

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ
МАССОВО-ТЕХНИЧЕСКИЙ
ЖУРНАЛ

КИНОМЕХАНИК/ НОВЫЕ ФИЛЬМЫ

№ 10/2005

ИНДЕКС 70431

ISSN0023-1681

ВЫХОДИТ С АПРЕЛЯ 1937 ГОДА

В ЭТОМ НОМЕРЕ...

СОБЫТИЯ И ЛЮДИ

К. Вохмянин

Планирование затрат на организацию
и проведение тематического кинофестиваля ... 2

К. Тарасов

Экранное насилие: проблема воздействия ... 6

С. Кудрявцев

Новости отовсюду 12

Европейские лидеры на российском рынке ... 15

Ростовскому-на-Дону техникуму кино и
телевидения — 75 лет! 16

КИНОТЕХНИКА

И. Киселев

Цифровой кинематограф 18

А. Милюков

И мы удивились тоже 28

Ю. Черкасов, О. Шатилов

Новое пособие по кинотеатральной технике 30

НОВЫЕ ФИЛЬМЫ

ОТЕЧЕСТВЕННЫЕ ФИЛЬМЫ

Бедные родственники 34

Итальянец 35

ЗАРУБЕЖНЫЕ ФИЛЬМЫ

Время прощания 36

Добро пожаловать в рай 37

Кровь за кровь 38

Натянутая тетива 39

Один день в Европе 40

Перевертыши 41

Последние дни 42

Револьвер 43

Романс и сигареты 44

Сорокалетний девственник 45

Эдисон 46

СНИМАЕТСЯ КИНО

Что означает «Жесь»? 47

НАША ИСТОРИЯ

Кинолетопись космоса открыл «Конвас» 52

ФЕСТИВАЛИ

Фестивали сентября 54

ФИЛЬМ-ЮБИЛЯР 60

ЮБИЛЯРЫ ОКТЯБРЯ 63

ПЛАНИРОВАНИЕ ЗАТРАТ НА ОРГАНИЗАЦИЮ И ПРОВЕДЕНИЕ ТЕМАТИЧЕСКОГО КИНОФЕСТИВАЛЯ

К. Вохмянин

Перед руководством (менеджментом) кинофестивального мероприятия стоит задача формирования оптимальной структуры затрат в условиях постоянной нехватки финансовых ресурсов. Планирование затрат осуществляют с целью определения экономических результатов организации и проведения фестиваля, ожидаемых в будущем. Можно утверждать, что планирование позволяет «возвести мост» между существующим положением вещей и перспективным, что сводит к минимуму вероятность наступления всевозможных рисков (финансовых, рыночных, предпринимательских и др.). Принимая решение, предусматривающее вовлечение ресурсов на реализацию культурного мероприятия, руководство структурирует затраты и предусматривает последствия их осуществления в том или ином направлении.

При этом под затратами понимают представленный в денежном выражении объем ресурсов, использованных в необходимых целях. Смысл планирования затрат на организацию и проведение кинофестиваля состоит в определении их состава и последующей количественной оценке. Планирование затрат осуществляют для нахождения общей величины потребляемых ресурсов (материальных, трудовых, информационных, финансовых) и прогнозирования возможной прибыли.

Вся совокупность затрат по организации и проведению тематического кинофестиваля делится на две группы. К первой относятся основные затраты, ко второй — накладные, то есть расходы на обслуживание и управление кинофорумом (табл.1).

Формирование качественных программ кинофестиваля (конкурсной, внеконкурсной, панорам-

ной, ретроспективной) и эффективная организация кинопоказов предполагает предварительную оплату прав на показ фильмов, доставку и обратную отправку кинокопий, осуществление таможенных расходов и затрат на хранение копий и т.д.

Для проведения просмотровых сеансов, пресс-конференций, «круглых столов» для участников, гостей и журналистов, церемоний открытия и закрытия фестиваля арендуют специальные площадки. Составляются и подписываются договоры аренды на условиях, удовлетворяющих обе стороны. Помещения оформляются дизайнерскими фирмами с использованием элементов фестивальной символики, что также требует определенных финансовых затрат.

Работа любого кинофестиваля невозможна без привлечения квалифицированных кадров. Их труд по подготовке, проведению культурного мероприятия и подведению его итогов оплачивается. Ставки вознаграждения персонала тем выше, чем более ответственной является занимаемая должность и чем шире диапазон властных полномочий сотрудника. Именно персонал определяет эффективность работы фестивальных служб и создает атмосферу делового сотрудничества участников, гостей и журналистов, приглашенных на кинофорум.

От технического и программного обеспечения фестиваля во многом зависит его успешная реализация. Этому способствуют четкая постановка церемоний открытия и закрытия (в том числе их репетиции), аренда и дальнейшая установка оргтехники и специализированного оборудования, создание соответствующих условий для работы переводческой службы и т.д.

Таблица 1. Затраты на организацию и проведение тематического кинофестиваля

Наименование статьи затрат	Наименование видов работ, относящихся к статье затрат
I. Основные	
1. Формирование кинопрограмм и организация кинопоказов	- оплата прав на показ кинокартин; - доставка и отправка кинокопий; - таможенные расходы; - хранение кинокопий и т.д.
2. Аренда и оформление площадок для мероприятий кинофестиваля	- аренда помещений для проведения кинопросмотровых сеансов, пресс-конференций, церемоний открытия и закрытия, круглых столов; - оформление фестивальных помещений с использованием фестивальной символики и т.д.
3. Оплата персонала	- оплата труда по подготовке мероприятия; - его проведению; - подведению итогов
4. Техническое и программное обеспечение фестивальных программ	- постановка церемоний открытия и закрытия; - аренда и установка оргтехники и специализированного оборудования; - организация работы переводческой службы и т.д.
5. Информационные и культурные программы для гостей и участников	- культурная программа; - круглые столы; - пресс-конференции и т.д.
6. Изготовление полиграфической фестивальной продукции	- печать каталога (в том числе верстка, пленка, бумага и т.д.); - печать плакатов; - печать афиш, билетов и т.д.
7. Реклама, призы, сувениры	- изготовление фестивального ролика; - изготовление призов; - заказ мерчендайзингов (сувенирной фестивальной продукции)
8. Приглашение гостей и участников кинофестиваля	- оплата гостиничных номеров; - оплата суточных и проездных билетов; - транспортировка гостей и участников (грузовой, легковой транспорт и автобусы); - организация питания и т.д.
II. Накладные	- оплата труда административно-управленческих кадров; - расходы на телефонную связь (в том числе сотовую); - цветы участникам и гостям; - автомобильный транспорт руководства и т.д.

Информационные и культурные программы для гостей и участников («круглые столы», пресс-конференции, семинары, экскурсии и тому подобные мероприятия) создают благоприят-

ный имидж фестивалю, выделяя его из сферы аналогичных. По этой причине организаторы пытаются максимально расширить спектр культурно-досуговых мероприятий, проводимых в

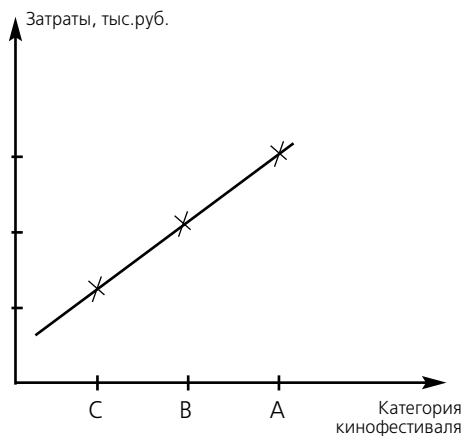


Рис. 1. Зависимость объема переменных затрат от категории кинофестиваля

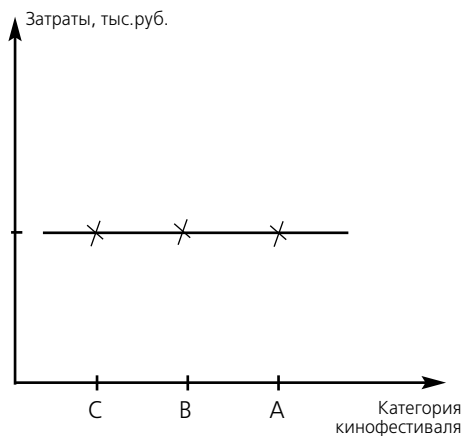


Рис. 2. Зависимость объема постоянных затрат от категории кинофестиваля

его рамках, и привлечь наибольшее количество участников.

Значительные финансовые средства расходуются на изготовление полиграфической фестивальной продукции (каталоги, плакаты, афиши, билетов и т.д.) и рекламирование кинофорума (изготовление фестивального ролика, призов, мерчендайзингов). Как показывает практика проведения фестивалей, данные затраты по своему объему сопоставимы с расходами на формирование кинопрограмм и организацию кинопоказов.

Еще одной емкой в финансовом отношении является статья затрат по приглашению гостей и участников на кинофестиваль. К ней относят расходы на оплату гостиничных номеров, суточных и проездных билетов, транспортировку гостей и участников (на легковом, грузовом автомобильном транспорте и автобусах), организацию питания. Данная статья тем значительнее, чем большее количество зарубежных гостей привлекается на культурное мероприятие.

В качестве накладных расходов в состав затрат включают вознаграждение руководства фестиваля, оплату телефонной связи, включая сотовую, автомобильный транспорт руководства, покупку цветов

участникам и гостям форума и т.д. Накладные расходы составляют 4-5% от всего объема затрат.

Проанализируем динамику затрат на организацию и проведение кинофорума в зависимости от его категории. Для характеристики поведения затрат в зависимости от масштаба организации фестиваля разделим их на переменные и постоянные.

Переменные затраты изменяются в зависимости от масштаба проведения кинофестиваля. Чем выше его категория, тем больше переменные затраты (рис.1). Таким образом, они обнаруживают линейную зависимость от категории культурного мероприятия.

К переменным затратам отнесем расходы на формирование кинопрограмм и организацию кинопоказов, оплату персонала для подготовки, проведения и подведения итогов кинофестиваля, техническое и программное обеспечение фестивальных программ, информационные и культурные программы для участников, гостей и журналистов (табл.2).

Постоянные затраты остаются на неизменном уровне независимо от категории мероприятия. К ним можно отнести оплату труда административно-управленческого персонала, цветов для гос-

Таблица 2. Классификация затрат на организацию и проведение тематического кинофестиваля

Наименование статьи затрат	Тип затрат
I. Основные	
1. Формирование кинопрограмм и организация кинопоказов	Переменные
2. Аренда и оформление площадок для мероприятий кинофестиваля	Условно-постоянные
3. Оплата персонала	Переменные
4. Техническое и программное обеспечение фестивальных программ	Переменные
5. Информационные и культурные программы для гостей и участников	Переменные
6. Изготовление полиграфической фестивальной продукции	Переменные
7. Реклама, призы, сувениры	Условно-постоянные
8. Приглашение гостей и участников кинофестиваля	Условно-постоянные
II. Накладные	Постоянные

тей и участников, кредитов, привлеченных на организацию кинофестиваля, и процентов по ним и т.д. (рис.2).

Некоторые затраты нельзя отнести ни к переменным, ни к постоянным. Их называют условно-постоянными или условно-переменными. Например, величина арендной платы за эксплуатацию фестивальных площадок фиксирована. Однако мероприятие более высокой категории влечет за собой необходимость заключения договоров аренды с дополнительным количеством кинотеатров и тем самым повышает затраты организаторов.

Таким образом, с экономической точки зрения кинофестиваль является затратным мероприятием, требующим привлечения значительных финансовых и иных ресурсов. Для финансового обеспечения кинофорума к сотрудничеству привлекаются благотворительные организации (фонды), многочисленные спонсоры и различные коммерческие организации (например, банки, инвестиционные фонды). Деятельность по привлечению денежных средств и ресурсов относится к сфере профессиональной управленческой активности, требующей психологических, предпринимательских, организаторских и иных навыков.

ЭКРАННОЕ НАСИЛИЕ: ПРОБЛЕМА ВОЗДЕЙСТВИЯ*

К.Тарасов

В статье предпринимается попытка определить границы социокультурной легитимности образов насилия в картине мира, распространяемой средствами многоканального кинопроката, вкратце осветить историю разработки проблемы в мировой науке, представить обобщенное изложение и оценку итогов проверки гипотезы об эффекте воздействия образов насилия в фильмах, обратить внимание на критику в Северной Америке методологического качества исследований, в которых проверялась названная гипотеза, сопоставить основные выводы, к которым пришли зарубежные и российские ученые.

ВОЗНИКНОВЕНИЕ ПРОБЛЕМЫ

В переходный период кинематографическая картина мира, предлагаемая российскому социуму, претерпела кардинальные изменения. Если прежде наиболее актуальной была проблема социально активной кинокультуры, то в постсоветский период на передний план выдвинулся вопрос о её социальной ответственности. Причина очевидна: в условиях глобализации зрительская аудитория стала объектом массового воздействия произведений экранных искусств, в которых реальные человеческие типы предпочитают вымышленным, действия подобных героев – серьезным мыслям и чувствам, спецэффекты и трюки – событиям, наполненным жизненным содержанием. На теле-, кино- и видеоэкранах зрителям в изобилии предлагаются фильмы, в которых «веру заменяет волчья хватка и презрение к слабым, надежда оборачивается мечтой о власти и богатстве, любовь сводится к изощренной эротике».

** Работа подготовлена при поддержке Федерального агентства по культуре и кинематографии.*

В настоящее время насилие является одной из приоритетных формул создания образа киногероя, а следовательно, и образа социального героя в массовом сознании. Эта тенденция характерна больше для импортируемых в Россию зарубежных фильмов. Но тема насилия не чужда и российскому кино. К ней оно обращалось во все времена, изменялись лишь её воплощение и трактовка. В дореволюционном кинематографе образами насилия насыщались в основном детективы и криминальные драмы. Молодое советское кино, стремившееся «перепахать психику» своего зрителя с позиций своеобразно понятой исторической целесообразности, тему насилия поднимало главным образом в исторических и историко-революционных фильмах. Позже она нашла отражение в фильмах о Великой Отечественной войне. Так продолжалось чуть ли не до конца 80-х годов. В начавшийся затем переходный период на передний план вышли прежде запретные жанры и мотивы. В настоящее время усилиями отечественных и зарубежных кинематографистов зрителям предлагается несметное количество фильмов, создающих впечатление, что «люди рождаются лишь для того, чтобы превратиться в насильников и их жертв».

В те же переходные годы в российском обществе начали возникать общественная обеспокоенность и профессиональная тревога специалистов по поводу эскалации образов насилия на кино-, теле- и видеоэкранах. Били в колокола культурологи, врачи, работники правоохранительных органов. Озабоченность охватила и многих создателей аудиовизуальной культуры. Проникла она также в коридоры власти, свидетельством чего является, в частности, обсуждение в Государственной Думе РФ по инициативе депутатов В. Галь-

ченко (2003 г.) и А. Скоча (2004 г.) специальной поправки к закону «О СМИ». В дискуссию по проблеме вынужден был включиться и президент России В. Путин.

Инициаторы «законодательных ограничений» озабочены последствиями массового восприятия образов насилия, прежде всего подрастающим поколением. Заявляя о необходимости принятия определенных мер, они, однако, руководствуются обычно «здравым смыслом». Наличие деструктивных последствий, по сути, мыслится как нечто само собой разумеющееся, легко обнаруживаемое и не требующее научных доказательств. Отсутствие опоры на научные факты, свидетельствующие о наличии причинно-следственной связи между насилием на экране и в жизни, лишает убедительности любые практические предложения. Мало того, по этой же причине высказываемые предложения нередко становятся объектом язвительной иронии, вольно или невольно принижающей серьезность существующей социокультурной проблемы. Так, когда 10 марта 2004 г. Государственная Дума приняла в первом чтении поправку к закону о СМИ, газета «Московский комсомолец» (от 12 ноября 2004 г.) опубликовала подборку материалов под броско набранной рубрикой: «Кино ударило депутатам в голову». А днем раньше газета «Коммерсант» напомнила читателям ряд фактов под ироническим заголовком: «Как боролись с насилием на телевидении». Сообщалось, что в 1999 году Е. Примаков предложил создать в стране «полицию нравов», способную остановить поток насилия и секса в телеэфире. Ю. Лужков в 2001 году заявлял о неприемлемости показа насилия «в любом виде», а глава МВД Б. Грызлов в 2003 году – о непозволительности формирования программы телевидения таким образом, что значительная часть эфира отдана показу «событий, связанных с кровью, жестокостью и романтизацией криминального мира». Газета привела и высказывание президента В. Путина в ответ на просьбу пенсионеров Ленинградской области ограничить показ насилия и секса на телевидении: «Согласен,

что переборы на некоторых каналах есть – и насилия, и того, что связано с сексом... Но это должно быть саморегулируемо».

В ЧЕМ СУТЬ ПРОБЛЕМЫ?

Но что означает саморегулирование? Правомерно ли требовать полного изгнания насилия из фильмов?

