

Звёзды и прибыльность в киноиндустрии: Warner Bros. в 30-ых гг.

Майкл Покорный и Джон Седжвик

Stardom and the Profitability of Film Making: Warner Bros. in the 1930s.

Michael Pokorny and John Sedgwick

Journal of Cultural Economics, 25, 157-184, 2001. Kluwer Academic Publishers. Printed in the Netherlands

Аннотация. В этой статье исследуется производство фильмов компанией Warner Bros. в 30-ые годы XX века, особенное внимание уделяется способам инвестирования в кинозвёзд. Показано, что Warners действует рационально в том смысле, что последовательно инвестирует в актёров, добившихся в прошлом успеха. Дается оценка успешности такой стратегии. С учётом отличий между высоко- и мало/среднебюджетным производством фильмов, получается, что использование известных актёров в высокобюджетных картинах не является успешной стратегией. Производство средне/малобюджетных фильмов, наоборот, обеспечивает более стабильную среду для получения доходов от привлечения успешных в прошлом актёров.

Ключевые слова: киноиндустрия, портфельная теория, риск, кинозвёзды.

1. Введение.

Киноиндустрия - сфера больших возможностей для использования в её рамках прикладного экономического анализа. Это сложная отрасль, с точки зрения производимого ею продукта, разнообразия путей его распространения, развития и применения инноваций для максимизации выручки. Распространённое мнение о киноиндустрии таково, что это производство с присущей ему высокой степенью риска, но, тем не менее, которое может обеспечить значительное вознаграждение успешному инвестору. В самом деле, отрасль активно способствует созданию такого образа, где процесс производства сродни алхимии и невозможно дать никакие точные инструкции.

Пытаясь отделить факты от вымысла, экономисты немедленно столкнулись с проблемой данных. С первого взгляда кажется, что доступно большое количество информации, особенно недельные данные о выручке от проката фильмов по каждой из

картин¹. Между прочим, в киноиндустрии бытует мнение, что кассовая выручка есть единственный барометр успеха фильма, хотя циники могут сказать, что это ещё один пример попытки избежать тщательного анализа их деятельности. Однако об издержках доступна очень ограниченная информация, что мешает проведению детального анализа прибыльности отрасли. Данные об издержках производства («негативные издержки» в отраслевой лексике) есть, но только оценочные, хотя источники из сферы кинопроизводства уверены, что они верны с точностью до 10%². Однако, нет данных по издержкам распространения/продвижения фильмов, следовательно, определение прибыли от выпуска фильма с приемлемым уровнем точности чревато грубыми ошибками. Это определённо порождает противоречивые выводы, и среди отраслевых инсайдеров широко распространено мнение, что только 30% производимых в Голливуде фильмов приносят прибыль³.

Учитывая присутствие риска в киноиндустрии и его влияние на рентабельность, рациональные продюсеры фильмов ищут разнообразные стратегии по снижению риска. Популярный среди них способ - переход из фильма в фильм кинозвезды. Актёры снижают риск (это часто доказывается), связанный с производством фильмов, помещая новый продукт в нишу определённого эстетического характера и качества, уже знакомую публике. Стивен Альберт (1998, стр. 251), например, утверждает, что «кинозвёзды важны, потому что они наименее шумно и наиболее последовательно обеспечивают успех фильму». Тино Балио (1995, стр. 144) заходит так далеко, что провозглашает: «кинозвёзды создают рыночную стоимость кинокартины».

Важность, приписываемая участию кинозвёзд, имеет долгую историю в киноиндустрии, она почти так же стара, как и сама отрасль. В самом деле, трансформация структуры киноиндустрии из студийной в 30-50х гг. в сегодняшнюю свободную частично произошла из-за того, что кинозвёзды использовали свою растущую рыночную силу. Звёзды оказали сильное давление на продюсеров, чтобы освободиться от ограничений долгосрочных контрактов с многочисленными условиями в эру студий, что позволило им по контрактам о чистой прибыли захватить экономическую ренту, связанную с их успехом⁴.

¹ Разнообразные недельные данные опубликованы по 60 наиболее заметным фильмам, собраны и предложены А. К. Нильсен/Entertainment Data International. Эти данные можно получить и в других публикуемых, электронных и иных источниках.

² А.К. Нильсен

³ Смотрите Барта (1999) для дальнейшего знакомства с анализом производства фильмов и описания рискованной среды киноиндустрии.

⁴ Этот процесс был вызван драматическим падением реальных кассовых доходов между 1946 и 1963 гг., который подтолкнул студии к тому, чтобы снизить издержки за счёт актёров. Широкое распространение

В этой статье представлен анализ деятельности кинокомпании Warner Bros. в 30-ых гг. В исследовании уделяется особое внимание оценке влияния кинозвезд на рентабельность производства и степени, в которой развитие и участие кинозвезд оправдало себя в качестве эффективной стратегии по минимизации риска. Целесообразность использования исторического подхода можно объяснить следующим. Во-первых, выбранный период можно считать периодом, когда система кинозвезд достигла своей зрелости, и можно проследить прямую связь между ролью звёзд в те времена и сегодня. Во-вторых, экономическая волатильность 30-ых гг. есть среда, в которой важен риск, и которая является определяющей характеристикой того времени. В-третьих, полностью контролируемая структура системы студий обеспечивает стабильное институциональное окружение для детального анализа различных стратегий по минимизации риска. В конце концов, доступны всеохватывающие данные, включая данные по издержкам производства прямо из студийных записей⁵. Мы рассматриваем студию как максимизирующую прибыль фирму, которая выпускает продукцию, используя физический и человеческий капитал, по большей части творческого характера, с явной целью получения дохода от капитала сверх нормальной прибыли. Кинозвёзды, таким образом, являются ресурсами в функции производства и главным элементом функции издержек фирмы. Как Клейн и Леффлер (1981), мы считаем, что компания и кинозвёзды вовлечены в игру, в которой все придерживаются стратегий максимизации благосостояния.

Структура оставшейся части статьи такова: в следующем разделе даётся краткий обзор литературы. Потом обсуждается риск, с которым столкнулась Warner в 30-ых гг. В следующей части представлен анализ методов Warner по созданию и продвижению кинозвёзд и похожий анализ деятельности топ-менеджмента, образец состава годового портфеля фильмов как альтернатива механизма снижения риска. В последнем разделе даётся оценка успешности представленных стратегий управления рисками и, в частности, их влияние на рентабельность производства.

2. Обзор литературы.

В последнее время публикуется большое число исследований, в которых авторы пытаются оценить точный вклад кинозвёзд в успех проката фильма. Ди Вани и Уоллс (1999), используя выборку из 2000 фильмов, выпущенных в 1984-1996 гг., показали, что привлечение кинозвёзд высокого уровня приносит ограниченную и очень

контрактов о чистой прибыли можно рассматривать как метод перенесения риска с продюсеров на звёзд. Смотрите также Уинстен (1998), Ачесон и Моле(1994).

⁵ Данные об издержках и кассовой выручке для основных фильмов Warners, выпущенных в 1922-1951 получены из недавно обнаруженного William Schaefer Ledger. Авторы благодарны Марку Гленси за доступ к полному Shcaefér Ledger.

неопределённую отдачу. Хотя и есть доказательства того, что некоторые кинозвёзды положительно влияют на прибыльность кинокартины, это не является нормой. Они сделали выводы, что пока в киноиндустрии значительную роль играет риск, продюсерами не будет выработана единая стратегия управления риском, и менее всего, это стратегия экстенсивного использования кинозвёзд. Они пишут: «Мы пришли к заключению, что студийной модели управления рисками не хватает теоретического и эмпирического фундамента. Прогнозы выручки имеют нулевую точность – формальная формулировка того, что «всё может случиться» (1999, стр. 286). Рейвид (1999), используя меньшую выборку, но более обширный набор независимых переменных, пришёл к похожим выводам. Альберт (1998), с другой стороны, также заключил, что есть небольшое число кинозвёзд, которых можно считать удачными, но он утверждает, что они последовательно успешны и поэтому составляют основу для соответствующей стратегии минимизации риска. Это согласуется с концепцией «суперзвёзд» Роузена, в которой сочетания растущих доходов и широкого распространения технического прогресса достаточно для создания растущего потребительского спроса на качество, что приводит к «заметной концентрации в производимых фильмах наиболее талантливых актёров» (1981, стр. 847). Роузен, как и Хемлен (1991, 1994), рассматривает талант как сущность, состоящую из уникальных, но измеримых компонентов, которые пока незаменимы. Адлер (1985), однако, настаивает, что нет разницы в таланте, востребованном при производстве у простых актёров и кинозвёзд, поэтому привлекает внимание к такой функции кинозвёзд, как снижение издержек поиска публики. Но в противовес Ди Вани, Уоллсу и Рейvidу, Альберт работает только с выручкой касс, а не с прибылью, что может частично объяснить его более позитивные выводы (см. Седжвик и Покорный, 1999, Альберт, 1999).

В прошлых исследованиях, посвящённых кинозвёздам, уделялось мало внимания детальному количественному анализу, акцент был смещён на описание среды функционирования кинозвёзд. Таким образом, известные актёры могли рассматриваться как средство для поднятия профиля киноиндустрии в целом и для поддержания и расширения её профиля на рынке. Объясняя, как Адольф Зукор и др. преобразовали американскую киноиндустрию между 1912 и 1916 гг., Керр (1990, стр. 387) утверждает:

Его продуктом была кинозвезда, которая одновременно занимала центральное положение по отношению к сюжету фильма и в координации управления всей отраслью. Новые актёры создавали синергетическую связь между фильмом как эстетической формой и фильмом как товаром корпоративной отрасли.

