



Обладательница "НИКИ" в номинации
"Честь и достоинство" народная артистка
Тамара Федоровна Макарова

СОДЕРЖАНИЕ

Организация и экономика

Актуальная тема

В Комитете Российской Федерации по кинематографии 2
"Что мы хотим?" 4

Захарова О. И вновь открываются
Центры российского кино 5

Семинар по социологии кино

Жабский М. Статус и объект социологии кино 7

50-летие Победы

Рымарев Д. Кинолетопись
Великой Отечественной 10

Открытое письмо. 13

Школа киноменеджера

Марковина Е. Продюсер и его роль в прокате
фильма 15

Информация

Встречи в "Измайлово" 17

Кинотехника

Информация

Отраслевой стандарт ОСТ-19-157-94 19

Прогнозы

Преображенский И. О возможном направлении
развития техники кинопоказа 21

Повышение квалификации

Полещук Я. Кинопроектор 23КПК-3 24

100 лет кино

Тарасов Б. Техника звукового кино 28

За рубежом

Многозальные кинотеатры 30

Номер подготовили:

Л.Н.Мухина, Т.В. Мартос,
И.К. Крючкова

Адрес редакции:

109017, Москва,
Б.Ордынка, 43
Тел. 231-46-96, 231-38-22

©"Киномеханик" 1996

Индекс 70431

ISSN 0023-1681

Редколлегия:

Веракса Л.С.
Голубь С.П.
Дорожкин Ю.М.
Жабский М.И.
Лужинская Л.Л.
Машкин Ю.Л.
Мухина Л.Н.
(Отв. за выпуск)
Переходов В.А.
Преображенский И.А.
Рыков И.С.
Черкасов Ю.П.

Актуальная тема

В Комитете Российской Федерации по кинематографии

Одно из заседаний Коллегии Роскомкино было посвящено обсуждению постановления правительства РФ "О мерах по сохранению и развитию проката отечественных фильмов и повышению уровня кинообслуживания населения".

В своем выступлении начальник Управления государственного регулирования и поддержки киновидеопредпринимательства с Госрегистром кино- и видеофильмов **В. Марков** сказал, что данное постановление определяет основные параметры формируемой в настоящее время федеральной программы сохранения и развития отечественной кинематографии на 1996-1999 гг. и содержит перечень широкомасштабных и комплексных мер, реализация которых позволит приступить к практическому решению насущных для киноотрасли задач: развитие материально-технической базы киносети и кинопроката, пополнение фонда отечественных фильмов и их распространение, модернизация кинопроката и создание Центров российской кинематографии, совершенствование нормативной базы показа фильмов по каналам телевидения, материальное стимулирование работников кинопроката и киносети, установление налоговых льгот в сфере кинематографии, определение порядка приватизации объектов кинематографии, находящихся в муниципальной собственности, совершенствование механизма расчетов с обладателями авторских прав на кино- и видеофильмы, в том числе и на созданные до 1993 года.

Многоплановость принимаемых правительством мер по стабилизации ситуации в сфере кинопроката связана с необходимостью оперативного преодоления негативных тенденций, вызванных и общей экономической ситуацией в стране.

В 1995 году число городских кинотеатров сократилось по сравнению с 1990 годом с 2,5 до 2,06 тыс., сельских киноустановок с 61,8 до 37,8 тыс.

Многие кинотеатры, перешедшие в муниципальную собственность, оказались либо брошенными на произвол судьбы, либо были перепрофилированы.

За последние три года количество зрителей сократилось в 2,7 раза, а киносбилет подорожал в 15,5 раз. Кинотеатры перестают быть сферой массового и доступного досуга для большинства населения. Инфляционные процессы в стране, растущие эксплуатационные расходы привели к ухудшению финансового положения и состояния материально-технической базы кинотеатров, сельских киноустановок, видеосалонов. В большинстве кинотеатров эксплуатируется изношенная киноаппаратура. Строительство новых кинотеатров свернуто, из действующих ремонтируются лишь единицы. В местных бюджетах недостаточно средств для поддержания достигнутого уровня кинообслуживания населения, формирования и сохранения действующего фильмофонда России.

Роскомкино в рамках своих возможностей помогало городам и регионам сохранить свою киноинфраструктуру, осуществляло продвижение лучших российских фильмов к массовому зрителю: государственная финансовая поддержка в прокате была оказана в 1993 году — 45 кинофильмам, в 1994 — 37 и за 10 месяцев 1995 года — 31 отечественному кинофильму.

В целом с января по ноябрь 1995 г. общая сумма государственной поддержки Роскомкино отечественному кинопрокату составила около 16 млрд. 550 млн. руб. Из них на поддержку и продвижение фильмов в

прокате израсходовано около 11 млрд. руб., в том числе 500 млн. руб. на рекламу фильмов, 5,3 млрд. руб. выделено кинопрокатным предприятиям в целях пополнения фильмофонда, организации работ по созданию Центров российской кинематографии.

По инициативе Роскомкино в 11-ти регионах страны были открыты 22 Центра российской кинематографии, в том числе в Республике Адыгея, Республике Саха, Брянской, Владимирской, Калужской, Оренбургской, Тверской, Тюменской областях, Краснодарском и Ставропольском краях, в Санкт-Петербурге. Популяризации отечественного киноискусства активно содействуют также кинофестивали, ретроспективные тематические показы, периодические печатные кинематографические издания, включая информационные бюллетени.