Не секрет, что в кинематографической картине мира образы физического насилия присутствовали всегда. В этом нет ничего удивительного и тем более предосудительного, ибо каков мир, такова в известном смысле и репрезентирующая его аудиовизуальная картина: искусство представляет собой «процесс, в котором одни люди (художники) создают и демонстрируют другим (аудитории) более или менее яркие картины мира».

Надо также иметь в виду существование двух видов насилия – природного и социального. Первое не подлежит оценке по критериям культуры. Тут действуют естественные законы, механизмы отбора, целесообразности и гармонии.

Природа и культура наделяют человека определенными ресурсами для самоутверждения в естественном мире и социальной среде. Став существом культурным и сохранив при этом свою биологическую основу, человек не утратил связь с природным прошлым. Природное насилие – одно из условий биологического выживания человеческого рода. Оно санкционировано культурой и осуществляется по нормам общественно-культурной целесообразности. Иное дело – насилие, осуществляемое членом общества или неким множеством членов общества по отношению к другому социальному субъекту или их множеству для разрешения конфликтов и установления отношений доминирования.

Природное насилие, исторически перенесенное в область общественных отношений, обрело институциональную форму и предстало в виде специфической культуры социального насилия. Трудно переоценить масштабы и его роль в человеческой истории, определяемые борьбой за тер-

ритории, людские и иные ресурсы, борьбой за переустройство общества, стремлением к доминированию, «свободной игрой злых страстей». Некоторым оправданием служит диалектическое превращение средств ведения войны в средства сохранения международного мира. Пример тому – современное ракетно-ядерное оружие. Но ведь есть и другая возможность международного мира: возможность «изменить жизнь соответственно сознанию».

Экранная культура не всегда способствовала развитию в этом направлении. Чему, например, в 30-е гг. учила немецкого обывателя картина Л. Рифеншталь «Триумф воли»? Вряд ли способствовала перспективному историческому развитию и поэтизация революционно-классового насилия в отечественном кино, в частности, появление в некоторых произведениях (например, «Стачка» С. Эйзенштейна) нового типа героя – героя-массы, осуществившей коллективное насилие национального масштаба, «катастрофу в истории России».

Из объективного анализа вопроса о месте и роли насилия в человеческой истории следует вывод: проблема не в том, быть или не быть насилию на экране. Она в другом: каковы мотивы, характер и масштабы репрезентации насилия? Оно, как показывает история, присутствует в искусстве всех времен и народов. Что касается кинематографической картины мира, она в целом ангельской быть никак не может. Не случайно насилие заявило о себе уже в первой обойме люмьеровских фильмов («Политый поливальщик», 1895 г.) и первом игровом российском фильме «Понизовая вольница» (реж. Б. Ромашков, 1908 г.).

Кино так или иначе воссоздает картину жизни человека и общества. Оно представляет собой зеркало жизни, в котором с определенной степенью преломления отражаются конфликты, интересы, потребности, тревоги, грезы и образцы поведения людей. Изображая картину социального мира, в котором физическое насилие не только присутствует, но и играет значительную роль в

разрешении различных конфликтов, кино не может не обращаться к художественному воплощению подобного рода реальности. Изображение насилия в его произведениях – одно из проявлений традиции, уходящей своими корнями в глубины человеческой культуры (евангельское повествование, зрелища Древнего Рима, праздничная культура Руси и т.д.). Проблема – в понимании и уважении границ социокультурной легитимности изображения насилия.

Кино во все времена демонстрировало двойственное отношение к изображению насилия. В произведениях серьезного киноискусства предпринимается попытка осмыслить и объяснить насилие в его истоках, проявлениях и последствиях (например, пацифистская лента «Иваново детство» А. Тарковского, фильмы Г. Чухрая «Баллада о солдате» и М. Калатозова «Летят журавли», где сцены насилия вплетены в идейно-художественную ткань и контекстуально с огромной эмоциональной силой раскрывают антигуманную сущность войны, сцена насилия в финале «Калины красной» В. Шукшина и т.д.). В подобных произведениях насилие отнюдь не выдвигается на передний план повествования. Напротив, коммерческое кино большей частью не размышляет о насилии, а показывает его, сознательно и методично устраивает для зрителя ловушки экранного насилия. Различаются и вероятные тенденции воздействия: в одном случае реальная предрасположенность к социальному насилию трансформируется в терпимость и любовь, в другом – процесс протекает в противоположном направлении.

В киноиндустрии, ориентированной на извлечение максимальной прибыли, живописание насилия является, пожалуй, экономически наиболее выгодным элементом фильма. Создание серьезных и вместе с тем увлекательных картин, затрагивающих важные, волнующие многих вопросы, в творческом отношении задача очень сложная, требующая много сил и времени. Насыщение же фильма драками, перестрелками, погонями и пр. позволяет создателям укладываться в сжатые сро-

ки, компенсировать малую увлекательность сюжета и характеров, слабую игру актеров, отсутствие сколько-нибудь значимой темы и т.д. и вместе с тем привлекать непроизвольное внимание зрителя, неразвитого в художественном и социальном отношениях.

За эскалацией изображения насилия на российских кино-, теле- и видеоэкранах скрывается широкий комплекс причин: глубокие перемены общесоциального характера, масштабы насилия в жизни общества, уникальная способность аудиовизуальных средств воплощать конфликты физического порядка, углубляющаяся коммерциализация художественного творчества, ориентация коммерческого фильмопроизводства на молодежную аудиторию среднего класса, доминирование на глобальном аудиовизуальном ландшафте американских компаний, склонность и интерес потенциального зрителя к агрессивному поведению, создание кинематографических картин мира по принципу конфронтации их с существующими в головах зрителей индивидуальными картинками, изобретательное использование аттрагирующих возможностей различных жанровых конструкций и т.д.

К ИСТОРИИ РАЗРАБОТКИ ПРОБЛЕМЫ

На протяжении многих десятилетий в западной – прежде всего американской – науке, конкурируя и уточняя друг друга, выдвигались различные концепции эффекта воздействия кинематографа и других средств массовой коммуникации. Исторически первой была так называемая «теория магической пули» (или: «теория подкожной иглы», «теория приводного ремня»). В исследовательской среде данная концепция господствовала в конце 20-х и на протяжении 30-х годов. Во время второй мировой войны и первое послевоенное десятилетие представление о сверхмощном воздействии средств массовой коммуникации было опровергнуто в целом ряде эмпирических исследований. В конце 50-х годов материалы появившихся публикаций обобщил один из автори-

тетнейших исследователей массовой коммуникации Дж. Клэппер. Погружение в потоки массовой информации, утверждал он, не является необходимой и достаточной причиной изменений в сознании и поведении аудитории; воздействие, оказываемое на нее средствами массовой коммуникации, – всего лишь один из многих социальных факторов сознания и поведения людей. Комплекс подобных представлений о масс-медиа был впоследствии назван «законом минимальных последствий», «концепцией ограниченного эффекта».

На протяжении 50-х и до середины 60-х годов концепции ограниченного воздействия придерживалось большинство исследователей воздействия. Ситуация стала меняться после того, как М. Маклюэн призвал исследователей обратить внимание на другой – упускавшийся из виду – аспект воздействия, где оно все-таки значительно – на изменение не установок и поведения, а образцов мышления и восприятия внешнего мира. Дескать, важно не то, что сообщают средства массовой коммуникации, а то, как они это делают. В начале 70-х годов наметился определенный отход от концепции умеренного эффекта воздействия. Среди тех, кто вновь заговорил о сильном влиянии средств массовой коммуникации, а следовательно, и продуктов аудиовизуальной культуры, была Э. Ноэль-Нойманн из ФРГ. Выдвинутая ею в 1973 году концепция «спирали молчания» гласит, что масс-медиа оказывают сильное воздействие на общественное мнение, благодаря непрерывной массивной подаче сообщений («кумулятивность»), вездесущности и унифицированности предлагаемой картины освещаемых событий и вопросов («консонанс»).

Во второй половине 70-х годов Дж. Герберер выдвинул концепцию «культурационного анализа». «Культивация» сознания широкой публики подразумевала определенную кумуляцию воздействий, приводящую в конечном счете к сильному эффекту. В 80-е годы М. ДеФлер и С. Болл-Роукич предприняли любопытную попытку синтезировать концепции минимального и сильного

воздействия в некоем общем представлении, более полно отражающем последствия функционирования массовой коммуникации. Новая теоретическая разработка получила название «интегрированной модели эффектов массовой коммуникации».

Оценивая отмеченные концепции в целом, следует признать, что аналитическая разработка ещё не настолько продвинулась вперед, чтобы можно было, обратившись к синтезу накопленных результатов, делать всеобъемлющие выводы. При всем том выполненная исследовательская работа чрезвычайно полезна уже потому, что показывает всю сложность проблемы и ограничивает возможность социально-практических выводов на основе здравого смысла, интуиции и т.д., сильно подверженных влиянию эмоций и разнонаправленных социальных интересов.

ФАКТОР СОЦИАЛЬНОГО ИНТЕРЕСА

Надо иметь в виду, что поиск истины в вопросе о воздействии образов насилия затрагивает разные социальные интересы и поэтому подвержен внешнему деформирующему влиянию. Священнослужителям, учителям и родителям, скорее всего, представляется, что образы насилия оказывают вредное влияние на детей. К фильмам с насилием многие из них относятся с опаской. Типичный исследователь так или иначе понимает, что в подобной атмосфере выполненная им научная работа может показаться напрасной, если полученные результаты не будут соответствовать существующим ожиданиям общественности. Но есть и другая заинтересованная сторона – те, кто создает и распространяет образы насилия. Подобные работы ее, скорее всего, ободрят, получат от нее поддержку. Как показывает опыт, выводы, которые делают западные исследователи, в какой-то степени определяются и соотношением этих разнонаправленных социальных сил.

«Социальный заказ» зачастую отнюдь не нейтрален. Характерен, например, такой, на первый взгляд, даже противоестественный факт. Когда в

1929–1932 годах в США была проведена серия исследований на средства благотворительного фонда им. Т. Пэйна, свидетельствующая о «сильном эффекте» кинематографического влияния, то это, как отмечает исследователь «социальной истории» кино в США Г. Джоуит, явно взволновало кинопромышленников. Казалось бы, чего уж там беспокоиться, коль скоро говорят же о значительной действенности фильма. Но в том-то и дело, что основания были. Экран-то сплошь и рядом доносил до массового зрителя, в том числе до детей и юношества, жестокость, грязь, пошлость. Дельцам от кино это было экономически выгодно. Однако церковь, школа, многие общественные организации, основываясь, в частности, на результатах проведенных исследований, полагали, что в этом отношении дело зашло уж слишком далеко – они видели угрозу системе, социальному порядку и требовали реформ в кинематографе, предусматривающих ограничение свободы кинодельцов в экранном воплощении щекотливых тем. Противоборство двух сторон дошло до того, что каждая из них стала даже нанимать собственных исследователей с целью опровергнуть мнение противника. Такого рода проявившееся еще в самом начале участие социальной науки в общественной борьбе, связанной с масс-медиа, естественно, никогда не исчезало. И ярким подтверждением тому является более чем убедительное отсутствие воспроизводимости «эмпирических свидетельств» относительно роли экранного насилия, выявленных в разных исследованиях.

Мы далеки от мысли упрекать в предвзятости, тем более, в недобросовестности исследователей. В самом деле, в экспериментальной процедуре их изысканий чувствуется научная строгость и профессионализм, в выводах же осторожность, о чем, например, свидетельствуют и рецензии на эти исследования. Но факт остается фактом: выводы противоречивы, и знак выводов зависит от характера «социального заказа». Если насилие на экране приносит заказчику прибыль, то он заинтересован в «научном» оправдании необходимости

«агрессивной диеты» для зрителя. А коль заинтересован, то и финансирует поиск необходимых ему аргументов по данной проблеме. Действительно объективный, всесторонний подход к изучению вопроса о социальной роли кинопроизведений, изображающих насилие, следовательно, затруднителен уже по финансовым причинам; владельцы масс-медиа не склонны вкладывать деньги, например, в исследование пагубных последствий морального и эстетического порядка, которое здесь очень напрашивается. В результате даже при всей честности исследователей проблема будет анализироваться предвзято, отрывочно.

НУЖНА ЗАРЯДКА ЭКРАННОЙ АГРЕССИЕЙ?

Практика коммерческого производства и распространения экранного насилия во все времена подвергалась жесткой критике. Защищаясь, продюсеры, режиссеры, менеджеры и т.д. вырабатывали и пытались внедрить в общественное сознание профессиональную идеологию, оправдывающую производство экранного насилия, подчеркивающую его социальную целесообразность и полезность. Во все времена утверждалось, а сегодня уже и в России утверждается, что зрелища драк, крови, смертоубийств и всего, что с ним ассоциируется, требует сам зритель, что это зрелище является ответом на существующий социальный заказ «снизу». Столь грубые запросы, обращенные к искусству, объясняют агрессивными влечениями, потребностью в катарсисе. Кинематографисты порой апеллируют и к личному опыту. «Основная моя черта, – заявляет, например, кинодраматург В. Черных, – агрессия. Я никогда ничего не прощаю. Если сейчас не могу дать сдачи, я через двадцать лет это сделаю». И тут же он замечает: «Люблю, когда стреляют. Все мужчины любят, когда стреляют».

А почему, собственно, любят? С позиций теории ответ дает французский исследователь Э. Морен: агрессия и убийство – воплощение мужских ценностей. «Тема приключений и убийства не

может осуществиться в жизни, и потому она стремится восполниться посредством проекции». Насилие, распространяемое массовой культурой и «потребляемое сознанием в неисчислимом количестве, компенсирует агрессию, отсутствующую в жизни» мирных жителей городов.

Но если насилие является «мужской ценностью», то почему оно в немалом количестве потребляется и женской частью зрительской аудитории? Этот факт, да и не только его, можно предположительно объяснить тем, что образы насилия в его крайних формах вызывают интерес, поскольку являются демонстративным нарушением одного из фундаментальных социальных запретов, предстают перед взором зрителей, говоря словами Э. Морена, как «антропологическое восстание против общественных норм – фундаментальное столкновение индивидуума и общества» (там же). Словом, внимание зрителей привлекает незаконное и вызывающее обретение экранном персонажем превратным образом понятой свободы.

В порядке объяснения можно также предположить, что при восприятии фильма с насилием зритель проецирует на экран не только агрессивные влечения и, может быть, не столько их, сколько свойственный ему страх за свою жизнь, которую он постоянно подвергает опасности, садясь в автомобиль, переходя дорогу, выполняя ту или иную работу и т.д. Между прочим, с обозначенными двумя предположениями хорошо согласуется потребность зрителя в «счастлимом конце», который внушает ему, что нормы культуры, от которых зависит его благополучие, все же незыблемы, что за жизнь можно не опасаться, что, наконец, следует, веря и надеясь, жить дальше. Проекция страха естественным образом сопрягается с потребностью в «счастлимом конце». А о проекции агрессивных устремлений утверждать это трудно. Тут логичен, скорее, «черный» конец, что, как известно, широкий зритель не любит.

Э. Морен, надо отметить, признает возможность двоякого влияния насилия в массовой культуре – оно может нести психическое облег-

чение, катарсис, но вместе с тем и «беспрерывную зарядку агрессией»: «Я думаю, что оба противоречащих друг другу ряда гипотез обоснованы. Вид насилия одновременно и возбуждает и успокаивает: подростков, у которых проекция и идентификация на рациональном уровне не различаются, как у взрослых, вид насилия отчасти стимулирует к тому, чтобы выход этой агрессии в реальной жизни искать в современных «преступных сообществах» (чернорубашечники, хулиганы и др.)».

Утверждаемая возможность мимесиса и связанное с ней давление со стороны различных общественных групп заставляет кинематографистов

искать своего рода алиби. Решение, которое они находят, простое. В финале картины или еще раньше антигерой, являющийся носителем зла, оказывается поверженным, что, согласно давно бытующему представлению, «обескураживает потенциального злоумышленника и останавливает многих людей с криминальной наклонностью». При этом предполагается, что каждый зритель всегда ясно воспринимает, эмоционально ощущает крах, постигающий тех, кто совершает неправомерное насилие. Но так ли это? В наших исследованиях оптимистичное предположение не подтвердилось.

Окончание следует

НОВОСТИ ОТОВСЮДУ

С. Кудрявцев

ВО ВСЕЙ ЕВРОПЕ ПАДАЕТ КИНОПОСЕЩАЕМОСТЬ, КРОМЕ ВЕЛИКОБРИТАНИИ

По итогам первого полугодия 2005 года кинопосещаемость в Германии снизилась на 20% по сравнению с тем же периодом 2004 года, в Нидерландах — на 18%, в Италии и Франции — на 17%. Чуть предпочтительнее на этом фоне выглядят показатели испанского проката — там аудитория уменьшилась только на 12%. А вот в Великобритании удалось добиться стабильных результатов на уровне 80 млн. зрителей. Комментаторы отмечают, что сейчас в большинстве европейских стран отрицательно влияет на посещаемость кинотеатров довольно хорошая погода. И даже голливудские блокбастеры, вроде фильмов «Звездные войны: Эпизод III — Месть ситхов», «Бэтмен: Начало» и «Война миров», все равно не могут завлечь в залы как можно больше людей. А из других факторов, оказывающих воздействие на количественное сокращение аудитории, называют значительный рост продаж DVD.

