622](https://doi.org/10.18371/2221-755X1(40)2021237622)

33. Кіноакадемія та програма ЄС House of Europe («Дім Європи») продовжують співпрацю з Netflix, спрямовану на підтримку українських митців кіно та телебачення. Представництво Європейського Союзу в Україні : офіційний сайт. URL: <http://surl.li/gtobp> (дата звернення: 23.07.2024).
34. Кіношкола UKRAINIAN FILM SCHOOL : офіційний сайт. URL: <https://film.ua/uk/education/ufs> (дата звернення: 23.08.2024).
35. Класифікатор професій ДК 003:2010 : Держспоживстандарт України від 28.07.2010 р. № 327. Редакція від від 16.01.2024. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/rada/show/va327609-10?find=1&text=%D0%BF%D1%80%D0%BE%D0%B4%D1%8E%D1%81%D0%B5%D1%80#Text> (дата звернення: 13.02.2024).
36. Козловець М. А. Феномен національної ідентичності: виклики глобалізації. Житомир : Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2009. 558 с.
37. Коли в Україні почнуть знімати більше якісного кіно: інтерв'ю з продюсером «Мої думки тихі». 2021. URL: https://kino.24tv.ua/koli-ukrayini-rochnut-znimati-bilshe-yakisnogo-ukrayina-novini_n1794087 (дата звернення: 23.07.2022).
38. Корощенко К. Р. Кіноіндустрія в Україні: шлях та проблеми становлення. Суми, 2020. 34 с.
39. Культурна політика та мистецька освіта: моделювання процесів : монографія / Безгін О. І., Бернадська А. Є., Кочарян І. С., Успенська О. Ю. Київ : Інститут культурології НАМ України, 2013. 176 с.
40. Лупій Я. В., Даниленко С. А. Впровадження інноваційних методик та європейського досвіду у підготовці фахівців мистецтва аудіовізуальної сфери. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2023. № 44. С. 206–215.
41. Мартинець Л. А. Сучасні моделі освіти : навч.-метод. посібник. 2-ге вид., допов. та перероб. Донецьк, 2015. 102 с.
42. Масоха П. Великий німий на Французькому бульварі. Крізь кінооб'єктив часу. Київ : Мистецтво, 1970. 100 с.

43. Миславський В. Н. Історія українського кіно 1896–1930: факти і документи. Харків : Дім Реклами, 2018. Т. 2. 528 с.
44. Моделювання професійної підготовки фахівців в умовах євроінтеграційних процесів : монографія / за ред. С. С. Вітвицької. Житомир : Вид. О. О. Євенок, 2019. 304 с.
45. Мусієнко О. Продюсер як творча особистість. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки*. 2008. Вип. 1. С. 229–234.
46. Мусієнко О. О. Продюсер як творча особистість в контексті аудіовізуальної культури : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.04. Київ, 2011. 202 с.
47. Мусієнко О. С. Кіноосвіта. *Енциклопедія сучасної України*. Київ, 2013. Т. 13 : Киї–Кок. С. 199–200.
48. Мусієнко О. С. Українське кіно: тексти і контекст. [Вінниця] : Глобус-Прес, 2009. 432 с.
49. Мусієнко-Фортунська О. Керівники ВУФКУ. Сторінки історії українського кіно. *Науковий вісник КНУТКиТ імені І. К. Карпенка-Карого*. 2014. Вип. 15. С. 161–166.
50. Мусієнко-Фортунська О. Продюсер і художня творчість. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. 2008. Вип. 2–3. С. 163–169.
51. Набатов С. М. Підготовка майбутніх фахівців театрального мистецтва в університетах США : дис. ... д-ра філософії. Київ, 2021. 321 с.
52. Набатов С. Проблема визначення «професійної підготовки майбутніх фахівців театрального мистецтва» у контексті компаративного дослідження. *Науковий вісник МНУ імені В. О. Сухомлинського. Серія: Педагогічні науки*. 2019 (грудень). № 4 (67). С. 117–123.
53. Нагорна Л. П. Ідентичність національна. *Енциклопедія історії України*. Т. 3 : Е-Й / редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін. НАН України. Інститут історії України. Київ : Наукова думка, 2005. 416 с.

54. Олексюк О. М. Кластерна модель розвитку духовного потенціалу особистості в неперервній мистецькій освіті. *Духовність особистості: методологія, теорія і практика*. 2020. № 2 (95). С. 139–148.
55. Олексюк О. Моделі змісту вищої мистецької освіти в контексті сучасних парадигмальних підходів. *Вища освіта України*. 2011. № 4. С. 36–41.
56. Оприлюднено результати системного дослідження кіноосвіти в Україні. Державне агентство України з питань кіно: офіційний сайт. 10.11.2021. URL: <http://surl.li/gzaea> (дата звернення: 03.01.2022).
57. Освітня програма «Продюсерство з аудіовізуального мистецтва та виробництва». Другого рівня вищої освіти. Спеціальність 021 Аудіовізуальне мистецтво та виробництво. Затверджена КНУ театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. Протокол № 3 від 30 червня 2020 року. URL: <https://knutkt.edu.ua/wp-content/uploads/2024/05/OPP-021-mahistr-Prodiuserstvo-z-audiovizualnoho-mystetstva-ta-vyrobnytstva-versiia-200524.pdf> (дата звернення: 23.06.2023).
58. Откидач В. М. Продюсер як дійова особа шоу-бізнесу. *Вісник ХДАДМ*. 2011. № 1. С. 207–211.
59. Перший досвід співпраці з Кіноуніверситетом в Бабельсберзі імені Конрада Вольфа (м. Потсдам, Німеччина). КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого: офіційний сайт. URL: <https://knutkt.com.ua/institute-ekran-powers/1519.html> (дата звернення: 23.08.2024).
60. Підготовка до трудової діяльності. *Енциклопедія освіти*. Київ: Юрінком Інтер, 2008. 676 с.
61. Підсумки весняних курсів Кіноуніверситету у Бабельсберзі (Німеччина), учасниками яких були студенти КНІТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого. КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого: офіційний сайт. URL: <https://knutkt.com.ua/institute-ekran-powers/1812.html> (дата звернення: 18.07.2024).

62. Погребняк Г. П. Авторський кінематограф у культурному просторі другої половини ХХ – початку ХХІ століття : монографія. Київ : НАКККиМ, 2020. 448 с.

63. Політичні механізми формування громадянської ідентичності в сучасному українському суспільстві : колективна монографія. Київ : ІПіЕНД ім. І. Ф. Кураса НАН України, 2014. 296 с. URL: https://ipiend.gov.ua/wp-content/uploads/2018/07/politychni_182.pdf (дата звернення: 12.03.2022).

64. Поліщук Р. М. Культурна ідентичність як субстанційний чинник формування світогляду українського народу в епоху глобалізації : дис. ... канд. філос. наук : 09.00.05. Львів, 2017. 215 с.

65. Положення про наглядову раду Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого від 30.06.2020 р. № 47-Д. URL: <https://knutkt.edu.ua/wp-content/uploads/2024/04/Polozhennia-pro-nahliadovu-radu-2020.pdf> (дата звернення: 17.08.2024).

