

КИЇВСЬКА ШКОЛА ЕКОНОМІКИ

МАГІСТЕРСЬКА ПРОГРАМА З ПУБЛІЧНОЇ ПОЛІТИКИ ТА
ВРЯДУВАННЯ

ДИПЛОМНА РОБОТА

«ПРОПОЗИЦІЯ, ВІД ЯКОЇ СКЛАДНО ВІДМОВИТИСЬ: ВПЛИВ
ДЕРЖАВНОЇ ПІДТРИМКИ НА УСПІШНІСТЬ НАЦІОНАЛЬНОГО КІНО»

Виконала: Єлизавета Алексіюк

Наукова керівниця: Тетяна Тищук, кандидат економічних наук

Для здобуття освітнього ступеня магістр

за спеціальністю 281 «Публічне управління та адміністрування»

2022 рік

Зміст

АНОТАЦІЯ	2
ВСТУП	3
ОГЛЯД ЛІТЕРАТУРИ	4
ДИЗАЙН ДОСЛІДЖЕННЯ.....	10
Концептуалізація та операціоналізація	10
РЕЗУЛЬТАТИ.....	16
Дані	16
Результати аналізу	17
ВИСНОВКИ / ДИСКУСІЯ	20
ПРОПОНОВАНІ ЗМІНИ ДО ПУБЛІЧНОЇ ПОЛІТИКИ.....	22
СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ	24

АНОТАЦІЯ

Не зважаючи на низький вплив державної підтримки на успішність національного кіно, галузь в Україні продовжує субсидуватись. З моменту створення у 2011 році Державного агентства з питань кіно, органу, що реалізує політику у сфері кіно, протягом останніх 5 років прослідковується зростання розміру фінансування національного виробництва фільмів. У 2022-ому році на виробництво фільмів держава виділила 1,687 мільярда гривень – рекордна сума за всі роки програми підтримки кіно. Звідси, виникає питання: яким чином державна підтримка впливає на успішність національного кіно в Україні? Проведене дослідження показує відсутність значущого впливу фінансування на комерційних успіх. Водночас прослідковується залежність мистецького успіху від розміру фінансування.

Ключові слова: успішність кіно, державна підтримка фільмів, Держкіно, кінополітика.

Кількість слів: 5611 слів.

ВСТУП

За більш, ніж сторічну історію свого існування кіноіндустрія постійно зазнавала змін. Це стосувалось зміни прийомів кіномови, сюжетів, розвитку технологій знімання кіно, пошуку ідеальної формули прибутковості фільму, переходу глядачів з кінотеатрів на домашні екрани, а наразі – війни платформ з відео на вимогу (стрімінгів) та рішень студій випускати прем'єри одночасно на малі та великі екрани. Упродовж історії кіно Голівуд постійно займав домінуючі позиції на світовому ринку, набуваючи все більш транснаціональних ознак. У цей час, локальні кіноіндустрії розвиваються різними темпами.

Кінополітика у формі податкових послаблень або субсидування є пріоритетною для багатьох країн. Однак, наскільки вона допомагає галузі та чи має достатньо впливу на те, щоб сприяти успішності національних фільмів?

Додатковий виток дискусії додає і питання розуміння успішності кіно. Дослідники сперечаються про її складові: частина з них наполягають, що прибутковість або рентабельність є найкращим та найбільш правильним способом виміряти успішність фільму. Інші ж навпаки доводять не лише необхідність мистецької складової, а й говорять про нерозривну взаємодію цих двох пріоритетів. Зважаючи на неоднозначність впливу державної політики на успішність національного кіно та дискусії щодо визначення критеріїв успіху, виникає аналітичне питання: яким чином державна підтримка впливає на успішність національного кіно в Україні?

Робота ґрунтується на дослідженні результатів роботи Державного агентства з питань кіно, яке як актор, виконує подвійну роль: адвокат кіноіндустрії та дистрибутор (розподілювач) публічних фондів на кіновиробництво (Kelly, 2015, р. 658).

Для дослідження обраний **підтверджувальний** дизайн. Це допоможе протестувати висунуте припущення, побудоване на опрацьованій літературі. Водночас, пошуковий дизайн допоміг би краще систематизувати наявні дослідження та зрозуміти «білі плями» існуючих теорій.

Робота складатиметься з огляду літератури, представлення дизайну дослідження, опису даних та їх аналізу, представлення результатів та пропонувані змінами до публічної політики. Наостанок в роботі представлений список літератури, а також додатки – набір даних, код в програмному середовищі R, таблиці з результатами дослідження.

ОГЛЯД ЛІТЕРАТУРИ

Концепт національного кіно «майже незмінно мобілізується як стратегія культурного (та економічного) опору; або ж як засіб утвердження національної автономії в умовах міжнародного панування Голівуду» (Higson, 1989). Одні досягають високого рівня прибутковості всередині країни та міжнародного критичного та культурного визнання як Південна Корея, інші – поки не мають подібного успіху і є однією з цілей публічної політики.

Ці та інші зміни поставили перед політиками нові економічні та культурні виклики, що спричинили переосмислення розроблених та визначених цілей кінополітики (Hill & Kawashima, 2016). В історичному розрізі можна прослідкувати важливість національного кіно в культурному сенсі. При цьому, неможливо ігнорувати використання кіно як потужного політичного інструменту. Про це свідчить вклад у найбільш фінансовому сенсі Мусоліні в кіноіндустрію Італії та кінофестивальну культуру загалом, адже у 1932 році заснували Венеційське бієнале. На додаток, можна згадати німецький експресіонізм 30-х та роль Лені Ріфеншталь у пропаганді нацистського режиму та у розвитку кіно загалом, радянську школу кіномистецтва, і наостанок – поява та розвиток Голівуду. Кіно є невід'ємною частиною масової культури, а відповідно політика у цій сфері стає пріоритетом для держав. Звідси, класичне питання щодо того, наскільки дієві такі політики, все ще залишається на порядку денному. Серед дослідників немає консенсусу щодо ефективності впливу державної підтримки на національне кіно. «Кіно, у цьому відношенні, здається цінним фокусом для більш детального емпіричного дослідження, чи кейс-стаді, зважаючи на спосіб, у який кінополітика з самого початку пододала розкол між культурою та індустрією» (Hill & Kawashima, 2016, p. 668). Кіно прийнято розглядати як мистецтво. Політика щодо мистецтва будується на принципах патронату та просвітництва. На противагу, політики щодо медіа, історично будувались на економічному аналізі, відповідаючи на питання, чи може галузь працювати в ринкових умовах та у різних формах фіаско ринку (Galloway & Dunlop, 2007). Найбільше проблем виникало саме в політиці, спрямованій на галузі, що шукають баланс між мистецтвом та комерцією.

Українська кіноіндустрія також еквилібрує. З одного боку, після Революції Гідності вперше в гуманітарній сфері прослідковується «більш-менш системний поступ» (Кабачій, 2021). На кіносферу це вплинуло прийняттям законодавства про державну підтримку та початком виконання Державним агентством з питань кіно програми виробництва фільмів за держзамовленням. Більше того, кількість кінотеатрів в Україні стабільно збільшувалась після кризи 2013-2014 рр. (Рахманіна & Коцан, 2019) і продовжувала це робити навіть «попри пандемію та численні локдауни й істотне падіння заробітку кінооператорів» (Вакалюк, 2022). З іншого боку, у

2015 році голова StarLightMedia Володимир Бородянський заявляв про економічну недоцільність виробництва фільмів винятково для українського ринку (Юрасов, 2015). Схожа думка існує і в літературі. Зокрема, як приклад успішності національного кіно наводять творчість Інгмара Бергмана, «який показував шведське кіно нешведському глядачеві» (White, 2004, p. 215). Серед інших проблем розвитку індустрії було процвітання інтелектуального піратства. А вже шістьма роками пізніше міністр культури Олександр Ткаченко заявляє, що 2021-ий рік став проривним для українського кінематографа (Ткаченко, 2021).