БУМ МУЛЬТИПЛЕКСОВ В ЧЕХИИ ПРОШЕЛ, НАЧАЛСЯ РОСТ ПРОДАЖ DVD

Как было сообщено на Карловарском международном кинофестивале, в Чехии уже завершился период роста посещаемости за счет открытия многозальных кинотеатров. И теперь стал гораздо привлекательнее канал распространения DVD. За последний год сборы от продажи видеодисков, которые можно смотреть в удобных домашних условиях, увеличились сразу на 80% и составили 730 млн. чешских крон (\$31,7 млн.).

НА «ВЛАСТЕЛИНЕ КОЛЕЦ» МОЖНО КРУПНО ЗАРАБОТАТЬ

Продюсер Сол Зэнц (Saul Zaentz) стрижет огромные купоны на том, что именно он смог купить в свое время права на экранизацию «Властелина колец». И хотя его собственная версия «Властелин колец» (1977) считается неудачной, Зэнц здорово выиграл от перепродажи прав ком-

пании «Нью-Лайн Синема» на дальнейшее использование этой книги в кино. Поскольку три серии нового варианта «Властелина колец» заработали в мировом прокате \$2,9 млрд., отчисления лично для Сола Зэнца составили \$168 млн. Но и этого ему показалось мало: углядев ошибки в расчетах, Зэнц подал в суд и добился от «Нью-Лайн Синема» выплаты еще двадцати миллионов долларов. Между прочим, обделенным почувствовал себя и режиссер **Питер Джексон** (Peter Jackson), который также желает получить «пригошню миллионов».

В ЯПОНСКИЕ КИНОТЕАТРЫ ЛУЧШЕ НЕ ХОДИТЬ С ВИДЕОКАМЕРАМИ

Охранники в токийских кинотеатрах, заметив кого-либо из зрителей, снимающих на видео демонстрирующиеся там фильмы, сразу же отбирают камеры. Кроме того, перед залами развешаны предупреждающие постеры о недопустимости съемок с экрана. А главные японские прокатные фирмы скооперировались ради создания анимационной короткометражки, показываемой по всей стране. В ней девочка заливается слезами, которые проникают... в ее череп. И в это время за кадром звучит текст: «Фильмы крадут, и это производит вот такое впечатление. Дорогие вещи оказываются испорченными».

В США ОТКРОЮТ ВОСЕМЬ МУЛЬТИПЛЕКСОВ ДЛЯ ЛАТИНОАМЕРИКАНЦЕВ

29 июля в городе Салинас (штат Калифорния) открылся первый из запланированных мультиплексов, расположенный в районе, где в основном проживают латиноамериканцы. Известный продюсер Моктесума Эспарса (Moctesuma Esparza), сам являющийся латиноамериканцем по происхождению, намерен создать специальную сеть кинотеатров Maya Cinemas, построив в США восемь мультиплек-

сов. Причем один из их залов должен быть обязательно предназначен для показа «специализированных фильмов, представляющих интерес для общины».

НЕМОЛОДЫЕ АМЕРИКАНЦЫ ПРЕДПОЧИТАЮТ СМОТРЕТЬ DVD

Если вас достали жрущие и пьющие соседи по кинозалу, которые вдобавок ведут себя шумно во время просмотра, если не устраивают высокие цены на билеты, то это означает, что пора переходить на DVD. Это как раз и делают многие немолодые американцы, предпочитающие смотреть кино в более комфортных домашних условиях. Как заметили аналитики из США, доходы от продажи и проката видеодисков не только сравнялись с прибылью в кинотеатрах, но уже довольно часто превосходят по показателям. Например, лента «У моря» Кевина Спейси (Kevin Spacey) собрала в американском кинопрокате всего лишь \$6 млн., а на DVD — \$17 млн. Такие картины, как «Вечерние огни пятницы», «Записная книжка» / «Дневник памяти», «Потанцуем?» и «В поисках Небывалии» / «Волшебная страна», тоже получили больше денег благодаря видеопродажам. И в основном оказываются покупателями те зрители, которым не нравится существующая обстановка на киносеансах. Однако любопытно, что среди фильмов пользуются успехом на дисках не только драмы и мелодрамы, но и комедии со строгим рейтингом R, которые обычно терпят неудачу в кинопрокате. Американская киноассоциация, ведающая присвоением возрастных индексов, словно сквозь пальцы смотрит на то, что творится на видеорынке.

СКОРО МОЖНО БУДЕТ СМОТРЕТЬ КИНО ПО МОБИЛЬНОМУ ТЕЛЕФОНУ

Британский независимый режиссер Шейн Медоуз (Shane Meadows) хочет стать первым,

чей фильм можно будет посмотреть по мобильному телефону. Он уже снял ленту на 15 секунд проекции, чтобы принять участие в конкурсе, объявленном компанией Nokia Shorts. Медоуз в интервью для газеты «Сан» сказал: «Фильмы типа «Проекта о ведьме из Блэра» впервые продемонстрировали, чего можно добиться с помощью цифровых камкордеров. А при быстром росте качества телефонов, которые оснащены камерами, я надеюсь, что в течение недолгого срока можно будет увидеть полнометражную картину, сделанную для мобильного».

«СОНИ ПИКЧЕРЗ» ЗАПЛАТИТ ПОЛТОРА МИЛЛИОНА ЗА ЛОЖНОГО КРИТИКА

Тянувшееся четыре года судебное дело по поводу несуществующего критика Дэвида Мэннинга, от имени которого компания «Сони Пикчерз» расхваливала свои фильмы, закончилось полным провалом для студии. Она должна будет выплатить \$1,5 млн. за то, что ввела в заблуждение зрителей. А те, кто посетил первые просмотры лент «Вертикальный предел», «История рыцаря», «Животное», «Невидимка» и «Патриот», даже могут получить назад свои пять долларов! Но, наверно, только в случае, если предъявят сохранившиеся корешки билетов.

«ТИТАНИК» ТОЛЬКО ШЕСТОЙ СРЕДИ РЕКОРДСМЕНОВ ПРОКАТА США

Хотя кассовые сборы ленты «Титаник» (1997) в американском прокате составляют \$600,8 млн., что в три раза превышает показатели фильма «Унесенные ветром» (1939), именно последний является абсолютным рекордсменом. Об этом решил напомнить британский журнал «Скрин Дайджест», занимающийся преимущественно киностатистикой. Если пересчитывать результаты «Унесенных ветром» с учетом

инфляции доллара и изменения цен на билеты, общая сумма составит \$1,3 млрд. А «Титаник» занимает только шестое место с пересчитанным капиталом в размере \$821,4 млн. Из картин 2000-х годов лучшие показатели у «Шрека 2» — \$454,7 млн., что обеспечило всего лишь 29-ю строчку в списке. Первую сотню замыкает лента 1998 года «Спасение рядового Райана» (\$292,8 млн.). Среди ста фильмов 18 сняты в 70-е годы, причем три («Звездные войны», «Челюсти» и «Изгоняющий дьявола») попали в число десяти самых кассовых. Еще 17 появились в 60-е годы, 16 — в 90-е, 14 — в 80-е, 14 — в 2000-е (это внушает надежду, поскольку десятилетие еще не закончилось), 11 — в 50-е, 6 — в 40-е, 3 — в 30-е (причем два из них — «Унесенные ветром» и «Белоснежка и семь гномов» оказались в первой десятке). Самая старая картина среди рекордсменов кинопроката США — «Четыре всадника Апокалипсиса». В 1921 году она получила только \$9,2 млн., но с учетом инфляции и повышения стоимости билетов это равно сумме \$293,9 млн., что позволило занять 99-е место.

ПЛОХИЕ ПАРНИ КУРЯТ ЧАЩЕ, ОСОБЕННО В НЕЗАВИСИМЫХ ФИЛЬМАХ

Медицинский центр святого Михаила в Нью-арке (штат Нью-Джерси) провел исследование, проанализировав 447 фильмов, снятых в период между 1990 и 2000 годами. Оказалось, что половина персонажей в независимых лентах с индексом R курят на экране. А в студийных картинах с тем же возрастным ограничением это делает только треть героев. В среднем же получается, что в фильмах дымят 24% персонажей. Законмерно, что плохие парни курят чаще, нежели хорошие — 36% по сравнению с 21%. Но врачи считают, что кинозвезды все равно подают скверный пример — независимо от того, играют отрицательные или положительные роли. Европейские лидеры на российском рынке.

ЕВРОПЕЙСКИЕ ЛИДЕРЫ НА РОССИЙСКОМ РЫНКЕ...

EIKI Industrial Co. Ltd – узкопрофильная компания, специализирующаяся на производстве профессиональных проекторов с момента своего образования. Не так давно этот бренд появился на российском рынке.

Название EIKI представляет собой слитное написание двух японских слов: «Ei» – «изображение», и «Ki» – «машина». Компания была основана в 1953 году в Осаке (Япония), как узкоспециализированная для производства 16-мм кинопроекторов для учебных аудиторий. EIKI быстро завоевала популярность и стала поистине экспертом в своей области. Компания развивалась дальше, разрабатывая и изготавливая кинопроекторное оборудование, непрерывно совершенствуя его. Сегодня проекционное оборудование EIKI можно приобрести в любой стране мира.

EIKI выпускает широкий модельный ряд, покрывающий все области применения видеопроекторов: от уникальных многофункциональных бюджетных моделей для учебных заведений и мобильных презентаций, до мощных видеопроекторов для конференц-залов; от высококонтрастных проекторов для домашних кинотеатров, до сверх ярких аппаратов для стадионов и концертных залов.

EIKI использует две самые актуальные на сегодняшний день технологии – DLP и LCD, удовлетворяя практически сто процентов запросов рынка.

EIKI заботится о своих клиентах, создавая многофункциональные модели, сочетающие в себе устройства, отражающие потребности в той или иной области их применения. Постоянное внедрение инновационных решений обеспечивает создание на базе видеопроекторов настоящих мультимедийных центров.

Постоянный поиск нового с использованием оригинальных технических решений, создание моделей, удовлетворяющих потребностям рынка, выгодно отличает компанию EIKI от других производителей видеопроекторного оборудования.

EIKI – литературное обозначение слова «проектор» на японском языке. Вы не сможете найти имя EIKI на принтерах, калькуляторах, телевизорах, холодильниках или в названиях розничных магазинов. EIKI делает только одно: изготавливает и продвигает широкую линейку видеопроекторов для образования, управления и бизнеса, государственных организаций и, конечно, для дома. И реализует свой товар только через профессионалов.



РОСТОВСКОМУ-НА-ДОНУ ТЕХНИКУМУ КИНО И ТЕЛЕВИДЕНИЯ — 75 ЛЕТ!

Постановлением Президиума Северо-Кавказского краевого исполнительного комитета от 27 сентября 1930 года № 125/6 в городе Ростове-на-Дону на базе школы-девятилетки №16 был организован кинотехникум в ведении Совкино – такая информация получена в государственном архиве Ростовской области.

История техникума началась в сентябре 1928 года. По соглашению между Донским окружным отделом народного образования и Северо-Кавказским отделением «Совкино» одну из городских школ преобразовали для профессиональной подготовки специалистов-кинотехников. В подобном учебном заведении крайне нуждалась бурно развивающаяся отечественная кинематография – ей требовались квалифицированные кадры. Местная газета в те дни писала, что создание в Ростове-на-Дону школы с кинотехническим уклоном остро необходимо для подготовки «культурных кинотехнических работников, способных продвигать в массы идеи кинофикации страны».

В 1930 году состоялся первый выпуск специалистов. Тогда же учебное заведение получило статус кинотехникума. Основателем техникума и бессменным руководителем в течение 32 лет был Георгий Сергеевич Никольский, а его ближайшим помощником и первым завучем – Иосиф Львович Долинский. Позднее он стал доктором искусствоведения и профессором ВГИКа. К 1940 году численность учащихся техникума составляла 500 человек.

Студенты осваивали кинотехническую и экономические специальности, позднее добавилась телевизионная. Программы обучения оперативно изменялись в соответствии с требованиями развивающейся отрасли.

Мирную жизнь нарушила война. Многие преподаватели (Н.Хреновский, Л.Заморуков, В.Киселев, А.Понаморенко) и старшекурсники были призваны в армию. В Самарканде, находясь в эвакуации с 1942 по 1944 годы, техникум продолжал готовить специалистов: сначала для фронта, затем – для восстановления киносети в освобожденных районах страны.

Бурное развитие кинематографии послевоенных лет потребовало расширения учебной базы по подготовке киноспециалистов. В 1948 году было принято решение Совета Министров СССР о строительстве нового корпуса кинотехникума и общежития. Коллектив активно помогал строителям. В результате всех усилий в центре города вырос прекрасный 3-этажный корпус с современными кабинетами, лабораториями, спортивным и актовым залом, столовой и библиотекой, благоустроенным общежитием. С этих пор Ростовский кинотехникум – крупнейшее в стране учебное заведение данного профиля. Его директором был Г. Акулов, заместителями – И. Рабинский, А. Лукьянов В. Богомолов.

Появление новых учебных площадей позволило увеличить количество учащихся и привлечь новых преподавателей. Костяк педагогического коллектива всегда складывался из своих же выпускников, связавших жизнь и трудовую деятельность с кино и подготовкой молодой смены кинематографистов. Следуя этой замечательной традиции, в разные годы в техникуме работали свыше 20 его выпускников, в том числе – нынешний директор техникума и заслуженный работник культуры РФ Г. Затуливетров, зам. директора В. Костюк, зав. отделением Н. Ковпак, преподаватели Н. Джафаров, Е. Бомбель, В. Исаев, С. Головей, Р. Гостев и многие-многие другие.

В 1959 году в техникуме открылось заочное отделение. Оно способствовало тому, что несколько тысяч практиков, продолжая свою деятельность на рабочих местах, одновременно повышали квалификацию. Ростовский кинотехникум внес заметный вклад в организацию и становление заочных отделений кинотехникумов в других регионах страны.

Начало 60-х годов – это время энергичного развития телевидения. Перед техникумом была поставлена задача по подготовке работников для телестудий. В то время он был единственным учебным заведением страны, готовившим специалистов среднего звена по этому профилю. А сегодня учебная методическая база, созданная в те далекие годы, стала хорошим фундаментом для развития специальности «киноаудиовидеотехника».

Для реализации современных требований к киноспециалисту в техникуме были созданы и оснащены новейшим оборудованием новые лаборатории телевидения и видеотехники, открыт учебный видеозал – недаром новое направление в учебной деятельности принесло техникуму новое наименование – с 1996 года он стал называться «техникумом кино и телевидения».

В 1976 году ростовчане начали готовить специалистов для зарубежья: в него поступали студенты из Анголы, Эфиопии, Мозамбика, Кампучии, Йемена, Республики Чад, Сьерра-Леоне, Афганистана, Ирака, Кубы и других стран. Специалистов-иностранцев подготовлено без малого 100 человек. Выпускники техникума из зарубежных стран высоко оценивали труд педагогов. В стенах техникума они проводили 4-5 лет. Недавно выпускник Клод из Конго (Браззавиль), написал в Ростов-на-Дону: «5 августа у меня родился сын, назвал я своего первенца Петром. Почему такое имя? Очень просто: чтобы не забыть мою пятилетнюю жизнь в России, моих русских друзей, мой техникум, его коллектив. И как зайдет человек ко мне, ему сразу становится ясно – это семья связана с русскими людьми.

Мы часто на работе общаемся на русском языке. СПАСИБО ВСЕМ!»

Отвечая современным потребностям общества, трансформировались учебные программы экономического направления – восьмой год техникум готовит профессионалов по специальности «Менеджмент зрелищных предприятий».

В техникуме сложился замечательный, дружный коллектив. Заслуженный учитель России С. Конозов стоял у истоков создания и становления техникума. Сейчас в нем работают молодые выпускники Санкт-Петербургского государственного университета кино и телевидения: В. Соколов, О. Боброва, Л. Горланова, С. Полухина.

Гордость любого учебного заведения – его ученики. Среди ростовских выпускников много замечательных людей, внесших значительный вклад в развитие отечественного кино. В их числе Ю. Черкасов, некогда заместитель начальника Главка кинопроката Госкино СССР и практически бессменный председатель Государственной экзаменационной комиссии в техникуме; А. Сухой, бывший главный инженер Госкино России, кинооператоры В. Калашников (Белорусьфильм), И. Багаев (Ленфильм), Н. Банько (Свердловская киностудия), В. Шурий (студия Министерства обороны) и многие-многие другие: руководящие и рядовые работники кинофикации и кинопроката, инженеры и сотрудники новых современных кинотеатров.

В наши дни техникум готовит специалистов для работы в Отечестве и за рубежом. Выпускников Ростовского-на-Дону техникума кино и телевидения можно встретить в странах СНГ, Азии и Африки. Особенно радует то, что многие бывшие студенты в такое непростое для отечественной кинематографии время ведут своих детей учиться в родной техникум. Это свидетельство того, что люди сохраняют любовь и приверженность своей профессии и верят, что возрожденное российское кино займет достойное место в нашем обществе.