66. Про авторське право і суміжні права : Закон України від 01.12.2022 р. № 2811-IX. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2811-20#Text> (дата звернення: 17.06.2024).

67. Про вищу освіту : Закон України від 01.07.2014 р. № 1556-VII. Редакція від 01.01.2025. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1556-18#Text> (дата звернення: 03.01.2025).

68. Про внесення змін до переліку галузей знань і спеціальностей, за якими здійснюється підготовка здобувачів вищої освіти : Постанова Кабінету Міністрів України від 16.12.2022 р. № 1392. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1392-2022-%D0%BF#Text> (дата звернення: 18.07.2024).

69. Про державну підтримку кінематографії в Україні : Закон України від 23.03.2017 р. № 1977-VIII. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1977-19#Text> (дата звернення: 13.06.2023).

70. Про зайнятість населення: Закон України від 05.07.2012 р. № 5067-VI. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/5067-17#Text> (дата звернення: 14.07.2024).

71. Про затвердження Випуску 82 «Виробництво та розповсюдження кіно- і відеофільмів» Довідника кваліфікаційних характеристик професій працівників : Наказ Міністерства культури України від 25.10.2004 р. № 729. URL: <https://ips.ligazakon.net/document/MUS2793> (дата звернення: 13.06.2024).

72. Про затвердження переліку галузей знань і спеціальностей, за якими здійснюється підготовка здобувачів вищої освіти : Постанова Кабінету Міністрів України від 29.04.2015 р. № 266. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/266-2015-%D0%BF#n11> (дата звернення: 13.06.2024).

73. Про затвердження Переліку професій, спеціальностей, для навчання за якими може бути виданий ваучер : Наказ Міністерства економіки України від 11.04.2023 р. № 2040. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/z0793-23#Text> (дата звернення: 13.06.2024).

74. Про затвердження Положення про фаховий мистецький коледж : Постанова Кабінету Міністрів України від 09.09.2020 р. № 807. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/807-2020-%D0%BF#Text%20> (дата звернення: 13.06.2024).

75. Про затвердження стандарту вищої освіти за спеціальністю 021 Аудіовізуальне мистецтво та виробництво для другого (магістерського) рівня освіти : Наказ МОН від 10.07.2019 р. URL: <https://arts.gov.ua/wp-content/uploads/2021/09/021-osvitnij-standart-magistr-1.pdf> (дата звернення: 13.06.2024).

76. Про затвердження стандарту фахової передвищої освіти за спеціальністю 021 «Аудіовізуальне мистецтво та виробництво» для першого (бакалаврського рівня) вищої освіти : Наказ Міністерства освіти і науки України від 10.07.2019 р. № 956. URL: <https://mon.gov.ua/storage/app/media/Fakhova%20peredvyshcha%20osvita/Zatverdzh>

heni.standarty/2021/06/23/021.Audioviz.myst.vyrobni.23.06.pdf (дата звернення: 13.06.2024).

77. Про кінематографію : Закон України від 13.01.1998 р. № 9/98-ВР. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/9/98-%D0%B2%D1%80#Text> (дата звернення: 13.06.2024).

78. Про освіту : Закон України від 05.09.2017 р. № 2145-VIII. Редакція від 01.01.2023. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2145-19?find=1&text=%D0%BC%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%B5%D1%86%D1%8C%D0%BA%D0%B0#w1_10 (дата звернення: 13.06.2024).

79. Про схвалення Стратегії розвитку вищої освіти в Україні на 2022–2032 роки : Розпорядження Кабінету Міністрів України; Стратегія, План від 23.02.2022 р. № 286-р. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/286-2022-%D1%80#Text> (дата звернення: 13.06.2024).

80. Про фахову передвищу освіту : Закон України від 06.06.2019 р. № 2745-VIII. Редакція від 23.03.2023. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/main/2745-19> (дата звернення: 13.06.2024).

81. Продюсерська річна програма. Українська кіношкола : офіційний сайт. URL: https://filmschool.com.ua/producer_year_program

82. Руденька Т. М. Зміст професійної компетентності майбутніх фахівців мистецьких спеціальностей на засадах арт-педагогіки в умовах навчання у коледжі. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка*. 2016. Випуск 4 (86). С.130-135. URL: <https://core.ac.uk/download/pdf/78394585.pdf>. (дата звернення: 26.11.2024).

83. Росляк Р. В. Кіноосвіта в Україні (перша третина ХХ століття) : навч. посіб. Київ, 2006. 225 с.

84. Саух П. Ю. Полікультурна освіта в контексті політики «рівної гідності». *Вісник Маріупольського державного університету. Серія: Філософія, культурологія, соціологія*. 2018. Вип. 15. С. 7–17.

85. Саух П. Ю. Стратегічне бачення нової моделі вищої освіти: рух до створення університетів світового класу. *Вісник НАПН України*. 2020. № 2 (2). С. 1–6. <https://doi.org/10.37472/2707-305X-2020-2-2-13-7>
86. Сидоренко В. В., Кулішов В. С., Торба Н. Г. Інноваційні підходи до організації видів практик здобувачів вищої освіти в період воєнного стану. *Вісник НАПН України*. 2023. Вип. 5 (1). С. 1–15.
87. Словник іншомовних слів. Київ : Наукова думка, 2000. 680 с.
88. Смирнов А. І. Правовий статус продюсера як суб'єкта прав на аудіовізуальний твір. *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського. Серія: Юридичні науки*. 2019. Т. 30 (69). № 4. С. 72–75.
89. Стогній О. М. Роль продюсера в контексті європейських цінностей. *Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі XXI століття: виклики та концепції сьогодення*: зб. наук. праць / наук. ред., упоряд. С. Садовенко. Київ : НАКККіМ, 2018. С. 60–65.
90. Сушко П. М. Війна та кінематограф: вплив російсько-української війни на творчий процес. *Продюсування фільмів у 21 столітті: основні виклики*: матеріали І Щорічної міжнародної науково-практичної конференції, м. Київ, 28–29 вересня 2023 р. Київ, 2023. С. 83–85.
91. Сушко П. М. Європейський досвід підготовки продюсерів у сфері аудіовізуального мистецтва та виробництва. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. 2024. № 34. С. 114–121. <https://doi.org/10.34026/1997-4264.34.2024.305201>
92. Сушко П. М. Особливості підготовки продюсерів аудіовізуального мистецтва та виробництва: світовий досвід для України. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. 2023. № 32. С. 101–107. <https://doi.org/10.34026/1997-4264.32.2023.281330>
93. Сушко П. М. Особливості підготовки продюсерів у США: досвід для України. *Scientific and pedagogical internship «Cultural studies, art history and*

musicology in the system of EU modern education» : Internship proceedings, June 27 – August 7, 2022. Wloclawek, Republic of Poland, 2022. С. 58–62.