Наразі, галузь все ще не має прибутку від зборів за національне кіно, за нечисленними винятками, та поки що не має визнання на міжнародній арені. Попри це, національне кіно різних країн отримує все більшу популярність у світі. До прикладу, нова румунська хвиля заявила про себе на міжнародних фестивалях класу А ще в 90-х. А у 2020-ому році головну нагороду Американської кіноакадемії – головну номінацію за найкращий фільм вперше за 91 рік існування нагороди, забрала південнокорейська стрічка. При цьому, за час незалежності жоден український фільм ще не увійшов до короткого списку премії Оскар у номінації «Найкращий фільм іноземною мовою». Більше того, дослідження показують, що дохід від субсидованих фільмів відносно витрат на виробництво є дуже низьким.

Попри це, галузь продовжує субсидуватись. З моменту створення у 2011 році Державного агентства з питань кіно, органу, що реалізує політику у сфері кіно, протягом останніх 5 років прослідковується зростання розміру фінансування національного виробництва фільмів. У 2022-ому році на виробництво фільмів держава виділила 1,687 мільярда гривень – рекордна сума за всі роки програми підтримки кіно. Щобільше, 12 листопада, за ініціативою Кабінету Міністрів України, Державне агентство з питань кіно «було відділено від Міністерства культури України з метою посилити цей напрям».

Звісно, на час повномасштабного вторгнення проведення конкурсів на фінансування фільмів призупинено, а бюджет секвестровано до 100 млн грн., проблема неуспішності українського національного кінопродукту залишається не вирішеною.

Література, присвячена успішності національного кіно різниться підходами до вивчення питання. Актуальності дослідження успішності кіно та створення конкурентного та прибуткового контенту присвячені дві роботи, які пропонують огляд наявного масиву літератури та формують рамку подальших робіт та можливих напрямів роботи.

Першою є дослідження Hadida, в якому авторка пропонує фокусуватись на вивченні успішності кіно (motion picture performance) у п'яти напрямках:

- «моделювання взаємодії мистецької та комерційної складової серед країн, у часовому вимірі та на розподільчих платформах;
- пошук нестандартних моделей успішності фільмів, щоб краще врахувати розподіл від доходу фільму;
- врахування відносного внеску факторів виробництва, факторів дистрибуції, інших джерел на успішність фільму, щоби більш системно оцінювати успішність через дистрибуційні платформи;
- щоб краще врахувати економіку кіно, поточний фокус на успішність національного кіно має бути перенесений на новий – внутрішній, допоміжний та міжнародний фокус;
- поява віртуальних відносин між блогерами, продюсерами та режисерами вимагає нових досліджень впливу “сарафанного радіо” (word of mouse) на успішність фільму» (Hadida, 2009a).

Водночас авторка розуміє, що ці напрями покривають лише верхівку айсберга усіх питань, що виникають щодо успішності фільму (Hadida, 2009a). Надалі, професорка розробила критерії комерційного успіху та мистецького визнання, які разом утворюють формулу успішності фільму (Hadida, 2009b).

На противагу, McKenzie пропонує детальний огляд досліджень на тему економіки фільмів, де концентрує особливу увагу на вивченні мистецької складової успішності фільму. Зокрема, автор піддає сумніву концепт, що лише бокс-офіс може показувати популярність та цінність фільму (McKenzie, 2012).

Дещо іншу перспективу у розгляді підходів та напрямів дослідження успішності кіно розглядає Ronny Behrens (2019), а саме – використання аналітики для продюсерів контенту на всіх етапах виробництва. Автор зауважує, що академічна література, аналізуючи успішність, береться використовувати низовий підхід (downstream), відштовхуючись від моделі film value chain, запропонованої для оцінки незалежного кіновиробництва (Blooge, 2009), та застосовує методи регресійного аналізу. Коли автор пропонує йти навпаки, від етапу створення до результату (upstream). Такий підхід є надзвичайно корисним з точки зору менеджменту та маркетингу кіновиробництва, і відповідно, цільовою аудиторією статті є виробники контенту. Вони мають доступ до більшої кількості даних та можуть застосувати більшу кількість інструментів, натомість дослідники можуть зіткнутися з труднощами збору подібної інформації. Усе ж, автор пропонує спільну для дослідників та гравців перспективу: «інкорпорування аналітики винятково не гарантує успішні результати, а, швидше, підвищує вірогідність успіху (Henning-Thurau and Houston 2018; Foutz, 2017)» (Behrens et al., 2020).

При цьому, McKenzie критикує підхід моделювання успішності фільму через призму попиту на окремі фільми, вважаючи, що у такому випадку «набір пояснювальних змінних як бюджет, кількість переглядів, реклама,

нагороди, критичні огляди, інститут зірки, жанр, рейтинги і тд не відображають реальних та інформативних результатів» (McKenzie, 2012). Автор пов'язує проблему з труднощами розподілу доходу та появою ендогенних змінних. При цьому аргумент дослідника не покриває аналіз даних для дослідження зв'язку між витратами та успішністю загалом.

Працюючи у традиційному академічному підході до оцінки успішності, дослідники найбільше зосередились на моделюванні успішності кіно у територіальному та часовому вимірі. Зокрема, частина вчених ставить питання щодо територіального аспекту успішності фільмів та форм державної підтримки: впливу податкових пільг на локацію бізнесу у США (Button, 2019), залежності використання форм державної підтримки від розміру ринку чи впровадження таких стимулів у сусідніх штатах (Leiser & Ford, 2017). Або ж, шукають відповіді на питання щодо географічних чинників виробництва та споживання фільмів на прикладі Китаю (Zhang & Li, 2018), чи перевіряють гіпотезу щодо міцності побудови зв'язків між містами внаслідок національного виробництва в неголівудських регіонах на прикладі Німеччини, Китаю та Франції (Hoyle & Watson, 2018). Автори натякають, що копродукція, або спільне виробництво фільмів, здатне побудувати такі ж міцні зв'язки і між різними країнами. Окрім зв'язків між містами чи країнами, вчені також підняли питання прив'язаності креативних мереж до певного регіону і яку роль беруть в цьому посередники (Foster et al., 2015). Дослідники доходять висновку про позитивну кореляцію між появою кінофірм та фірм з пов'язаними до виробництва сервісами з появою відповідних кінопроектів у регіоні. Однак, кожен фільм також підтримує кластер унікальних постачальників, які визначаються особливостями місця знімань, обраними кожним проектом.

Частина дослідників зацентрували свою увагу на аналізі успішності фільмів всередині окремих країн, поєднуючи з дослідженням ефективності державної підтримки національного кіно у Німеччині (Jansen, 2005), Новій Зеландії (Ferrer-Roca, 2020) Італії (Teti et al., 2014), Іспанії (Agnani & Aray, 2008) та Сполученого Королівства (Kelly, 2015). Цікавість дослідників до вивчення проблеми успішності кіно та держпідтримки всередині країн дозволяє визнати актуальність вивчення подібної проблеми і в Україні.