Постановление существенно расширяет возможности Роскомкино по сохранению и модернизации кинопроката и киносети за счет средств федерального бюджета, бюджетов субъектов Российской Федерации и внебюджетных источников финансирования. Создаются и условия для инвестиционного кредитования киноотрасли.

Постановлением предусматривается создание Реестра киноvideозрелищных организаций и учреждений, наличие которого позволит Роскомкино как держателю банка данных с мест координировать деятельность кинопредприятий в определении объемов производства, капиталовложений, источников и размеров финансирования, знать динамику развития киноотрасли, восстановить систему статистической отчетности.

Органам исполнительной власти субъектов Российской Федерации рекомендуется образовать региональные системы организаций по кино- и видеопрокату и кинообслуживанию населения, что позволит вывести кинопрокат и киносеть регионов из состояния бесхозной неопределенности, повысит ответственность местных кинопрокатных организаций за сохранность и эффективность эксплуатации кинотеатров и киноустановок.

Предусмотренные постановлением льго-

ты по арендной плате и коммунальным платежам, обеспечение бюджетного финансирования специализированных детских кинотеатров, кинотеатров неигрового фильма и Центров российской кинематографии создадут необходимые условия для проката отечественных фильмов и повышения качества кинообслуживания зрителей.

Постановление существенно расширяет возможности регионов в осуществлении на своей территории контроля за соблюдением юридическими и физическими лицами действующего порядка публичного показа фильмов, в том числе и по кабельному телевидению.

В настоящее время Роскомкино и Союз кинематографистов России совместно с министерствами, ведомствами и органами исполнительной власти субъектов РФ приступили к разработке и согласованию нормативной документации, необходимой для решения задач по сохранению и развитию проката отечественных фильмов, повышению уровня кинообслуживания населения и выполнения в полном объеме постановления правительства РФ.

На заседании Коллегии выступил секретарь Союза кинематографистов РФ С. Соловьев. Он сказал, что нужно стремиться к тому, чтобы киноотрасль опять стала самокупаемой. Сейчас, по его мнению, необходимо превращать кинотеатры в современные социальные инфраструктуры. Для этого надо или их ремонтировать, или реконструировать. Подсчитано, что на реконструкцию обычного кинотеатра (например такого, как "Ударник") в современный многозальный потребуется от 5 до 7 млн. долл. США.

В настоящее время Объединенный Городской банк готов финансировать реконструкцию 125-150 кинотеатров в России. Не решен, однако, вопрос в Москве — пока не ясна система московского кинопоказа. Кинотеатры в столице, констатировал С. Соловьев, продолжают передаваться в чужие руки, что недопустимо.

Сейчас организуется акционерное общество "Российский кинопоказ". Уже прошло

обсуждение уставных документов. Желающих объединиться достаточно. Будем надеяться, что это произойдет.

* * *

Отмечая актуальность правительственного постановления и его роль в создании условий максимального благоприятствования в продвижении отечественных фильмов, получивших государственную поддержку в производстве и прокате, создании гарантий их доступности для широкой зрительской аудитории, повышении конкурентоспособности российских фильмов в прокате, сохранении фонда кинофильмов как национального достояния России, Коллегия Комитета Российской Федерации по кинематографии постановляет:

1. Разработать предложения по формированию федеральной программы сохранения и развития отечественной кинематографии на 1995-1999 гг., предусмотрев решение вопросов по

- развитию материально-технической базы киносети и кинопроката, пополнению фонда отечественных фильмов и их распространению за счет средств федерального бюджета, бюджетов субъектов Российской Федерации и внебюджетных источников финансирования;

- созданию условий для инвестиционного кредитования, переоснащению и модернизации кинопроката и киносети, улучшению качества кинообслуживания населения, созданию Центров российской кинематографии.

2. Разработать положение о приватизации организаций, предприятий и имущества кинематографии и рекомендации по порядку приватизации объектов кинематографии, находящихся в муниципальной собственности.

Подготовить рекомендации по материальному стимулированию работников киносети и кинопроката и по вопросам установления и применения налоговых льгот в сфере кинематографии.

3. Разработать предложения по

— созданию нормативной базы тиражирования, распространения, проката и публичного показа фильмов по каналам эфир-

ного, кабельного и спутникового телевидения;

— совершенствованию механизма расчетов с обладателями авторских прав на кино- и видеофильмы, в том числе на фильмы, созданные до 1993 года, при их повторной реализации для публичного показа с использованием всех видов носителей изображения и звука.

4. Разработать предложения о создании и введении Реестра киноvideозрелищных организаций и учреждений, предусмотрев порядок и источники финансирования этой деятельности.

5. В целях реализации протекционистской политики Российской Федерации в области отечественной кинематографии рекомендовать органам исполнительной власти субъектов Российской Федерации привести нормативные акты, регулирующие киноvideопрокатную деятельность, в соответствие с действующим постановлением правительства Российской Федерации.

6. Первые итоги работы по реализации постановления правительства РФ № 1037 рассмотреть на заседании Коллегии Роскомкино в марте 1996 года.

“Что мы хотим?”

На очередном заседании Федерального совета по кинофикации и кинопредпринимательству обсуждалось принятое в октябре прошлого года постановление правительства РФ “О мерах по сохранению и развитию проката отечественных фильмов и повышению уровня кинообслуживания населения”.