94. Сушко П. М. Особливості формування особистості продюсера в контексті культурної ідентичності. *Культура України*. 2022. № 77. С. 35–42. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.077.04>

95. Сушко П. М. Продюсерство з аудіовізуального мистецтва та виробництва в Україні: сучасний стан та перспективи розвитку. *Тенденції розвитку Української анімації: історія та сучасність* : матеріали загальноуніверситетської наукової викладацько-аспірантської конференції, м. Київ, 2023. С. 27–28.

96. Сушко П. М. Роль інституту продюсерства у формуванні громадянського суспільства в Україні. *Актуальні проблеми розвитку українського мистецтва: культурологічний, мистецтвознавчий, педагогічний аспекти* : матеріали VII Міжнародної науково-практичної конференції, м. Луцьк, 17–19 червня 2022 р. Луцьк, 2022. С. 146–150.

97. Сушко П. М. Світові моделі продюсування в аудіовізуальній сфері: досвід для України. *Сучасні дослідження в галузі культури і мистецтва (присвячена 120-річчю Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого)* : матеріали IX Міжнародної науково-практичної конференції, м. Київ, 24 жовтня 2024 р. Київ, 2024.

98. Сушко П. М. Модернізація підготовки продюсерів в Україні: проблеми та перспективи. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. 2024. № 35. С. 185–192. DOI: 10.34026/1997-4264.35.2024.318111.

99. Ткаченко М. К. Становлення світового інституту кінопродюсерів в системі кіновиробництва кінця XX – початку XXI століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 2002. 23 с.

100. Український культурний фонд : офіційний сайт. Реєстр програми Навчання. Обміни. Резиденції. Дебюти. Український культурний фонд. URL:

https://ucf.in.ua/m_programs/5dbb7c68fecf907301282c62/register?type=rating (дата звернення: 26.05.2023).

101. Харківська державна академія дизайну і мистецтв : офіційний сайт. URL: <https://ksada.org/2-obs-derj.html> (дата звернення: 29.05.2024).

102. Черкасова Н. Прокат фільму як чинник реалізації художнього потенціалу національного кінематографа : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.04. Харків, 2019. 246 с.

103. Школа молодого продюсера. Асоціація продюсерів України : офіційний сайт. URL: https://www.producer.com.ua/?page_id=1539 (дата звернення: 19.04.2024).

104. Якісно-кількісне дослідження кіноосвіти в Україні. Звіт за результатами дослідження. Асоціація кіноіндустрії України. 2021. URL: https://issuu.com/filmedu_research/docs/report_0f9a05bead2f5a?fbclid=IwAR00fepwnxbQQ6rRhoUbkJXwhedww71AP52krs_QhNRCFuC6dCbIecdjcs (дата звернення: 09.04.2024).

105. Abadía J. M., Díez F. F. Manual del productor audiovisual. Editorial UOC. 2010. 438 p. URL: https://books.google.com.ua/books?id=knTBAAQAQBAJ&pg=PT106&hl=uk&source=gbs_selected_pages&cad=3#v=onepage&q&f=false (accessed: 16.08.2023).

106. Abdul H., Mozahar A. Chapter 15 – Training and professional development. URL: <https://www.fao.org/3/w5830e/w5830e0h.htm> (accessed: 03.06.2024).

107. About EAVE. URL: <https://eave.org/about> (accessed: 16.12.2024).

108. About the AFI conservatory. AFI conservatory. URL: <https://conservatory.afi.com/overview/> (accessed: 19.08.2024).

109. Adler T. The Producers: money, movies and who really call the shots. London : Methuen, 2004. 287 p.

110. Alejandro P. The film producer as a creative force. *Wide Screen*. 2010. Vol. 2, Issue 2. P. 23.

111. Alforova Z. I., Horevalov S. I., Marchenko S. M., Kotlyar S. V., Hrubykh K. V. Professional Training of Specialists in Audio-Visual Art: Problems and Prospects. *Journal of Higher Education Theory and Practice*. 2021. No 21 (14). P. 1–8. <https://doi.org/10.33423/jhetp.v21i14.4803> (accessed: 06.03.2023).
112. American Film Institute. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/American_Film_Institute (accessed: 16.08.2023).
113. Arthur M. B., Rousseau D. M. *The Boundaryless Career: A New Employment Principle for a New Organizational Era*. Oxford University Press, 2001. 408 p. URL: <https://cutt.ly/beBQXArY> (accessed: 13.04.2024).
114. Ashton D. *Industry practitioners in higher education: Values, identities and cultural work*. *Cultural Work and Higher Education*. Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2013. P. 172–192.
115. Bakker G. *Entertainment industrialised: the emergence of the international film industry, 1890–1940*. New York : Cambridge University Press, 2008.
116. Balcon M. *Michael Balcon Presents... A Lifetime Of Films*. 1 Jan. 1969. URL: https://www.amazon.co.uk/Michael-Balcon-Presents-Lifetime-Films/dp/0090955005#detailBullets_feature_div (accessed: 16.08.2023).
117. Bando di selezione. Centro Sperimentale di Cinematografia. URL: <https://fondazioneesc.b-cdn.net/wp-content/uploads/2023/04/Bando-di-selezione-triennio-2023-26.pdf> (accessed: 16.08.2023).
118. Battista P. *Independent Film Producing: How to Produce a Low-Budget Feature Film*. Allworth; 1st edition. 2013. 312 p.
119. *Behind the scenes of Hollywood filmmaking with Producer Iain Smith*. Metfilm School London. URL: <https://www.metfilmschool.ac.uk/articles/blogs/behind-scenes-hollywood-filmmaking-with-producer-iain-smith/> (accessed: 26.07.2023).
120. *Beyond the Bottom Line: The Producer in Film and Television Studies*. Edited by Andrew Spicer, Anthony McKenna, Christopher Meir. Bloomsbury Publishing USA, 2014. 304 p. URL: <https://cutt.ly/zeBQZ5jf> (accessed: 16.08.2024).

121. BLS. URL: www.bls.gov (accessed: 16.05.2023).
122. Bringing together the producing team in film, TV, and emerging media. Producers Guild of America. URL: <https://producersguild.org/> (accessed: 16.08.2024).
123. Brogan M. L. Review of Robert B. Reich. *The Work of Nations: Preparing Ourselves for 21st Century Capitalism*. 1992. URL: https://repository.upenn.edu/library_papers/36 (accessed: 15.01.2024).
124. Canby V. George Stevens Jr. Will Start U.S. Film Institute Next Week. *The New York Times*. June 10, 1967. Retrieved March 14, 2022. URL: <https://timesmachine.nytimes.com/timesmachine/1967/06/10/90358561.html?pageNumber=25> (accessed: 18.03.2023).
125. Centro Sperimentale di Cinematografia. URL: <https://www.fondazioneesc.it/scuola-nazionale-di-cinema/> (accessed: 18.03.2024).
126. Chambers J. Towards an open cinema: Revisiting Alain Bergala's. The Cinema Hypothesis within a global field of film education. *Film Education Journal*. 2018. No 1 (1). P. 35–50.
127. Chartrand H. H. The Arm's Length Principle and the Arts: An International Perspective – Past, Present and Future. Who's to Pay? For the Arts: The International Search for Models of Support. M.C. Cummings & Mark Davidson Shuster (eds). American Council for the Arts, N.Y.C. 1989. URL: <http://www.compilerpress.ca/Cultural%20Economics/Works/Arm%201%201989.htm> (accessed: 16.08.2024).
128. Chmil H., Bielikova A. Producer activity in audiovisual production: Ukrainian aspects. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*. 2021. № 4 (1). С. 59–66.
129. Chubbuck I. *The Power of the Actor: The Chubbuck Technique*. Avery; Reprint edition, 2005. 400 p.