ЦИФРОВОЙ КИНЕМАТОГРАФ. Содружество новых технологий и кинопроката

Игорь Киселев, кандидат технических наук, действительный член ВКСТС

Современная технология позволяет кинотеатрам осуществлять проекцию кинофильмов и рекламных материалов, записанных на цифровых носителях без использования киноплёнки. В течение последних восьми лет мир кинотеатрального бизнеса с интересом наблюдает за развитием технологии – от созревания идеи до реальных результатов, в которые воплотились научная мысль и технический прогресс ради использования кинематографом цифровых методов проекции и дистрибуции. Каким же образом сегодня можно применять новейшие, передовые цифровые методы в кинотеатрах? Эта статья – попытка проанализировать, как именно цифровые технологии передачи и проекции киноматериалов могут взаимодействовать с существующим оборудованием, объяснение принципов эволюционного развития электронных технологий в кино, поиск ответа на жизненно важный для кинопроката вопрос: как кинотеатры должны подготовиться к переходу на цифровую кинопроекцию.

ПРЕАМБУЛА

Первые пять лет начавшегося тысячелетия были временем ожидания дальнейших перемен – ведь за последнее двадцатилетие кинематограф уже поразительно изменился. Его атрибутами стали цифровой звук, сети кинотеатров, мультиплексы и мегаплексы, централизованные автоматизированные системы продажи билетов, в том числе через многопользовательские компьютерные сети (интернет). Как будет развиваться кинематографический бизнес в грядущие 5-10 лет?

Одним из наиболее значительных новшеств в киноиндустрии стал выход на коммерческий рынок цифрового кинематографа. Это событие явилось ре-

волюционным преобразованием традиционного кинопроизводства, внедрением в него электронных форматов записи звука и изображения, которые «конвертировали» киноплёнку в другие физические носители аудиовизуальной информации (например, DVD-диски) и привели к осуществлению передачи данных по спутниковым и наземным каналам связи или телекоммуникационным сетям.

Цифровая технология несет значительные преимущества студиям, владельцам кинотеатров и зрителям. Наиболее очевидное из них состоит в том, что студиям не надо копировать и распределять тысячи копий кинофильмов в кинотеатры, благодаря чему возникает экономия при расчете бюджета. В кинотеатрах электронные носители информации позволяют сохранять ее в цифровом формате и демонстрировать, используя высококачественную электронную проекционную аппаратуру. Привлекательно и то, что персонал больше не обязан обрабатывать пленочные катушки и обслуживать бесперемоточные устройства (платтеры), а планирование репертуара и расписание работы кинотеатров становится простым и гибким вследствие мобильного доступа и ликвидации этапа перемотки и подготовки фильмов. Электронные методы защиты (кодирования) при хранении и проекции препятствуют незаконному считыванию и копированию кинофильмов и рекламной информации, что сегодня весьма актуально и до некоторой степени решает проблему пиратства.

Помимо этих, очевидных преимуществ, цифровое кино открывает новые горизонты для развития управления и маркетинга, увеличения продажи билетов, демонстрации роликов и рекламных материалов между сеансами в фойе, барах и ресторанах, на экранах кассовых терминалов и т.п. Кинотеатры широко

пользуются возможностью самостоятельно создавать рекламные материалы и распространять их через собственные персональные сайты.

Цифровые кинотеатры получают и демонстрируют кинофильмы одинаково высокого качества, которое не теряется со временем, в них широко распространена коммерческая демонстрация рекламных материалов, предоставляемых в виде компьютерной графики и анимации на цифровых носителях и через интернет.

В 1999 году стало известно о нескольких американских «пилотных» коммерческих проектах цифрового кино, в которых демонстрировались работы студий Lucas film, Disney и Miramax. Сегодня сеть передачи цифрового материала (контента) для демонстрации на экранах кинотеатров насчитывает 1050 залов. Сможет ли цифровое кино уничтожить традиционную киноленту? Откроются ли рядом с существующими мультиплексами новые цифровые кинотеатры? Кто выиграет в сражении технологий? Как прокатчики и кинотеатры должны готовиться к реальному и неизбежному будущему?

Попробуем обозначить вероятный путь развития киноиндустрии и кинопроката, принимая цифровой кинематограф как свершившийся факт. Конечно, любой прогноз только сообщает, что может случиться, но не гарантирует, что это действительно произойдет. Как, например, не оправдался прогноз Артура Кларка и Стэнли Кубрика, выраженный кинофильмом «2001. Космическая Одиссея». Если бы эти предсказания были точны, сегодня человечество располагало бы орбитальными коммерческими космическими станциями, постоянными базами на Луне и глобальной сетью видеофонов, было бы способно летать на другие планеты. С одной стороны, ничего такого нет в том абсолютном виде, как предсказывалось. С другой стороны, на орбите функционирует МКС, а на Луне, как и в фильме, действительно найден монолит.

Реален ли цифровой проектор в кинотеатре? В любом случае, перед тем, как обсуждать будущее цифрового театрального кино, вероятно, целесообразно изложить некоторые общие наблюдения относительно цифровой концепции кинематографа.

ЦИФРОВОЕ КИНО КАК СИСТЕМНОЕ РЕШЕНИЕ

К счастью для всех нас, цифровое кино – не забавный пустячок из мира новых технологий или средство давления во имя реформирования системы кинопроизводства и кинопроката, а системное решение, которое обеспечивает высокое качество, надежность и защиту от пиратства, «легкое в использовании» и экономически эффективное, дружелюбное для бизнеса. Все сказанное – правда, так как в принципе цифровое кино до сегодняшних дней, как некогда и звуковое до конца 20-х годов, «никому не было нужно».

Пока ничто еще не нарушено ни в киноиндустрии, ни в использовании традиционной киноленты. Сегодня основным аргументом в пользу цифрового кино (как конкурента традиционного) является экономическая выгода: эта технология либо будет приносить прибыль, либо станет лишь частью кинопроизводства (post-production) для создания спецэффектов, но не заменит традиционной киноленты.

У цифрового кино есть шанс развиваться по двум возможным направлениям. Оба даруют ему право на жизнь в киноиндустрии: это увеличение доходов и/или уменьшение затрат на кинопроизводство и кинопрокат. Доходы могут повышаться за счет возрастания количества проданных билетов в кинотеатрах, более гибкой политики формирования репертуара, новых принципов коммерческого использования рекламы и иных подобных приемов. Но если у цифрового кино обнаружится лучшее качество изображения и звука в зале, то именно по этим ключевым критериям будет происходить сравнение с традиционной технологией кинопоказа. Есть основания полагать, что сохранится тенденция роста стоимости билетов и увеличение прибыли традиционных пленочных кинотеатров при их оборудовании цифровыми системами воспроизведения звука.

Цифровое кино в состоянии свести к минимуму выпуск (и распространение) пиратских фильмокопий, который в настоящее время значительно влияет на количество проданных билетов. В технологический цикл производства и проекции цифрового кино

включена чрезвычайно мощная система кодирования информации, допускающая проекцию только в лицензированных театрах. Даже кража цифровых носителей с кинофильмом окажется бесполезной ввиду встроенной электронной защиты. Данный факт может существенно повлиять на доходы пиратской кино- и видеоиндустрии, которые в настоящее время (по оценкам) превышают 2.5 млрд. долл. (ежегодно во всем мире), тем более что современная электронная защита кинофильма в лицензионных кинотеатрах не сделает более сложной его эксплуатацию.

Согласно прогнозу, применение цифровых технологий при производстве фильмов в киноиндустрии США вызовет значительное сокращение промышленных и материальных затрат (исключит процессы изготовления негатива, контратипа, позитива, дублирования и переноса фонограмм на пленку, копирования и тиражирования фильмокопий), то есть принесет сотни млн. долл. ежегодно. Дистрибуция электронной версии для кинофабрики стоит несколько долл. на одну копию, тогда как дистрибуция кинокопии требует в среднем 1.2-2.0 тыс. долларов.

Экономическая эффективность цифрового кинопроизводства по сравнению с финансовыми издержками традиционного очевидна. Кроме того, существует вторая, «скрытая» составляющая экономической эффективности: цифровые проекционные системы менее энергоемки, чем ксеноновые проекционные лампы для экранов тех же размеров, что приводит к снижению приведенных затрат на электроэнергию.

Вдобавок цифровые кинопроекторные системы не нуждаются в специальном оборудовании для декодирования цифровой звукозаписи. Цифровые звуковые компрессионные системы записи SRD, DTS, SDDS были разработаны из-за ограниченного физического пространства на пленке, доступного для многоканальной записи звуковой фонограммы. Цифровые кинопроекторные системы не имеют ограничения по количеству компрессионной многоканальной записи фонограммы и фактически способны обеспечить неограниченное количество кана-

лов высококачественного некомпьютеризованного звука без использования специальных систем декодирования (звуковых процессоров), что значительно упрощает эксплуатацию в театрах и снижает затраты на оборудование.

ЭВОЛЮЦИОННЫЙ ПУТЬ РАЗВИТИЯ ЭЛЕКТРОННОГО КИНО

Сегодня цифровое кино очень аккуратно и деликатно преобразует рынок. Киноиндустрия располагает временем для поэтапного, постепенного внедрения, улучшает и совершенствует технологии и системные решения. Цифровые кинопроекторы уже достаточно широко применяются в кинотеатрах параллельно с пленочными аппаратами, совместно используя цифровые звуковые аппаратные комплексы кинотеатров. Поскольку студии и театры понимают преимущества и оценивают прибыли, которые приносит цифровое кино, развитие этого направления происходит позитивно и поступательно. Всего лишь несколько лет назад весьма распространено было мнение, что «цифровое кино слишком ново», потому его внедрение и развитие должны быть медленными. Однако, как было указано на недавней конференции SMPTE, впервые вопросы о развитии «электронного кино» были сформированы в 30-х годах XX века, то есть данная технология разрабатывается уже около 80 лет!

ЦИФРОВОЕ КИНО РАСШИРЯЕТ ОПЫТ ТРАДИЦИОННОЙ КИНЕМАТОГРАФИИ, НЕ УХУДШАЯ И НЕ ЗАМЕНЯЯ ЕЕ

На нынешней стадии своего развития цифровое изображение хоть и стремится, но еще не располагает всеми теми художественно-изобразительными возможностями, которые достижимы на кинопленке. Это факт. Тем не менее, цифровые технологии обладают определенными особенностями, увеличивающими эффект восприятия картины зрителями. Снижение качества пленки при прокате, скачки изображения при проекции, износ фонограммы и шум – вот лишь несколько примеров, отличающих цифровое кино от пленочного. Качество

цифрового изображения (и звука) не меняется с течением времени. Бесспорно, что это качество будет постоянно улучшаться.

Цифровое кино пока еще сложно назвать прямым конкурентом традиционным технологиям кинопоказа и мультиплексам. Его технологии в значительной степени предназначены для того, чтобы обеспечить новые, лучшие и более рентабельные средства кинопроизводства, внедрить их в сегодняшний кинематограф, позволить театрам более эффективно управлять доступными ресурсами. Сегодня цифровой кинематограф – просто новый подход к делу, способ взаимного развития производства и проката. Его целью является развитие существующего бизнеса, а не его подавление или замена. Фактически, правильно реализованная технология не будет заменять кинопроизводство, дистрибуцию или кинопоказ, а лишь делать их проще.

ЦИФРОВОЕ КИНО ГЛАЗАМИ ЗРИТЕЛЕЙ

Демонстрации цифрового кино доброжелательно встречены аудиторией. Большинство зрителей после просмотров отмечают, что даже не предполагали увидеть те эффекты, которые были показаны на экране. Некоторые зрители стали более критично относиться к пленочному кинематографу. После просмотра цифрового кино публика во время традиционных сеансов на пленочных проекторах начала замечать такие дефекты («скачки изображения»), которых прежде не видела. Таким образом, цифровое кино меняет зрительские оценки уже после первых сеансов.

ПРОШЛОЕ, НАСТОЯЩЕЕ И БУДУЩЕЕ ЦИФРОВОГО КИНО

До недавнего времени большая кинопромышленность выражала беспокойство относительно того, достаточен ли современный уровень развития электронной проекции для того, чтобы она стала коммерчески приемлемой в кинотеатрах. Это беспокойство можно преодолеть только с помощью опыта: демонстрациями и развитием сети распростране-

ния цифрового кинопроката, гарантирующей промышленное применение технологии.

Успешное начало, свершившееся в 1999 году, и коммерческий успех фильмов «Звездные Войны», «Идеальный муж» и «Тарзан» успокоили бизнесменов. Внимание киноиндустрии сосредоточилось на иных аспектах: унификации компрессии изображения, электронных методах защиты, системах управления и передачи данных и тому подобном. Обсуждение проблем проходило в течение нескольких лет на различных международных форумах, но окончательного решения пока не найдено. Можно ожидать, что это случится в течение 2005-2008 годов. В эти годы, вероятно, произойдет заметный рост коммерчески эксплуатируемых цифровых проекционных комплексов. Предположительно, после 2008 года начнется настоящая революция, и только тогда можно будет реально оценить крупномасштабность развития цифровой технологии. На протяжении нескольких последующих лет большинство театров будут оборудованы системами цифрового кинопоказа, объединенными в сети. Опыт США свидетельствует: на территории этой страны в 2000-2001 годы существовало несколько пилотных проектов, в основном воспринимаемых как аттракционы, но уже к 2005 году национальная сеть Screen Vision¹ объединила более 1050 кинотеатров. Материал для показа поступает в электронном виде. Сеть транслирует рекламу, репертуарные ролики, слайды и представляет собой реальный прототип цифрового кинопроката.

Перед подробным ознакомлением с технологией хотелось оценить динамику «эмоционального» развития индустрии цифрового кино. До 1997 года общий эмоциональный фон определяли словами «оправданный скептицизм», потому что не было веских доводов того, что в цифровой технологии в ближайшем будущем будут получены удовлетворительные результаты, и что она станет реальной и доступной. Она казалась интересной темой из области на-

¹ Сеть Screen Vision создана усилиями Eastman Kodak, Christie Digital, Texas Instruments и других технологических компаний

учной фантастики, но не настолько привлекала, чтобы тратить на такие обсуждения много времени.

Примерно в 1997 году по инициативам различных промышленных компаний состоялось множество демонстраций и презентаций. Вероятность появления цифрового кино в относительно близком будущем возросла и изменила эмоциональную атмосферу киноиндустрии на «состояние беспокойства и трепета перед неизвестностью».

Возникла масса вопросов. Цифровое кино уже существует фактически? Как оно затронет бизнес? Кто будет делать деньги, кто их потеряет? Кто приобретет, а кто утратит власть? Фундаментальные методы ведения киносектора развивались на протяжении 100 лет, но их внезапно начали расшатывать нарождающиеся технологии.

«Беспокойство-1998» переросло в «открытое любопытство-1999-2000». Людям захотелось больше узнать о мифах и фактах цифрового кино, понять, как будут затронуты их дела, как удастся получить прибыль от этого бизнеса...

Общее эмоциональное состояние наиболее точно можно было охарактеризовать как «обдумывание возможностей». Киностудии, кинопроизводство и пост-продакшн, производители оборудования, прокатчики и кинотеатры начали искать свое место в цифровом кино. В США с 2001 года началась эра коммерческой эксплуатации цифровых киносистем. Промышленность нетерпеливо наблюдала за финансовыми результатами этого эксперимента, оценивала выгоды и прогнозировала объемы будущих производств. В 2005 году ожидание переросло из эмоционального импульса в движущую силу и принятие решений. На международной выставке «Cine Expo», прошедшей в июне 2005 года в Амстердаме, 75% стендов были посвящены технологическим и коммерческим решениям цифрового кинематографа. И, хотя большинство киносистем и программного обеспечения были представлены прототипами и пилотными проектами, наблюдалась жесткая борьба за авторские права на технологию, оборудование и монополию форматов. Это хороший и естественный процесс формирова-

ния и вызревания любого нового базового технического развития.

ТЕХНОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ЦИФРОВОГО КИНЕМАТОГРАФА

Пока развитие и восприятие нового последовательно проходит стадии от скептицизма и озабоченности до любопытства и ожидания, очень важно, чтобы новая технология на самом деле удовлетворяла ожидания. Для этого необходимо, чтобы определенные характеристики существовали в любой цифровой киносистеме независимо от выбранного технического подхода. Требования следующие:

1. Система должна параллельно работать с имеющимся пленочным кинопроекторным и звуковым оборудованием, где это возможно.

Существующие звуковые системы, системы автоматизации и дизайн проекционных комнат должны быть совместимы с новым цифровым оборудованием. Интеграция включает такие факторы, как электропитание, нагрузки оборудования на единицу поверхности (кв. м), свободное пространство кинопроекторной, экраны и проекционные окна. Проекторное оборудование и оборудование для подготовки фильмов устареют при переходе на цифру. Как было отмечено выше, исключением из этого правила станут цифровые звуковые процессоры, применяющиеся сейчас в большинстве кинотеатров. Цифровое кинооборудование транслирует высококачественный звуковой сигнал в имеющийся процессор и далее передает его в действующую V-chain (усилители, кроссоверы и громкоговорители) звуковую систему декодирования, не требуя дополнительных действий и аппаратуры.