Председатель Роскомкино А. Медведев предложил создать по каждому пункту постановления рабочие группы во главе с членами Федерального совета для выработки конкретных предложений, направленных на осуществление этих мер. Был даже предложен девиз, сформулированный как один большой вопрос: “Что мы хотим?”. Что нужно кинопредпринимателям,

чтобы дело заладилось? Ведь до поры до времени о кинопрокате как о самостоятельной отрасли и разговора не было.

Одной из насущных, разумеется, является проблема кредитования. Отмена льготных дотаций — не только лишняя головная боль, но и стимул к поискам нетрадиционных решений, в полном смысле слова — коммерческому предпринимательству.

Другим краеугольным камнем в работе прокатчиков стало получение лицензий на кинопродукцию и права ее проката. Важно организовать это дело так, чтобы лицензирование не стало для одних — средством наживы, для других — сущим разорением и зависимостью от воли “дающего”.

Необходимо создать Реестр киноvideозрелищных организаций и учреждений. В большом и сложном хозяйстве все должно быть строго учтено.

Следует также представить в правительство единую программу приватизации объектов кинематографии. Само положение о приватизации уже разработано, но в ка-

ждом регионе — своя ситуация, свои проблемы. Поэтому важно разработать единые стратегию и тактику в осуществлении приватизации.

Актуальна на данный момент разработка механизма расчета с обладателями авторских прав. В нынешней ситуации сумма авторского гонорара не зависит от прибыли с проката того или иного фильма, что рождает массу проблем для тех, кто финансирует картину, и для создателей фильма.

Понятно, что для решения проблем одним из важных условий является творческая инициатива, самостоятельность принятия решений на местах.

В заключение А. Медведев огласил приказ о награждении памятными часами членов Федерального совета и Экспертной комиссии при правительстве РФ по вопросам кинопроката в связи со 100-летием мирового кинематографа и за большой вклад в дело развития и сохранения проката отечественных фильмов.

И вновь открываются Центры российского кино

О. ЗАХАРОВА,
ведущий специалист Роскомкино

За последние три года в структуре государственной киносети Владимирской области произошли значительные изменения. Функции Управления кинофикации и киноvideопроката были переданы Комитету по культуре администрации Владимирской области.

В настоящее время в области работает 25 кинотеатров, в том числе один специализированный детский. Они находятся в муниципальной собственности. В сельской местности — 302 киноустановки.

Основным владельцем и держателем фильмофонда является хозрасчетное производственное предприятие “Киноvideопрокат”, которое приобретает фильмы за счет местного бюджета и собственных средств.

Комитет по культуре областной администрации предложил рассмотреть вопрос о создании на территории области фирменных кинотеатров российского фильма. После всестороннего обсуждения во **Владимире** на базе кинотеатра “Буревестник”, который расположен в густонаселенном районе города, решили открыть Центр российского кино. И хотя зданию уже тридцать лет, смотрится оно хорошо снаружи, да и внутри тоже. А главное, кинотеатр сохранил профиль своей работы — показ кинопрограмм. Большое место в репертуаре занимают отечественные фильмы: “Я обещаю, я уйду”, “Настя”, “Не хочу жениться!”, “Лимита”, “Уснувший пассажир”, “Самолет летит в Россию”, “Французский вальс”, “Московские каникулы”, “Волшебник Изумрудного города” и т.д.

Еженедельно организуются благотвори-

тельные мероприятия для пенсионеров и детей. В рамках проведения кинофестиваля, посвященного 1000-летию города Владимира, бесплатно демонстрировались фильмы: для начальных классов — “Александр Невский”, для старшекласников — “Молодая Екатерина”, для молодежи — “Кумпарсита”.

В кинотеатре “Буревестник” постоянно проводятся киновикторины, ночные молодежные кинокалейдоскопы, диспуты, тематические лекции к премьерному показу фильмов, творческие встречи с актерами и режиссерами. Работают киноклубы: “Сказка” — для малышей, “Человек и закон” — для школьников, “Береги честь смолоду” — для молодежи, “Неподдающиеся” — для пожилых людей, “Надежда” — для инвалидов. Регулярно выступают хор учителей-ветеранов, духовой оркестр военнослужащих, учащиеся детской музыкальной школы.

Несмотря на хорошо отлаженную работу кинотеатра, проблемы, безусловно, есть: слишком велики эксплуатационные расходы, в том числе на содержание штата и коммунальные услуги. Поэтому и прибыль, остающаяся в распоряжении кинотеатра, незначительна. Билеты для взрослого населения недорогие — 3 тыс. руб.

Отрадно то, что теперь Центр российского кино действует не только в областном Владимире, но и в районном **Александрове**.

Киноконцертный зал “Южный” открыт здесь в октябре 1994 года (275 мест). Главная цель в его работе — создание в микрорайоне “Черемушки” досугового центра для всех возрастных категорий зрителей. Особое внимание уделяют молодежи.

А теперь в нем будут демонстрироваться лучшие отечественные картины. Для этого есть все возможности. Не так давно в “Южном” проводили фестиваль “Золотой Витязь”, на котором были представлены фильмы славянских и православных народов. Успешно прошли встречи с известными актерами — Г. Жженовым, А. Ливановым, Н. Варлей, режиссером Н. Бурлэевым.

Большое внимание уделяется детям. Для них устраиваются праздники: “Приходи, сказка”, “На всю улицу веселье”, “Новогодние хороводы”, “Праздник новогодней игрушки” и т.д.