130. Clews D., Mallinder S. Looking Out: Effective engagements with creative and cultural enterprise: Key report. Brighton : Art Design Media Subject Centre, 2010. URL: <https://tinyurl.com/yy2uouse> (accessed: 16.08.2024).

131. CresCine. URL: <https://www.crescine.eu/blog/uy7pbflunsi1kabbj9302echzmomls> (accessed: 16.12.2022).

132. Creswell J. W. Qualitative Inquiry and Research Design: Choosing Among the Five Traditions. Sage Publications; 2nd ed. 2007. 414 p.

133. Dadek W. Economía cinematográfica. Madrid : Rialp, 1962. 302 p.

134. de Valck M. Sites of Initiation: Film Training Programs at Film Festivals. In: Hjort, M. (eds) The Education of the Filmmaker in Europe, Australia, and Asia. Global Cinema. Palgrave Macmillan, New York, 2013. https://doi.org/10.1057/9781137070388_7

135. Dean M. W. \$30 Film School. Cengage Learning PTR; 2nd edition. 2005. 544 p.

136. Dino de Laurentis, Alessandra Levantesi. Dino: The Life and the Films of Dino De Laurentiis. Miramax Books, January 1, 2001. 366 p. URL: <https://www.amazon.co.uk/Creative-Producer-Memoir-Scarecrow-Filmmakers/dp/0810827204> (accessed: 19.09.2024).

137. Distribution/cinema management course. La Fémis. URL: <https://www.femis.fr/distribution-cinema-management> (accessed: 16.09.2024).

138. Draig D. Behind the Screen: The American Museum of the Moving Image Guide to Who does What in Motion Pictures and Television. New York : Abbeville Press, 1988. 128 p.

139. EAVE producers workshop 2024. About EAVE. URL: <https://eave.org/programmes/eave-producers-workshop-2024> (accessed: 16.10.2024).

140. Etzkowitz H., Leydesdorff L. The triple helix – university–industry–government relations: A laboratory for knowledge based economic development. EASST Review. 1995. Vol. 14, No 1. P. 14–19.

141. European Film Academy x Crescine: members survey 2023. Crescine. URL: <https://www.crescine.eu/blog/efa-crescine-members-survey-2023> (accessed: 03.12.2024).
142. Eymann S. *Lion of Hollywood: The Life and Legend of Louis B. Mayer*. New York : Simon & Schuster, 2005. 596 p.
143. Film Production. Bloomsbury Publishing Plc. URL: <https://www.bloomsbury.com/uk/academic/film-media/film-production/> (accessed: 06.08.2023).
144. Finler J. W. *The Hollywood Story*. Wallflower Press, 2003. 419 p.
145. Finn J. D., Fred F. H. The Professional Training of the Non-Theatrical Film Worker in the University. *Journal of the University Film Producers Association*. 1954. Vol. 7, No. 2. P. 4–8. URL: <http://www.jstor.org/stable/20686379> (accessed: 16.08.2023).
146. Firstenberg J. P. *The Producer: The Person With The Dream*. American Film. 1987. Vol. 67.
147. Gabler N. *An empire of their own: how the Jews invented Hollywood*. NewYork : Doubleday, 1989.
148. Gomery D. *The Hollywood Studio System: A History*. 2017. 344 p. URL: bit.ly/432ukhr
149. Goodridge M. Producers who actually produce. [Electronic Version]. *Screen Daily*. 2010, January 21. URL: <http://www.screendaily.com/reports/opinion/producers-who-actuallyproduce/5009883.article> (accessed: 16.05.2024).
150. Gresham J., Ambasz D. *Ukraine – Resume Flagship 2019*. Report: Overview (Ukrainian). Washington, D.C. : World Bank Group. URL: <https://bit.ly/40vPe76> (accessed: 16.08.2024).
151. Hall S. *Cultural Identity and Diaspora*. Williams, P., Chrisman, L. (Ed.). London : Harvester Wheatsheaf, 1994. 584 p.

152. Hana Kazim, first Emirati to graduate from renowned AFI Conservatory, shares her experiences. *The national*. July 6, 2014. URL: <https://bit.ly/3IFzOqP> (accessed: 13.09.2024).
153. Hendee L., Lanzillotta L., Rippberger R., Skalski M. J. Producer (Film). *Careers In Film*. Sep. 1, 2022. URL: <https://www.careersinfilm.com/producer-film/> (accessed: 23.09.2023).
154. Hirsch P. M. Processing fads and fashions: An organization-set analysis of cultural industry systems. *American Journal of Sociology*. 1972. Vol. 77, No. 4. P. 639–659.
155. History. AFI grew from the seeds planted in the White House Rose Garden by President Lyndon B. Johnson. URL: <https://conservatory.afi.com/history/> (accessed: 26.09.2024).
156. Honthaner E. L. *The Complete Film Production Handbook*. Routledge, 2013. 496 p. URL: <https://cutt.ly/WeBQMmxH> (accessed: 16.02.2022).
157. Houghton B. *What a Producer Does: The Art of Moviemaking (Not the Business)*. Silman-James Press, 1992. 203 p.
158. Interview of William Fadiman. A TEI Project. URL: <https://static.library.ucla.edu/oralhistory/text/masters/21198-zz0008zqrq-4-master.html> (accessed: 16.01.2022).
159. John J. Lee, Jr. Anne Marie Gillen. *The Producer's Business Handbook. The Roadmap for the Balanced Film Producer*. 3th Edition. Focal Press, 2010. 272 p.
160. John Mateer. Perceptions of broadcast and film media practitioners in UK higher education. *Film Education Journal*. 2019. Vol. 2(1). P. 3-26. <https://doi.org/10.18546/FEJ.02.1.02>
161. Katz E. *The Film Encyclopedia*. New York : G.P. Putnam's Sons, 1979. 1266 p.
162. Kellison C., Morrow D., Morrow K. *Producing for TV and New Media : A Real-World Approach for Producers*. 3rd Edition, 2013. 414 p. URL: <https://www.sciencedirect.com/book/9780240810874/producing-for-tv-and-new-media> (accessed: 16.01.2022).