2. Работа с цифровым кинооборудованием для персонала кинотеатра не будет более трудоемкой, чем пленочная проекция.

Очевидно, что цифровое кино не нуждается в процессе монтажа фильма на платтер вместе с трейлерами (рекламными роликами). Вместо всех хлопот простой компьютерный интерфейс поможет оператору выбрать, какие фильмы, трейлеры и рекламу

показывать во время сеансов в определенных кинозалах. Киномеханик начинает демонстрацию, нажав кнопку «Старт» в существующей системе автоматизации кинотеатра или на панели монитора управляющего компьютера. Остальные операции аналогичны тем, которые производятся в проекционной комнате в настоящее время.

3. Цифровое кинооборудование должно быть надежным.

Современное проекционное пленочное оборудование работает достаточно долго без капитального ремонта, поломки могут быть устранены в течение нескольких минут. Обеспечить аналогичный уровень надежности и срок ремонта – одна из ключевых задач для разработчиков современного цифрового оборудования. Отметим, что существующие цифровые звуковые процессоры аналогичного уровня сложности и цифровые видеопроцессоры уже показали свою надежность в кинобизнесе. Подобная надежность требуется и от видеосерверов (видеопроцессоров).

4. Цифровые киносистемы должны быть стандартизированы во избежание множества несовместимых технологий.

Базовый интерфейс цифрового формата должен быть стандартизирован для того, чтобы избежать множества цифровых систем в одном кинотеатре или множества цифровых форматов получаемого контента. Это важно. Разработчики ведут работу по стандартизации формата изображения и компрессии для того, чтобы можно было демонстрировать цифровую фильмокопию в любом кинотеатре также, как и копию на киноплёнке 35 мм.

5. Цифровое оборудование должно способствовать модернизации кинотеатров.

Цифровое кино будет развиваться постепенно. На первых этапах цифровое кинооборудование будет работать рядом с существующим оборудованием и лишь после того, как эта технология докажет свою надежность, а киностудии станут наращивать выпуск фильмов в цифровом формате, переход полностью на цифровой кинопоказ станет экономически целесообразным. Но подобный переход невозмо-

жен в короткие сроки, без тестирования новых технологий в условиях кинотеатров и мультиплексов.

б. Цифровое оборудование должно быть прибыльно для всех участников бизнеса.

Если у цифрового оборудования будет возможность заменить киноплёнку как основной способ дистрибуции кинофильмов, необходимо, чтобы это было выгодно всем участникам бизнеса. Экономия и дополнительные доходы должны идти в пользу и кинопроизводства, и дистрибьютора (проката), и кинотеатра. Производители кинооборудования также получают возможность увеличить продажи, так как кинотеатры будут модернизировать залы в соответствии с требованиями принятых стандартов цифровых форматов. Естественно, кинозрителям также получают свою выгоду – в форме кино нового качества.

В соответствии с терминологией, принятой SMPTE, цифровой кинематограф условно делится на две составляющие: E-cinema (электронное кино) и D-cinema (цифровое кино). В то время как D-cinema относится к высококачественному цифровому представлению художественных произведений, E-cinema – продукт производства и воспроизведения кино- и видеоматериалов, получаемых в процессе производства или при переводе материалов с киноплёнки (16- или 35-мм) на цифровые носители. К E-cinema относят проекцию электронными средствами видеоматериала (контента) любого типа: художественных и анимационных фильмов, рекламы, трансляции концертов или спортивных мероприятий в режиме on-line и т.д.

Шкала качества для крупноформатной электронной проекции простирается от DV-стандарта до формата HD 4K (High Definition) – формата оригинала или, как принято в русскоязычной транскрипции – формата ТВЧ (телевидения высокой четкости). При этом видеоизображение может сопровождаться фонограммой в стандарте Dolby Digital 5.1 или DTS 6.1.

Для простой классификации цифрового контента, демонстрируемого на экранах кинотеатров, мы воспользовались несколько модернизированной таблицей Устинова.

Таблица

Категории	Применение	Стандарты	Типовое оборудование	
			Проекторы	Устройства воспроизведения
D-cinema	Художественные фильмы	Разрабатываются SMPTE и другими организациями по стандартизации	применяющиеся в студиях, с высокой яркостью и параметрами, требуемыми для кинозалов	Сжатие (компрессия), принятые на студии. Обычно скорость передачи данных свыше 30 Мбит/сек
E-cinema	Независимые и альтернативные видеоматериалы	Устанавливаются изготовителями и рынком	проекторы высокой яркости и высокого разрешения, со световым потоком свыше 4000 ANSI лм.	Любая компрессия (включая ПО), работающая на платформе ПК. Скорость передачи данных 4...20 Мбит/сек
Pre-Show Advertising	Реклама перед сеансами	Устанавливаются отдельно	от простых офисных LCD-проекторов до DLP-проекторов среднего ценового диапазона. Световой поток в среднем не превышает 4000 ANSI лм.	Качество DVD. Любая компрессия (включая ПО), работающая на платформе ПК

ЭТАПЫ ЭВОЛЮЦИОННОГО ПРОЦЕССА ЦИФРОВЫХ КИНОСИСТЕМ

Будущее цифрового кино, постепенное внедрение этой технологии в кинотеатры может быть очерчено составляющими на трех уровнях развития, а именно:

Цифровые киносистемы 1-го уровня

На рис. 1 показана упрощенная схема комплекта кинооборудования типового кинотеатра. Проекционное оборудование состоит из четырех компонентов: кинопроектор с объективами, блок питания проекционной лампы, платтер, комплект звукового оборудования. Помимо проекционного оборудования в кинопроекционном помещении типового кинотеатра установлена система автоматизации кинозала (управление занавесом, кашетированием, освещением и т.д.). Комплект звукового оборудования включает один или более звуковых процессоров и В-цепь: усилители – кроссоверы – акустические системы.

Рис. 2 изображает видоизменение типового кинопроекционного помещения при переходе на циф-

ровую киносистему. Очевидно, что все оборудование, показанное на рис. 1, присутствует и на рис. 2. Фактически на первом этапе модернизации цифровое проекционное оборудование просто добавляется. Новое оборудование состоит из цифрового видеопроектора и системы воспроизведения цифрового контента (содержания). Система управления цифровым контентом в кинотеатрах 1-го уровня напоминает управление ленточным видеомагнитофоном или DVD-плеером. Контент размещен на жестком носителе, например, на комплекте DVD-дисков или USB-жестком диске, его доставляют в кинотеатр по той же схеме, как и кинолентку. Безусловно, что цифровой носитель по размеру и массе миниатюрнее кинолентки, его легче подготовить к показу, дешевле копировать и тиражировать. Носитель загружается в цифровую систему воспроизведения, показ начинается нажатием кнопки «Старт» на пульте системы автоматизации кинотеатра – все это аналогично работе с пленочными проекторами. Система, основанная на кинолентке, остается: как запасная или для показа в том случае, когда в кинотеатре нет цифровой версии фильма.



Рис.1



Рис.2

Сегодня все цифровые киносистемы так или иначе соответствуют изображению на рис. 2. Этот подход достаточен для ограниченного количества экранов и показов цифрового кино – существующая архитектура будет практична только на начальном этапе развития технологии. При интеграции промышленности с технологией количество цифровых киносистем возрастет, а возможности цифровых кинотеатров расширятся.

Цифровые кинотеатры 2-го уровня.

Следующий этап эволюции показан на рис. 3. При сравнении рис. 2 и рис. 3 видны некоторые изменения, которые, однако, существенно расширяют возможности кинопоказа с цифровым оборудованием. Разница между двумя рисунками состоит в том, что:

- цифровая система воспроизведения может быть расположена вне проекционной комнаты;

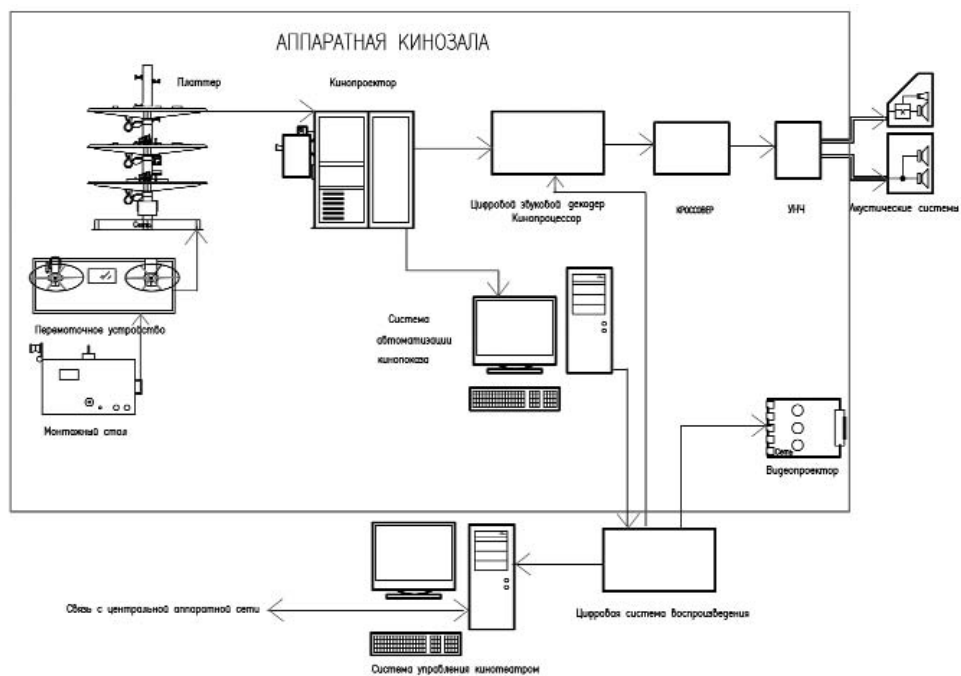


Рис.3

– появилась новая составляющая – модуль управления кинотеатром.

Цифровая система воспроизведения – комплект оборудования, который сохраняет контент (содержание) и передает его на проектор, может помещаться в центральной аппаратной или, например, в кабинете менеджера кинотеатра – если кинотеатр работает в режиме мультиплекса. Основной системы управления является центральный компьютер (сервер) с программным обеспечением, осуществляющим управление контентом, расписанием и проекторами. Используя простой интерфейс центрального процессора, персонал кинотеатра может управлять расписанием показа на всех экранах. Система также позволяет осуществлять мониторинг оборудования и расписания.

Более существенным аспектом изменения архитектуры системы является связь между локальной системой управления кинотеатром и центральной системой управления. Эта связь позволяет централь-

ному компьютеру оператору сети кинотеатров получать отчет от каждого отдельного кинотеатра. Информация может содержать диагностику состояния киносистемы, отчеты о показах и проданных билетах, другую полезную информацию, необходимую для эффективной работы кинотеатра.

Цифровые кинотеатры 3-го уровня.

На рис. 4 изображена архитектура наиболее совершенного цифрового кинотеатра так, как она видится сегодня. Обращает на себя внимание отсутствие в архитектуре системы оборудования пленочной проекции. Однако это произойдет лишь в то время, когда киностудии будут выпускать достаточное количество цифрового контента. Одновременно сама структура кинотеатров и киносети может претерпеть существенные изменения: не будет необходимости в присутствии кинемехаников в проекционных комнатах, исключая периоды сервисного обслуживания и ремонта, не потребуется и собственно проекционная комната. Вероятно, что к этому перио-

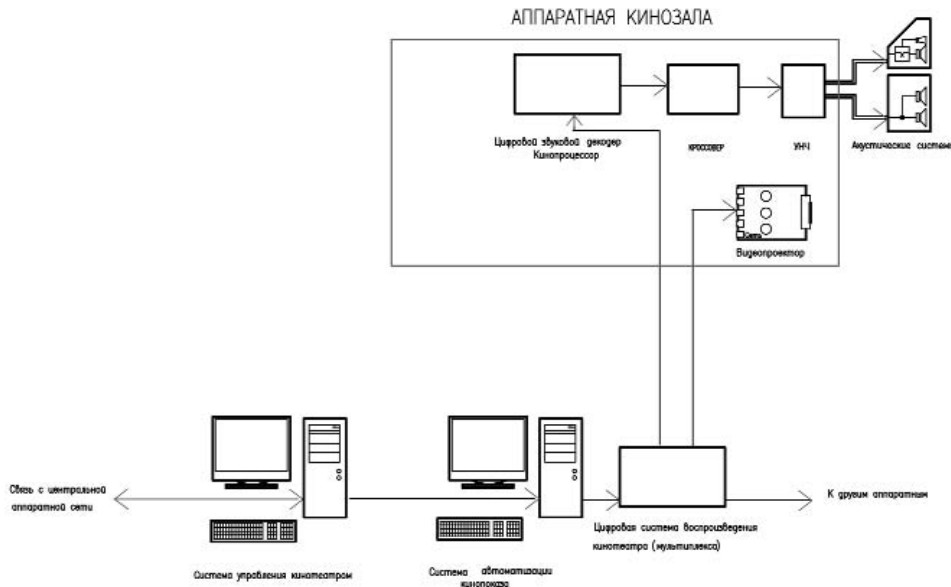


Рис.4

ду габариты цифровых проекционных систем станут существенно меньше, чем у современных, они могут быть установлены на потолке кинозала в небольших изолированных футлярах с вентиляцией. Управление показами полностью будет осуществляться из центральной аппаратной управления киносети. Система автоматизации кинотеатра и звуковая система будут использоваться, но они также могут быть установлены в любом помещении мультиплекса. Все оборудование можно поместить в одном помещении (аппаратной), доступном для ремонта и обслуживания.

Некоторые архитекторы уже начали работать над новым дизайном кинотеатров без проекционных комнат. Такой дизайн принесет существенную экономию в стоимости недвижимости и строительства. Согласно некоторым прогнозам, сэкономленных на строительстве таких кинотеатров средств хватит для оплаты цифрового оборудования.

Электронный способ передачи контента, используемый в телевидении (с помощью спутниковых систем связи, кабельных сетей или по выделенным линиям связи), станет вероятным способом доставки

контента в кинотеатры. Это – экономичная альтернатива физической доставке. Система управления кинотеатром автоматически подтвердит доставку и загрузку контента на видеосерверы, сеансы будут распланированы заранее и начинаться без действия оператора по так называемому плей-листу (play list), то есть процесс управления кинотеатром станет еще проще.

На рис. 4 можно увидеть еще одно существенное достижение в эволюции цифрового кинематографа: централизованную систему дистрибуции и воспроизведения контента, то есть центральное хранилище информации, которое распределяет фильмы и расписание показов по кинотеатрам и собирает статистическую информацию. Однако об этом и многом другом будет рассказано в следующий раз.

При подготовке статьи использованы: Стивен А. Морлей, (QUALCOMM Inc., США), «Доклад на семинаре ITEA Universal City (Калифорния)»; В. Устинов, «Переход на цифровой кинематограф неизбежен». Журнал «б25», № 3 (107), 2005 г.; материалы Европейского форума цифрового кинематографа (EDCF), Лондон, июнь 2005г.

И МЫ УДИВИЛИСЬ ТОЖЕ

А. Милуков, ООО «Свет-звук-консалтинг»

В журнале «Кинемеханик» (№7, с. 26) была опубликована статья «Новая жизнь кинопроектора МЕО 5XS». И вот первый отзыв (№9, с. 22). Отзыв специалиста, много лет работающего над обеспечением считывания и воспроизведения звукового сигнала с киноплёнки. Возникшие вопросы понятны, потому что в пределах одной небольшой статьи трудно сообщить всю техническую информацию по данному изделию, однако уровень поставленных вопросов «вызывает удивление...».

Стоимость комплекта доработки аналоговой головки для считывания циановой фонограммы на проектор МЕО 5XS фирмы МЕОРТА на российском рынке составляет 1200 Евро или 1440 долл. США. В чем «завышенность»?

Уж не мне объяснять г-ну А. Серегину, что в проекторах МЕО, для которых предлагается доработка, стоят ламповые блоки. Они, к сожалению, греются, и довольно сильно. В связи с данным фактом проблема нагрева фильтра встала достаточно остро, так как мы знаем, что при нагреве с течени-

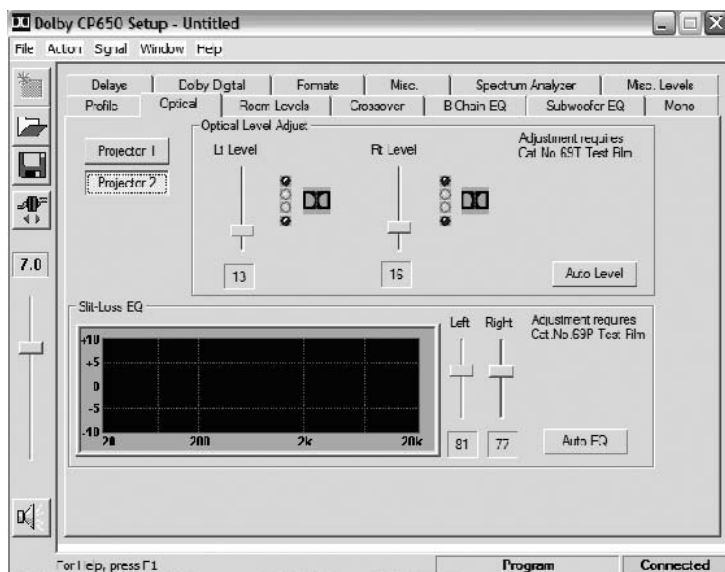
ем времени полосовые фильтры изменяют свои параметры. Именно это обстоятельство заставило нас уделить особое внимание месту, в котором будет расположен полосовой фильтр.