Успехом у народа пользуются проводимые в “Южном” массовые гуляния: “Весна, улыбки и цветы”, “Юморина-95”, “С Новым годом!” и пр.

Помимо премьерных показов российских картин, здесь организуются бесплатные киносеансы для детей из многодетных семей, вечера отдыха для малоимущих слоев населения. Намечается открытие молодежного кафе и танцевального зала.

Планируется укрепление материально-технической базы этого кинотеатра: приобретение микшерского пульта на 12-24 канала, 2-канального усилителя, акустических систем, магнитофонов, проигрывателя компакт-дисков, музыкальных инструментов. Будут установлены игровые автоматы. Намечается строительство летней танцплощадки.

Надеемся, что открытие Центров российского кино во Владимире и Александрове поможет конкурентоспособности отечественных фильмов в прокате и обеспечит им условия максимального благоприятствования.

Реклама в “Кинемеханике”

эффективна и выгодна. Благодаря информации в журнале,
о вашем товаре

(киноаппаратуре и оборудовании, запчастях к ним, пленке и пр.)

узнают именно те, кому он нужен. Наши читатели — ваши покупатели.

Звоните нам по телефону: (095) 231-38-22, факс: (095) 231-11-33.

Семинар по социологии кино**Статус и объект социологии кино****М. ЖАБСКИЙ,**

доктор социологических наук.

НИИ киноискусства

Теперь рассмотрим, что же изучает социология кино. Мы попытаемся осветить это достаточно подробно и доказательно, как того требуют реальные обстоятельства. Дело в том, что серьезные трудности установления взаимопонимания между практиками кино и социологами, между последними и киноведами начинаются с вопроса о том, что же должен исследовать социолог кино. Многие убеждены, что социология кино исчерпывается социологией зрителя. Между тем это серьезное заблуждение. Чтобы полнее и точнее осветить поставленный вопрос, мы расчленим его на две части. Первая будет касаться объекта социологии кино, вторая — его предмета.

Объект и предмет — понятия родственные. Оба указывают, на что направлены поиски того или иного научного сообщества. Имеющаяся между ними разница заключается в том, что первое понятие более широкое, второе относится к нему как часть к целому. "Объект" раскрывает характер и масштабы той реальности, которую изучает данная наука. "Предмет" определяет те стороны и грани этой реальности, которые видятся при рассмотрении ее в определенном — характерном для данной науки — ракурсе.

Выделяя объект социологии кино, то есть границы той реальности, социальный "срез" которой интересует киносociолога, мы сталкиваемся с одной трудностью. Связана она с тем, что по отношению к явлениям и процессам, составляющим предмет киносociологических исследований, имеется не одна, а несколько более широких реальностей. Другими словами, возможны альтернативные решения при определении

объекта. Так, в качестве объекта социологии кино можно было бы назвать общество в целом. Но это определение в равной степени подходит для любой отраслевой социологии — социологии театра, социологии политики и т.д. Оно не учитывает специфики социологии кино и, следовательно, не является удовлетворительным. Мало того, такое решение равносильно признанию, что у социологии кино нет своего — специфического — объекта. Общество представляет собой объект многогранной социологической науки в целом. А если речь идет о части социологической науки, какой является социология кино, то соответственно нужно брать лишь одну часть ее объекта, то есть общества. Другое дело, что эта часть может представлять все общество в одном из проявлений его жизни.

Искомое определение объекта социологии кино должно удовлетворять следующим четырем требованиям. Во-первых, им выделяется и фиксируется та реальность, в которой заключены социальные противоречия, делающие необходимой социологию кино. Во-вторых, эта реальность включает в себя те социальные явления и процессы, которые непосредственно исследует сообщество киносociологов. В-третьих, принимаемая в качестве объекта социологии кино реальность представляет собой содержательно-целостную, относительно автономную область общественной жизни. Наконец эта реальность должна выступать ближайшим, а не предельно отдаленным, как общество в целом, социальным контекстом той реальности, которую непосредственно изучает социология кино.

Подчеркнем, объект и предмет должны представлять собой реальность, однопорядковые по характеру и масштабности своей "конкретики". Объект должен быть определен достаточно широко, чтобы исчерпывающим образом охватить специфическую область общественной жизни, изу-

чаемую социологией кино, но в то же время и достаточно узко, чтобы не вторгаться в чуждые сферы.

Названным требованиям применительно к социологии кино удовлетворяет сфера явлений и процессов, составляющих кинематографическую жизнь общества. Прежде чем уточнить содержание этого феномена, назвать его слагаемые, обратим внимание, что в социальных науках существует традиция использования категории “общественная жизнь” и расчленения ее на такие аспекты, как экономическая жизнь, социальная, политическая, духовная. В духовной жизни выделяют подаспекты — идеологическую жизнь, культурную, художественную, литературную, театральную и т.д. В русле этой традиции вполне естественно употребление термина “кинематографическая жизнь”. Она может быть определена по-разному: как сфера явлений и процессов, связанных с производством, распространением и освоением фильмов, как “эмоциональная коммуникация” и организация эмоциональной жизни общества средствами кинематографа и т.д.