163. Kember J. *Beyond the Bottom Line: The Producer in Film and Television Studies*. Edited by Andrew Spicer, Anthony McKenna, Christopher Meir. Bloomsbury Publishing USA, 2014. 304 p. URL: <https://cutt.ly/VeBQLQiv> (accessed: 17.01.2022).
164. King G. *New Hollywood Cinema: An Introduction*. New York : Columbia University Press, 2002. 240 p.
165. La Fémis. URL: <https://psl.eu/en/university/schools/partners/la-femis> (accessed: 16.01.2023).
166. Labs, Fellowships, Grants, Programs. Sundance Institute. URL: <https://www.sundance.org/apply> (accessed: 16.01.2023).
167. Lane R. The Magician. *Forbes*. 1996, March 11. URL: <https://www.forbes.com/2002/05/15/0516lucasinterview.html?sh=2963ae6347b5> (accessed: 14.01.2022).
168. Lasky J. L. The Producer Makes a Plan, in N. Naumberg (ed.), *We Make the Movies*. New York : W.W. Morrow & Co, 1937. 13 p.
169. LeRoy M. *It Takes More Than Talent*. New York : Alfred A. Knopf, 1953. 299 p.
170. Lewis D., Curtis James. *The Creative Producer: A Memoir of the Studio System: A Memoir of the Studio System*. Scarecrow Press, 28 Jun. 1993. 282 p. URL: <https://www.amazon.co.uk/Creative-Producer-Memoir-Scarecrow-Filmmakers/dp/0810827204> (accessed: 14.01.2023).
171. MA Programme Specification for Students Registering from 1 September 2023. NFTS. URL: https://nfts.co.uk/sites/default/files/ma_programme_specification.pdf? (accessed: 16.01.2023).
172. MacPherson R. Producing creative producers. *Film Education: Traditions and Innovations*. 2010. P. 46–52. URL: <https://napier-repository.worktribe.com/output/206533/producing-creative-producers> (accessed: 16.01.2023).

173. Mann D. Hollywood independents: the postwar talent takeover. Minneapolis : University of Minnesota Press, 2008.
174. Mateer J. Perceptions of broadcast and film media practitioners in UK higher education. *FEJ*. 2019. Vol. 2, No. 1. P. 3–26. <https://doi.org/10.18546/FEJ.02.1.02>
175. McKinlay A., Smith C. Creative Labour: Working in the Creative Industries. URL: <https://cutt.ly/meBQZmRr> (accessed: 26.02.2023).
176. Met Film School. URL: <https://www.metfilmschool.ac.uk/courses/postgraduate/ma-producing/#Overview> (accessed: 16.01.2023).
177. Miles R. E., Snow C. C. Organizations: New concepts for new forms. *California Management Review*, 1986. Vol.28 (3). P. 62–73.
178. Mörtzsch F. La industria y el cine. Madrid : Rialp, 1964.
179. Motion Picture Patents Co. v. Universal Film Co., 1916. P. 235–398.
180. NASAD Handbook 2022–23. National Association of Schools of Art and Design (NASAD). URL: <https://nasad.arts-accredit.org/wp-content/uploads/sites/3/2023/05/AD-2022-23-Handbook-Final-05-08-2023.pdf> (accessed: 16.01.2023).
181. National Association of Schools of Art and Design Commission on Accreditation – (NASAD). CHEA. URL: <https://www.chea.org/national-association-schools-art-and-design-commission-accreditation> (accessed: 16.01.2023).
182. National core arts standards. URL: https://www.nationalartsstandards.org/customize-handbook?discipline=Media%20Arts&process=Creating%2CPerforming/Presenting/Producing%2CResponding%2CConnecting&grade_level=3%20-%205%2C3rd&display_options=eq_el%2Cprocess_components#handbook-header (accessed: 16.01.2023).
183. National Film and Television School. URL: <https://nfts.co.uk/producing> (accessed: 15.01.2023).
184. Pardo A. El productor de cine. Nickel Odeon. 2002. Vol. 28. P. 224–230.

185. Pardo A. Fundamentos de producción y gestión de proyectos audiovisuales. Ediciones Universidad de Navarra, 2016. 123 p. URL: https://books.google.com.ua/books?id=COSTAgAAQBAJ&hl=uk&source=gbs_book_similarbooks (accessed: 23.03.2023).
186. Pardo A. Producción ejecutiva de proyectos cinematográficos. Ediciones Universidad de Navarra, EUNSA. 2015. 400 p. URL: https://books.google.com.ua/books?id=EndxCgAAQBAJ&pg=PT2&hl=uk&source=gbs_toc_r&cad=4#v=onepage&q&f=false (accessed: 06.02.2023).
187. Parmar N. A. Media Practitioners Engaging with Higher Education (Looking Out Case Study). 2010. URL: <https://tinyurl.com/yy2b4hvv> (accessed: 06.02.2023).
188. Peter Stark Producing Program. USC Cinematic Arts. URL: <https://cinema.usc.edu/producing/index.cfm> (accessed: 15.01.2023).
189. Powdermaker H. Hollywood, The Dream Factory: An Anthropologist Looks at the Movie-Makers. Boston : Little Brown, 1950. 342 p.
190. Powell W. W. Neither market nor hierarchy: Network forms of organizing. In B. Staw and L. L. Cummings (eds.), *Research in Organizational Behavior*, 1990. P. 295–336.
191. Prigge S. *Created By: Inside the Minds of TV's Top Show Creators* Paperback – Illustrated, July 1, 2005.
192. Producers Guild of America. URL: <https://producersguild.org/pgacreate/> (accessed: 16.01.2023).
193. Producing department. La Fémis. URL: <https://www.femis.fr/producing-department> (accessed: 17.01.2023).
194. Producing for Film, Television, and New Media (MFA). [Archived catalogue]. URL: https://catalogue.usc.edu/preview_program.php?catoid=16&poid=20881 (accessed: 17.01.2023).
195. Producing. AFI conservatory. URL: <https://conservatory.afi.com/producing/> (accessed: 18.01.2023).

196. Produktion. Filme produzieren: das Wesentliche vom Unwesentlichen unterscheiden. URL: <https://www.dffb.de/studium/produktion/> (accessed: 18.01.2023).
197. Produzione. Centro Sperimentale di Cinematografia. URL: <https://www.fondazioneesc.it/corso/corso-di-produzione/> (accessed: 19.01.2023).
198. Prokopic P. Exploring the application of practice-based research on affective cinema to the teaching of creative cinematographic techniques within UK higher education. *Film Education Journal*. 2021. Vol. 4 (2). P. 170–183. DOI: 10.14324/FEJ.04.2.06
199. Rea Peter W. Producing and directing the short film and video / Peter W. Rea, David K. Irving; 5rd ed. 2015. 496 p.
200. Redfern N. Quantitative methods and the study of film. Lecture delivered at the University of Glasgow 14 May 2014. URL: <https://tinyurl.com/vyah397Redfern> (accessed: 13.05.2024).
201. Reia-Baptista V., Burn A., Reid M., Cannon M. Screening Literacy: Reflecting on Models of Film Education in Europe. *Revista Latina de Comunicación Social*. No 69. P. 354–365. URL: <https://www.idunn.no/doi/full/10.18261/ISSN1891-943X-2012-04-07> (accessed: 13.06.2024).
202. Renoir J. Renoir on Renoir: Interviews, Essays, and Remarks (Cambridge Studies in Film). 1990. 304 p.
203. Rousset-Rouard Y. Profession: producteur. Paris, 1975. 254 p.
204. Ryan Maureen A. Producer to producer: a step-by-step guide to low-budget independent film producing / by Maureen A. Ryan. 2017. 350 p.
205. Sadoul G. Histoire générale du cinéma, tome 4 : Le cinéma devient un art 1909–1920. 1978. 544 p.
206. Schatz T. Old Hollywood/New Hollywood: ritual, art, and industry. Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press, 1983. 318 p. URL: https://discovered.ed.ac.uk/permalink/44UOE_INST/iatqhp/alma9918935413502466 (accessed: 18.04.2024).