Интересно умозаключение «скорее всего не соответствует действительности». Не соответствует действительности что именно: уровень DOLBY или отсутствие блока питания?

Если речь о сигнале – на илл. 1, 2, 3 приведены диаграммы частотного диапазона и уровней звукового тестового сигнала на проекторе с белым лучом и на доработанном проекторе.

Как видно из диаграмм, характеристики проекторов на тестовых плёнках (уровень сигнала 13 и 16 единиц на проекторе с белым лучом, 16 и 18 единиц на доработанном проекторе) практически идентичны.

Напряжение для предварительного усилителя действительно берется от процессоров – но только в варианте доработанных кинотеатров (о чем говорилось в статье). Для недоработанных киноте-



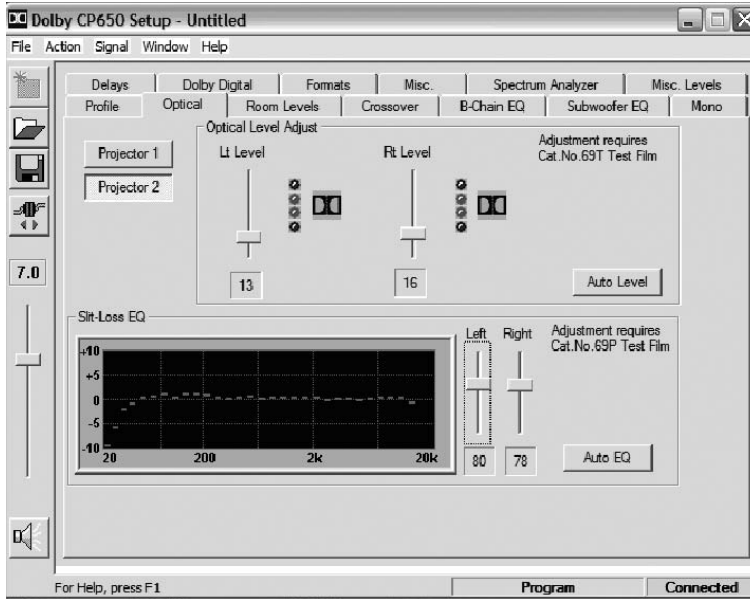
Илл.1 Значение уровня звукового сигнала (уровень DOLBY) на проекторе с белым лучом

атров мы предлагаем решение с питанием от напряжения 24В, имеющегося в проекторах.

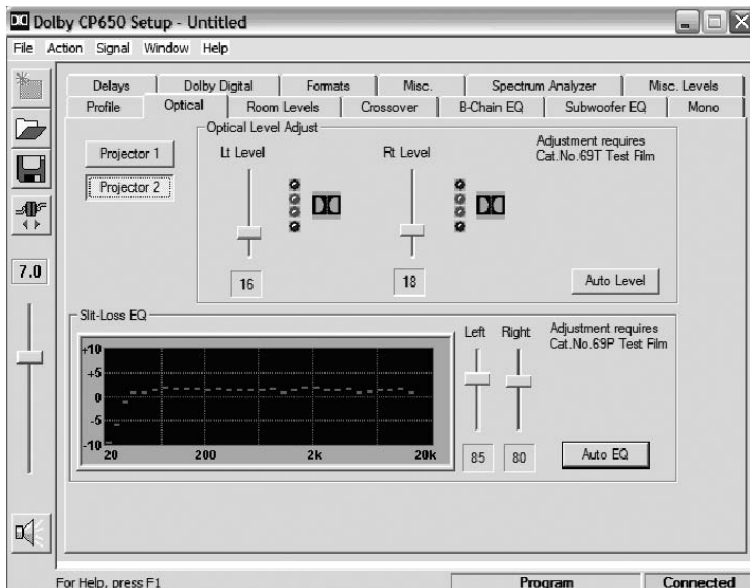
И – спасибо огромное за напоминание о правильности установки уровня DOLBY! Это самый важный параметр, на который мы обращали вни-

мание при разработке. Нашли мы выход или нет – вы видите в диаграммах приведенных в данной статье.

Очень радует тот факт, что своей разработкой мы удивили «зубров» кинопроекционной техники.



Илл.2 Частотная характеристика звукового аналогового тракта на проекторе с белым лучом



Илл. 3 Уровень звукового сигнала и частотная характеристика доработанного проектора

НОВОЕ ПОСОБИЕ ПО КИНОТЕАТРАЛЬНОЙ ТЕХНИКЕ*

Ю.Черкасов, О.Шатилов

Киноустановки, оборудованные кинопроекционными аппаратами, позволяющими демонстрировать фильмы с шириной пленки 35мм, могут быть широкоэкранными, широкоформатными и т.д. Широкоэкранными называются киноустановки, проекционная аппаратура и оборудование которых дают возможность демонстрировать широкоэкранные, кашетированные и обычные кинофильмы.

Широкоплёночными называются широкоформатные киноустановки, оборудованные проекционной аппаратурой для показа широкоформатных фильмов на 70-мм и широкоэкранных, кашетированных и обычных кинофильмов на 35-мм киноплёнке.

Кинопроекторы узкоплёночных киноустановок предназначены для демонстрации фильмов на плёнке 16-мм.

Кинотеатры можно классифицировать:

1) по технике показа:

– широкоэкранные кинотеатры для показа фильмов с анаморфированным кадром (у которого соотношение сторон изображения 1:2,35), кинофильмов с кашетированным кадром (соотношение сторон изображения 1: 1,66 – 1:1,85) и обычных кинофильмов на 35-мм киноплёнке (с соотношением сторон изображения 1:1,37);

– широкоформатные кинотеатры для показа кинофильмов на 70-мм киноплёнке (соотношение сторон изображения 1:2,2) и для показа кинофильмов на 35-мм киноплёнке: широкоэкранных, кашетированных, обычных;

– стереокинотеатры для демонстрации стереоскопических кинофильмов на 70-мм («Стереo70») или 35-мм («Стереo35») киноплёнках так же могут осуществлять все выше перечисленные виды показа;

2) по числу зрительных мест, то есть по вместимости зрительного зала:

- кинотеатры малой вместимости (до 300 мест);
- средние кинотеатры (300–700 мест);
- крупные кинотеатры (700–1000 мест);
- сверхкрупные кинотеатры (1100 и более мест);

3) по количеству зрительных залов: однозальные и многозальные (два и более зрительных залов обычно различной вместимости в одном комплексе);

4) по режиму работы в течение года:

– круглогодичные (основной вид кинотеатров), предоставляющие возможность посмотреть кинофильм в любое время года и дня в стационарных условиях, соответствующих самым строгим нормативным требованиям;

– сезонные, действующие обычно летом в зонах массового отдыха людей, закрытые кинотеатры или открытые киноплощадки;

5) по функциональной специализации:

– кинотеатры, в которых репертуар составляют с учетом возрастного состава зрителей, а внешнее и внутреннее оформление имеют соответствующую направленность;

– премьерные, в которых проходят первые показы фильма до выхода его на массовый экран, проводятся кинофестивали, «недели» кино, киноконцерты, общественные мероприятия. В премьерном кинотеатре обычно создают максимальный комфорт для посетителей: приятное освещение, удобные кресла, кондиционирование воздуха, образцовый по качеству кинопоказ, хорошо развитая система предсеансового обслуживания кинозрителей в которую входят концертный зал, выставочные стенды (галереи), кафетерий, бар, буфет, видеопокказ, игротка и др. Оформление кинотеатра должно создавать у зрителей торжественное, приподнятое, ощущение праздника. Сцену зри-

* Продолжение. Начало см. в №9, 2005 .

тельного зала обычно оборудуют звуковой, осветительной и иной аппаратурой для проведения встреч зрителей с создателями кинофильмов и т. д.;

б) по сочетанию с другими видами обслуживания населения:

- обычные (автономные) кинотеатры;
- кинотеатры с комплексом помещений для прочих форм работы с населением (кружки художественного и технического творчества, танцевальные залы, кафе, бары, игротеки, видеозалы, видеосалоны и т. д.).

Можно классифицировать кинотеатры и по иным признакам, например, по виду систем звукопередачи в фильмах (монофоническая, стереофоническая 6-канальная, стереофоническая 6- и 7-канальная «Долби-стерео» и др.) или по уровню комфортности и объему предоставляемых зрителям услуг.

ЗДАНИЕ КИНОТЕАТРА

Кинотеатр – это специальное здание или помещение в составе здания многоцелевого назначения (клуб, дворец культуры, концертный зал), предназначенное и оборудованное для показа кинофильмов.

Кинотеатры в зависимости от количества зрительных залов бывают одно- и многозальные, а по характеру постройки – отдельно стоящие (самостоятельные) здания и встроенные.

Проектирование возводимых и реконструируемых зданий кинотеатров, предназначенных для демонстрации художественных кинофильмов, ведется в соответствии со «Строительными нормами и правилами» (СНиП). Обычно предполагается, что будут демонстрироваться кинофильмы 35- и 70-мм с моно- и стереофоническим воспроизведением звука.

Дополнительным удобством для зрителей станет выделенная вблизи кинотеатра площадка для стоянки автомобилей или расположенный под зданием кинотеатра гараж. Размещать автомобильные площадки вне пределов земельного участка кинотеатра допускается, согласно нормам, не далее 300м.

Как правило, архитектурно-композиционное решение здания кинотеатра позволяет ему органично

вписаться в ансамбль общественного центра или жилого района города. Кинотеатры сезонного действия часто бывают расположены в городских парках и зеленых зонах. Хорошо, когда здание современного кинотеатра выгодно выделяется на фоне окружающих его жилых массивов, универмагов, гостиниц и других сооружений.

Площадь и объем внутреннего пространства кинотеатров, в соответствии с нормами, зависят от количества мест в кинотеатре. В однозальных кинотеатрах круглогодичного действия (в зависимости от вместимости) на одного зрителя приходится от 14 до 21м³. Если в состав здания кинотеатра входят помещения для кафе, клубной работы и др., необходимо дополнительно соблюдать нормы соответствующих глав СНиП по проектированию предприятий аналогичного профиля.

Отопление и вентиляция, водоснабжение и противопожарные требования к отдельным помещениям кинотеатра определены в соответствующих разделах СНиП. Нормы требуют предусмотреть на земельном участке кинотеатра площадки перед входами в здание и выходами из него, газоны и места для отдыха зрителей, проезды и пешеходные дорожки, искусственное освещение, хозяйственный двор. Разрешается строительство кинотеатров по индивидуальным проектам. Обычно так происходит в случаях, когда в важном районе города необходимо построить крупный кинотеатр с повышенными архитектурно-строительными требованиями и вписать его в архитектурный ансамбль. Однако, и в этом случае техническая документация проекта базируется на нормах и унифицированных схемах зданий.

ЗРИТЕЛЬНЫЙ ЗАЛ

Кинозрителям в зрительном зале кинотеатра необходимо создать комфорт и условия высококачественного восприятия звуковой кинопроекции. Под комфортом в данном случае понимаются: хорошие слышимость и видимость изображения на экране с максимального количества мест в зале; удобное устройство собственно зрительских мест; хороший воздухообмен или система кондиционирова-

ния воздуха (искусственного климата), способствующие тому, чтобы в течение киносеанса зритель не испытывал утомления.

По своим функциональным признакам зрительные залы кинотеатров делятся на:

- зрительные залы, предназначенные лишь для демонстрации кинофильмов;
- киноконцертные зрительные залы, в которых перед экраном расположена специализированная эстрада для концертных программ. В таких кинотеатрах часто имеются гардероб, расширенный буфет или ресторан, фойе с помещениями для выставок, танцевальный зал и другие помещения, обслуживающие зрителей.

ФОРМА И РАСПОЛОЖЕНИЕ ЗРИТЕЛЬНОГО ЗАЛА

Форма зрительного зала должна отвечать кинотехническим требованиям с точки зрения акустики и правильного расположения зрительских мест для наилучшего видения изображения на экране.

Существуют различные формы зрительных залов: прямоугольные, трапециевидальные, овальные, залы без балконов и с балконами.

Обычно зрительные залы с балконами при одинаковой вместимости короче и выше залов без балконов. Балконы в зале могут быть расположены на верхнем перекрытии киноаппаратной, по задней и боковым стенам зала, непосредственно над партером или над помещением фойе.

Большое значение для хорошего восприятия фильма имеет правильное расположение зрительских мест. Так, слишком близкое размещение зрителей у экрана, зернистость фотографического слоя и царапины на фильмокопии, неустойчивость кадра, лежащая в пределах разрешающей способности глаза и т.д. могут вызвать утомление зрения и искаженное восприятие киноизображения. Размещенные под чрезмерно большими углами к экрану зрители воспринимают изображение с геометрическим искажением, а при направленных (металлизированных и т.п. экранах) – и с потерями яркости. Слишком далекое расположение зрителей от экрана мешает восприятию мел-

ких деталей сюжета, приводит к запаздыванию звука и создает неприятное ощущение несинхронности, нарушающее нормальное восприятие фильма.

Создание оптимальных условий восприятия фильма зрителями обеспечивается нормами, выполнение которых строго обязательно как во вновь строящихся, так и в реконструируемых кинотеатрах. Следует отметить, что согласно нормам длина зала не должна превышать 45м в кинотеатрах круглогодичного действия и 60м – в сезонных кинотеатрах.

Согласно СНиП, при расчете площади зрительного зала на одно место для кинотеатров круглогодичного действия отводит 0,9-1,2м², а для сезонного – 0,8м². Объем зрительного зала зависит от расчетного количества зрителей и составляет 68м³ на одного зрителя.

Правила устройства входов и выходов в зрительном зале предусматривают полное соблюдение противопожарных требований при одновременном создании удобных для зрителей входа в зал и выхода из него. В некоторых кинотеатрах оборудован двусторонний гардероб. В таком случае предусмотрена возможность приема одежды с одной его стороны (при входе в зрительный зал) и выдачи одежды с другой стороны гардероба (при выходе из зала).

Из офиса администратора должно быть удобно наблюдать за работой кинотеатра (в частности, видеть вход в кинотеатр, фойе и, по возможности, – вход в зрительный зал) и одновременно требуется иметь рациональные маршруты движения администратора в кассы и киноаппаратную.

Быстро и хорошо выполнять свои функции кинемеханики могут, если имеют короткие и удобные проходы за экран, к электрощитовой и различным производственнотехнологическим установкам.

В зрительных залах требуется установить вытяжную вентиляцию через вытяжные шахты. Кратность обмена и температура воздуха в зрительном зале установлены соответственно главе СНиП по проектированию отопления, вентиляции и кондиционирования воздуха. Температура воздуха может колебаться в пределах 16-250С при относительной влажности 50-55 процентов.

Продолжение следует

КИНОЛЕТОПИСЬ КОСМОСА ОТКРЫЛ «КОНВАС»

Мариэтта Захарян

После премьеры на прошедшем Венецианском кинофестивале фильма Алексея Федорченко «Первые на Луне» многие итальянцы поверили, что СССР запускал в космос пилотируемые корабли уже в 1937 году. Фильм, созданный в жанре «мокьюментари» (мистификация + документальное кино), стал победителем в программе «Горизонты». Но многим (и не только в Италии) стало интересно: а если говорить серьезно, как и когда стали фиксировать на пленку события, связанные с освоением космоса в СССР? Наш корреспондент провела журналистское расследование и побеседовала с человеком, через руки которого более сорока лет проходит вся ракетно-космическая документалистика, – Виктором Ильичом Фрумсоном.



Виктор Ильич Фрумсон

Ракетно-космическая кинодокументалистика началась более полувека назад, летом 1947 года. Именно тогда на стартовой площадке ракеты Р1 впервые появились кинооператоры во главе с режиссером Николаем Андреевичем Чигориним. В те времена и вплоть до 1964 года все кинокартины на космическую тематику делались по заказу Министерства обороны. Все без исключения фильмы имели гриф особой секретности, и для того, чтобы кадры, которые сейчас считаются хрестоматийными, дошли до широкого зрителя, главному конструктору Сергею Павловичу Королеву пришлось преодолеть немалое сопротивление официальных структур.

Через 17 лет борьбы с властями Королев сумел взять на себя функции заказчика хроникально-документальных и научно-популярных

картин по космической тематике. Он создал собственную кинолабораторию, в работе которой сам был и соавтором сценариев, и режиссером. Курировать производство фильмов он поручил Виктору Ильичу Фрумсону, через руки которого до сих пор (!) проходит все, что снимается на РКК «Энергия» им. С.П. Королева.