В исследованиях прибыльности и успеха на основе изучения в отдельности каждого фильма, таких как работы Ди Вани и Уоллса (1996, 1999), Рейвида (1999) и

Альберта (1998), есть одна проблема – не предпринимались попытки определить и развить стратегии, выбираемые студиями и продюсерами для формирования их портфеля фильмов. Имеется в виду следующее, например в течение года, продюсер или студия производят определённое количество фильмов, каждый из которых ассоциируется с некоторым уровнем риска. Целью продюсера является максимизация прибыли ото всего портфеля фильмов, и распределение бюджетов фильмов будет определяться относительно распределения риска между этими фильмами. Таким образом, обсуждать один отдельно взятый фильм и его прибыльность - означает оценивать его вне условий, в которых происходит раздел бюджета. Эти идеи более подробно развиты у Седжвика и Покорного (1998).

В этой статье делается попытка исследования использования кинозвёзд в качестве стратегии продюсеров, но с точки зрения портфельной теории. То есть, всё обсуждается в контексте теории фирмы, и принимается в качестве утверждения аргумент, приведённый ранее Ди Вани и Уоллсом, что не существует доступных продюсерам стратегий предотвращения риска. Исторический подход позволяет глубже проникнуть в смысл бизнес-стратегий, выработанных в период, когда Голливуд превратился в солидную и современную отрасль.

3. Рисковая среда производства фильмов в 30ых гг.

Хотя компания Warners только в 1921 году стала продюсировать фильмы, к 1930 она уже была одной из 5 вертикально интегрированных структур на зрелом олигополистическом рынке – остальные это: MGM/Lowers, Paramount, Fox (20 Century Fox с 1935) и RKO (см. Балио, 1995). В период с 1931/32 по 1938/39 Warners выпустила 441 фильм для массового распространения, в среднем 55 фильмов каждый год, минимум - 52, в 1931/32 и максимум - 58, в 1935/36 и 1936/37. Годовой бюджет производства варьировался от 15,4 млн. дол. в 1932/33 до 28,1 млн. дол. в 1937/38 (все цифры взяты в ценах 1929 г.).

Общая картина природы рискованной среды производства фильмов в 30е гг. может быть получена на основе диаграммы рассеяния кассовой выручки и отношения доходов к издержкам, построенная для 441 фильма, произведённого Warners за этот период. Данные об издержках производства и кассовой выручке в период между 1922 и 1951 взяты из William Schaefer Ledger. Однако недостаток этих данных состоит в том, что отсутствует информация об издержках распространения фильмов, что мешает оценке чистой прибыли от каждого фильма и его рентабельности.

Седжвик и Покорный провели параллель с данными RKO за тот же период (1998), которые содержали информацию о прибыли, что позволило оценить издержки

распространения. Эти данные показали ясную и сильную корреляцию между издержками распространения и кассовой выручкой на уровне 0,97, причём издержки распространения в среднем составляют 37% кассовой выручки. Это отношение было применено к данным Warners, и были оценены издержки распространения, а значит, и чистая прибыль и рентабельность.

Однако, желая избежать такого оценочного подхода, в статье использован другой способ. Обозначим через C_i издержки производства (негативные издержки) фильма i , R_i - кассовую выручку от фильма i , D_i - издержки распространения фильма i , P_i - чистую прибыль от фильма i , причём $P_i = R_i - C_i - D_i$. Рассмотрим в качестве рентабельности фильма отношение чистой прибыли к издержкам производства:

$$(1) RR_i = (R_i - C_i - D_i) / C_i$$

Заметим, что это не строгое измерение рентабельности, так как знаменатель содержит только одну компоненту общих издержек – издержки производства. Однако, причины таковы, что при обсуждении успеха фильма будут делаться ссылки на отношение прибыли к издержкам производства – элементу совокупных издержек, который стоит в центре принятия решения продюсерами. Издержки распространения во многом выходят из-под контроля продюсера, изменяются во времени в соответствии с успехом фильма. В простейшем случае издержки распространения или прямо пропорциональны кассовой выручке, так что $D_i = \alpha R_i$, или изначально определяются как фиксированная доля издержек производства, в итоге находятся в прямой зависимости с выручкой, так что

$$D_i = \beta C_i + \gamma R_i, \text{ после чего равенство (1) превращается в (2):}$$

$$(2) RR_i = \lambda R_i / C_i - \delta$$

в котором рентабельность прекрасно коррелирует с простым отношением кассовой выручки к издержкам производства.

Если издержки распространения состоят из строго фиксированных элементов, таких что

$$(3) D_i = \alpha + \beta C_i + \gamma R_i$$

то подстановка в равенство (1) даст выражение, в котором, хотя рентабельность и не совершенно коррелирует с отношением выручки к издержкам производства, но всё ещё сильно связана с ним, при условии, что α относительно мала.

Следовательно, основной величиной, используемой в статье, будет отношение кассовой выручки к издержкам производства, так как она тесно коррелирует с величиной рентабельности из равенства (1). Обозначим эту величину через RC . В качестве последнего оправдания использования данного показателя мы можем рассмотреть

сравнимые данные по фильмам, выпущенным MGM и RKO в тот же период, которые включают информацию о фактической прибыли и, следовательно, издержкам распространения⁶. В сумме эти данные охватывают 670 фильмов, для каждого из которых было рассчитано отношение кассовой выручки к издержкам (RC_i) и отношение прибыли к издержкам производства (RR_i). Коэффициент корреляции между ними составил 0,992, что оправдывает интерпретацию RC_i в качестве отражения рентабельности производства и использование показателя для Warners как уровня прибыльности.

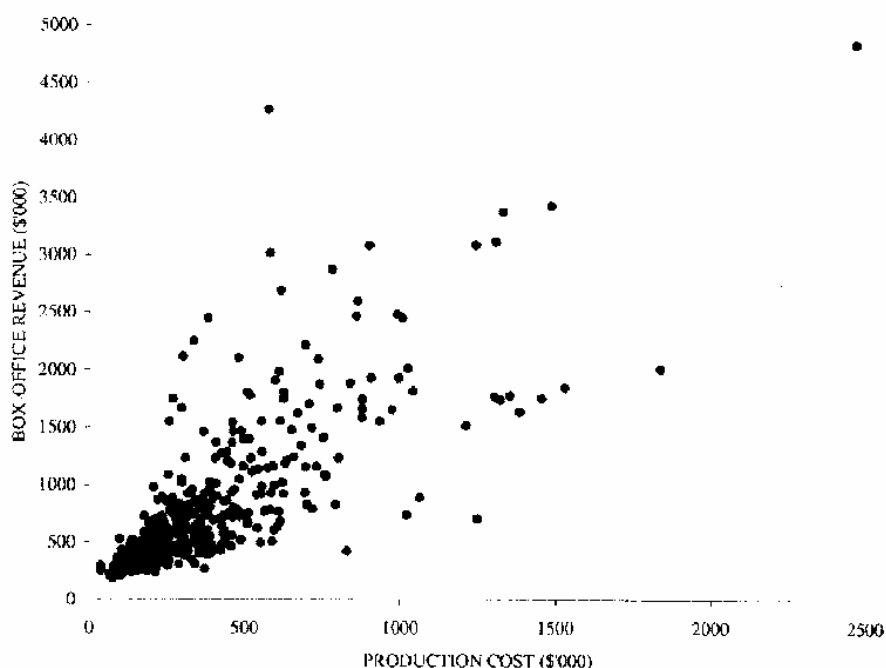


Рис.1 Кассовая выручка(по вертикальной оси) и издержки производства (по горизонтальной оси) с 1931/32 по 1938/39, в ценах 1929г.

На Рисунке 1 изображена диаграмма рассеяния кассовой выручки и издержек производства фильмов, Рисунок 2 – диаграмма рассеяния RC_i и издержек производства фильмов, построенная по 441 наблюдению (количество выпущенных Warners фильмов, денежные оценки в ценах 1929 г.). По Рисунку 1 можно заметить, что выручка возрастает вместе с издержками производства, но с увеличивающимся разбросом. Рисунок 2 демонстрирует отрицательную (нелинейную) зависимость между рентабельностью и издержками производства. А именно, наблюдается такая тенденция, что мало- и среднебюджетные фильмы являются очень прибыльными, а высокобюджетные фильмы приносят относительно маленькую выручку.

Рисунки 1 и 2 также весьма полезны для обнаружения того, как неосмотрительно полагаться на одну кассовую выручку в качестве показателя успешности фильма. Большая

⁶ Мы благодарим Ричарда Джевелла (данные RKO) и Марка Гленси (данные MGM) за предоставление информации – см. Джевелл (1994) и Гленси (1992).

выручка совсем необязательно соответствует хорошей рентабельности, в самом деле, иногда большая выручка оборачивается потерями для продюсера. Это можно проиллюстрировать на примере двух наиболее дорогих фильмов того времени – «Приключения Робин Гуда», издержки составили 2,5 млн. дол., и «Хуарес», 1,8 млн. дол. Картина «Приключения Робин Гуда» принесла самую большую выручку за весь период, 4,8 млн. дол., значит, RC равно 1,9, достаточно, чтобы получить чистую прибыль, но ничего выдающегося. Хотя выручка от «Хуареса» была относительно высока 2 млн. дол., из-за значительных издержек производства RC мало, всего 1,1, этого может быть недостаточно для положительной чистой прибыли. Другими словами, если кассовая выручка может прямо свидетельствовать о популярности фильма, то из этого не следует, что популярный фильм обязательно окупится, учитывая чувствительные связи между издержками производства, выручкой и рентабельностью.