207. Scribner T. Producers and Independent Film: An Examination of the Role of Producers in the American Independent Film Industry. *Cinema Journal*. 2014. Vol. 54, No 4. P. 120–139. URL: <https://www.jstor.org/stable/10.1353/cj.2015.0007> (accessed: 06.01.2022).
208. Snyder B. *Save The Cat! The Last Book on Screenwriting You'll Ever Need*. Michael Wiese Productions. 2005. 195 p.
209. Spicer A. The Production Line: Reflections on the Role of the Producer in British Cinema. *Journal of British Cinema and Television*. 2004. Vol. 1, No 1. 28 p. <http://dx.doi.org/10.3366/JBCTV.2004.1.1.33>
210. Spicer A., McKenna A., Meir C. *Beyond the Bottom Line: The Producer in Film and Television Studies*. Bloomsbury Publishing USA, 2014. 304 p. URL: <https://cutt.ly/FeBQ15ld> (accessed: 17.02.2024).
211. *The Education of the Filmmaker in Europe, Australia, and Asia*. Ed Mette Hjort. Palgrave Macmillan New York. 2013. 269 p. <https://doi.org/10.1057/9781137070388>
212. *The Film Encyclopedia: The Complete Guide to Film and the Film Industry, 7th Edition* / [ed. Katz E., Nolen R. D.]. New York : Collins Reference, 2012. 4583 p.
213. Thomas B. *Thalberg: Life and Legend*. New York : Doubleday, 1969. 415 p.
214. Thomson D. The Missing Auteur. *Film Comment*. 1982. Vol. 18. P. 34–39.
215. Thurman L. *So you want to be a producer*. Crown, 2005. 288 p.
216. U. S. Bureau of Labor Statistics. Producers and Directors. URL: <https://www.bls.gov/ooh/entertainment-and-sports/producers-and-directors.htm> (accessed: 13.05.2023).
217. University of Southern California School of Cinematic Arts. History. 1929–1940. URL: <https://cinema.usc.edu/about/history/index.cfm> (accessed: 16.01.2023).

218. Visual Effects Supervisor & Producer. Centro Sperimentale di Cinematografia. URL: <https://www.fondazioneccsc.it/en/corso/corso-di-visual-effects-supervisor-producer/> (accessed: 18.05.2023).
219. Wagner R. W. Cinema Education in the United States. *Journal of the University Film Producers Association*. 1961. Vol. 13, No 3. P. 8–10, 12–14. URL: <https://www.jstor.org/stable/20686620> (accessed: 12.09.2024).
220. Wajda A. *Kino i reszta swiata*. Warszawa : Znak, 2000. 320 p.
221. Warner J. *My First Hundred Years in Hollywood*. – Random House. 1965. 331 p.
222. Weiss G. S. Organizing a University Film Production Program. *Journal of the University Film Association*. 1971. Vol. 23, No 1. P. 21–23. URL: <http://www.jstor.org/stable/20687116> (accessed: 16.10.2024).
223. What Does a Producer Do: The Various Types of Producers in Film & TV. 2020. URL: <https://www.studiobinder.com/blog/what-does-a-producer-do/> (accessed: 26.10.2024).
224. William Fadiman, 90, Writer and Producer. *New York Times*. August 7, 1999, Section C. P. 16. URL: <https://www.nytimes.com/1999/08/07/arts/william-fadiman-90-writer-and-producer.html> (accessed: 13.10.2024).
225. Winston B. Theory for practice – ceci n'est pas l'épistémologie. In: *Critical cinema: beyond the theory of practice*. Wallflower/Columbia University Press, London, 2012. P. 191–200.
226. Worthington C. *Producing*. AVA Publishing SA, 2009. 176 p. URL: https://books.google.com.ua/books/about/Producing.html?id=jrv7xwEACAAJ&redir_esc=y (accessed: 14.11.2023).
227. Zabłocki M. J. *Organization of feature film production in Poland*. Warszawa, 2013. 67 p.
228. Zukor A. *The Public Is Never Wrong / Adolph Zukor [with Dale Kramer]*. New York : G.P. Putman's Sons, Van Rees Press, 1953. 309 p.

ДОДАТКИ

Додаток А

**СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ ТА
ВІДОМОСТІ ПРО АПРОБАЦІЮ РЕЗУЛЬТАТІВ ДИСЕРТАЦІЇ****Статті в наукових фахових виданнях України, включених до міжнародних наукометричних баз**

1. Сушко П. М. Особливості формування особистості продюсера в контексті культурної ідентичності. *Культура України*. 2022. № 77. С. 35–42. DOI: <https://doi.org/10.31516/2410-5325.077.04>
2. Сушко П. М. Особливості підготовки продюсерів аудіовізуального мистецтва та виробництва: світовий досвід для України. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. 2023. № 32. С. 101–107. DOI: <https://doi.org/10.34026/1997-4264.32.2023.281330>
3. Сушко П. М. Європейський досвід підготовки продюсерів у сфері аудіовізуального мистецтва та виробництва. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. 2024. № 34. С. 114–121. DOI: <https://doi.org/10.34026/1997-4264.34.2024.305201>
4. Сушко П. М. Модернізація підготовки продюсерів в Україні: проблеми та перспективи. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. 2024. № 35. С. 185–192. DOI: [10.34026/1997-4264.35.2024.318111](https://doi.org/10.34026/1997-4264.35.2024.318111)

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації

5. Сушко П. М. Роль інституту продюсерства у формуванні громадянського суспільства в Україні. *Актуальні проблеми розвитку українського мистецтва: культурологічний, мистецтвознавчий, педагогічний*

аспекти : матеріали VII Міжнародної науково-практичної конференції, м. Луцьк, 17–19 червня 2022 р. Луцьк, 2022. С. 146–150.

6. Сушко П. М. Особливості підготовки продюсерів у США: досвід для України. *Scientific and pedagogical internship «Cultural studies, art history and musicology in the system of EU modern education»*: Internship proceedings, June 27 – August 7, 2022. Wloclawek, Republic of Poland, 2022. С. 58–62.

7. Сушко П. М. Моделі продюсування в аудіовізуальній сфері: світовий досвід для України. *Сучасні дослідження в галузі культури і мистецтва (присвячена 120-річчю Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого)* : матеріали IX Міжнародної науково-практичної конференції, м. Київ, 24 жовтня 2024 р. Київ, 2024.

8. Сушко П. М. Продюсерство з аудіовізуального мистецтва та виробництва в Україні: сучасний стан та перспективи розвитку. *Тенденції розвитку Української анімації: історія та сучасність* : матеріали загальноуніверситетської наукової викладацько-аспірантської конференції, м. Київ, 2023. С. 27–28.