Використовуючи критерії успішності фільму, автори критично оцінюють комерційну та мистецьку складову успішності. Зокрема, дослідники, аналізуючи значення нагород у галузі кіно як індикатора успіху (Simonton, 2004), довели, що існує відчутний консенсус щодо переваг за отримання нагороди за певні досягнення. Ба більше, знаходять кореляції успішності кіно та можливостей отримати «Оскар» — найбільш відомої та визнаної нагороди в галузі — країнам з різним рівнем економічного розвитку (Aray, 2021). Автор доходить висновку, що існує позитивна кореляція між країнами з середнім

рівнем доходу і отриманням нагороди за найкращий фільм іноземною мовою, і негативна серед країн з високим рівнем доходу.

Окремим аспектом дослідження зв'язку успішності національного кіно та держпідтримки є проблема виробництва фільмів лише заради комерційної або лише культурної мети (De Valck, 2014). Як наслідок, прослідковуючи проблему низької комерційної цінності субсидованих фільмів, вчені ставлять питання ефективності режиму субсидування, аналізуючи, для прикладу, італійський кінематограф (Teti, 2013), німецький кінематограф (Jansen, 2005).

Досліджуючи складові комерційного успіху фільму, дослідники, проаналізувавши дані з американських кінотеатрів за 12 років, виявили позитивну кореляцію між розміром бюджету на виробництво фільму та доходом, однак побачили рандомні асоціації між бюджетом та рентабельністю (Teti, 2013). Більше того, вивчаючи іспанський кінематограф, автори доводять, іспанська кіноіндустрія показує постійний дохід від масштабу галузі, і нагороди позитивно впливають на виробництво фільмів, коли субсидування такого ефекту не має. Нагороди впливають на продуктивність сектору, оскільки дозволяють збільшити випуск продукції, не збільшуючи витрат (Agnani & Aray, 2008).

Натомість частина дослідників, шукаючи зв'язки між державною підтримкою кіновиробництва, виявляє, що найбільш ефективними стимулами індустрії є податкові пільги, однак відчутність впливу залежить від розміру фірми. У межах США, студії-мейджори або трохи менші, однак все одно великі за розмірами студії, приваблюватимуть податкові пільги в конкретному штаті, коли на інді-студії жоден зі стимулів суттєво не впливає (Owens & Rennhoff, 2020).

Досліджуючи тему успішності кіно, можна виокремити проблему низького впливу держпідтримки на успішність кіно, або ж на складові успішності. Як наслідок, вкладені кошти можуть не мати значного ефекту на розвиток галузі та прив'язувати питання існування індустрії до публічних фондів.

Серед українських вчених розгортається дискусія щодо перспектив розвитку кіноіндустрії (Проскуріна М.О., 2018), проблем управління арт-проектами (Горбась & Павлюк, 2021), розвитку кінотуризму (Ачкачова Вікторія, 2019), проблеми інтелектуального піратства (Бондарь А & Матюк Тетяна, 2020) та питання державного регулювання підтримки кінематографу (Гаруст Юрій, 2019; Шутова, 2019). Дослідники активно дискутують на тему рентабельності галузі та її інвестиційної привабливості, додаючи про необхідність державного фінансування кіно. Частина робіт досліджує дохідність фільмів через касові збори, однак питання зв'язку державної підтримки кінофільмів та їх успішності ще недостатньо досліджене.

Початок повномасштабного вторгнення рф в Україну буквально «законсервував» галузь і дозволив поглянути на дані ретроспективно, оскільки в динаміці можна легко втратити актуальність результатів. А головне, це дозволяє пошукати відповідь на питання: **яким чином державна підтримка впливає на успішність національного кіно в Україні?**

ДИЗАЙН ДОСЛІДЖЕННЯ

Кіноіндустрія є ціллю національних політик в багатьох країнах (Crane, 2014, р. 366). При цьому, академічна дискусія присвячена вивченню реального впливу кінополітик на кіноіндустрію. Особливо це стосується проблеми низького впливу державної підтримки на успішність національного кіно.

Політики з підтримки кіно можуть піти двома шляхами: субсидування або розробки податкових стимулів (тарифів, квот тощо). І як зазначає Hancock: «податкові закони можуть створити або зламати індустрію, як і рівні державної підтримки» (Hancock David, 1998). Водночас, дослідники заявляють про часткову ефективність кінополітик та їхній вплив на розвиток індустрії (Owens & Rennhoff, 2020). З іншого боку, академія, намагаючись пояснити низький вплив кінополітики на успішність галузі, шукає відповіді в недосконалих механізмах розподілу коштів (Jansen, 2005). Треті приймають як факт субсидування індустрії і зосереджують увагу на повільному поступі успішності кіно, що відбувається всередині країни (De Valck, 2014; Kelly, 2015). В усіх випадках автори неодмінно концентруються на двох аспектах: ролі актора в питанні політики та дослідження конфігурацій впливу на індустрію.

Окрім цього, зважаючи, що об'єктом дослідження є національне кіно, дослідникам цікаво працювати з локальними кейсами, або ж навпаки, шукати загальні схожості, щоби знайти універсальні фактори успішності.

Концептуалізація та операціоналізація

Яким чином x державна підтримка впливає на y успішність національного кіно в Україні?

Незалежна змінна. Державна підтримка буде вимірюватись у вигляді розміру фінансування, виділеного на фільми з 2012 по 2021 рік. Часовий проміжок обрано з моменту першого проведення конкурсу новоутвореного Державного агентства України з питань кіно (Держкіно) як окремого органу, що відповідає за кінополітику та розподіляє фонди на кіновиробництво.М

Відповідно, ключовим актором визначено Держкіно, яке виконує програми з виробництва фільмів, розробляє економічне обґрунтування та проводить граничний розрахунок видатків бюджету (Про Затвердження Положення Про Д... | Від 17.07.2014 № 277, n.d.), а з 18 січня 2022 року аналізує суб'єктів кінематографу та визначає перспективи та пріоритетні напрями у сфері. Відповідно, Держкіно виступає у подвійній ролі: адвокат

кіноіндустрії та дистрибутор (розподільувач) публічних фондів на кіновиробництво (Kelly, 2015, р. 658). Більше того, агент у цьому випадку створює, як заявляв британський продюсер Стюарт Тіль, «правильне прагнення» (Kelly, 2015, р. 653) для незалежних режисерів створювати новий кінопродукт. Окрім цього, в Україні працює модель субсидування фільмів за результатами відкритих конкурсів (комітетна система). Звідси, під державною підтримкою розумітимемо надалі розмір державної підтримки, що буде незалежною змінною.

Концептуалізуючи **залежну змінну**, дослідники в літературі не мають консенсусу щодо визначення формули успішності кіно.

Більшість з них схиляються до комерційних показників. Ними можуть слугувати бокс-офіс, внутрішній та міжнародний, рентабельність. Відповідно, для визначення комерційної складової відберемо перші два показники, оскільки рентабельність може не мати позитивних кореляцій з бюджетом на виробництво фільму, коли у субсидованих фільмах бюджет складає значна частка фінансування держави.