Заметим, что теоретически возможны и другие — более узкие — определения объекта социологии кино. В качестве такового можно было бы назвать кинотворчество и его продукты. Реализация этого подхода выливается в социологию искусства кино. В качестве объекта можно было бы рассматривать также само кино как социальный институт. Формально этому подходу вполне соответствует бытующий термин “социология кино”. Но эти определения не соответствуют названным выше четырем критериям. Более предпочтительно определение, согласно которому объектом исследований киносociологов является кинематографическая жизнь общества. В самом деле, в этом пласте общественной жизни заключены практические противоречия, разрешение которых порождает общественную потребность в социологии кино. Здесь локализованы все явления и процессы, образующие предмет социологии кино. Далее, кинематографическая жизнь общества представляет собой содержательно-целост-

ное, относительно автономное явление. Наконец, она выступает ближайшим социальным контекстом явлений и процессов, непосредственно изучаемых киносociологом. По отношению к последним она представляет собой однопорядковую по содержанию и масштабам реальность. Данное определение одновременно достаточно узкое и широкое, ибо охватывает один из “срезов” жизни общества в целом.

Нетрудно видеть, что наше определение плохо согласуется с термином “социология кино”. Ведь мы в определении не указываем на искусство кино или кино как социальный институт, хотя говорим о социологии “кино”. Мы называем более широкую реальность, определяя тем самым, если строго придерживаться терминологической точности, объект социологии кинематографической жизни общества. Этот терминологический нюанс имеет принципиальное значение. Ограничение объекта границами “искусства кино” или же кинематографа как социального института означало бы атомарный подход к кинематографической жизни общества, разрушение некоего сложного социального “соединения”, которое в разобранном виде не поддается изучению ни в целом, ни по частям. Ограничение означало бы разрыв содержательно-целостного пласта общественной жизни, фрагментарный подход к нему. Оно, наконец, означало бы, что социология призвана изучать не определенный “срез” кинематографической жизни, а лишь отдельное ее звено — зрителя, например.

В научном лексиконе термин “кинематографическая жизнь общества” вполне укоренился, но употребляется сравнительно редко. Это можно объяснить наличием в киноведении синонима — “кинематографический процесс”. Данный термин введен в наше киноведение В. Баскаковым в 70-е годы. Введен по аналогии с литературоведением, где пользуются понятием “литературный процесс”, имея в виду историческое движение национальной и мировой литературы. Правда, за пределы кинотворчества понятие кинематографического процесса В. Баскаков не выводил. Это сделал

другой киновед, одновременно занимавшийся и социологией, — Н. Лебедев. В своих трудах он писал о “кинопроцессе в целом”, куда, кроме художника и фильма, этих, традиционных предметов киноведческих исследований, включались также продвижение фильма к зрителю, сам зритель и социальный эффект фильма. В итоге права гражданства обрели, по сути, два понятия кинопроцесса. Первое — узкое, условно его можно назвать киноведческим, второе — широкое, социологическое. Во избежание путаницы во втором случае условно говорить о социально-кинематографическом процессе. Эта характеристика учитывает реально существующие различия в объектах киноведения и социологии кино. Хотя есть основания считать, что обе дисциплины призваны изучать один и тот же объект — кинопроцесс в целом. Естественно, в разных ракурсах. В наших последующих публикациях понятие кинематографического процесса будет употребляться только в широком смысле.

Определение объекта социологии кино, близкое к вышеприведенному, давал Н. Лебедев. Правда, пользовался он понятием кинопроцесса, а его структуру определял исходя не из политэкономической модели общественного воспроизводства, а из структуры процесса массовой коммуникации, как ее понимал американский политолог Г. Лассуэл: кто говорит, что, по какому каналу, кому и с каким эффектом? Взятые в единстве применительно к кинематографу, эти структурные образования он считал объектом социологии кино.

В “Кинословаре” сказано, что социология кино — научная дисциплина, изучающая кино как социальный институт. Правда, тут же следует пояснение: изучаются закономерности создания, распространения и восприятия фильмов. Этим фактически признается, что объект социологии кино — нечто большее, чем кинематограф как социальный институт. Ибо восприятие фильмов осуществляется зрителем, которого нельзя считать частью кинематографа.

Своеобразное определение объекта социологии кино дал канадский ученый И.

Джарви в своей книге “Кино и общество” (1970 г.). Эта дисциплина, как он считает, занимается четырьмя вопросами: Кто делает фильмы и почему? Кто смотрит фильмы, как и почему? Что видят в фильмах, как и почему? Как фильмы оцениваются, кем и почему? Бросается в глаза, что если не опущена, то отошла глубоко на задний план проблематика влияния общества на кинопроцесс и обратное воздействие последнего. Упущены из виду и распространители киноискусства. Вместе с тем обозначены ключевые вопросы, возникающие на уровне микросоциологического подхода к кинопроцессу.

Иное определение объекта социологии кино мы находим в книге “Кино — зеркало общества?”, автором которой является немецкая исследовательница М.Кронер. К обозначенным ею четырем вопросам относятся анализ фильма, публика, фильмопроизводство и организация.

Возвратимся, однако, к нашему — широкому — определению объекта социологии кино, охватывающему производство, хранение, распространение и освоение киноискусства, то есть кинематографическую жизнь общества. Обратим внимание, что исторически эта сфера имела тенденцию расширяться за счет появления новых каналов распространения киноискусства — телевидения и видео. Сегодня освоение киноискусства происходит в формах публичного и домашнего просмотров. Процесс одомашнивания кинопотребления идет интенсивными темпами. Соответственно расширяется и объект социологии кино. В него входят и театральная, и телевизионная, и осуществляемая с помощью видео формы кинопотребления.