Почему Королев столько внимания уделял съемкам фильмов о космосе – у него ведь было много других проблем?

– В то время киносъемка была одним из самых прогрессивных методов регистрации технических процессов. Кинокамера могла занять при старте ракеты такие позиции, куда доступ человеку был закрыт. Но Королев, как никто другой, понимал, что эти фильмы должны быть интересны не только узким специалис-

там, но и широкой публике, чтобы увлечь ее ракетно-космическими деяниями. Он знал, как важно, чтобы и сегодня, и завтра можно было бы увидеть, как начиналась космическая эра человечества. Решать эту задачу он привлек профессионалов кино. При всей своей загруженности Королев всегда находил время на то, чтобы поддержать киношников, употреблял свое личное влияние, чтобы им давали снимать секретные объекты, а потом сам возил пленки в Кремль и терпеливо по несколько раз демонстрировал правительству, пытаясь добиться показа этих кадров на большом экране.

Сергей Павлович интересовался только фильмами на космическую тематику?

– Он вообще любил кино, а в молодости, во времена учебы в Киевском политехническом, бывал на киностудии и даже сам участвовал в съемках нескольких фильмов о гражданской войне в качестве статиста. В одном из фильмов он снимался в сцене расстрела и вместе с другими падал с высокого берега. Этот эпизод разыскала потом журналистка Тамара Кутузова, но распознать среди расстреливаемых героев Королева так и не удалось.

Почему не дали камеру Юрию Гагарину?

– Конечно, желание дать первому космонавту кинокамеру было велико, но от киносъемок в космосе пришлось отказаться. Королев объяснял расстроенным кинематографистам, что весь полет займет всего лишь 108 минут, в течение которых совершенно не будет времени на съемки. Но уже из следующего полета, который был более продолжительным, космонавт Герман Титов привез 2 кассеты с отснятым материалом. Первая камера, побывавшая в космосе, – это наш отечественный «Конвас-автомат». Правда, несмотря на то, что операторский опыт Титова был вполне удачным, 35-мм камера так и не вошла в состав штатного оборудования космических кораблей и станций. Через десять лет и позже, уже на «Союзах» и «Салютах», работали 16-мм камеры, а когда появилась ви-

деотехника, съемка на кинопленку была окончательно вытеснена.

Как сильно отличались фильмы, показываемые правительству, от того, что доходило до широкой публики?

– Конечно, у нас никогда открыто не говорилось о драмах, неудачах и проблемах. Множество тайн, нужных и ненужных, подчас выхлещивало смысл картин. И все же было создано немало замечательных фильмов, которые навсегда вошли в кинолетопись. Это «Десять лет космической эры» (реж. Н. Макаров), «Трудные дороги космоса» (реж. В. Сивков), «Союз-Аполлон: рукопожатие в космосе» (реж. Т. Алейников), «Хроника забытых встреч» (реж. В. Ман), «Тайны забытых побед» (реж. Б. Смирнов) и другие. Никакая другая отрасль в нашей стране не имеет такого киноархива.

Как сейчас обстоят дела в кинолаборатории, созданной еще при С. Королеве?

– До последнего времени мы существовали благодаря вниманию и поддержке ракетно-космической корпорации «Энергия» имени С.П. Королева и в частности ее генерального конструктора академика Ю. Семенова, который 20 апреля отметил свой 70-летний юбилей. К сожалению, вскоре после этого он был отправлен на пенсию, и как будут обстоять дела при новом руководстве, пока неизвестно... Но вот сейчас мы снимаем фильм про работу Международной космической станции, на которую летают космонавты разных стран: и наши, и американцы, и австралийцы, и др. Вообще же, про космос помимо нас снимают многие, но в основном за этим стоят молодые, которые далеки от темы и не стараются в нее вникнуть. Из-за этого на экране очень часто возникают грубые ошибки и путаница. Этим людям стоило бы посмотреть фильм, в котором один из первых режиссеров киностудии «Моснаучфильм» Николай Чигорин рассказывает, какое напутствие дал Сергей Павлович кинематографистам: «Помните: перед историей в ответе будете вы!»

ФЕСТИВАЛИ СЕНТЯБРЯ

Лера Бахтина

Сентябрь не просто богат на фестивали, кажется, что сентябрь – время фестивального безумия. В одной только Москве за первую его половину прошли «Московская премьера», Индийские вечера, Фестиваль канадской анимации, развернутая кинопрограмма в рамках Дней культуры Королевства Таиланд в Москве. А ведь есть еще Владивосток, Благовещенск, Канск и Анапа со ставшими там уже традиционными киносеансами. А также новички – Казань (читай ниже) и Сочи (здесь впервые после январско-мартовской Москвы прошли в конце августа – начале сентября «Лики любви»). Поэтому нашу традиционную рубрику мы решили посвятить обзору некоторых ярких фестивалей сентября, но только тех, которые успели закончиться на момент сдачи номера.



МЕЖДУНАРОДНЫЙ ФЕСТИВАЛЬ МУСУЛЬМАНСКОГО КИНО «ЗОЛОТОЙ МИНБАР»*

5-11 сентября, Казань

Фестиваль приурочен к 1000-летию Казани. За пять дней киносеанса было показано 27 конкурсных лент из России, стран СНГ, Ирана, Великобритании, США, Канады, Катара, Турции, а также 25 внеконкурсных фильмов. Специальным призом был отмечен «Мусульманин» Владимира Хотиненко.

Призы:

Лучший художественный фильм – **«Колдун»**, режиссер Октай Мир-Касым (Азербайджан)

Лучшая операторская работа – **Расул Ахади**, «Взрывы мирного времени» (Иран)

Лучший сценарий – **М.С.Бахманпур**, «Святая Марьям» (Иран)

Лучшая мужская роль – **Фарид Бикчантаев**, «Куктау» (Татарстан)

Лучший короткометражный фильм – **«Ночью можно»**, режиссер Айсуак Юмагулов (Башкирия)

Лучший документальный фильм – **«Дети Адама»**, режиссер Мухаммад Реза Фатхи Нажафи (Иран)



Подробности читайте на официальном сайте фестиваля <http://www.mfmk.ru> и в статьях:

● <http://www.gzt.ru/culture/2005/09/11/211005.html>

«Быть ли фестивалю, показывающему «доброе лицо ислама», – главный вопрос, так и не решенный его участниками», – подробности от Софьи Ведюшкиной.

● <http://www.newizv.ru/news/2005-09-08/31145/>

«По числу номинаций и количеству фильмов, отобранных к просмотру, фестиваль в Казани выглядит достаточно солидно. Недостаток блеска организаторы попытались компенсировать духом политкорректности», – считает Рустем Ахмадуллин.

* «Минбар» – высокая кафедра в мечети, с которой произносится проповедь.

III МЕЖДУНАРОДНЫЙ КИНОФЕСТИВАЛЬ СТРАН АЗИАТСКО-ТИХООКЕАНСКОГО РЕГИОНА «МЕРИДИАНЫ ТИХОГО»

10-15 сентября, Владивосток

Для участия в конкурсной программе было отобрано 18 кинолент из 12 стран. Всего на киносмотре было представлено 210 работ из 24 стран: России, Австралии, Канады, США, Южной Кореи, Перу и других. Россию на фестивале представляли два фильма: «Удаленный доступ» Светланы Проскуриной и «Демон» Ирины Евтеевой.

Призы:

Гран-при за лучший полнометражный фильм – драма **«Дни Сантьяго»**, режиссер Хосе Мендеса (Перу).

Гран-при за лучший короткометражный фильм – комедийный мюзикл **«Серенада для цензора»**, режиссер Ройстон Тан (Сингапур).

Специальный приз жюри – **«Кэкэсили: горный патруль»**, режиссер Лю Чуань (Китай).

Приз за лучшую режиссерскую работу – **Светлана Проскурина**, «Удаленный доступ» (Россия).

Приз за лучшую женскую роль – **Дана Агишева и Елена Руфанова**, «Удаленный доступ» (Россия).

Приз за лучшую мужскую роль – восьми актерам **«Кэкэсили: горный патруль»**, режиссер Лу Цюань (Китай).

Специальный диплом жюри – **VITAL**, режиссер Шинья Цукамото (Япония).



Подробности читайте на сайте фестиваля <http://www.viff.ru> (в том числе Дневник фестиваля – репортажи каждый день!) и в статьях:

● <http://www.newizv.ru/news/2005-09-19/31850/>

«Впрочем, и сам фестиваль, который всю минувшую неделю будоражил Владивосток, обычным никак не назовешь. Здесь все наоборот». – Репортаж Аркадия Кадиева.

● http://www.newizv.ru/news/?id_news=30849&inset=cinema&date=2005-09-05

«Кинофестиваль «Меридианы Тихого» проходит во Владивостоке уже в третий раз. В конкурсе участвуют фильмы стран Азиатско-Тихоокеанского региона, география внеконкурсных лент – еще шире». – Репортаж Сергея Анашкина.

● <http://www.newizv.ru/news/2005-09-12/31370/>

«Модный ныне гость Канн и Венеции южнокорейский режиссер Ким Ки Дук пообещал вернуться во Владивосток со съемочной бригадой. Пока что он привез в Россию свою последнюю работу – ленту «Пустой дом». – Репортаж Марии Смирновой.

● <http://www.newizv.ru/news/2005-09-14/31544/>

«Гвоздь кинофорума – документальный фильм о гибели атомохода «Курск» – не оправдал надежд многих зрителей, разочаровал пересказом официальной версии трагических событий». – Репортаж Татьяны Батовой и Андрея Сухарькова.

● <http://www.newizv.ru/news/2005-09-12/31371/>

Муса Бажаев, президент «Группы «Альянс» – генерального спонсора фестиваля, о спонсорстве и кино – «Новым известиям»: «Чем больше будет проходить на Дальнем Востоке подобных акций, тем выше будет имидж всей России, тем выше интерес к краю со стороны других регионов страны и из-за рубежа».

XIV ФЕСТИВАЛЬ КИНО СТРАН СНГ И БАЛТИИ «КИНОШОК»

11-22 сентября, Анапа

В основном конкурсе участвовали картины из Грузии, Литвы, Казахстана, Узбекистана, Киргизии, Украины, Эстонии и других стран. Россия привезла на конкурс несколько фильмов, в том числе «Прямохождение» Евгения Юфита, «Мангу» Петра Хазизова, «Замыслил я побег» Мурада Ибрагимбекова.

Доминировали в конкурсных программах Грузия и Литва. Грузинский кинематограф был представлен двумя фильмами «Прогулки в Карабах» Левана Тутберидзе и «Тбилиси-Тбилиси» Левана Закарейшвили. Литву на «Киношоке» представлял фильм «Семь невидимок» режиссера Шарунаса Бартаса, хорошо известного фестивальному зрителю. Еще один литовский фильм «Рядом с тобой» Альгимантаса Мацейны участвовал в конкурсе короткометражек.

Неизменный президент фестиваля – известный кинодраматург Виктор Мережко. Жюри в этом году возглавлял танцор и балетмейстер Владимир Васильев.

Призы Большого Жюри:

Главный приз фестиваля «Золотая лоза» за лучший полнометражный игровой фильм – **«Прогулка в Карабах»**, режиссер Леван Тутберидзе (Грузия)

За лучшую режиссуру – **Левану Закарейшвили**, «Тбилиси-Тбилиси» (Грузия)

За лучший сценарий – **Юсупу Разыкову**, «Девичий Пастух» (Узбекистан)

За лучшую операторскую работу «Приз имени Александра Ныжинского» – **Шарунасу Бартасу** за фильм «Семь невидимок» (Латвия)

За лучшую женскую роль – **Марье Якобсон**, «Магазин Мечты» режиссера Петера Урбла (Эстония)

За лучшую мужскую роль – **Денису Касимову**, «Мифы моего детства» режиссера Юрия Феттинга (Россия)

Специальный диплом жюри – **«Сундук предков»** (Кыргызстан-Россия-Германия), за продюсерский дебют в полнометражном кино Евгении Тирдатовой.



Призы жюри конкурса «Шорт-Шок»:

Главный приз за лучший фильм – **«Маленькая Катерина»**, режиссер Иван Головнев (Россия)

Спецприз жюри «За творческий подход и образное воплощение авторского замысла» – **«Белое на голубом»**, режиссер Ромунас Гречюс (Литва)

Спецприз жюри «За лучшую кинематографическую выразительность» – **«Рыбак»**, режиссер Вячеслав Семенов (Россия)

Приз жюри продюсеров за лучший полнометражный фильм – **«Сундук предков»** (Россия-Кыргызстан-Германия)

Призы Молодежного жюри конкурса «Без киноплёнки»:

Приз за лучший полнометражный фильм на видео и в цифровом формате – **«Пыль»**, режиссер Сергей Лобан (Россия)



Первый диплом – **«Побег философа»**, режиссер Улдис Тиронс (Латвия)

Второй диплом – **«Ятинсотэтстс»**, режиссер Дмитрий Васильев (Россия)

Приз Гильдии киноведов и кинокритиков «Слон», приз международной кинопрессы – **«Тбилиси-Тбилиси»**, режиссер Леван Закарейшвили (Грузия)

Диплом Гильдии киноведов и кинокритиков – **Александр Шапиро**, «Путеводитель» (Украина)

Подробности читайте на официальном сайте фестиваля <http://www.kinoshock.ru> и в прессе:

● <http://www.film.ru/article.asp?ID=4258>

«Фестиваль интересней судить как раз по «фестивальности», а не по фильмам (на сегодняшний день национальные кинематографы неподсудны качественным критериям в общем смысле). Да, это не Каннская звездная пыль, и все же Анапа стоит Венеции и Торонто, и Сан-Себастьяна, и даже Благовещенска...» – Источники, составные части хорошего фестиваля по К.Тархановой.

● <http://www.newizv.ru/news/2005-09-22/32091>

«Жюри большого конкурса фестиваля «Киношок» находится в замешательстве – ни бесспорного лидера, ни бесспорно хорошей картины нет. Наибольшие шансы на победу у двух грузинских лент – «Прогулки в Карабах» Левана Тутбердидзе и «Тбилиси-Тбилиси» Левана Закарейшвили. Критикам проще – им подходит «Путеводитель» Александра Шапиро – и режиссер начинающий, и кино перспективное». – Фильмы последних фестивальных дней комментирует Виктор Матизен.

● <http://2005.novayagazeta.ru/nomer/2005/68n/n68n-s22.shtml>

«В этом году «Киношок» говорит с отчетливым грузинским акцентом, что не может не радовать любого нормального человека. Первый же грузинский фильм, открывший конкурсную программу, дал понять, что рубиться в Анапе настроены очень серьезно», – замечает Алла Боссарт.

● <http://www.vremya.ru/2005/172/10/134682.html>

«Года три казалось, что гарнир всегда будет лучше основного блюда, но познаваться только в сравнении с ним. Однако на этот раз в большом конкурсе появились свежие фильмы и много незнакомых имен. И Азия утратила пальму первенства». – Фильмы фестиваля обозревает Ирина Любарская.

● <http://www.newizv.ru/news/2005-09-15/31645/>

«Конкурс «Киношока» так же неровен, как положение кинематографа бывших союзных республик. Однако у грузинского и украинского кино налицо признаки выздоровления». – Подробности у Виктора Матизена.

● http://www.ng.ru/culture/2005-09-14/8_kinoshok.html

«Киношок» – один из первых фестивалей, в начале 90-х начавших фестивальное движение в России, и едва ли не единственный, чья программа меняется из года в год, реагируя на появление новых носителей изображения и новых визуальных жанров». – Подробности программы в пересказе Евгении Леоновой.



62 ВЕНЕЦИАНСКИЙ МЕЖДУНАРОДНЫЙ КИНОФЕСТИВАЛЬ (МОСТРА)

31 августа – 10 сентября, Венеция, остров Лидо

Мостра – старейший в мире кинофестиваль, который с 1932 года является законодателем мод в кино и оспаривает категорию фестиваля №1 у Канн. Именно он считается главным фестивалем сентября, несмотря на густую палитру киносмотров: международные фестивали с небольшим отставанием в датах проводятся также в Торонто, Сан-Себастьяне, Монреале.

В этом году Мостра была полна курьезов, скандалов и – самое главное – интересного кино, о котором активно писала пресса и которое, надеемся, скоро окажется в нашем прокате.



Самыми обсуждаемыми фильмами фестиваля стали новые режиссерские работы актеров – «Спокойной ночи, и удачи» Джорджа Клуни, «Takeshi's» Такеши Китано, «Романс и сигареты» Джона Туртурро (читайте о фильме в рубрике «Новые фильмы»); а также «Сочувствие к госпоже Месть» Пака Чхан Ука, «Габриэль» Патриса Шеро (с Изабель Юппер в главной роли), «Баббл!» Стивена Содерберга, «Мария» Абель Феррары, «Преданный садовник» Фернанду Мейреллиша и другие. Были в программах Мостры и отечественные фильмы: «Гарпастум» Алексея Германа-младшего (основной конкурс) и «Первые на Луне» Алексея Федорченко (программа «Горизонты»). Мистификации Федорченко повезло победить!