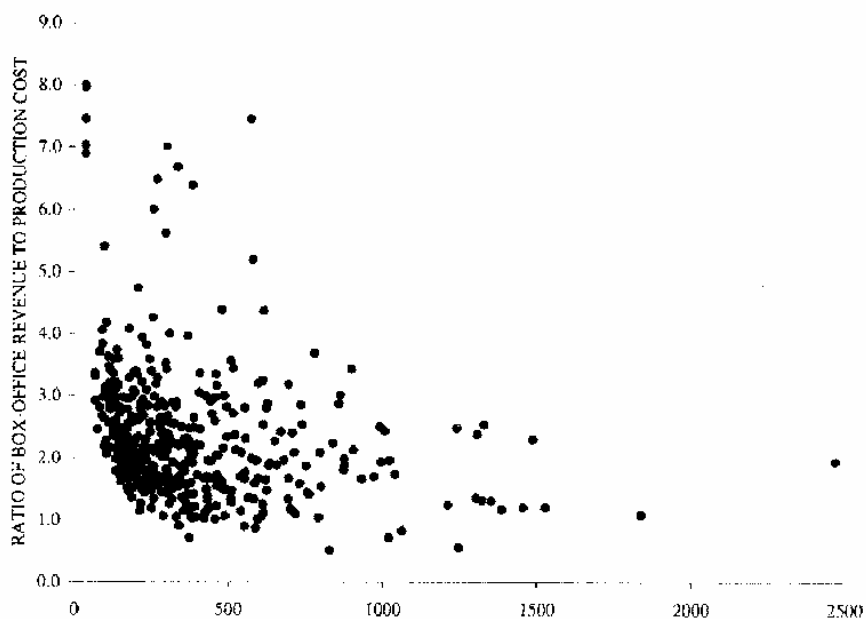


Рисунок 2. RC_i (по вертикальной оси) и издержки производства (по горизонтальной оси), с 1931/32 по 1938/39 (в ценах 1929 года).

Седжвик и Покорный (1998) рассматривают процесс утверждения годового бюджета в две ступени. Сначала определяется глобальный бюджет, который составляется на основе данных о совокупной рентабельности за прошлые годы – высокая рентабельность будет стимулировать расширение бюджета, в то время как низкий уровень прибыльности выльется в его сокращение. Когда глобальный бюджет утверждён, принимается решение относительно мало-, средне- и высокобюджетных фильмов, которые собираются производить. Наш подход к этому процессу сродни портфельной теории. Хотя большой риск ассоциируется с высокобюджетными картинами, эти фильмы

способны принести солидную выручку, внося значительный вклад в годовую целевую прибыль. Наоборот, низкобюджетные картины, хотя и являются менее рискованными, в том смысле, что от них меньше ждёшь убытков, могут принести только ограниченную прибыль.

Вот поэтому важно разобраться в природе ограничений годового производства фильмов. При данном годовом бюджете производства, определённом офисом корпорации на Восточном побережье в соответствии с внутренними потребностями компании, студии поручается найти баланс в производстве фильмов разных категорий, которые будут демонстрироваться в своих кинотеатрах. Стратегия производства только низко- и среднебюджетных картин может поставить Warners в зависимость от конкурирующих студий при приобретении их выдающихся картин и сделать уязвимой к оппортунистическому поведению. К тому же, такая стратегия может привести к недоиспользованию средств годового бюджета при установленных ограничениях на производство низко- и среднебюджетных картин. Производя самостоятельно высокобюджетные фильмы, студия предоставляет преимущества своим кинотеатрам, которые переманивают зрителей у конкурентов или, что ещё лучше, при особой популярности фильма за вознаграждение разрешает его крутить на чужих экранах⁷. Однако, как можно заметить по рисункам 1 и 2, производство выдающегося зрелища не есть просто процесс создания дорогого фильма с высокими презентационными стандартами. Его лучше интерпретировать как желание максимизировать рентабельность всего производства компании при определённых условиях: накладываемых ограничениях, обратной связи между бюджетом производства и прибыльностью, глобальном бюджете, установленном офисом на Восточном побережье. Другими словами, рационально производить высокобюджетные фильмы с низкой и крайне непостоянной рентабельностью, если при этом мы максимизируем рентабельность всего производства в целом – производится некоторое число высокобюджетных фильмов для использования всех выделенных на год средств. Ключевой момент здесь – это поиск верного баланса картин бюджетов различного уровня при заданной структуре производственных ограничений и распределении риска между фильмами всех категорий.

4. Распределение годового бюджета компании Warners между актёрами.

Чтобы получить представление о том, каким образом Warners использовала кинозвёзд в 30-х гг., рассмотрим Таблицу 1, где представлены статистические данные об актёрах таких, что все бюджеты фильмов, в которых они снимались, составляют более

⁷ См. Кинг (1986).

2,5% от совокупных бюджетов производства за весь выбранный период⁸. Сразу по таблице можно увидеть, насколько интенсивно были заняты актёры в этот период, например, Блондэлл, Брент, Фаррелл и О’Брайен снялись более чем в 30 картинах студии, 5 других - более чем в 25. По доле издержек производства картин с участием актёра в суммарном бюджете за весь период лидируют Дик Пауэлл, Брент, Дэйвис, О’Брайен, де Хэвиллэнд и Блонделл. В случае Блонделл, Брента, Дэйвис и О’Брайен относительно высокая доля издержек объясняется частым участием в среднебюджетных фильмах, в то время как в случае де Хэвиллэнд – несколькими появлениями в очень дорогих фильмах. Источник большой доли Пауэлла – относительно частое появление в высокобюджетных картинах, преимущественно музыкальных. Однако значения РС относительно малы для фильмов с участием Брента, де Хэвиллэнд и Пауэлла. Самые высокие значения РС у фильмов Кейгни, МакМахон, Киллер, Кибби, Богарта и Линдсей. Настоящими кинозвездами студии в эти годы стали те артисты, которым компания доверила фильмы категории “А”: Рэйнс, де Хэвиллэнд, Флинн, Киллер и Пауэлл – в ранние годы, Муни – в конце, Дэйвис – в последний год рассматриваемого периода (см. ниже комментарии к Таблице 2).

Далее из Таблицы 1 видно, что фильмы с участием Рэйнс – высокобюджетные, но значение РС маленькое. Аналогично у Луис. Напротив, Флинн и Киллер снялись в высокобюджетных фильмах со значительными РС, хотя у Киллер РС значительно варьируется, что отражает снижение числа съёмок с её участием после 1934 г. У Браун относительно высокое и постоянное РС.

Чтобы посмотреть на изменение РС во времени, обратимся к Таблице 2, в которой представлены годовые доли издержек фильмов с участием актёра в издержках производства всех снятых за год картин и значения РС для наиболее выдающихся актёров⁹, а именно, у которых доля за весь рассматриваемый период больше 6,5%. Также приведены соотношения средней стоимости картин с участием актёра к средней стоимости всех произведённых фильмов за каждый год (отношение умножено на 100). Это отношение средних величин можно интерпретировать как индекс средней стоимости, например, значение 150 будет говорить о том, что средняя стоимость фильмов с участием актёра в году t превысила среднюю стоимость всех выпущенных в году t фильмов на 50%.

Из Таблицы 2 видно, что у Блондэлл, Кейгни и Дэйвис высокие и относительно постоянные РС в первой половине рассматриваемого периода, хотя наблюдается

⁸ Такой выбор можно оправдать тем, что это актёры, производство картин с участием которых было весьма важным для студии.

⁹ В дальнейшем просто доля (прим. перев.)

значительная вариация долей из года в год. О'Брайен и Пауэлл также хорошо себя показали в начале-середине 30-х, а для Брента и Фрэнсис характерна значительная вариация годовых РС. Флинн, де Хэвиллэнд и Рэйнс в сезон 1934/35 г. блеснули как звёзды высшей категории, так как в этот период Warners перешла на производство высокобюджетных фильмов (средняя стоимость 5 наиболее дорогих фильмов в 1934/35 составила 1041000 дол., а в 1933/34 – 743000 дол.). И если в первый год у фильмов с участием де Хэвиллэнд и Рэйнс были высокие значения РС, то потом гораздо меньше, особенно в случае Рэйнс. Флинн же продемонстрировал хорошие результаты даже в неудачный 1937/38 год. Следует отметить, что, чтобы вывести на публику эти три новые кинозвезды, пришлось сократить бюджеты в 1933-35 уже известных актёров, особенно Блондэлл, Кейгни, Дэйвис, Фрэнсис и Пауэлла.

Таблица 1. Статистика по фильмам с участием некоторых актёров с 1931/32 по 1938/39, в ценах 1929 г.

Актёр	Кол-во фильмов	Средние издержки производства одного фильма (\$ тыс)	Коэффициент вариации издержек производства (%)	Доля стоимости фильмов с участием актёра в общих издержках выпущенных за этот период картин (%)	Отношение суммы доходов к сумме издержек производства (RC)	Коэффициент вариации RC (%)
Астор, М.	15	288,7	60,8	2,7	2,1	26,0
Блондэлл, Дж.	35	403,2	54,8	8,7	2,4	44,8
Богарт, Х.	20	432,4	46,2	5,3	2,5	44,7
Брент, Дж.	32	465,5	71,8	9,1	1,9	39,1
Браун, Дж.Э.	13	348,6	20,6	2,8	2,3	13,6
Кейгни, Дж.	22	486,0	58,8	6,6	3,0	45,2
Дэйвис, Б.	33	444,2	82,1	9,0	2,3	35,8
Де Хэвиллэнд, О.	14	1042,1	55,8	8,9	1,9	58,4
Дровак, А.	20	262,5	46,5	3,2	2,4	49,8
Фаррелл, Дж.	37	256,0	68,2	5,8	2,4	39,4
Флинн, Э.	12	989,2	35,7	7,3	2,3	33,9
Форан, Д.	20	226,1	93,7	2,8	2,0	24,2
Фрэнсис, Д.	28	421,7	39,9	7,2	2,0	36,0
Килер, Р.	8	734,7	22,2	3,6	2,6	46,5
Кибби, Дж.	26	285,2	67,1	4,5	2,5	50,0
Линдсей, М.	28	354,7	77,0	6,1	2,5	40,6
Луис, А.	11	604,5	64,8	4,1	1,8	48,7
МакМахон, А.	18	292,2	42,3	3,2	2,6	63,3
Муни, П.	8	598,8	85,4	2,9	2,2	61,7
О'Брайен, П.	31	472,3	44,6	9,0	2,2	52,3
Пауэлл, Д.	26	698,3	46,0	11,1	1,9	50,3
Рэйнс, С.	11	1123,0	56,2	7,6	1,6	35,3
Робинсон, Э.Дж.	14	454,0	33,7	3,9	2,4	24,2
Шеридан, А.	16	352,1	83,8	3,5	2,1	27,8
Уиллиам, У.	28	271,0	41,7	4,7	2,2	55,0

Источник: William Schaefer Ledger

Данные по средней стоимости картин в Таблице 2 помогают ещё дальше проникнуть в то, каким образом Warners задействовала актёров в этот период. Так Флинн, де Хэвиллэнд и Рэйнс сразу были приглашены в высокобюджетные фильмы: картины с их участием в среднем в 2 раза превышали стоимость выпущенных в 1934/35 фильмов, а в случае Рэйнс даже в 4. Индекс средней стоимости можно интерпретировать как индекс популярности и ценности актёра, так как он отражает относительный уровень инвестиций, которые студия готова была вложить в актёра. Пусть, если значение этого показателя выше 200, то он отражает уровень инвестиций в кинозвезду, тогда можно считать Флинн, де Хэвиллэнд и Рэйнс таковыми. Пауэлла также можно воспринимать как звезду с середины 30-х. Наблюдались периоды популярности Брент и Кейгни. Интересен случай Бэтти Дэйвис. Хотя она снималась в среднебюджетных рентабельных картинах, только в конце 30-х её стали рассматривать как кинозвезду.