Такого рода распространение кинопотребления привело к тому, что кинематографическая жизнь вышла за пределы своих традиционных границ, связанных с театральным кинопоказом. При этом произошло наложение кинематографического процесса на телевизионный. Возникает вопрос, не растворилась ли социология кино в социологии телевидения, поскольку сегодня доля кинотеатра в общем объеме кинопо-

требления составляет менее одного процента. Так, в Москве число кинопосещений на одного "среднестатистического" жителя в 1994 г. равнялось 0,5. В то же время аналогичный показатель количества кинопросмотров по телевидению измерялся цифрой, выходящей далеко за пределы сотни.

Несмотря на колоссальное преимущество телевидения в части распространения фильмов, социология кино ни в коем случае не растворяется в социологии ТВ. Объясняется это тем, что в условиях рыночной организации кинематографической жизни сфера кинопотребления, можно сказать, подчинена фильмопроизводству. Само же производство фильмов осуществляется в основном на киностудиях, сориентированных прежде всего на запросы кинотеатральной аудитории. Во всяком случае именно с большого экрана большей частью начинается социальная жизнь фильмов.

Приоритетное значение кинотеатра понятно. Если созданный фильм сможет привлечь зрителей в кинозалы, то он найдет

"своего" зрителя также по каналам телевидения и видео. Следовательно, фильмопроизводству имеет смысл ориентироваться прежде всего на эмоциональные запросы кинозрителей.

Преимущество телевидения в сфере распространения и потребления киноискусства не следует преувеличивать. Решающее значение имеет целевая ориентация фильмопроизводства и связанный с ней расклад приоритетов в многоканальном социокинематографическом процессе. Кинополитика, язык кино, шедевры и звезды кино формировались и формируются в основном в русле традиционного кинематографа, связанного с показом фильмов в специально предназначенных для этого театрах.

В нынешних российских условиях главным объектом социологии кино уместно считать кинематографическую жизнь в ее традиционных границах. Но к ней надо также присовокупить распространение и освоение фильмов по каналам ТВ и видео.

50-летие Победы

Кинолетопись Великой Отечественной...

Д. РЫМАРЕВ,
кинооператор

*От врага мы не ждали пощады
Свою жизнь не щадили в бою
Из сердец возвели баррикады
Защищая Отчизну свою...*

Д. Рымарев

К началу Великой Отечественной войны из мастерской братьев Константиновых вышли первые стационарные 120-метровые камеры "Ковнас". Одну из них получил и я. Мне грустно было расставаться с легким и удобным "Хрониконом", но, поскольку я назвался оператором-обкатчиком новых камер, отказываться было неудобно.

До начала войны я сделал несколько съемок новым "Ковасом", в том числе бо-

евые учения кораблей Черноморского флота. На 3-й день войны с самой первой фронтовой киногруппой, с новеньким аппаратом и тяжелым инерционным штативом к нему я выезжал в Севастополь — главную базу Черноморского флота.

Линия фронта была еще далеко от крымских берегов. В боевых действиях участвовали зенитчики и самолеты дальней бомбардировочной авиации Черноморского флота. Летчики-черноморцы ежедневно вылетали, чтобы наносить бомбовые удары по наступающим танковым и мотомеханизированным соединениям противника.

Я попросил разрешения у командира эскадрильи участвовать в боевом вылете. Командир отказал: время горячее, летать



Оператор Д. Рымарев на военно-морских учениях Черноморского флота, 1940 г.

приходится далеко, каждая бомба имеет значение, а из-за меня один из экипажей вынужден будет взять меньше бомб. Доводы были убедительными. Я решил, с позволения командира, приспособить на одном из самолетов киноаппарат с автоматическим управлением, чтобы член экипажа мог снять сбрасывание бомб.

Помочь мне вызвался молодой штурман самолета № 12 старшина 1-й статьи Медведев. Вместе с ним мы сконструировали крепление для установки кинокамеры и провели электропривод в штурманскую кабину. Через пару дней все было готово.

Ранним августовским утром все двенадцать самолетов эскадрильи взмывают в воздух и, выстроившись звеньями по три машины, ложатся курсом на северо-запад. Самолет N 12 летит в последнем звене. Когда начнут сбрасывать бомбы, штурман

Медведев включит кинокамеру и в поле зрения объектива окажутся и падающие бомбы, и их разрывы на земле.

Томительно долго тянется время на опустевшем аэродроме. Дежурный на старте всматривается в синюю пустоту. Вдруг в прозрачную тишину вкрадывается далекий рокот моторов. Все громче, громче... Вот они — серебристые птицы, все двенадцать. Из штурманской кабины "моей" машины, расстегивая кожаный шлем, выпрыгивает радостный Медведев. Все в порядке.

Едва успеваю разрядить снятую пленку и зарядить новую, как самолеты вновь вырываются на старт. И снова томительное ожидание. Проходят положенные часы, а эскадрильи нет... Еще полчаса. И вот показался один самолет, тяжело плюхнулся на взлетную полосу. Минут через пять — второй, третий...

Бегу к самолетам и узнаю: на обратном пути на эскадрилью напало около тридцати “Мессеров”. Сбито четыре наших самолета, в том числе и двенадцатый. Товарищи видели, как бомбардировщик, объятый пламенем, вошел в штопор и врезался в землю. Из машины никто не выпрыгнул.