Призы:

Основной конкурс

«Золотой лев» – **«Горбатая гора»**, режиссер Энг Ли, США

«Серебрянный лев» – **«Обыкновенные любовники»**, режиссер Филипп Гаррель, Франция

Специальный приз жюри – **«Мария»**, режиссер Абель Феррара, Франция-США

Лучшая мужская роль – **Дэвид Стрэтэйрн** («Спокойной ночи, и удачи», режиссер Джордж Клуни, США)



Лучшая женская роль – **Джованна Меццоджорно** («Звериное сердце», режиссер Кристина Коменчини, Италия)

Приз за лучший сценарий – **Джордж Клуни** и **Грант Хеслов** («Спокойной ночи, и удачи», режиссер Джордж Клуни, США)

Приз за техническое мастерство – **Уильям Любчански**, операторская работа в фильме «Обыкновенные любовники», режиссер Филипп Гаррель, Франция

Премия имени Марчелло Мastroяни лучшему молодому актеру – **Меноти Сезар** («К югу», режиссер Лоран Канте, Франция-Канада)

Премия имени Луиджи Де Лаурентиса за лучший дебют – **«13»**, режиссер Гела Бублуани, Франция-Грузия

Специальный приз за вклад в искусство – Изабель Юппер, Стефания Сандрелли, Хаяо Миядзаки
Программа «Горизонты»

Приз программы «Горизонты» за лучший документальный фильм – **«Первые на Луне»**, режиссер Алексей Федорченко, Россия

Приз программы «Горизонты» – **«К востоку от рая»**, режиссер Лех Ковальски, США-Польша



Подробности читайте на официальном сайте фестиваля <http://www.labiennale.org/en/cinema/> и в статьях российских журналистов, аккредитованных на Мостре:

• <http://www.gzt.ru/culture/2005/09/11/210939.html>

«Жюри Венеции-2005 под управлением художника-постановщика Данте Ферретти решило отдать главный приз фильму, который многие (включая автора этих строк) считали не просто слабым, а самым худшим номером конкурсной программы, – «Горбатой горе» давно работающего в США тайваньца Анга Ли». – Антон Долин с возмущением комментирует итоги Мостры.

• <http://www.izvestia.ru/culture/article2666780>

«По всем раскладам главные награды кинофестиваля должны были поделить «Габриэлла» Патриса Шеро и «Спокойной ночи и удачи» Джорджа Клуни. Убедительная режиссура, неглупые сценарии, отличные актерские работы и особенно кропотливая работа художников», – заметила Анна Федина.

• <http://www.film.ru/article.asp?ID=4254>

«Заметна нервозность по поводу учреждения нового международного кинофестиваля в Риме и впрямую с этим связанными проблемами финансирования Венецианской Мостры. Результатом неблагоприятной психологической погоды и стал неровный конкурс», – считает Валерий Кичин.

• <http://www.vedomosti.ru/newspaper/article.shtml?2005/09/09/96817>

«Гарпадум» – это честное кино, не содержащее ни тени намека на конъюнктуру или международные амбиции. Герман не торгует ни советским космосом, ни Серебряным веком», – убеждена Мария Кувшинова.



1965 год, «МНЕ ДВАДЦАТЬ ЛЕТ»

Рубрику ведет Михаил Фридман

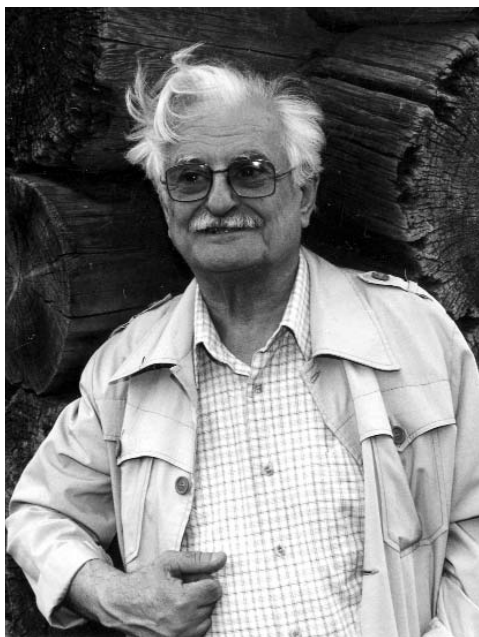
Это, пожалуй, был самый многострадальный фильм, если не считать те, что сразу на долгие годы легли на полку. Шутка ли, начатый производством в 1960 году он вышел на экраны лишь в 1965-м. Правда, первый вариант картины, который назывался «Застава Ильича», появился на экранах в 1962 году, но сразу же был снят с проката. Главным виновником запрета явился не кто-нибудь, а разоблачитель сталинского волюнтаризма Никита Хрущев. По иронии судьбы, его соратники, снимая Никиту Сергеевича с поста генерального секретаря КПСС, обвинят его именно в волюнтаризме. «Ужасный фильм, там ходят три парня и одна девушка и ничего не делают», — отозвался о картине всемогущий генсек. Мнение самого главного в то время советского человека стало

определяющим в официальной оценке «Заставы». Подпевая Хрущеву, верноподданные критики и любимые им писатели (Грибачев, Сафронов, Кочетов — те, кто годы спустя разгромят «Новый мир» Твардовского) стали писать и говорить о фильме Марлена Хуциева как о произведении, охаивающем не только молодежь, но и поколение старших. Особенно Никита Хрущев критиковал ту сцену (одну из самых пронзительных, на мой взгляд), где молодой герой спрашивает совета у погибшего на войне отца, а тот отвечает: ты же уже старше меня... «Такого быть не может! — кипел Хрущев. — И вы хотите, чтобы мы поверили в то, что отец не знает, как ответить сыну на вопрос «как жить?» Недолго думая, решили положить картину на полку — как любил говорить незабвенный Ва-

сильий Иванович Чапаев: «Наплевать и забыть!». При этом не забыли строго наказать Сергея Герасимова и как члена партии, не проявившего должной принципиальности, и как художественного руководителя Объединения киностудии имени Горького, где снимался фильм. К слову сказать, Сергей Аполлинарьевич высоко ценил огромный талант Хуциева. Как-то раз, представляя его заезжему гостю, сказал: «В нем всего 46 килограммов, но это 46 кило чистого таланта».

«Мне было непонятно, что от меня хотят, — рассказывал много лет спустя Хуциев. — Ведь я снял фильм о жизни. Все это было пропущено через собственные переживания, мысли. Министру культуры Фурцевой картина понравилась, она ее не просто поддерживала, но и, можно сказать, даже прикрывала, чтобы с ней не произошло ничего дурного. Однако, когда фильм на самом «верху» посмотрели, потребовали многое изменить. Мне пришлось переснять пятую часть картины. Смягчить, приглушить социальную остроту...»

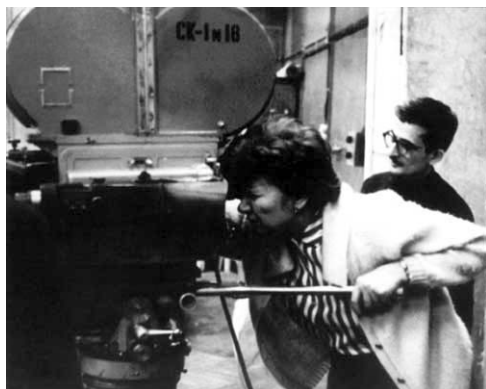
Вспоминая сегодня события сорокалетней давности, Марлен Мартынович больше пытается говорить не о маразме и бескультуре оголтелых чиновников, а о тех людях, которые работали с ним рядом. И в первую очередь о замечательном операторе Маргарите Пилихиной, к сожалению, рано умершей. Хуциева по-



Марлен Хуциев

ражало, как эта хрупкая женщина с камерой на плече шла в сцене демонстрации, как легко и непринужденно взлетала на операторскую тележку. Не было задачи, которую она бы не выполнила. Добрым словом прославленный режиссер вспоминает и тех, кто помимо своей чиновничьей деятельности были еще и буфером между кинематографистами и кремлевскими старцами. Эти люди как могли помогали, хитрили, искали вместе с режиссерами трудно проходимых картин выход в той зашоренной идеологией обстановке. Один из них Георгий Курицын, персона известная в период перестройки, а в те годы курировавший кино от ЦК КПСС. «Хуциев попал в тяжелейшее положение, — вспоминает Георгий Иванович. — Я пригласил его к себе. Мы долго с ним беседовали с глазу на глаз. Надо было спасать «Заставу», фильм-то ведь талантливый. И я ему говорю: «Марлен Мартынович, а что если я обращусь в секретариат к Хрущеву, чтобы после до-





На съемках



Кадр из фильма

работки этот фильм все-таки вышел?» И он согласился. Я написал нужную бумагу, и Хрущев не стал возражать. Не думаю, что Хуциев сильно ухудшил фильм. Как известно, он переписал музыку и сменил актера, который играл отца главного героя. Все остальное осталось на месте. И в ЦК уже не нашли в фильме того, за что раньше критиковали. «Мне двадцать лет» выпустили небольшим количеством копий, и его посмотрели все, кто должен был посмотреть».

Сам же Хуциев и тогда, и сегодня считал и считает, что «Мне двадцать лет» — не лучший вариант «Заставы Ильича», хотя и та была далека от совершенства. Так, по оценке режиссера, пропал вечер поэтов в Политехническом,

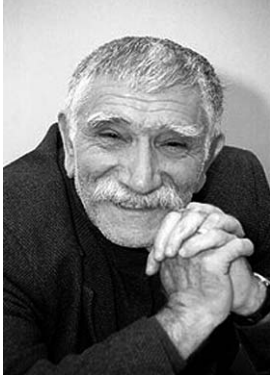
М. Хуциев, П. Познанская и В. Некрасов



основанный на импровизации. Лев Прыгунов, сыгравший отца героя, оказался хуже актера, снимавшегося в первом варианте сцены. Меньше нравился Хуциеву в новой версии Валентин Попов — исполнитель роли главного героя. В «Заставе...» он смотрелся лучше, а здесь его стало немного многовато. И сама героиня была откровенней. Она была вернее...

Главное, однако, было в том, что многострадальный фильм, подвергшийся суровой критике вождей, переделанный, порезанный, переснятый, вышел к людям. Прекрасно выразила восторг по этому случаю начинающий в то время критик и киносценарист Татьяна Хлопьянкина: «Впечатление совершенно удивительное! Глядя на происходящее, мы испытывали гордость, радость и тревогу. Гордость оттого, что мы, как нам казалось, четко определили свое отношение к прошлому и были уверены, что не повторим ошибок. Радость — оттого, что нас много, и у нас есть свои поэты, свои песни».

Это было 40 лет назад. За плечами Марлена Хуциева было 40 лет жизни, прекрасные фильмы, идущие на экранах поныне — «Весна на Заречной улице», «Два Федора». Сегодня всемирно признанный режиссер отмечает свой 80-летний юбилей. И наш рассказ мы приураочили к этому юбилею.

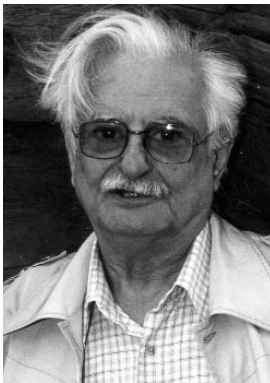


АРМЕН ДЖИГАРХАНИЯН

(03.10.1935 г.)

Количество сыгранных им ролей в кино не поддается подсчету. Не случайно едкий, остроумный В. Гафт в своей эпиграмме на актера написал: «Гораздо меньше на земле армян, чем фильмов, где сыграл Джигарханяна». Это, конечно, шутка, но в каждой шутке, как известно, есть доля правды. Армен Джигарханян – поистине один из популярнейших актеров кино и театра и один из самых любимых. Эту любовь принесли ему высочайшие профессионализм и мастерство, уникальное трудолюбие, неповторимый актерский дар и глубокая человеческая мудрость, которые он проявлял в каждой из своих ролей в фильмах «Здравствуй, это я!», «Мужчины», «Новые приключения неуловимых», «Тегеран-43», «Город Зеро», «Две стрелы», «Паспорт», «Американская дочь» и многие-многие другие.

Армен Борисович Джигарханян создал и возглавляет в Москве один из интересных новых театров, носящий имя его руководителя.



МАРЛЕН ХУЦИЕВ

(04.10.1925 г.)

«Весна на Заречной улице», «Два Федора», «Мне двадцать лет», «Июльский дождь», «Был месяц май», «Послесловие», «Бесконечность». Что ни фильм, то классика отечественного кино, пусть даже не каждый имел в свое время большой зрительский успех.

Марлен Хуциев – мастер всемирно признанный. Он неутомимый искатель новых форм в сюжетосложении, изобразительном решении, актерском творчестве. Именно ему, по мнению многих авторитетных киноведов, «не раз удавалось сказать современникам нечто первостепенно важное, влияющее на судьбу человеческого общества и на каждого человека в отдельности». (Более подробно о режиссере см. стр. 60).



ВИКТОР ПАВЛОВ

(06.10.1940 г.)

Уже почти 30 лет Виктор Павлов – один из ведущих актеров прославленного Малого театра. В кино он дебютировал еще студентом в фильме «На семи ветрах» и с тех пор снимался весьма продуктивно. Дело в том, что ему подвластна и стихия озорной комедии, и накал страстей драмы. У Павлова-актера своя манера игры: даже в самых серьезных персонажах он отыскивает юмор, улыбку, а иногда образ окрашивает насмешка самого исполнителя над ним. Артист для своего героя, убежден Виктор Павлов, и следователь, и судья, и защитник. («Операция «Ы» и другие приключения Шурика», «Майор Вихрь», «Адъютант его превосходительства», «На войне как на войне», «Здравствуй и прощай!», «Уходя – уходи», «Проверка на дорогах», «Удачи вам, господа!», «Воровка», «Гамбринус».)

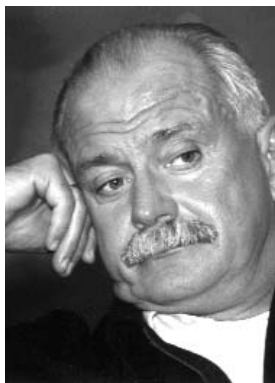


ЮОЗАС БУДРАЙТИС

(06.10.1940 г.)

Строго говоря, Юозас Будрайтис – зарубежный актер. Более того, он – советник по культуре посольства Литвы в России. Но невозможно отделить творческую биографию знаменитого литовца от истории советского многонационального кинематографа, тем более что большая часть фильмов, в которых он снимался, созданы на киностудиях Москвы и Ленинграда. Огромный вклад в кино России дает ему полное право называться мастером отечественного кинематографа. И сегодня, несмотря на огромную занятость, Юозас Станиславович появляется иногда в телефильмах.

Ю. Будрайтис пришел в кино, совершенно случайно, сыграв роль в знаменитом фильме «Никто не хотел умирать», – у него не было и нет актерского образования. Его самые известные роли: Дитрих («Щит и меч»), Горн («Колония Ланфиер»), Фелисио («Это сладкое слово – свобода»), Трелон («Легенда о Тиле»), Федор («С тобой и без тебя»).



НИКИТА МИХАЛКОВ

(21.10. 1945 г.)

Актер и режиссер отечественного кино. Звезда мировой величины. В его фильмах охотно снимаются знаменитые на весь мир зарубежные актеры. Его авторитет во многом обеспечивает интерес кинозвезд планеты к Московскому МКФ, президентом которого он является. Как талантливый актер заявил о себе с первых шагов в кино, снявшись в роли рабочего паренька Кольки («Я шагаю по Москве»), танкиста Сергея Бородина («Перекличка») и др. Мастерски сыграны им роли в «Сибириаде», «Неоконченной пьесе для механического пианино», «Жестоком романсе», «Вокзале для двоих». Недавно Никита Михалков снялся в двух совершенно разных по жанру фильмах – «Статский советник» и «Жмурки». Не менее заметны и его режиссерские работы: «Свой среди чужих, чужой среди своих», «Неоконченная пьеса для механического пианино», «Несколько дней из жизни И.И. Обломова», «Пять вечеров», «Родня», «Очи черные», «Урга – территория любви», «Сибирский цирюльник», «Утомленные солнцем» (над продолжением последнего режиссер работает в эти дни).

Учредитель журнала «Киномеханик / Новые фильмы» – Российское агентство «Информкино»

Главный редактор Мухина Любовь Николаевна

Заместитель гл. редактора Фридман Михаил Абрамович

Редакторы отделов: Семичастная Валентина Ивановна, Бахтина Валерия Геннадьевна

Верстка: Ирина Алексеева

Подписано в печать 30.09.2005 г.

Печать офсетная. Бумага тип. «Сыктывкар». Формат 70x100¹/₁₆. Усл. печ. л. 5,2.

Тираж 2025 экз.

Адрес редакции: Россия, 119017, Москва, ул. Б. Ордынка, 43.

Тел.: (095) 951-4696 **Тел./факс:** (095) 951-1133.

E-mail: kinomechanics@yandex.ru, kinomehanik@ra-informkino.ru