Возможно самое интересное в этих таблицах то, что многие фильмы с участием кинозвёзд не были успешными, единственным заметным исключением являются картины с участием Флинн. Не принимая во внимание первоначальный успех, фильмы де Хэвиллэнд и Рэйнс были крайне неудачными. Появление Пауэлла в высокобюджетном фильме сопровождалось заметным падением RC, и у Дэйвис резко упало RC с ростом стоимости производства картин.

Информацию, приведённую в Таблицах 1 и 2, можно получить и с помощью регрессионной модели. Однако полезно сначала познакомиться с институциональным контекстом занятости актёров в Голливуде 30-х гг. XX века.

5. Институциональный контекст.

Рыночная стоимость кинозвезды как товара определяется преимущественно по кассовому успеху её предыдущих фильмов. А именно, можно ожидать, что стоимость актёра, появившегося в ряде фильмов с растущей чистой выручкой, будет повышаться, тогда как стоимость актёра, фильмы которого собрали относительно маленькую кассовую выручку, будет падать. Способность контрактов отражать ценность кинозвезды зависит от его временной структуры. Семигодовые контракты, популярные в течение классического периода Голливуда, пересматривались, чтобы соответствовать растущей стоимости актёра¹⁰. Этот процесс благоприятствовал студиям, особенно в случаях, когда до истечения срока контракта оставалось много времени. Когда же до окончания срока договора оставалось немного, кинозвезда попадала в уязвимое положение, так как

¹⁰ Weinstein (1998) подтверждает важность таких контрактов в рассматриваемый период. Для дальнейшего чтения см. Седжвик (2000, гл. 9). Балио (1995, стр. 155-161) приводит пример типичного жизненного цикла кинозвезды и детально обсуждает споры Джеймса Кейгни и Бетти Дэйвис с Warners в середине 30-х. См. также по экономике расторжения контрактов Клейна и Леффлера (1981).

неизвестно было, захотят ли и дальше с ней сотрудничать¹¹. Но всё же вознаграждения, получаемые актёром, не заключавшего такой контракт, гораздо в большей степени отражали его рыночную стоимость, так как конкурирующие продюсеры поднимали цену за его услуги.

В условиях, когда основные вертикально интегрированные кинокомпании снимали по 50 фильмов в год, неудивительно, что киностудии применили корпоративный подход для решения проблемы управления ресурсами: они предпочли регулировать его с помощью различных контрактов, а не приобретать людские ресурсы на рынке. Такая логика вполне понятна. Руководство компании поручило исполнительным лицам планирование и управление уникальными активами с помощью системы контрактов (что часто приводило к разногласиям между актёрами и администраторами по поводу фильмов, в которых должны были сниматься первые). Это снижало риски, связанные с отсутствием гарантии наличия контракта с нужным актёром (ведь проблематично заменить такой ресурс), так как студии заботились о запасе контрактов с разными актёрами.

В противовес, даже в случае успеха конкурентная рыночная цена, гарантирующая наличие на рынке в любой момент ряда актёров и других ресурсов, совместно с транзакционными издержками по постоянному поиску уникальных активов для различных проектов порождала существенную неопределённость производственного процесса фильма и могла значительно и неблагоприятно повлиять на соотношение кассовой выручки и производственных издержек. В действительности главные студии в классический период могли забирать часть экономической ренты, созданной их актёрами, и тем самым снижать риск производства. Они добивались этого, выплачивая актёрам по контрактам меньше, чем должны были бы платить за такие услуги на открытом рынке. Одним из способов было одалживание актёра другой студии, которая обязательно выплачивала актёрам заработную плату, плюс делала платёж в пользу домашней студии¹².

Исходя из вышесказанного, можно предположить, что перемещение ресурсов от актёра к актёру, которое наблюдается в Таблице 2, можно объяснить, хотя бы частично, на основании предшествующего финансового положения фильмов с участием этих кинозвёзд. Также было бы логично, если бы на перераспределение ресурсов влияли

¹¹ При желании закончить сотрудничество с актёром студия привлекала его к съёмкам только в малобюджетных фильмах, подталкивая его агента к выкупу контракта, так Джоан Кроуфорд заплатила 200 тыс. дол. в 1952 г. чтобы расторгнуть контракт с Warners. Если в контракте были пункты, предоставляющие актёру право одобрения сценария, режиссёра, партнёра, оператора, рабочих условий, студия просто устанавливала ряд условий, не приемлемых для актёра, в надежде спровоцировать выкуп контракта (см. Шипман, 1989, стр. 130-136).

¹² См. Седжвик (2000) по вопросу одалживания актёров другим студиям и Балио (1995, стр. 155-166) о жизненном цикле кинозвезды

значения RC . Седжвик и Покорный (1998), исследуя причины ежегодного изменения суммарного бюджета производства фильмов, назвали в качестве основного фактора величину рентабельности картины. То есть изменение производственного бюджета в году t по сравнению с годом $t-1$ определяется преимущественно исходя из достигнутого в году $t-1$ уровня прибыльности¹³.

Мы сейчас интересуемся тем, какая доля годового бюджета будет направлена на производство фильмов с участием актёра i в году t (на определение величины суммарного бюджета влияет набор экзогенных переменных). Точнее, требуется найти объяснение не величине этой доли, а её пропорциональному изменению в году t по сравнению с годом $t-1$. Рассмотрим три потенциальных фактора, влияющих на процесс формирования бюджета на год t , принимаемый в течение года $t-1$. Во-первых, можно ожидать, что ресурсы будут распределяться в пользу актёров, картины которых в году $t-1$ достигли высоких значений RC , или более высоких значений RC по отношению к фильмам с участием других звёзд.

Во-вторых, при одинаковом уровне рентабельности, участие тех актёров, которые добились большей стабильности в принятии их фильмов публикой – RC их картин имеет относительно низкую вариацию – может восприниматься как нечто менее рискованное, что способствует росту выделяемых на них ресурсов.

В конце концов, хотя уровень RC у фильмов с участием определённого актёра может определяться его популярностью, возможна ситуация, когда актёр только начинает становиться известным в периоде $t-1$. Однако его растущая популярность ещё не может быть полностью отражена ни в RC в году $t-1$, ни в выручке от проката фильма (он может только начать сниматься в относительно низкобюджетных фильмах, приносящих небольшой доход). Студия может оценить растущую и потенциальную популярность актёра на основе данных из различных неформальных источников и, что было бы рационально, инвестировать в него немедленно, не дожидаясь, пока его известность неизбежно перейдёт в соответствующую величину RC . Этот довод был приведён Алтманом (1999, стр. 41):

...важно заметить, что все финансовые показатели не так полезны для Продюсерской Игры как первоначальная кассовая выручка. Продюсеры не могли бы быстро реагировать на текущие тенденции, если бы ждали год или ещё дольше (при прокате за рубежом), чтобы получить полные отчёты. Таким образом, информация о первых поступлениях на Восточном и Западном побережьях означает очень многое для продюсерского мышления.

¹³ См. уравнение (6) в Седжвик и Покорный (1998).

Таблица 2. Годовые доли издержек фильмов с участием актёра в издержках производства всех снятых за год картин, отношение доходов к издержкам производства за год и индекс средней стоимости картины для отдельных актёров, с 1931/32 по 1938/39.