При цьому, «дослідники все ще обходять стороною пов'язану важливість і комерційних, і мистецьких пріоритетів» ((Hadida, 2009a, р. 304). Це ж підкреслює і McKenzie, вказуючи, що увага до некомерційних показників успішності не є типовою для академії у цій сфері, хоч все одно отримує увагу частини дослідників. Аналізуючи результати публічних інвестицій фільму на прикладі датасету з австралійським кінематографом, автор обирає наступні індикатори успішності кіно: (1) метрики, пов'язані з успіхами на міжнародних фестивалях, (2) визнання критиків (рейтинг IMDb та огляди критиків) та міжнародний реліз (бокс-офіс) (McKenzie et al., 2018, р. 2). Цей же підхід можна використати для формування мистецького компоненту залежної змінної.

Мистецька складова. Відбираючи індикатор рейтингу IMDb, необхідно розуміти, що критичне визнання фільму є більше передбаченням, аніж впливом на аудиторію. На це натякає дослідження Eliashberg, котрий знаходить позитивну кореляцію між відгуками критиків та пізнім або кумулятивним бокс-офісом, коли відсутня значуща кореляція з раннім бокс-офісом. Це дозволяє автору припустити, що критики діють більше як індикатори мистецької цінності, аніж лідери думок (Eliashberg & Shugan, 2018). Відповідно, використання рейтингу IMDb як оцінки критиків може слугувати складовою мистецького компоненту успішності кіно. При цьому, важливо розуміти, що рейтинг IMDb має кілька режимів використання: як користувач та як критик. Користувач оцінює фільми за оцінкою від 1 до 10, коли критики складають рейтинги найкращих фільмів, присвоюючи позиції від 1 до 100. Таким чином, можна прослідкувати популярність фільму в

момент виходу, за оцінками глядачів, та їхнє критичне визнання. При цьому, досліджуючи рейтинг IMDb в режимі «Користувач», можна побачити схожість цього індикатора з доходом фільму. За логікою глядач показує своє визнання «монетою», відповідно, не може бути розбіжностей між показником доходу та оцінкою IMDb. Однак, наведена теза не враховує оцінки для короткометражних та документальних фільмів, створених більше заради мистецької мети. Більше того, комерційна складова у цій моделі поки що не може врахувати низку інших факторів, які можуть повпливати на прибутковість фільму, як от бюджет на промоцію фільму, участь зіркової акторки чи актора у фільмі, репутація продюсера тощо. Наведені дані поки що не можна отримати, зважаючи на те, що кошториси фільмів є конфіденційними, а дослідження фактору впливу участі відомого актора чи акторки потребує дослідження, ба більше – роботи над виокремленням та концептуалізацією окремого інституту зірки в Україні.

Щоб остаточно концептуалізувати мистецьку складову, необхідно включити оцінку не лише після релізу фільму, а й протягом довгого періоду часу. Адже чим довше популярний твір та чим довше він поширюється, тим щирішим є захоплення ним (Hume David, 1757). Відповідно, однією з проксі залежної змінної має бути складова, що включатиме цінність фільму з точки зору популярності у тривалому часовому проміжку. В Україні у 2021 році на Центр Довженка провів експертне опитування серед кінокритиків та кінознавців, сформувавши список зі 100 найкращих українських фільмів в історії українського кіно.

Базуючись на викладеному вище, можна прийти до індикаторів, що формують мистецьку складову успішності фільму. Відповідно, залежна змінна складається з:

- рейтингу фільму – для оцінки популярності фільму в момент його виходу користувачем;
- присутності на міжнародних фестивалях (включно з нагородами та номінаціями) – це дозволяє оцінити міжнародне визнання, що включає в себе визнання міжнародною кіноспільнотою;
- присутності на фестивалях класу А – надає розуміння щодо перспектив отримання найвищих нагород у сфері кіно;
- входження в топ100 найкращих українських фільмів – як довготерміновий індикатор популярності фільму

Наведені індикатори потребують подальшої операціоналізації.

Індикатор «рейтинг фільму» можна виміряти, використовуючи найбільшу та найстаршу міжнародну базу кінофільмів – IMDb. Дані про присутність на міжнародних фестивалях можна отримати з української та міжнародної бази фільмів, і таким же способом – виокремити участь в

конкурсних фестивалів. Наведений індикатор охоплює неодноразово згадану в літературі складову мистецького визнання – отримання нагород та номінацій в індустрії. Важливо зауважити, що термін «фестивалі класу А» обраний з емпіричного поля та означає фестивалі, які Міжнародна федерація асоціацій кінопродюсерів (FIAPF) відносить до списку конкурсних фестивалів. Згадана організація акредитує міжнародні кінофестивалі та розподіляє по трьох категоріях: конкурсні фестивалі, конкурсні спеціалізовані, неконкурсні фестивалі ігрового кіно та фестивалі короткого метру та документального кіно. До списку конкурсних міжнародних фестивалів входить 15 позицій, серед яких найстарші Венеційський фестиваль, Фестиваль в Локарно, Канський кінофестиваль. Індикатор топ100 достатньо детально операціоналізований.

Наостанок, необхідно концептуалізувати поняття національного кіно. «Національне кіно дуже схоже на порнографію: більшість кінознавців розуміють, що це, коли бачать, але більшість з них соромляться дати визначення» (White, 2004). Термін «національний» передбачає такий параметр як локальність. Відповідно, «національний» означає українське виробництво фільмів та для, але не виключно, українського ринку. У це визначення також входять фільми, які створювали українські виробники контенту без залучення публічних фондів. Саме тому, необхідно операціоналізувати, що до визначення національного кіно в цьому дослідженні увійдуть лише фільми, підтримані державним актором, що реалізує політику у цій сфері. Це необхідно для того, щоби краще оцінити результати роботи актора у ролі дистрибутора публічних фондів. Схожим визначенням користується ЮНЕСКО, визначаючи фільмом національного виробництва стрічку, що включають як 100% фінансування з публічних фондів, так і копродукцію. Однак, виключають виробництво іноземного фільму, в яких залучені резиденти країни не мають частки права власності (UN & UNESCO, n.d.). Історично, існував тепер уже помилковий підхід до розуміння призначення національного кіно, стверджуючи, що приналежність до національного кіно автоматично «передбачає залученість до питань, які мають якесь відношення до націоналізму або ж національної ідентичності. Цей підхід змінився у 80-х, коли кінематографісти, ризикуючи звучати пасивно, зрозуміли, що фільми є частиною національного кіно не через те, **що** вони роблять, а через те, що вони просто є» (White, 2004, p. 212).

Окрім цього, необхідно операціоналізувати визначення кіно. Перш за все, для розуміння важливо зазначити два основні типи кіно: ігрове та неігрове. Відповідно визначення, запропонованого ЮНЕСКО, ігровим фільмом можна назвати стрічку, довшу 60 хв, яка містить елементи вигадки, анімації та документалістики. Виробництво фільму включає в себе три стадії: пре-продакшн, виробництво та пост-продакшн. Дослідники роблять варіації щодо кількості стадії, однак загальний алгоритм зберігається. Щоб

операціоналізувати це визначення до застосування для українського датасету, повнометражним фільмом можна вважати стрічку, довшу за 52 хв. Тривалість визначена вимогами українського законодавства щодо проведення конкурсів на фінансування фільмів. Таким чином, маємо на увазі тип фільму та його тривалість. Наведені компоненти можуть стати контрольними змінними для побудови моделей.