9. Сушко П. М. Війна та кінематограф: вплив російсько-української війни на творчий процес. *Продюсування фільмів у 21 столітті: основні виклики* : матеріали I Щорічної міжнародної науково-практичної конференції, м. Київ, 28–29 вересня 2023 р. Київ, 2023. С. 83–85.

10. Сушко П. М. Формування особистості продюсера: баланс творчості, організації та національної ідентичності. *Продюсування фільмів у 21 столітті: основні виклики* : матеріали 2-ї Щорічної міжнародної науково-практичної конференції, м. Київ, 16–17 грудня 2024 р. Київ, 2024.

**Продюсерська програма AFI Conservatory MFA Producing
в Американському інституті кіно (AFI)**

Назва дисциплін	Пояснення та деталізація	Короткий зміст	Блоки
Перший рік, перший семестр			
PRO 511: Продюсерська майстерня (розробка)	Використовуючи різні письмові вправи, цей семінар зосереджується на основах розробки та написанні сценаріїв оповідань. Мета курсу полягає в тому, щоб розширити розуміння продюсерами процесу написання та сприяти створенню історії та її розвитку. Курс також вимагає від стипендіатів активної участі в написанні й конспектуванні власної творчої роботи та творчої роботи своїх колег.	Розширення розуміння процесу написання та створення історій через активну участь у написанні творчих робіт.	1
PRO 517: Година пік – читання у вихідні дні	Продюсери розглядатимуть різні форми оповідного матеріалу – презентації, пілотні програми, зокрема сценарії з критичним поглядом, щоб розвинути ключові навички, важливі для співпраці: письмовий і вербальний аналіз і спілкування. З великим наголосом на участі в класі продюсери переглядатимуть своє читання в класі та зосереджуватимуться на розробці найбільш чіткого та найбільш стратегічного формулювання своїх коментарів. Кульмінацією цього заняття є міждисциплінарна зустріч зі сценаристами першого курсу, де кожен продюсер надасть індивідуальні нотатки щодо проекту сценариста.	Розвиток ключових навичок співпраці через аналіз різних форм оповідного матеріалу та інтеракцію зі сценаристами.	1
PRO 541: Мистецтво та ремесло продюсування – творче продюсування I	Цей курс вивчає роль креативного продюсера в керуванні проектом від ідеї та сценарію до екранізації. Перший термін передбачає цю подорож через процес розробки, а другий – слідує за цим процесом через виробництво та постпродакшн. І осінній, і весняний семестри зосереджені на наборі навичок, необхідних для навігації в процесі співпраці.	Вивчення ролі креативного продюсера в керуванні проектом від ідеї до сценарію та набуття необхідних навичок.	2
PRO 545: Принципи розробки функцій	Надати режисерам і продюсерам повне розуміння сценарію для фільму та пов'язаних аспектів ремесла. Протягом першого семестру кожен стипендіат розробить і напише повний сценарій короткометражного фільму; і стипендіати як група будуть постійно критикувати роботи один одного.	Поглиблене розуміння сценарію та його розвитку через критику та написання короткометражного сценарію.	2
ЗАГАЛОМ			6

Перший рік, другий семестр			
PRO 502: Movie Engines 1	Розкриває історію та логіку сцен і послідовностей із сучасних повнометражних, короткометражних фільмів і телебачення, щоб дати режисерам більше інструментів для розвитку власного бачення та історій. Студенти будуть занурюватися в широке коло класичних і сучасних кінематографістів, використовуючи сцени з їхніх робіт, щоб досліджувати їхні різні майстерні вибори в акторських стилях, хореографії, операторській роботі, постановочному дизайні, звуковому дизайні, музиці та монтажі. Основна увага зосереджена на тому, як режисери створюють емоційні зв'язки між глядачами та героями, зокрема головними героями, використовуючи структуру персонажів, емпатичні механізми, кінематографічні прийоми, емоційний POV (особливо через звуковий дизайн, стиль монтажу й музику), та через ретельну побудову фільму, тон.	Вивчення історії й логіки сцен і послідовностей із класичних та сучасних фільмів.	1
PRO 506: Глибокий погляд на ТБ: реклама та продаж	Підготовка виробників до процесу розробки та продажу проекту. Клас охоплює все: від визначення та формування матеріалу до орієнтації на ринки/покупців. Стипендіати практикуватимуть презентації для своїх колег і професіоналів галузі – навчатимуться технік успішних презентацій у різних форматах і конкретних елементів, які сприяють успіху на різних платформах.	Підготовка до процесу розробки та продажу проекту через практичні презентації та навчання технік презентацій.	1
PRO 512: Продюсерський семінар: Введення в бізнес продюсування	Це перша частина двосеместрового курсу, яка ознайомить стипендіатів-продюсерів із бізнес-аспектом створення та виробництва контенту. Інструкція, яка містить модулі щодо захисту інтелектуальної власності, позачергових угод і моделей розповсюдження, також розглядатиме історію, еволюцію та поточний стан різних ділових практик, які будуть проходити стипендіати від початку проекту до випуску.	Ознайомлення з бізнес-аспектами створення й виробництва контенту.	2
PRO 524: Основа історії – вибір і наслідок	Фланнері О'Коннор сказала: «Історії розповідають про персонажа, який робить вибір, і про наслідки цього вибору для персонажа». Цей курс зосереджується на граматиці історій: як вони працюють, що означають, як виглядають у формі сценарію – створення інструментів, необхідних для створення незалежно від розміру екрана чи форми.	Вивчення граматики історій та їх створення у формі сценарію.	1
	Це інтенсивний курс із трьох семінарів, які	Глибоке	

PRO 528: Як вони це роблять?	зосереджуються на певному аспекті кіновиробництва під керівництвом працюючих професіоналів і мають на меті дати глибоке занурення в техніку та майстерність. Факультет і предмети будуть оголошені наприкінці осіннього семестру. Минулі семінари включають Studio Post/Що повинен знати кожен продюсер; Змусити мене сказати «Так»/Продаж керівнику студії; VFX: Виробництво; і створення дистриб'юторської та торговельної компанії..	занурення в певні аспекти кіновиробництва через інтенсивні семінари із професіоналами галузі.	2
PRO 542: Мистецтво та ремесло продюсування – творче продюсування II	Цей курс вивчає роль креативного продюсера в керуванні проектом від ідеї та сценарію до екранізації. Перший термін передбачає цю подорож через процес розробки, а другий – слідує за цим процесом через виробництво та постпродакшн. І осінній, і весняний семестри зосереджені на наборі навичок, необхідних для навігації в процесі співпраці.	Подальше набуття навичок креативного продюсування та продовження роботи над проектами.	2
PRO 546: Принципи розробки функцій, частина 2	Курс розроблений, щоб продовжувати надавати стипендіату всебічне розуміння створення художніх фільмів. Протягом семестру кожен стипендіат продовжить розробку сценарію з осені, дописуючи його до середини до кінця року. Як і в DIR 545, стипендіати будуть постійно критикувати роботу один одного.	Продовження роботи над сценарієм і його критика.	1
ЗАГАЛОМ			10
Рік другий, перший семестр			
PRO 629: Movie Engines 2	Продовжуючи роботу з Movie Engines 1, студенти здійснюватимуть перевірку сюжету, стилю виконання та тону фільму, щотижня розглядаючи художній фільм або телевізійний пілот. Тоді як перша частина цього курсу була зосереджена на тому, як ми емоційно зв'язуємося з головними героями через письменницькі твори, перформанси та створення фільмів, у другій частині ми більше розглянемо антагоністів, зосереджуючись на персонажах-антагоністах, внутрішніх антагоністах, а потім на горизонті антагоністів. Після короткого огляду основ ми заглибимося в те, як ідеології (такі як марксизм, психоаналіз, екзистенціалізм, гендерні дослідження та постколоніалізм) дають нам нові антагоністичні структури в сучасних фільмах і телешоу. Ми також уважно розглядаємо, як і чому творчі групи створюють певні форми персонажів,	Продовження роботи з Movie Engines 1, з фокусуванням на антагоністах, внутрішніх антагоністах та антагоністичних структурах у фільмах і телешоу.	1