Год	Блондэлл			Брент			Кейгни			Дэйвис			Де Хэвиллэнд		
	Доля (%)	РС	Индекс средней стоимости	Доля (%)	РС	Индекс средней стоимости	Доля (%)	РС	Индекс средней стоимости	Доля (%)	РС	Индекс средней стоимости	Доля (%)	РС	Индекс средней стоимости
1931/32	10,7	2,0	92,8	10,3	1,8	89,5	5,4	2,7	93,4	7,3	2,3	95,1	-	-	-
1932/33	11,4	3,8	106,9	12,1	3,0	112,9	5,4	2,7	101,3	10,5	2,8	98,2	-	-	-
1933/34	17,8	2,6	136,8	4,2	2,0	76,1	12,1	3,5	131,0	8,6	2,5	77,5	-	-	-
1934/35	5,7	2,7	77,2	3,9	2,2	70,0	6,9	5,1	92,6	4,7	2,9	84,0	16,7	2,7	225,5
1935/36	10,2	2,1	147,3	4,7	1,9	90,6	11,7	2,1	226,7	8,6	2,4	99,2	13,1	1,9	378,7
1936/37	12,3	2,0	178,7	11,1	2,0	160,4	-	-	-	4,4	3,5	128,7	2,9	1,0	167,6
1937/38	3,5	2,3	98,4	15,5	1,4	217,2	2,6	1,1	143,2	8,3	1,8	154,7	19,0	1,5	265,9
1938/39	3,6	1,4	95,5	8,7	2,0	154,4	9,7	2,9	171,4	17,3	1,8	229,2	10,5	2,0	185,3
Год	Флинн			Фрэнсис			О'Брайен			Д. Пауэлл			Рэйнс		
	Доля (%)	РС	Индекс средней стоимости	Доля (%)	РС	Индекс средней стоимости	Доля (%)	РС	Индекс средней стоимости	Доля (%)	РС	Индекс средней стоимости	Доля (%)	РС	Индекс средней стоимости
1931/32	-	-	-	5,1	1,6	89,7	-	-	-	-	-	-	-	-	-
1932/33	-	-	-	5,7	3,2	106,7	-	-	-	4,1	2,4	115,9	-	-	-
1933/34	-	-	-	12,8	2,6	138,1	8,6	3,0	77,4	21,4	2,8	192,6	-	-	-
1934/35	7,6	2,3	205,4	6,8	1,8	122,6	17,3	2,8	133,2	12,9	2,4	174,6	7,4	2,3	399,1
1935/36	6,8	2,5	396,2	7,3	2,4	140,3	10,9	2,4	126,5	19,7	1,7	229,0	5,2	0,7	304,1
1936/37	11,1	2,3	214,9	11,7	1,7	169,7	6,6	1,8	127,3	11,0	1,9	212,0	10,1	1,7	195,1
1937/38	11,0	2,1	307,5	4,7	1,3	87,6	11,8	1,4	132,3	12,2	1,3	228,4	16,7	1,6	311,8
1938/39	13,8	2,4	183,3	5,4	1,4	71,0	11,1	2,0	117,7	6,7	1,3	118,8	11,7	1,6	206,7

Источник: William Schaefer Ledger

Тогда третьим фактором является ожидаемое значение RC в будущем, которое связано с ожидаемым уровнем роста доходов в году t по сравнению с годом $t-1$ от фильмов с участием определённого актёра. Поэтому, в году $t-1$ студия, ожидая повышения кассовых сборов у некоего актёра в следующем году, будет инвестировать в него больше. И средняя выручка у фильмов с участием набирающего популярность актёра i в t (поделенная на среднюю выручку от проката всех фильмов студии) должна превышать среднюю выручку от фильмов с его участием в $t-1$ (поделенную на среднюю выручку от всех фильмов в $t-1$). Следовательно, логичной числовой характеристикой ожиданий продюсеров было бы фактическое увеличение относительной средней выручки от фильмов с участием i актёра между t и $t-1$. Строго говоря, это характеристика ожиданий *ex post*, и неформально её можно воспринимать в рамках теории рациональных ожиданий. Однако это не идеальная величина, наблюдалась тенденция к преувеличению её статистической значимости. Тем не менее, это лучшее из того, чем мы располагаем, при условии реальности такой инвестиционной политики и ориентирования на потенциальные возможности, а не только на достигнутые показатели¹⁴.

Переходя к регрессионной модели, получаем зависимую переменную – изменение доли годового производственного бюджета, выделяемой на фильмы с участием i актёра, от $t-1$ к t . Возьмём натуральный логарифм этого показателя и обозначим как $\Delta \ln SHARE_{it}$. Теперь независимые переменные. Относительное RC найдём, разделив RC фильмов с участием i -ого актёра в году $t-1$ на RC всего производственного бюджета в $t-1$. Обозначим эту переменную как $RELRATE_{i(t-1)}$. Относительный риск, связанный с i -ым актёром, измерим, разделив коэффициент вариации RC фильмов с его участием в году $t-1$ на коэффициент вариации RC всех выпущенных в $t-1$ фильмов¹⁵. Обозначим его как $REL RISK_{i(t-1)}$. И последнее, растущую популярность i актёра измерим через изменение натурального логарифма относительной средней выручки от фильмов с участием i актёра от $t-1$ к t . Обозначим эту переменную как $RELPOP_{it}$.

В Таблице 3 для уравнения (4) представлены результаты регрессионного анализа, как можно заметить, все коэффициенты имеют ожидаемый знак и значимы. Отметим, что уравнение (4) построено по 175 наблюдениям по годовым изменениям долей в производственном бюджете актёров, для которых доступен весь набор переменных.

¹⁴ Эта переменная не является совершенным инструментом для строгого и независимого измерения ожиданий. В той степени, в которой кассовая выручка возрастает совместно с бюджетом фильма (высокая гетероскедастичность), доля производственного бюджета, предназначенная актёру i , будет расти в t по сравнению с $t-1$ при условии, что он снимается в дорогих фильмах. Это будет способствовать получению большей средней выручки в t . Таким образом, значимость этой переменной будет преувеличиваться.

¹⁵ Риск измеряем с помощью коэффициента вариации, а не стандартного отклонения, так как для нас предпочтительнее относительные, а не абсолютные величины. Однако использование стандартного отклонения мало изменит полученные результаты.

Таблица 3. Результаты регрессии годовых изменений долей производственного бюджета для актёров, режиссёров и жанров.

Независимые переменные	Коэффициенты уравнения (4) Актёры $\Delta \ln \text{SHARE}_{it}$	Коэффициенты уравнения (5) Режиссёры $\Delta \ln \text{SHARE}_{it}$	Коэффициенты уравнения (6) Жанры $\Delta \ln \text{SHARE}_{it}$
<i>CONSTANT</i>	-0,889 ^a (0,208)	-0,832 ^a (0,281)	-0,302 (0,403)
<i>RELRC_{i(t-1)}</i>	0,823 ^a (0,175)	0,886 ^a (0,249)	0,904 ^a (0,284)
<i>RELRISK_{i(t-1)}</i>	-0,279 ^b (0,117)	-0,275 ^c (0,149)	-0,793 ^a (0,251)
<i>RELPOP_{it}</i>	0,881 ^a (0,092)	0,878 ^a (0,165)	0,618 ^a (0,160)
<i>R²</i>	0,403	0,298	0,507
<i>n</i>	175	87	38

В скобках указаны стандартные ошибки

^a - значимы при 1% уровне

^b - значимы при 5% уровне

^c - значимы при 10% уровне

Получившееся уравнение нужно интерпретировать аккуратно. Оно не включает в себя все факторы распределения ресурсов производственного бюджета. Об этом свидетельствует и относительно низкий R^2 . Несомненно на распределение средств бюджета влияют и другие субъективные и спекулятивные мотивы, которые в принципе непредсказуемы в условиях постоянного давления со стороны инноваций и желания удивить публику. Однако на основании регрессии можно сказать, что Warners принимает решения о бюджете с оглядкой на прошлые финансовые успехи, в них есть элемент уклонения от риска (отрицательный коэффициент при $RELRISK_{i(t-1)}$) и забота о будущих возможностях – всё это описывает среду, в которой студии управляют своими звёздными активами.

Например, из Таблицы 2 видно, что менеджеры студии решили поставить на рост статуса Бетти Дэйвис до уровня кинозвезды - актёра, соответствующего производству категории супер «А» (удвоилась доля производства фильмов с участием Б. Дэйвис в глобальном бюджете). Нет сомнений, что увеличение RC её фильмов в предшествующие годы способствовало принятию такого решения. Далее, хотя картины с её участием продемонстрировали плохие результаты в сезоне 1937/38, вспомнив о падающем спросе на фильмы в общем в том году¹⁶ и сравнив их с RC фильмов других кинозвёзд (этот фактор включен в уравнение (4) в Таблице 3) можно прийти к выводу, что её популярность выросла.

¹⁶ Сборы от кинопроката упали с 4,576 млн. в 1936 и 1937 до 4,42 млн. в 1938 в ответ на падение реального располагаемого дохода в США с \$84,9 до \$79,6 млрд. между 1937 и 1938 (Историческая статистика США (1975), можно найти у Седжвика и Покорного (1998)). Падение рентабельности наблюдалось несмотря на то, что студия в среднем значительно увеличила бюджеты фильмов.

5.1. Распределение годовых бюджетов фильмов между картинами разных режиссёров и жанров.

Исследование, похожее на вышеприведенный анализ Таблиц 1 и 2, также было проведено для режиссёров и жанров, правда, детально его результаты не представлены в этой статье. Уравнение (5) из Таблицы 3 аналогично уравнению (4), только доли производственного бюджета распределяются теперь между режиссёрами. Все коэффициенты имеют ожидаемый знак и значимы. Опять-таки, регрессия предоставляет доказательства того, что для процесса распределения ресурсов бюджета между режиссёрами важен их прошлый финансовый успех (хотя это и не полное объяснение данного процесса), но доказательство слабее, чем в случае распределения долей бюджета между актёрами, о чём свидетельствует относительно низкий R^2 . Казалось бы, что при принятии решения о распределении бюджета между режиссёрами в определённом сезоне, для менеджеров студии важны такие факторы, как величина рентабельности их предыдущих фильмов, вариация рентабельности и рост их популярности (все показатели поделены на сезонные средние).

Жанровый состав является финальным аспектом нашего исследования, посвящённого формированию портфеля производства фильмов компанией Warners. Джон Изод, исходя из своего анализа коммерческого развития Голливуда, говорит, что жанровая классификация картины представляет собой существенный способ идентификации фильма, которая позволяет публике легко формировать определённые ожидания в отношении картины. По Изоду (1988, стр. 56), жанр содействует тому, чтобы «уникальность продукта была строго выделена». Однако в противовес объективной оценке актёров и режиссёров, определение жанра фильма несёт в себе элементы субъективности и произвольности.