Мистецька складова може стати відмінним індикатором успішності фільму, однак все ще викликає питання що вартості кінцевого продукту. Виробництво фільмів вимагає залучення значних інвестицій, а вплив державного фінансування на касові збори в Україні поки не відомий. Базуючись на викладеному вище, будемо наступне припущення щодо піднятого аналітичного питання:

Гіпотеза 0: Державна підтримка не має впливу на успішність національного кіно.

Гіпотеза 1: Чим більший розмір державної підтримки, тим більша успішність національного кіно.

Метод. Зважаючи на кількість компонентів залежної змінної, обрано стратегію використання кількісного дизайну дослідження. Це необхідно, щоби довести висунуту гіпотезу для великої кількості спостережень.

Щоб перевірити гіпотезу, обрано регресійний аналіз на основі кількісних аналізів державної підтримки та індикаторів успішності моделі (Jansen, 2005; Teti, 2013). Більше того, метод регресійного аналізу дозволяє більш переконливо оцінити вплив державної підтримки, контролюючи показники, що виходять з визначення фільму, як у моделі (Button, 2019), а також дозволяють виявити інші змінні, вплив яких може бути досліджено в наступних роботах. Використання лінійної регресії для дослідження критикує Nadida, однак лише для ситуацій, коли необхідно дослідити інтеракції між змінними. У випадках пояснення однієї змінної кількома іншими, авторка допускає використання методу регресійного аналізу, в тому числі і в питанні дослідження успішності (Nadida, 2009b). Використання методів регресійного аналізу для таких досліджень є традиційним в академічній літературі (Behrens et al., 2020). Більше того, використання регресійного аналізу є відносно зрозумілим у використанні і модель, використану в дослідженні легко повторити, що може бути корисним для подальшого розвитку дискусії у сфері.

Готуючи дані для регресійного аналізу, необхідно розуміти, що сукупність компонентів, які становлять залежну змінну, є унікальною. Це вимагає додаткової роботи щодо створення коректного набору даних з використанням відкритих ресурсів, щоб отримати дані про бокс-офіс,

мистецьке визнання. Відповідно, тестування гіпотези формувався оригінальний датасет. Перш за все, він включає дані щодо розмірів фінансування фільмів від Держкіно, які були надані на особистий запит до держоргану. Далі, отриману інформацію необхідно доповнити інформацією з існуючих баз даних з винятково українським та загалом світовим кінематографом. Відповідно, вибіркою дослідження стали субсидовані українські фільми з моменту створення Державного агентства з питань кіно та до кінця 2021 року. Дані були зібрані частково вручну з проведенням п'яти ітерацій: з кожною ітерацією приймалось рішення щодо доцільності використання компонентів, додаткових пояснень використання компонентів залежної змінної. Окремим етапом обробки даних стала уніфікація валюти, адже звітність по фінансуванню Держкіно ведеться в гривнях, коли бокс-офіс здебільшого доступний в доларх США. Щоби вирівняти ситуацію, було прийнято застосувати середньорічний курс НБУ для гривневих значень. Детальніше процес збору даних та підготовки датасету описано у розділі «Дані».

РЕЗУЛЬТАТИ

Дані

Для формування оригінального набору даних, вдалося зібрати інформацію з наступних ресурсів.

Дані про розмір держпідтримки, загальний бюджет кожного фільму, розмір інвестицій продюсера, кількість фільмів, тип, тривалість, режисерів та компанії-виробників вдалося отримати з онлайн-ресурсу Державного агентства України з питань кіно у розділі [«Відкриті дані»](#). Дані про фільми, підтримані державою з 2012 по 2021 рік у форматі, зручному для їх обробки вдалося отримати через запит до працівників агентства. Окрім цього, веб-сайт Держкіно пропонує онлайн-каталог підтриманих фільмів.

Дані про касові збори, дату релізу, кількість глядачів в кінотеатрах, нагороди на фестивалях та спільне виробництво (копродукцію) отримано через найповнішу базу даних про кіно-, теле- та відеопроєкти [DzygaMDb](#). Засновниками бази даних є президентка Одеського міжнародного кінофестивалю, членкиня наглядової ради Української кіноакадемії та керуюча партнерка інвестиційного фонду TA Ventures Вікторія Тігіпко та виконавча директорка Української кіноакадемії Анна Мачух.

Дані про номінації та нагороди на фестивалях, бокс-офіс, рейтинг IMDb, дату релізу отримано з ресурсу [International Movie Database](#) (IMDb). IMDb є дочірньою компанією Amazon та є найпопулярнішим ресурсом з пошуку інформації про фільми. Щоб отримати інформацію про українські та міжнародні касові збори, використала створений компанією IMDbPro безкоштовний ресурс [Box Office Mojo](#). Наостанок, дані для визначення індикатора мистецької цінності фільму після завершення прокату, застосувала результати експертного опитування серед критиків та кіноекспертів проведене Центром Довженка [«Рейтинг ТОП-100 найкращих українських фільмів»](#). З фінальним датасетом можна ознайомитись у Додатку С.

Інформація, отримана з п'яти перерахованих ресурсів стала основою для створення оригінального набору даних для тестування гіпотези. Крос-перевірки показали, що немає жодних суперечностей між обраними джерелами даних. Для дослідження було проаналізовано 446 фільмів та відібрано до фінального датасету 366 зразків. Для перевірки гіпотези було відібрано фільми, які вийшли в український прокат. У набір даних не увійшли фільми, чії прем'єри були заплановані менше, ніж за місяць до початку фокусуючих подій – початку епідемії COVID-19, кожного з локдаунів, які передбачали закриття кінотеатрів, а також – початок повномасштабної війни рф проти України 24 лютого 2022. Фільми, які вийшли в прокат під час обмежень щодо кількості глядачів в кінотеатрах були протестовані з

врахуванням карантинних обмежень як контрольної змінної. Окрім цього, кількість спостережень зменшилась за рахунок відсутності даних. Найбільше ця проблема вплинула на дослідження залежності комерційної складової, адже скоротила кількість спостережень з 366 до 104. Водночас, у процесі дослідження мистецької складової, скоротивши кількість спостережень з 366 до 180. Досліджуючи мистецьку складову успішності, зокрема, належність або неналежність фільму до списку 100 найкращих, наклала додаткові обмеження на верхню межу відбору фільмів. Опитування проводилось у 2021-ому році та не переглядалось з того моменту, відповідно, до фільмів, які вийшли після 2021-го року, не застосовувався цей індикатор. Також, рейтинг топ-100 не бере до уваги короткий метр, відповідно, вони теж не увійшли у відбірані спостереження за цим критерієм.

Результати аналізу

Для перевірки гіпотези було обрано метод регресійного аналізу, а саме – лінійної регресії, яка дозволила протестувати вплив державної підтримки на успішність національного кіно. Тестування гіпотези здійснювалось у кілька етапів. Для наочності було прийняте рішення окремо дослідити вплив державної підтримки на комерційну успішність в Україні, та окремо вплив мистецького компонента. Комерційну складову утворюють два показники: касові збори в Україні (`d_gross`) та в світі (`total_gross`). Залежність протестовано трьома моделями, що складається з простої регресії, регресії з контрольованою змінною (тип фільму: ігровий, документальний, анімаційний) та остання модель містила контрольні змінні: спільне виробництво (`coproduction`), ковід (`covid`), тривалість фільму (`short52`). Моделі, протестовані у програмному середовищі R, мали такий вигляд:

$$\text{reg_1} = \text{lm}(\text{d_gross} \sim \text{scs})$$
$$\text{reg_2} = \text{lm}(\text{d_gross} \sim \text{scs} + \text{type1})$$
$$\text{reg_3} = \text{lm}(\text{d_gross} \sim \text{scs} + \text{type1} + \text{short52} + \text{coproduction} + \text{covid})$$

Як наслідок, регресійний аналіз показав статистичну незначущість впливу державної підтримки кіно ще у простій моделі з коефіцієнтом p-value 0.658, а з контрольними змінними – 0,841. Наочно ознайомитись з аналізом комерційної складової можна у Додатку А та у Додатку D.