Пленку, снятую в первом полете, я отправил в Москву, а через некоторое время получил сообщение, что съемка была удачной и сюжет “Эскадрилья капитана Щербакова” прошел в очередном номере киножурнала.

Теперь у меня остался только один портативный 30-метровый аппарат “КС”. Взамен “погибшего” “Конваса” студия прислала мне новый. О нем и хочу рассказать.

Одновременно с братьями Константиновыми на студии кинохроники в маленькой мастерской работал еще один энтузиаст — инженер Евгений Владимирович Ксандров. Он ничего не изобрел. Он, разобрав американский аппарат “Аймо”, тщательно скопировал детали и из них стал собирать портативные, трехобъективные киносъемочные камеры — “КС”. В начале войны разработки Е. Ксандрова были переданы на московский завод “Кинап”, где изготовили “КС”, которых хватило всем фронтовым операторам.

...Покидая Севастополь, я и мой помощник Константин Михайлович Ряшенцев, увозили более двух тыс. метров пленки, снятой при обороне города. Переправив пленку в Москву, поехали в Майкоп — туда перебазировалась бомбардировочная авиация Черноморского флота. Три дня на майкопском аэродроме ожидали подходящего боевого вылета, и, наконец командир эскадрильи дал “добро”.

И вот мы в полете... Два звена дальних бомбардировщиков идут на высоте четырех тысяч метров над уровнем моря. Наша машина — левофланговая во втором звене. В ведущей машине первого звена летел Костя Ряшенцев. Он должен был из прозрачного фонаря в верхней части самолета заснять весь строй эскадрильи в момент бомбометания.

В дальнем бомбардировщике передняя

часть самолета отделена от задней сплошной стенкой. Я сижу в хвостовой части машины со стрелком-радистом и вторым стрелком, которому нужно было отбиваться от истребителей противника из нижнего люка. Мне предстояло снимать из этого же люка падающие бомбы нашего самолета и все те, которые сбрасывали передние машины.

Все дальше уходим к турецким берегам... Скоро сделаем поворот направо, на запад, и ляжем курсом на Ялту с таким расчетом, чтобы подойти к ней из-под солнца со стороны моря. Такой маневр даст возможность оказаться у цели незамеченными. Важно, чтобы противник не успел вызвать с крымских аэродромов своих истребителей.

Оба стрелка надели парашюты. Они показали мне мой, но я не смог разобраться в его лямках (парашют оказался американским) и подумал, если самолет сбьют, лучше погибнуть, чем попасть в плен. Но парашют все же мне пригодился — как удобное сиденье.

На высоте очень холодно. Пальцы рук и ног начали замерзать, чтобы немного согреться, я занялся приготовлением к съемке: отвел в сторону ствол нижнего пулемета, чтобы между ним и краем люка образовалось отверстие, достаточное для съемки, и завел до отказа свой “КС”.

В голубой дымке показались легкие очертания родного крымского побережья. Бомбардировщики стали резко снижаться и вышли на Ливадию. Самолет бросало словно катер в штормовую погоду... До бомбежки оставались секунды...

Я лег лицом вниз на пол, оперся одним плечом в ствол пулемета, другим — в край люка и прильнул глазом к визиру своей камеры. Все мышцы напряглись. Нельзя упустить момент...

...Ливадийский дворец, горная дорога, квадраты виноградников. Скоро — порт. Будем громить гитлеровский “москитный флот”, который душит блокадой Севастополь...

Последний разворот... Слышу резкий звук ревуна. Штурман дает сигнал для начала съемки. Сейчас полетят бомбы...

Окоченевшим пальцем нажимаю спусковую кнопку аппарата. Вижу в визире и "наши" бомбы, стремительно летящие вниз, а ниже много летящих черных точек: это бомбы с передних самолетов.

Еще ниже — Ялтинский порт... У причалов быстроходные десантные баржи, торпедные катера, подводные лодки. Море закипает вокруг. Всюду — мощные фонтаны разрывов.

Тонут суда, вспыхивают пожары... В порту — смятение, смерть, хаос.

Я продолжаю снимать затынутый дымом удаляющийся порт. Набирая высоту, уходим в море.

Поднимаюсь в верхний фонарь и оглядываюсь вокруг. Все самолеты целы. Медленно удаляются крымские берега...

Но что это за точка вдали?.. Она быстро увеличивается... "Мессершмитт"...

Спускаюсь вниз, уступая место стрелку-радисту. Через пару секунд слышу пулеметную очередь "Мессера"... Стрелок-радист отвечает короткими, уверенными очередями. "Мессер" полетел к берегу. Видимо, горячее было на исходе.

Я осмотрел стенки фюзеляжа: в двух местах зияли осколочные пробоины. В хвостовой части было несколько пулевых дыр. К счастью, никто не пострадал.

Четким строем идут все шесть бомбардировщиков. Интересно, как чувствует себя Костя? Наверное, он так же, как и я, радуется солнцу, жизни, хорошо сделанной съемке...

Но что это?.. У ведущей машины нет верхнего фонаря... Сорвало взрывом?.. А что с Костей?..

Я позвал стрелка-радиста. Он посмотрел в бинокль и сказал, что у ведущей машины оторвало не только фонарь, но и задний костыль.

Волнуясь, с тревогой ждал посадки. Как только приземлились, я побежал к ведущему самолету, который благополучно сел без костыля.