Для целей нашего исследования требуется жанровая классификация, позволяющая получить достаточно наблюдений для надлежащего статистического анализа. Первоначально жанровая классификация 441 фильма компании Warners, выпущенных в рассматриваемый период, содержала 27 категорий. Эти 27 категорий были укрупнены в 7, основными из которых являются драма, комедия, детектив и мюзикл. Фильмы с исполнением песен (музыкальная драма или комедия) были выделены в отдельную категорию. Оставшиеся фильмы (около 50) были разделены на 2 категории. Первую определили как «престижные» картины. Это фильмы, не попавшие в предыдущие категории, считались хитами сезона и показывались в кинотеатрах конкурирующих

студий и независимых владельцев¹⁷. Это относительно дорогие фильмы, новаторские по своей природе, послужившие росту популярности студийных кинозвёзд. Последняя категория содержит все остальные фильмы («смешанная»)¹⁸.

Уравнение (6) из Таблицы представляет результаты регрессии для жанровых долей бюджета. Зависимая переменная теперь отражает годовое изменение жанровых долей производственного бюджета. Опять все коэффициенты имеют ожидаемый знак и значимы.

Уравнение (6) доказывает влияние финансовых факторов на жанровый состав бюджета, но при этом у нас статичен набор жанров. Так уравнение (6) не может объяснить появление новых жанров или степень, в которой Warners предвидит изменение потребительских вкусов. Частично, эти инновации отражены в «престижной» категории, и рентабельность фильмов данной категории может указывать на успешность этих нововведений, правда, не давая объяснения её причины.

6. Кинозвёзды и рентабельность фильмов.

В условиях инвестирования компанией Warners в успешных в прошлом актёров центральным вопросом нашего исследования является то, насколько прибыльна такая стратегия. К решению этой проблемы можно подойти через оценку степени, в которой рентабельность фильма, отраженная в значении RC , зависит от прошлого успеха снимавшихся в нём актёров при одинаковых параметрах других факторов, влияющих на прибыльность картины.

Из предшествующей части статьи следует, что ожидаемая Warners рентабельность должна быть положительно связана с прошлыми значениями RC , на которые повлияли снявшиеся актёры, режиссёр и жанр. Также участие набирающих популярность кинозвёзд, режиссёров и использование популярного жанра положительно влияют на рентабельность картины. Вклад риска в прибыльность фильма не так очевиден. Возможна ситуация, когда Warners не захочет инвестировать в режиссёра, актёра или жанр с высоки уровнем риска, но, при прочих равных, это не означает, что компания не получит прибыли.

Теперь рассмотрим уравнение регрессии, которое объясняет вариацию RC фильмов в выборке. Предыдущий успех режиссёра фильма i в году t можно измерить как совокупное RC всех его фильмов в году $t-1$. Следовательно, для всех фильмов в выборке построена переменная, равная RC всех фильмов этого режиссёра в предыдущем году. Обозначим её $DIRRATE_{i(t-1)}$. Аналогично была построена переменная для учёта вклада

¹⁷ Некоторые фильмы, такие как «Сон в летнюю ночь»(1935) и мюзикл «Зелёные пастбища» (1936), были сняты преимущественно для того, чтобы повысить культурную славу и престиж студии.

¹⁸ Это в основном фильмы категории «Б», играющие вспомогательную роль по отношению к основным фильмам.

жанра – RC фильмов данного жанра в прошлом году. Обозначим её $GENRRATE_{i(t-1)}$. И последнее, потенциальный вклад актёра может быть измерен как RC фильмов с его участием в прошлом году. Но в фильме могли участвовать 4 (или более) кинозвезды, тогда возникает вопрос, каким образом может быть измерен успех этих звёзд. Мы предполагаем, что только 2 первых названных в картине актёра вызывают интерес потребителя. Тогда прошлый успех актёра в определённом фильме измеряется как среднее из совокупных RC фильмов с участием этих 2 звёзд в прошлом сезоне¹⁹. Обозначим эту переменную как $STARRATE_{i(t-1)}$.

Растущая известность актёров, режиссёров и жанров измерена так же, как в предыдущем разделе статьи, но для целей настоящего исследования абсолютные показатели подходят больше, чем относительные. Таким образом, популярность режиссёра фильма i в году t получена как пропорциональное увеличение средней выручки его фильмов от года $t-1$ к t . Это переменная $DIRPOR_{it}$. Аналогично, растущая популярность жанра измерена через пропорциональный рост средней выручки от проката фильмов данного жанра от года $t-1$ к t , обозначена она $GENRPOP_{it}$. В случае измерения роста популярности актёров опять во внимание принимаются только 2 названных в титрах первыми актёра. Переменная строится как среднее пропорциональное увеличение средней выручки для каждой из 2 кинозвёзд от $t-1$ к t , её обозначим как $STARPOP_{it}$. Во всех случаях построения переменных использовались постоянные цены, и брался логарифм полученных значений.

Потом с помощью коэффициента вариации RC в году $t-1$ измеряли риск, связанный с выбором определённого актёра, режиссёра или жанра в году t . Коэффициент вариации для кинозвёзд находили как среднее из коэффициентов вариации для 2 первых указанных в фильме. Переменные обозначены соответственно $STARRISK_{i(t-1)}$, $DIRRISK_{i(t-1)}$ и $GENRRISK_{i(t-1)}$.

В качестве зависимой переменной брали натуральный логарифм RC картин, что объясняется нелинейным характером RC, который заметен по Рисунку 2. Использование

¹⁹ Были фильмы такие, что данные по первому или второму актёру, не были доступны, так как кто-либо из них не снимался в предыдущем сезоне. В этих случаях использовались наблюдения по одному актёру. Таких фильмов было 90 (для 225 были доступны все данные) – 23 раза отсутствовала информация по первому актёру и 67 – по второму. Причины самые разнообразные. В некоторых случаях актёр появлялся только в 1 или 2 фильмах за весь рассматриваемый период. Некоторые снимались у конкурирующих компаний по договорённости с Warners. Новички, по определению, раньше не снимались – это талантливые неизвестные актёры и актёры, «одоленные» у других студий. Иногда актёры просто пропускали сезон. В нескольких фильмах в качестве основного фигурировало только одно имя. Использование значения RC только по одной кинозвезде не внесло существенных изменений в регрессионный анализ, хотя таких случаев было 23. Для неизвестных актёров бралось 0 значение RC, что опять мало повлияло на регрессию. Также авторы поступали с переменными риска и популярности.

логарифмов даёт ещё одно преимущество, нивелируя небольшое смещение значений RC – нормально распределённые регрессионные остатки.

В уравнении (7) из Таблицы 4 представлены результаты регрессионного анализа по 225 фильмам, для каждого из которых был доступен весь набор переменных в рассматриваемый период²⁰. Значимость коэффициентов регрессии рассчитана по стандартным ошибкам, полученным по методу Уайта (с поправкой на гетероскедастичность), наличие гетероскедастичности в остатках было выявлено в модели, оцененной с помощью простого метода наименьших квадратов²¹. Получили, что логарифм RC фильма положительно зависит от прошлых значений RC картин с участием тех же актёров и работой тех же режиссёров, то есть от привлечения к съёмкам набирающих популярность актёров, режиссёров и использования популярного жанра. Риск, связанный с производством фильма, не оказывает существенного влияния на уровень RC картины.

Чтобы проверить устойчивость полученных оценок, было построено уравнение (8) в Таблице 4, которое включает в себя 4 контрольные переменные. Первая – производственные издержки фильма i в году t (в ценах 1929 года), включены, чтобы учесть тенденцию низкобюджетных фильмов к высокой норме отдачи, что упоминалось в обсуждении Рисунка 2. Из-за нелинейной связи RC и производственных издержек взят логарифм этой переменной, она обозначена как $LOGCOST_{it}$. Вторая контрольная переменная – рейтинг Motion Picture Guide фильма i в году t ²². Все фильмы были проранжированы по 6 балльной шкале (от 0 до 5 – 0 означает «не стоит смотреть», 5 – «шедевр»), с точностью до 0.5. Целью рейтинга является предоставление объективной оценки качества фильма, включая игру актёра, работу режиссёра, сценарий и технические достижения. Переменная схватывает сложную взаимосвязь различных ресурсов, используемых в производстве фильма, её включение в анализ позволит проследить дополнительный совместный вклад некоторых специфических ресурсов (кинозвёзд, режиссёров, жанра). Это переменная $RATING_{it}$ ²³.

²⁰ Из-за использования лаговой переменной наблюдения первого года выборки 1931/32 были потеряны. Также были потеряны наблюдения по фильмам, если один из 2 первых актёров не играл, режиссёр не снимал картины, не был выпущен фильм такого же жанра в прошлом сезоне. Наблюдения были потеряны и для актёров, режиссёров и жанров, по которым не было известно достаточно информации для расчёта коэффициентов вариации.

²¹ По тесту Бреуша-Пагана (с коррекцией по Коенкеру). Регрессионные остатки нормально распределены по тесту Вера-Жаке, все последующие регрессии удовлетворяют критериям этого теста.

²² См. Нэша и Росса (1985).

²³ Как и Хэмлен (1991, 1994), авторы использовали внешние измерители качества. Но в отличие от Хэмлена, их переменная отражает качество готового продукта (фильма), в то время как у первого – качество ресурсов (голоса). Если Хэмлен исследует, соответствуют ли популярные певцы концепции Роузена, по которой более талантливые исполнители получают со временем большую долю рынка, авторы данной статьи фокусируют внимание на вкладе кинозвёзд в прибыльность студийной продукции.

2 последние контрольные переменные включены в модель, чтобы учесть временной характер имеющихся данных. Первая – это годовой индекс реального располагаемого персонального дохода, он взят, чтобы отразить влияние на величину RC экзогенных экономических параметров, PDI_{it} . Последняя – простая переменная временного тренда, $TREND_{it}$.

Таблица 4. Результаты регрессии по всем фильмам для LOG RC.