Ідентична ситуація відбулась і під час тестування моделі для касових зборів у світі. Кількість спостережень у першому та другому випадку була однаковою, при цьому, змінна `total_gross` включала в себе касові збори в інших країнах. При цьому, тестування моделі показало статистичну незначущість впливу державної підтримки кіно на успішність профінансованих фільмів. Відповідно, гіпотеза у цій частині не підтверджена. Можна припустити, що на

результати дослідження повпливала невелика кількість спостережень, які були відібрані для тестування.

Наступним кроком необхідно протестувати мистецьку складову, щоби зрозуміти вплив державної підтримки кіно на успішність національного кіно. Для дослідження обрано такі індикатори успішності: рейтинг IMDb (IMDb_rank), участь у міжнародних фестивалях інших країн (festivals_w), участь у фестивалях класу А (festivals_classA), тобто, визнаних Міжнародною федерацією асоціацій кінопродюсерів, конкурсних кінофестивалів. Для того, щоби перевірити мистецьку цінність фільму після завершення прокату, створено індикатор top100. Індикатор показує, входить чи не входить підтриманий державою український фільм до списку найкращих.

Перший протестований компонент у програмному середовищі R – це рейтинг IMDb. Мета рейтингу – показати популярність фільму, яку визначають зареєстровані користувачі сайту, виставляючи оцінки від 0 до 10. Для дослідження цього індикатора використано 180 спостережень. Середній бал серед українських фільмів, підтриманих державою, становить 6,9.

Моделі для тестування компонента виглядають ідентично як у випадку з комерційним компонентом. Рівняння, виконане в програмному середовищі R, виглядає так:

$$\text{reg_4} = \text{lm}(\text{IMDb_rank} \sim \text{scs})$$
$$\text{reg_5} = \text{lm}(\text{IMDb_rank} \sim \text{scs} + \text{type1})$$
$$\text{reg_6} = \text{lm}(\text{IMDb_rank} \sim \text{scs} + \text{type1} + \text{short52} + \text{coproduction} + \text{covid})$$

Обидві змінні були знову числовими, однак друга і третя модель включали категорійну контрольну змінну. Всі наступні рівняння є ідентичними, лише змінюються змінні, відповідно, надалі подавати рівняння немає сенсу.

За результатами тестування цієї моделі гіпотеза, що зі збільшенням розміру державної підтримки, збільшується успішність кіно, є короборованою. Статистична значущість цієї залежності становить 0,0476. Окрім цього, можна помітити значущість цієї залежності для коротких метрів та для документальних фільмів.

Наступним кроком є тестування моделі з індикатором присутності на міжнародних фестивалях, які проводять поза межами України. Для проведення аналізу вдалося використати весь датасет, відповідно, провести аналіз у 366 випадках.

У випадку присутності підтриманих державою фільмів на міжнародних фестивалях, які проводять поза межами України, гіпотеза також є

короборованою з показником p -value 0,044. При цьому, серед контрольних змінних виявлена значущість копродукції.

Наступним індикатором мистецької успішності є участь у фестивалях класу А – конкурсних подіях. Станом на 2022 рік, Міжнародна федерація асоціацій кінопродюсерів надала такий статус для 15 міжнародних кінофестивалів.

Тестування моделі з індикатором фестивалів класу А також показує, що гіпотеза короборована. При цьому, модель встановлює найнижчий показник статистичної значущості серед перерахованих вище: 0,0268.

Наостанок, необхідно протестувати індикатор топ-100, який показує мистецьку цінність кінопродукту у часовій перспективі.

Однак, у цьому випадку гіпотеза не справджується, і показник p -value досягає 0,292. Хоч і для дослідження розглянуто 212 випадків з цим індикатором, все ж лише 23 фільми з датасету потрапили у список топ-100. Відповідно, такий показник може бути спричинений занадто вузьким часовим проміжком, обраним для аналізу, адже використане опитування охоплює лише проміжок з моменту створення Державного агентства з питань кіно та перших проведених конкурсів – тобто з 2012 по 2021 рік. Результати регресійного аналізу для комерційної та мистецької складової успішності можна ознайомитись структуровано у таблицях – Додатках А і В, а з кодом можна ознайомитись в Додатку Д.

За результатами проведеного регресійного аналізу, спрямованого дослідити залежність впливу державної підтримки на успішність національного кіно, гіпотеза є **частково короборованою**. Зокрема, припущення, що чим більший розмір державної підтримки, тим більша успішність національного кіно не справджується для комерційної складової успішності. Водночас, гіпотеза є короборованою у 3 вимірюваннях з 4 для дослідження впливу державної підтримки на мистецьку складову успішності.

ВИСНОВКИ / ДИСКУСІЯ

Регресійний аналіз ґрунтується на дослідженні впливу на залежну змінну та її поведінки під час перевірки факторів, які можуть однаково впливати і на x , і на y . Щоб знайти відповідь на питання, яким чином державна підтримка впливає на успішність національного кіно, було протестовано гіпотезу, що чим більший розмір державної підтримки, тим більша успішність національного кіно. Для дослідження концептуалізовано та операціоналізовано залежну змінну, яка мала два компоненти: комерційний та мистецький. Комерційний компонент включав бокс-офіс в Україні та бокс-офіс в Україні та світі. Мистецький компонент містив чотири складових: (1) рейтинг IMDb; (2) присутність на міжнародних фестивалях поза межами України; (3) участь у фестивалях класу А; (4) належність до рейтингу топ100 найкращих українських фільмів. В результаті тестування моделей, гіпотеза є **частково короборованою**. Зокрема, вплив розміру державної підтримки на бокс-офіс не є статистично значущим в обидвох випадках. Однак, прослідковується залежність впливу розміру державної підтримки на присутність на міжнародних фестивалях, рейтинг IMDb, участь у фестивалях класу А. Найнижчий p -value виявився під час дослідження впливу розміру державної підтримки на участь у фестивалях класу А. Протестовані моделі були доповнені контрольними змінними: копродукцією, тривалістю фільму та фактором пандемії.

Хоч і наведені результати свідчать про те, що гіпотеза частково справджується, це означає лиш початок роботи в цьому напрямі. Зокрема, для ширшого дослідження комерційної складової не вистачає розвиненого «інституту зірки», або ж для кращого розуміння мистецької складової – досвіду режисера, залученого до виробництва фільму. Окрім цього, не вистачає інформації про компанії, щоби дослідити їхню участь у комерційній складовій успішності та можливого впливу державної підтримки.

При цьому, протестована модель доводить вплив розміру державної підтримки на критичне визнання фільму, а зі збільшенням фінансування збільшується вірогідність участі у фестивалі класу А. Є дослідження, що показують зв'язок, за рахунок масштабування популярності фільму, участі у фестивалях та комерційного доходу у субсидованих фільмах (Agnani & Agar, 2008). Однак, повертаючись до озвучених проблем на початку, питання доцільності існуючої моделі або ж виду державної підтримки стає як ніколи гострим. Це стосується аспекту високої вартості мистецького продукту, а також впливу такого фінансування на розвиток галузі. Як наслідок перед актором постає озвучена у вступі дилема підходу до політики та визначення пріоритету: пошуку моделі, яка б дозволила збільшити комерційний успіх фільмів та простимулювати вливання в українську економіку від кіноіндустрії,

чи більше притримуватись ідеї патронату кіно, яке має суто мистецьку цінність.