	карикатури, клоунади, гротески, пейзажі, тони та сюжетні структури.		
PRO 627: Просунутий виступ	Цей курс призначений для підготовки продюсерів до процесу розробки та продажу проекту. Клас охоплює ідентифікаційний матеріал для потенційних проектів та ідентифікацію потенційного ринку/покупця. Стипендіати також практикують використання цієї інформації для представлення справжнім професіоналам галузі, щоб дізнатися про ключі до успішної презентації.	Підготовка продюсерів до процесу розробки та продажу проекту, включаючи ідентифікацію потенційних проектів і ринків, а також навички ефективної презентації.	1
PRO 631: Семінар з продюсування – просунутий бізнес продюсування	Цей семінар представляє різноманітні теми, що стосуються спеціалізованих аспектів фінансування виробництва, міжнародного співфінансування та виробництва, ділової практики та інших важливих компонентів підприємницького виробництва. Перший семестр зосереджується на юридичних і бізнес-справах, а також на аспектах виробництва й укладанні угод за допомогою серії рольових вправ. Другий термін зосереджується на продажу проектів і ключових відносинах, які необхідні в цій галузі.	Розгляд спеціалізованих аспектів фінансування, виробництва та укладання угод, а також продажу проектів і ключових відносин у цій сфері.	1
CON 637: Семінар з розвитку другого року навчання	Поєднуючи індивідуальні і групові заняття, які зміцнюють навички оповідання й написання історій, продюсери та режисери ініціюють і розробляють переконливу та життєздатну історію, яку вони контролюють.	Індивідуальні та групові заняття для зміцнення навичок оповідання й написання історій, що допомагають продюсерам і режисерам розробити переконливу історію.	1
ЗАГАЛОМ			4
Рік другий, другий семестр			
PRO 608: Розвиток телебачення зсередини	Розробка телебачення для продюсера – це не просто наявність гарної ідеї, сценарію чи ІР та знання того, як продюсувати. Також важливо знати ринок і створювати те, що захочуть покупці. Покупці чують тисячі ідей. Отже, багато ідей = відмова у 90 % випадків. Як отримати так? Цей курс буде зосереджений на тому, чого сподіваються	Дослідження ринку телебачення та створення змісту, який привертає увагу покупців, включаючи всі	1

	<p>досягти стипендіати та що потрібно, щоб отримати «так». Із цього моменту ми досліджуємо всі етапи створення найкращого шоу – від роботи зі сценаристами й режисерами, студіями, мережами та стримерами, від перших планів і сценаріїв до постпродакшну та показу або вилучення серіалу, обмеженої серії чи фільму.</p>	<p>етапи від сценаріїв до постпродакшну та використання стрімінгових платформ.</p>	
<p>PRO 616: Advanced Producing Workshop in Marketing</p>	<p>Студенти дослідять як внутрішній, так і міжнародний маркетинг і дізнаються, як взаємодіють позиціонування, демографічні показники, зв'язки з громадськістю, традиційні та цифрові медіа, креативна реклама, соціальні медіа, платформи розповсюдження та культурна диференціація, створювати найефективніші кампанії.</p>	<p>Вивчення внутрішнього й міжнародного маркетингу, включаючи різноманітні аспекти позиціонування, засобів масової інформації та соціальних медіа для створення ефективних кампаній.</p>	1
<p>PRO 636: Розробка оригінальної серії для глобального ринку</p>	<p>Восьмитижневий факультативний семінар, розроблений для того, щоб надати командам сценаристів і продюсерів можливість розробити оригінальні телевізійні драматичні серіали для поточного глобального ринку. Очікується, що кожна команда підготує повний синопсис, серію документів або план презентації, удосконалений класом, і звичайні нотатки до історії.</p>	<p>Факультативний семінар для розробки оригінальних телевізійних серіалів для глобального ринку, включаючи підготовку повного синопсису та презентацій.</p>	1
<p>PRO 648: Набір інструментів продюсера – стратегії та навички з тематичних досліджень</p>	<p>Вивчення шляхів продюсерів для реалізації своїх проєктів, вивчення не лише творчих, але й правових, адміністративних і фінансових компонентів, інтегрованих у процес створення фільму. Основні сфери, які досліджуються, включають основи ведення бізнесу (право власності та авторське право, угоди про права); угоди про талант і ключову команду; навчитися залучати фінансування; вивчення фінансових потоків із глобального погляду від краудфандингу до іноземних попередніх продажів і акцій; вивчення різноманітних методів розповсюдження від звичайних моделей для театрального фільму до онлайн, VOD/гібридного розповсюдження;</p>	<p>Вивчення стратегій реалізації проєктів, включаючи правові, адміністративні та фінансові аспекти, а також методи фінансування й маркетингові тенденції.</p>	1

	і вивчення сучасних тенденцій у маркетингу та рекламі.		
PRO 690: Портфоліо дипломної роботи – Виготовлення	Завдяки навчанню в аудиторії та індивідуальним зустрічам із викладачами кожен співробітник-продюсер готує продюсерське портфоліо, демонструючи його чи її здатність визначати та презентувати матеріал принаймні для двох проєктів. Портфоліо є обов'язковою умовою для випуску й має відображати навички, смак і розуміння ринку стипендіата. Це кульмінація досвіду AFI Conservatory, демонструє здатність продюсера працювати незалежно, враховувати відгуки, уточнювати концепції та складати професійну презентацію.	Підготовка продюсерського портфоліо, що демонструє навички та розуміння ринку студентів, включаючи представлення проєктів і презентацію перед професіоналами галузі.	8
CON 638: Семінар з розвитку другого року навчання	Поєднуючи індивідуальні і групові заняття, які зміцнюють навички оповідання і написання історій, продюсери та режисери ініціюють і розробляють переконливу та життєздатну історію, яку вони контролюють.	Індивідуальні та групові заняття для зміцнення навичок оповідання й написання історій, що допомагають продюсерам і режисерам розробити переконливу історію.	1
ЗАГАЛОМ			13

Джерело: [195].