Независимые переменные	Коэффициенты регрессии (7)	Коэффициенты регрессии (8)
<i>CONSTANT</i>	467,300 ^a (15,542)	533,560 ^a (40,725)
<i>STARRC_{i(t-1)}</i>	0,142 ^a (0,040)	0,087 ^b (0,035)
<i>DIRRC_{i(t-1)}</i>	0,124 ^a (0,045)	0,065 (0,041)
<i>GENRRC_{i(t-1)}</i>	0,034 (0,062)	0,050 (0,050)
<i>STARPOP_{it}</i>	23,227 ^a (5,917)	21,689 ^a (5,097)
<i>DIRPOP_{it}</i>	17,489 ^a (4,836)	14,542 ^a (4,349)
<i>GENRPOP_{it}</i>	18,134 ^b (7,456)	15,514 ^b (6,878)
<i>STARRISK_{i(t-1)}</i>	-0,167 (0,127)	-0,193 ^c (0,167)
<i>DIRRISK_{i(t-1)}</i>	0,081 (0,138)	0,311 ^a (0,120)
<i>GENRRISK_{i(t-1)}</i>	-0,038 (0,174)	-0,016 (0,162)
<i>LOGCOST_{it}</i>		-29,781 ^a (4,032)
<i>RATING_{it}</i>		17,429 ^a (2,711)
<i>PDI_{it}</i>		1,274 ^b (0,520)
<i>TREND_{it}</i>		-7,042 ^b (3,090)
R^2	0,260	0,482
<i>n</i>	225	225

В скобках указаны стандартные ошибки с коррекцией Уайта

^a - значимы при 1% уровне

^b - значимы при 5% уровне

^c - значимы при 10% уровне

Все контрольные переменные в уравнении (8) значимы, PDI_{it} , $LOGCOST_{it}$ и $RATING_{it}$ имеют ожидаемый знак у коэффициента. Отрицательный коэффициент переменной $TREND_{it}$ указывает на снижение RC в тот период, что может быть вызвано возрастающей конкуренцией в отрасли в 30-х гг. Если сравнивать полученное уравнение с уравнением (7), то прошлое значение RC у фильмов с участием определённого актёра по-

прежнему значимо, а вот у режиссёров нет. Из уравнения (8) видно, что привлечение рискованных режиссёров может принести прибыль, а вот игра рискованных актёров порождает достаточно сдержанную прибыль.

Хотя полученные результаты весьма интересны, из-за агрегированной природы регрессии – регрессия строилась по всем фильмам – могли быть получены очень общие результаты. Возможно, что бюджетная категория фильма имеет существенное значение для величины RC , то есть, производство высокобюджетных картин требует иного стратегического подхода, нежели производство малобюджетных картин.

Чтобы исследовать этот вопрос, фильмы в выборке были распределены по 3 бюджетным категориям – высоко-, средне- и малобюджетные фильмы. Эти категории можно условно обозначить как фильмы уровня «супер А», «А» и «В». Чтобы разбить фильмы по группам, нельзя было использовать в качестве критерия абсолютное значение стоимости картин, потому что стоимость высокобюджетных картин в начале 30-х и стоимость картин в конце 30-х это 2 разные вещи. Определение бюджетных категорий происходило на основе относительной средней стоимости картины, использованной ранее в Таблице 2. А именно, стоимость производства фильма соотносилась со средней стоимостью производства картин в этом году (величина умножалась на 100). Этот относительный индекс средней стоимости использовался в качестве критерия распределения фильмов по бюджетным категориям. Высокобюджетными считались фильмы, значение этого индекса для которых превышало 150, то есть картины, производственная стоимость которых более чем на 50% превышала среднюю стоимость производства в этом году. Среднебюджетными фильмами считались фильмы, относительный индекс средней стоимости лежал в промежутке от 75 до 150. К низкобюджетным фильмам относили картины, значение индекса для которых было ниже 75. Хотя в таком выборе границ есть элемент произвольности, и частично их определение было подчинено требованиям размера каждой группы, в особенности в отношении высокобюджетных фильмов, он, по крайней мере, даёт некую базу для разбиения картин по категориям²⁴.

В Таблице 5 представлены результаты регрессии рентабельности высокобюджетных фильмов, в Таблице 6 – для средне- и малобюджетных фильмов²⁵.

²⁴ Использовались и другие разбиения. Например, к высокобюджетным фильмам относили 20% самых дорогих фильмов года, к среднебюджетным – следующие 40%, к малобюджетным – оставшиеся 40%. Пробовали брать и другие критерии индекса средней стоимости. Но изменение способа распределения фильмов по группам не влияло существенно на результаты регрессии.

²⁵ В регрессии по высокобюджетным фильмам не было обнаружено признаков гетероскедастичности, поэтому стандартные отклонения вычислялись обычным способом. Их оценка по методу Уайта дала похожие результаты.

Наиболее заметная характеристика регрессий из Таблицы 5 – это незначимость большинства коэффициентов. Отсутствуют доказательства того, что участие популярных актёров приносит высокую прибыль. Ещё одна переменная была введена в модель, чтобы попытаться выявить возможную связь между актёрами и режиссёрами, и является дополнением к переменным $STARRATE_{i(t-1)}$ и $DIRRATE_{i(t-1)}$. Сама переменная обозначена как $INTSTARDIR_{i(t-1)}$. Она значима на 10% уровне только в уравнении (12), из этого уравнения видно, что привлечение в прошлом успешных актёров отрицательно влияет на РС фильма. В Таблице 5 приведены доказательства, оправдывающие использование рискованных жанров и привлечение рискованных режиссёров, однако это с трудом можно интерпретировать как хорошо определённую стратегию; скорее это отражение неопределённости и риска, присущих высокобюджетным фильмам. Вероятно, производство успешных дорогих картин более сложный процесс, нежели следование такой относительно простой стратегии, для него характерна неопределённость, и он неподвластен эффективным стратегиям по минимизации риска. Такие выводы согласуются с результатами Таблицы 2, из которой видно, что фильмы актёров высшего профиля собирают несущественную выручку.

Напротив, регрессии из Таблицы 6 более впечатляют. В этом случае использование актёров и режиссёров с высоким уровнем отдачи приносит явную прибыль, аналогично с популярными актёрами, режиссёрами и жанрами. Есть некоторая разница в производстве мало- и среднебюджетных фильмов. Так привлечение успешных в прошлом режиссёров значимо только для среднебюджетных картин. Участие рискованных актёров отрицательно влияет на рентабельность малобюджетных фильмов, выбор рискованных жанров отрицательно влияет на рентабельность среднебюджетных фильмов.

Теперь можно использовать регрессии из Таблиц 5 и 6, чтобы объяснить результаты агрегированной регрессии из Таблицы 4. Очевидно, что на результаты уравнения из Таблицы 4 больше всего повлияли данные по средне- и малобюджетным картинам. Регрессия по высокобюджетным фильмам в Таблице 5 отражает изменчивый характер производства этих фильмов. Не существует очевидной доступной стратегии производства рентабельных высокобюджетных фильмов, за исключением того, что риск приносил инвесторам некоторую прибыль. Это не рекомендация в выборе стратегии как таковая, скорее выводы *ex post* на основании серии удач и промахов использования непредсказуемых режиссёров и жанров. Незначительный вклад звёзд высшего уровня в прибыльность фильма, возможно, объясняется высокими издержками на их оплату. Чтобы получить большую прибыль, нужно компенсировать эти издержки, но желаемый уровень рентабельности обычно не достигается. С другой стороны, регрессии по средне и

малобюджетным фильмам из Таблицы 6 соответствуют гораздо более предсказуемой среде производства фильмов. Использование успешных или потенциально успешных кинозвёзд, режиссёров, жанров приносит прибыль, дестимулируя выбор рискованных стратегий по созданию и продвижению актёров и режиссёров.

Таблица 5. Результаты регрессии по высокобюджетным фильмам для LOG RC.

Независимые переменные	Коэффициенты регрессии (9)	Коэффициенты регрессии (10)	Коэффициенты регрессии (11)	Коэффициенты регрессии (12)
<i>CONSTANT</i>	397,000 ^a (32,266)	503,940 ^a (118,420)	427,330 ^c (235,270)	471,530 ^b (226,860)
<i>STARRC_{i(t-1)}</i>	0,101 (0,090)	-0,221 (0,355)	0,000 (0,094)	-0,664 ^c (0,369)
<i>DIRRC_{i(t-1)}</i>	0,167 (0,155)	-0,231 (0,451)	0,141 (0,151)	-0,666 (0,458)
<i>INTSTARDIR_{i(t-1)}</i>		1,399 (1,490)		2,795 ^c (1,505)
<i>GENRRC_{i(t-1)}</i>	0,014 (0,100)	0,027 (0,109)	0,018 (0,094)	-0,056 (0,099)
<i>STARPOP_{it}</i>	21,805 (15,897)	23,453 (16,023)	12,328 (15,745)	16,612 (15,273)
<i>DIRPOP_{it}</i>	19,947 (15,893)	20,250 (15,926)	18,396 (16,675)	14,817 (16,105)
<i>GENRPOP_{it}</i>	29,743 ^c (17,068)	26,916 (17,363)	21,379 (17,497)	19,137 (16,822)
<i>STARRISK_{i(t-1)}</i>	-0,272 (0,495)	-0,280 (0,469)	-0,255 (0,480)	-0,336 (0,463)
<i>DIRRISK_{i(t-1)}</i>	0,602 (0,361)	0,601 (0,362)	0,683 ^c (0,351)	0,748 ^b (0,338)
<i>GENRRISK_{i(t-1)}</i>	1,310 ^b (0,601)	1,028 (0,673)	1,275 ^c (0,656)	0,975 (0,650)
<i>LOGCOST_{it}</i>			-24,120 (26,466)	-12,994 (26,076)
<i>RATING_{it}</i>			17,548 ^b (6,811)	17,341 ^b (6,532)
<i>PDI_{it}</i>			1,716 (1,647)	3,254 ^c (1,783)
<i>TREND_{it}</i>			-9,762 (11,686)	-19,640 (12,404)
<i>R²</i>	0,484	0,499	0,607	0,651
<i>n</i>	42	42	42	42

В скобках указаны стандартные ошибки

^a - значимы при 1% уровне

^b - значимы при 5% уровне

^c - значимы при 10% уровне

Таблица 6. Результаты регрессии по средне- и малобюджетным фильмам для LOG RC.