Виявлений вплив державної підтримки на мистецьку складову, міг би допомогти Держкіно обрати фокус роботи з фільмами, які найбільше потребують подібного мистецького визнання – документальних та короткометражних фільмів.

ПРОПОНОВАНІ ЗМІНИ ДО ПУБЛІЧНОЇ ПОЛІТИКИ

В одній з публікацій в українських медіа чинний міністр культури заявив про необхідність створення КРІ та критеріїв на виділення коштів на створення фільмів та появи статті на девелопмент (Апостолова Лілія, 2020). Окрім цього, 2022-ий рік став рекордним у розмірах фінансування на створення кінофільмів. Більше того, Держкіно перейшло під пряму координацію Кабміну, створивши синтетичний конструкт органу при Кабінеті Міністрів, який не є міністерством. Наведені події давали сигнал про значне збільшення уваги до кінополітики та бюджетів фінансування фільмів, однак і про потенційне збільшення бюрократії. Це могло б означати зменшення кількості малих гравців та все більше превалювання великих за розміром фірм.

З іншого боку, таке драстичне збільшення обсягів фінансування могло б збільшити участь українських фільмах у конкурсних фестивалях, і відповідно, могло б призвести до отримання найвищої нагороди в галузі.

Саме тому, Державно агентству з питань кіно необхідно розглянути свою діяльність як адвоката галузі та як дитстрибутора з кількох перспектив. І перед тим як переходити до питання аудиту розподілу коштів на фінансування фільмів, необхідно зробити крок назад. Перше питання, яке допоможе краще оцінити свою діяльність – це дослідження правильності обраного підходу державної підтримки. Можливо, галузь краще стимулюватимуть не вливання коштів, а можливі послаблення оподаткування. З моменту останніх запеклих дискусій про майбутнє кінополітики минуло більше 6 років. Значний проміжок часу дозволяє оцінити, наскільки ефективною був прийнятий вектор політики, а головне – наскільки застосовний до українських реалій. Звідси, **рекомендація 1**: оцінка ефективності режиму держпідтримки.

Друге питання, яке може виникнути перед агентством – це розподіл публічних фондів для виконання програми зі створення фільмів. Якщо забути за пропоновані вище ідеї, що можуть помітно ускладнити доступ до ресурсу малих гравців, перед державних агентством з питань кіно мало постати питання вартості виробництва фільмів. Це в першу чергу стосується системи розподілу публічних фондів. Хоч і конкурсна система має свої беззаперечні переваги в прозорості (хоч і часом скомпрометованої) та відповідальності, все ще є питання до відбірників. Зокрема, Jansen припускає, що ключова проблема низького впливу держпідтримки на галузь полягає в тому, що компанії-продакшени не мають мотивації діяти в підприємницькій манері, оскільки подібні системи комітетів можуть ігнорувати запити ринку.

Саме тому, **рекомендація 2**: переглянути систему комітетного розподілу публічних фондів та знайти модель, яка найкраще могла б врахувати потреби ринку.

Наостанок, виявлений вплив державної підтримки на мистецьку складову, що включає в себе міжнародне визнання може наштовхнути актора у виборі цільової аудиторії субсидованих фільмів. Це наштовхує на **рекомендацію 3** – встановлення вектору розробки фільмів і для неукраїнського ринку та неукраїнського глядача.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

- Agnani, B., & Aray, H. (2008). *Subsidies and Awards in Movie Production*.
https://digibug.ugr.es/bitstream/handle/10481/31541/thepapers08_16.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Aray, H. (2021). Oscar awards and foreign language film production: evidence for a panel of countries. *Journal of Cultural Economics* 2021 45:3, 45(3), 435–457.
<https://doi.org/10.1007/S10824-020-09402-3>
- Behrens, R., Foutz, N. Z., Franklin, M., Funk, J., Gutierrez-Navratil, F., Hofmann, J., & Leibfried, U. (2020). Leveraging analytics to produce compelling and profitable film content. *Journal of Cultural Economics* 2020 45:2, 45(2), 171–211. <https://doi.org/10.1007/S10824-019-09372-1>
- Bloore, P. (2009). Re-defining the Independent Film Value Chain Introduction. *UK Film Council*.
<https://www2.bfi.org.uk/sites/bfi.org.uk/files/downloads/redefining-the-independent-film-value-chain.pdf>
- Button, P. (2019). Do tax incentives affect business location and economic development? Evidence from state film incentives. *Regional Science and Urban Economics*, 77, 315–339.
<https://doi.org/10.1016/J.REGSCIURBECO.2019.06.002>
- Crane, D. (2014). Cultural globalization and the dominance of the American film industry: cultural policies, national film industries, and transnational film. *International Journal of Cultural Policy*, 20(4), 365–382.
<https://doi.org/10.1080/10286632.2013.832233>
- De Valck, M. (2014). Supporting art cinema at a time of commercialization: Principles and practices, the case of the International Film Festival Rotterdam. *Poetics*, 42(1), 40–59. <https://doi.org/10.1016/J.POETIC.2013.11.004>
- Eliashberg, J., & Shugan, S. M. (2018). Film Critics: Influencers or Predictors?: <https://doi.org/10.1177/002224299706100205>, 61(2), 68–78.
<https://doi.org/10.1177/002224299706100205>
- Ferrer-Roca, N. (2020). Art against the odds. The struggles, survival and success of New Zealand local cinema. In Rajala Anne, Lindblom Daniel, & Stocchetti Matteo (Eds.), *The Political Economy of Local Cinema: A Critical Introduction - Peter Lang Verlag* (pp. 177–206). Peter Lang.
<https://www.peterlang.com/document/1068913>
- Foster, P., Manning, S., & Terkla, D. (2015). The Rise of Hollywood East: Regional Film Offices as Intermediaries in Film and Television Production Clusters. <https://doi.org/10.1080/00343404.2013.799765>, 49(3), 433–450.
<https://doi.org/10.1080/00343404.2013.799765>
- Galloway, S., & Dunlop, S. (2007). A CRITIQUE OF DEFINITIONS OF THE CULTURAL AND CREATIVE INDUSTRIES IN PUBLIC POLICY. *International Journal of Cultural Policy*, 13(1), 17–31.
<https://doi.org/10.1080/10286630701201657>

- Hadida, A. L. (2009a). Motion picture performance: A review and research agenda. *International Journal of Management Reviews*, 11(3), 297–335. <https://doi.org/10.1111/J.1468-2370.2008.00240.X>
- Hadida, A. L. (2009b). Commercial success and artistic recognition of motion picture projects. *Journal of Cultural Economics* 2009 34:1, 34(1), 45–80. <https://doi.org/10.1007/S10824-009-9109-Z>
- Hancock David. (1998). *Global film production*. https://web.archive.org/web/20131105164402/http://www.obs.coe.int/oea_public/eurocine/global_filmproduction.pdf.en
- Higson, A. (1989). *THE CONCEPT OF NATIONAL CINEMA*. <http://screen.oxfordjournals.org/>
- Hill, J., & Kawashima, N. (2016). Introduction: film policy in a globalised cultural economy. In *International Journal of Cultural Policy* (Vol. 22, Issue 5, pp. 667–672). Routledge. <https://doi.org/10.1080/10286632.2016.1223649>
- Hoyler, M., & Watson, A. (2018). Framing city networks through temporary projects: (Trans)national film production beyond ‘Global Hollywood’: <https://doi.org/10.1177/0042098018790735>, 56(5), 943–959. <https://doi.org/10.1177/0042098018790735>
- Hume David. (1757). “Of the Standard of Taste” by David Hume. <https://home.csulb.edu/~jvancamp/361r15.html>
- Jansen, C. (2005). The Performance of German Motion Pictures, Profits and Subsidies: Some Empirical Evidence. *Journal of Cultural Economics* 2005 29:3, 29(3), 191–212. <https://doi.org/10.1007/S10824-005-1157-4>
- Kelly, L. W. (2015). Professionalising the British film industry: the UK Film Council and public support for film production. <https://doi.org/10.1080/10286632.2015.1015532>, 22(4), 648–663. <https://doi.org/10.1080/10286632.2015.1015532>
- Leiser, S., & Ford, G. R. (2017). The Diffusion of State Film Incentives: A Mixed-Methods Case Study: <https://doi.org/10.1177/0891242417710715>, 31(3), 255–267. <https://doi.org/10.1177/0891242417710715>
- McKenzie, J. (2012). THE ECONOMICS OF MOVIES: A LITERATURE SURVEY. *Journal of Economic Surveys*, 26(1), 42–70. <https://doi.org/10.1111/J.1467-6419.2010.00626.X>
- McKenzie, J., Rossiter, C., & Shin, S. Y. (2018). For love or money? Assessing outcomes from direct public investment in film. <https://doi.org/10.1080/10286632.2018.1554652>, 26(4), 459–475. <https://doi.org/10.1080/10286632.2018.1554652>
- Owens, M. F., & Rennhoff, A. D. (2020). Motion picture production incentives and filming location decisions: a discrete choice approach. *Journal of Economic Geography*, 20(3), 679–709. <https://doi.org/10.1093/JEG/LBY054>
- Simonton, K. (2004). Film awards as indicators of cinematic creativity and

- achievement: A quantitative comparison of the Oscars and six alternatives. *Creativity Research Journal*, 16(2&3), 163–172.
<https://escholarship.org/uc/item/6kp6d661>
- Teti, E. (2013). The dark side of the movie. The difficult balance between risk and return. *Management Decision*, 51(4), 730–741.
<https://doi.org/10.1108/00251741311326536/FULL/XML>
- Teti, E., Collins, A., & Sedgwick, J. (2014). An offer they couldn't refuse (but probably should have): the ineffectiveness of Italian state subsidies to movie-making. *Http://Dx.Doi.Org/10.1080/09540962.2014.908008*, 34(3), 181–188.
<https://doi.org/10.1080/09540962.2014.908008>
- UN, & UNESCO. (n.d.). *UIS Statistics*. Retrieved May 28, 2022, from <http://data.uis.unesco.org/>
- White, J. (2004). NATIONAL BELONGING. *New Review of Film and Television Studies*, 2(2), 211–232. <https://doi.org/10.1080/1740030042000276653>
- Zhang, X., & Li, Y. (2018). Concentration or deconcentration? Exploring the changing geographies of film production and consumption in China. *Geoforum*, 88, 118–128. <https://doi.org/10.1016/J.GEOFORUM.2017.11.019>
- Апостолова Лілія. (2020, May 8). *Аудит кінопроектів, профспілки, підтримка кінопрокату: про що говорили представники кіноіндустрії на зустрічі з Єрмаком - Детектор медіа*.
<https://detector.media/production/article/177024/2020-05-08-audit-kinoproektiv-profspilky-pidtrymka-kinoprokatu-pro-shcho-govoryly-predstavnyky-kinoindustrii-na-zustrichi-z-iermakom/>
- Ачкачова Вікторія. (2019). Кінотуризм - інноваційний напрямок розвитку туризму в Україні. *Вісник Харківського Національного Університету Імені В. Н. Каразіна. Серія: Міжнародні Відносини. Економіка. Країнознавство. Туризм*, 9, 164–172. <https://doi.org/10.26565/2310-9513-2019-9-20>
- Бондарь А, & Матюк Тетяна. (2020). ІНСТИТУЦІЙНИЙ РЕПОЗИТАРІЙ ОДЕСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ ІМЕНІ І.І. МЕЧНИКОВА: Інтелектуальне піратство: економічні вигоди та втрати на прикладі кіноіндустрії. *Статті Та Доповіді ЕПФ*, 48, 10–14.
<http://dspace.onu.edu.ua:8080/handle/123456789/28475>
- Вакалюк, А. (2022). *Ринок кінотеатрів України: підсумки 2021 року / Аналітика / Media Business Reports*.
<https://mbr.com.ua/uk/news/analytics/4701-obzor-ry-nka-kinoteatrov-ukrainy-itogi-2021-goda>
- Гаруст Юрій. (2019). Адміністративно-правове регулювання кіноіндустрії в Україні. *Правові Горизонти*, 19(32), 101–106.
<https://essuir.sumdu.edu.ua/handle/123456789/78469>
- Горбась, І., & Павлюк, В. (2021). УПРАВЛІННЯ АРТ-ПРОЕКТАМИ У КІНОІНДУСТРІЇ ART PROJECTS MANAGEMENT IN FILM INDUSTRY.

Економіка Та Суспільство, 24. <https://doi.org/10.32782/2524-0072/2021-24-36>

- Кабачій, Р. (2021). *Від кон'юнктури до культури. Як ми відповімо на нищення нових культурних інституцій - ЗМІ для змін.* <https://cs.detector.media/blogs/texts/184615/2021-10-27-vid-konyunktury-do-kultury-yak-my-vidpovimo-na-nyshchennya-novykh-kulturnykh-institutsiy/>
- Про затвердження Положення про Д... | від 17.07.2014 № 277. Retrieved May 27, 2022, from <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/277-2014-п#Text>
- Проскуріна М.О. (2018). КІНОІНДУСТРІЯ ЯК СФЕРА ЕКОНОМІЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ FILM INDUSTRY AS A SPHERE OF ECONOMIC ACTIVITY. *Економіка Та Управління Національним Господарством*, 15, 23–29.
- Рахманіна, А., & Коцан, М. (2019). *Чого нам варто кінозал побудувати: огляд кінотеатрального ринку України / Аналітика / Media Business Reports.* <https://mbr.com.ua/uk/news/analytics/253-chogo-nam-var-to-kinozal-pobuduvati-oglyad-kinoteatralnogo-ri>
- Ткаченко, О. (2021). *Кіно — Як розвивається український кінематограф — Новини України / НВ.* <https://nv.ua/ukr/opinion/kino-yak-rozvivayetsya-ukrajinskiy-kinematograf-novini-ukrajini-50186634.html>
- Шутова, О. (2019). Державний вищий навчальний заклад «Ужгородський національний університет» Міністерства освіти і науки України Електронне наукове видання «Порівняльно-аналітичне право». *Порівняльно-Аналітичне Право*, 5, 89–93.
- Юрасов, С. (2015). *Україна йде в кіно | Економічна правда.* <https://www.epravda.com.ua/publications/2015/07/10/550095/>