Независимые переменные	Коэффициенты регрессии (13)	Коэффициенты регрессии (14)
<i>CONSTANT</i>	464,820 ^a (14,722)	503,050 ^a (47,466)
<i>STARRC_{i(t-1)}</i>	0,145 ^a (0,038)	0,116 ^a (0,034)
<i>DIRRC_{i(t-1)}</i>	0,129 ^a (0,044)	0,077 ^c (0,043)
<i>GENRRC_{i(t-1)}</i>	0,120 ^a (0,039)	0,080 (0,052)
<i>STARPOP_{it}</i>	23,586 ^a (5,442)	24,615 ^a (5,384)
<i>DIRPOP_{it}</i>	20,128 ^a (4,501)	14,887 ^a (4,179)
<i>GENRPOP_{it}</i>	14,635 ^b (6,580)	15,108 ^b (6,176)
<i>STARRISK_{i(t-1)}</i>	-0,141 (0,132)	-0,194 (0,118)
<i>DIRRISK_{i(t-1)}</i>	0,003 (0,138)	0,240 ^c (0,128)
<i>GENRRISK_{i(t-1)}</i>	-0,412 ^b (0,175)	-0,380 ^b (0,165)
<i>LOGCOST_{it}</i>		-26,940 ^a (4,953)
<i>RATING_{it}</i>		15,384 ^a (3,133)
<i>PDI_{it}</i>		1,596 ^b (0,617)
<i>TREND_{it}</i>		-9,533 ^a (3,580)
<i>R²</i>	0,334	0,506
<i>n</i>	183	183

В скобках указаны стандартные ошибки с коррекцией Уайта

^a - значимы при 1% уровне

^b - значимы при 5% уровне

^c - значимы при 10% уровне

7. Выводы.

В этой статье исследуется производство фильмов компанией Warner Bros.' в 30-х гг. с точки зрения применяемых ею стратегий, внимание акцентируется на финансовых, а не творческих стратегиях. Единственной целью является частичный анализ производственного процесса, возможно, лучше было бы сказать, анализ финансового контекста принятия наиболее трудных творческих решений.

Представлены доказательства того, что Warnwrs всё более широко использует такой подход, как развитие её портфеля фильмов, основанного на успехе её актёров, режиссёров и жанров, и этот подход положительно влияет на РС картин.

Однако, если провести различия между производством высоко- и мало/среднебюджетных картин, то положительный эффект от использования звёздного состава будет присущ только мало/среднебюджетным фильмам. В частности, участие кинозвёзд в высокобюджетных картинах не является эффективной стратегией их производства. Частично это можно объяснить тем, что выпуск высокобюджетных фильмов обязательно рискованное предприятие, ориентированное на нововведения. Представлен анализ рентабельности рискованного поведения в производстве высокобюджетных картин, и прибыль от него незначительна. Возможно, этого и стоило ожидать, так как процесс производства таких фильмов уникален и сложен, и непохоже, чтобы относительно простая стратегия использования актёров высшего профиля, оправдывала себя. К тому же, Warners специализируется на производстве среднебюджетных и не самых дорогих фильмов.

Напрашивающиеся выводы таковы, что, судя по финансовым данным о рентабельности картин, выпущенных Warners в 30-х гг., инвестиции студии в актёров и крупномасштабные фильмы, в которых снимаются первые, совершаются не на основе стандартных инвестиционных критериев: дополнительные расходы на кинозвёзд и расходы, связанные с производством картин с большим бюджетом, совсем необязательно приносят значительную кассовую выручку, чтобы оправдать сделанные инвестиции. Соответственно, производство высокобюджетных картин не нужно рассматривать как коммерческое решение, принятое на основании расчётов, сделанных с учётом вероятностного распределения рисков, но как процесс инвестирования в инновации, основанный в первую очередь на интуиции продюсера. Тем не менее, важно, что такие инвестиции делались в контексте производства портфеля фильмов, а это смягчало риск производства высокобюджетных картин.

Последнее, концентрация внимания на конкретных актёрах и оценка их вклада в прибыльность фильма может ввести в заблуждение. Анализ, проведённый в данной статье, показал, что использование успешных в прошлом кинозвёзд в производстве мало- и среднебюджетных картин приносит определённую прибыль. Такая стратегия обязательно должна порождать новых звёзд. Однако то, что некоторые известные актёры не приносили финансового успеха фильмам с их участием, необязательно означает несущественность ценности актёров. Скорее это говорит о циклической природе кинозвёзд, в том смысле, что неизбежно актёры теряют свою популярность и перестают

создавать добавочную стоимость. К тому же производство фильмов необходимо рассматривать в институциональном контексте, ведь любой фильм – это только составляющая портфеля картин компании. Это целесообразный способ распределения риска по всему портфелю и возможность снижения риска, путём использования актёров в различных картинах.

Перевела Леонтьева Елена

Ссылки на литературу:

Acheson, K. and Maule, C. (1994) “Understanding Hollywood’s Organization and Continuing Success”. *Journal of Cultural Economics* 18: 271–300.

Adler, M. (1985) “Stardom and Talent”. *American Economic Review* 75: 208–212.

Albert, S. (1998) “Movie Stars and the Distribution of Financially Successful Films in the Motion Picture Industry”. *Journal of Cultural Economics* 22: 249–270.

Albert, S. (1999) “Movie Stars and the Distribution of Financially Successful Films in the Motion Picture Industry – Reply”. *Journal of Cultural Economics* 23: 325–329.

Altman, R. (1999) *Film/Genre*. BFI, London.

Balio, T. (ed.) (1995) *Grand Design: Hollywood as a Modern Business, 1930–39*. University of California Press, Berkeley.

Bart, P. (1999) *The Gross: The Hits, Flops – The Summer that Ate Hollywood*. St. Martin’s Press, New York.

Chisholm, D. (1993) “Asset Specificity and Long-Term Contracts: The Case of the Motion Picture Industry”. *Eastern Economic Journal* 19: 143–155.

Chisholm, D. (1997) “Profit-Sharing Versus Fixed Payment Contracts: Evidence from the Motion Picture Industry”. *Journal of Law, Economics and Organization* 13: 169–201.

De Vany, A. and Walls, W.D. (1996) “Bose–Einstein Dynamics and Adaptive Contracting in the

Motion Picture Industry”. *Economic Journal* 106: 1493–1514.

De Vany, A. and Walls, W.D. (1999) “Uncertainty and the Movie Industry: Does Star Power Reduce the Terror of the Box Office?” *Journal of Cultural Economics* 23: 285–318.

Dyer, R. (1980) *Stars*. BFI, London.

- Glancy, H.M. (1992) "MGM Film Grosses, 1924–1948: the Eddie Mannix Ledger". *Historical Journal of Film, Radio and Television* 12: 127–144.
- Glancy, H.M. (1995) "Warner Bros. Film Grosses, 1921–1951: The William Schaefer Ledger". *Historical Journal of Film, Radio and Television* 15: 55–74.
- Goldberg, V. (1997) "The Net Profits Puzzle". *Columbia Law Review* 97: 534–550.
- Hamlen Jr., W. (1991) "Superstardom in Popular Music: Empirical Evidence". *Review of Economics and Statistics* 73: 729–733.
- Hamlen Jr., W. (1994) "Variety and Superstardom in Popular Music". *Economic Inquiry* 32: 395–406.
- Izod, J. (1988) *Hollywood and the Box Office, 1995–1986*. Macmillan, Basingstoke.
- Jewell, R.B. (1994) "RKO Film Grosses, 1929–51: C.J. Trevlin Ledger". *Historical Journal of Film, Radio and Television* 14: 35–50.
- Kerr, C. (1990) "Incorporating the Star: The Intersection of Business and Aesthetic Strategies in Early American Film". *Business History Review* 64: 383–410.
- King, B. (1986) "Stardom as Occupation", in P. Kerr (ed.), *The Hollywood Film Industry*. BFI, London.
- Klein, B. and Leffler, K. (1981) "The Role of Market Forces in Assuming Contractual Performance". *Journal of Political Economy* 89: 615–641.
- Maltby, R. (1995) *Hollywood Cinema*. Blackwell, Oxford.
- Nash, J.R. and Ross, S.R. (eds.) (1985) *The Motion Picture Guide*. Cinebooks, Chicago.
- Ravid, S.A. (1999) "Information, Blockbusters and Stars: A Study of the Film Industry". *Journal of Business* 72: 463–492.
- Roddick, N. (1983) *A New Deal in Entertainment: Warner Bros. in the 1930s*. BFI, London.
- Rosen, S. (1981) "The Economics of Superstars". *American Economic Review* 71: 845–858.
- Sedgwick, J. (1994) "Richard B. Jewell's RKO Film Grosses, 1929–51: The C.J. Trevlin Ledger: A Comment". *Historical Journal of Film, Radio and Television* 14: 51–59.
- Sedgwick, J. (1995) "The Warners' Ledger 1921–22 to 1941–42: A Comment". *Historical Journal of Film, Radio and Television* 15: 75–82.
- Sedgwick, J. (2000) *Popular Filmgoing during 1930s Britain: A Choice of Pleasures*. Exeter University Press, Exeter.

Sedgwick, J. and Pokorny, M. (1998) "The Risk Environment of Film Making: Warner Bros in the Inter-War Years". *Explorations in Economic History* 35: 196–220.

Sedgwick, J. and Pokorny, M. (1999) "Movie Stars and the Distribution of Financially Successful Films in the Motion Picture Industry: A Comment". *Journal of Cultural Economics* 23: 319–323.

Shipman, D. (1993) *The Great Movie Stars, Volume 1: The Golden Years*. Warner Books, London.

U.S. Department of Commerce, Bureau of the Census (1975) *Historical Statistics of the U.S.; Colonial Times to 1970*.

Weinstein, M. (1998) "Profit Sharing Contracts in Hollywood". *Journal of Legal Studies* 27: 67–112.