Навстречу мне шел сияющий Костя Ряшенцев. Мы крепко обнялись. Все в порядке. Сняв самолеты во время сбрасывания бомб, он уже спускался в фюзеляж, когда взрывом зенитного снаряда сорвало верхний фонарь. Фуражка улетела за борт. Жаль. Новая была...

Мы срочно отправили в Москву снятую пленку, а через несколько дней получили телеграмму. Нас благодарили за удачную съемку, которая вошла в очередной номер киножурнала.

За 1418 дней Великой Отечественной войны более двухсот фронтовых операторов сняли около 3,5 млн. метров кинопленки. Из этого огромного материала было смонтировано большое количество военных фильмов и киножурналов, раскрывающих все этапы великой битвы.

Если бы не было аппаратов инженера Е. Ксандрова, фронтовые операторы не могли бы создать столько великолепной киноленты Великой Отечественной войны, которой нет ни в одной стране мира.

Открытое письмо

"Мне некуда больше спешить..."

Здравствуйте,
уважаемая редакция!

Перелистывая недавно журналы "Кинемеханик" за 1992-1993 годы, где написано об ужаснейшем положении в сельской киносети: киноустановки

закрываются, посещаемость падает и т.д., задумался: теперь ту же ситуацию с городскими кинотеатрами можно наблюдать в Реутове Московской области.

Исторически сложилось так, что город разделен железнодорожной вет-

кой на две одинаковые части, количество жителей в каждой из них примерно равное. В одной — расположены клуб “Дружба” (300 мест) Реутовской хлопкопрядильной фабрики, ДК “Мир” (малый зал — 300 мест, большой — 1200) НПО “Машиностроение”, кинотеатр “Чайка” (400 мест) администрации города. Эти культурные заведения образуют равносторонний треугольник и находятся друг от друга на расстоянии 500 м. В другой части города находится один ДК “Маяк” (200 мест) администрации города. Что же у них общего? То, что все они закрыты, я имею в виду, что ни в одном из них фильмы не демонстрируются: в “Дружке” — с 1988 года, в “Маяке” — с 1990-го, в “Мире” — с 1992-го, в “Чайке” — с 1 апреля 1995 года.

Безусловно, в связи с низкой посещаемостью и не нужно показывать кино в 4-х залах одновременно. Можно оставить хотя бы один. Возможно, в 1990 году не надо было показывать фильмы и в “Маяке”, тогда населения в этой части города было гораздо меньше, чем сейчас, а микрорайон Новокосино, находящийся через дорогу, только начинал застраиваться. Но сейчас и южная часть Реутова, и Новокосино застроены домами чуть ли не вплотную, и численность людей соответственно резко возросла. Хорошо бы иметь хоть маленький, но неподалеку, кинозал, где можно посмотреть фильм. Мне кажется, что сейчас целесообразно возобновить показ картин в “Маяке”.

Следует спросить у администрации города (ведь она заботится в первую очередь о культурном обслуживании населения): “Почему закрылся кинотеатр “Чайка”? Я работал в нем с

1993 года. С каждым месяцем посещаемость падала и падала. Кинотеатр находился на хозрасчете. С валового сбора за свет, воду, тепло и пр. услуги не заплатишь. Нужны дотации. Насколько мне известно, никаких льгот и дотаций кинотеатру не предоставлялось. Сдача в аренду какого-нибудь угла тоже не сулила денег, так как они должны были идти к администрации города, поскольку кинотеатр — муниципальная собственность.

Внешне “Чайка” выглядит плачевно: стены дали трещины, краска облупилась, рекламные стенды разбиты. Да и внутри не лучше: зимой в зал не войти — очень холодно, сантехника не ремонтировалась со дня постройки здания (1963 г.). А сейчас в кинотеатре бьют стекла, ломают двери. А расположен он всего в 10 метрах от здания администрации города.

Я понимаю, что все думают о деньгах, но, может быть, кто-то подумает и о людях? Кто поможет маленькому кинотеатру, приносившему раньше большую прибыль, в том числе и тогдашнему горсовету? Я знаю, придет время — и понадобится “Чайка”, но будет поздно, здание придет в полную негодность. Люди обязательно вернуться в кинотеатры, потому что им надоест смотреть по “ящику” видео и дешевую американскую галлюминацию 40-60-х годов.

Я надеюсь с вашей помощью, уважаемая редакция, возродить в родном городе кино на большом экране. Куда еще обращаться, не знаю.

Алексей ВОРОПАЕВ,
студент 5-го курса
МГТУ им. Н. Баумана

Школа киноменеджера

Продюсер и его роль в прокате фильма

Е. МОРКОВИНА

После завершения работы над фильмом остается только продать его. Маркетинг фильма можно разделить на две части: продажу и рекламу/publicity — с целью создания популярности картине. В последнее время на киностудиях США принято поручать контроль над этим одному человеку — руководителю маркетингового проекта. И хотя именно он курирует всю работу по продаже студийных фильмов, помощь продюсера в этом процессе необходима.

Так сложилось, что прокат стал областью, в которой активное участие продюсера трудноосуществимо. Чтобы оказывать реальную помощь при прокате своего фильма, он прежде всего должен хорошо знать прокатчиков, которым можно доверить выпуск фильма. С одной стороны, выгоднее и престижнее работать с крупными студиями, которые резервируют лучшие кинотеатры страны под эксклюзивную работу, с другой — выпуск некоторых фильмов лучше поручать маленьким, независимым от крупных, фирмам, поскольку они сотрудничают на менее жестких условиях.

До последнего времени творческая часть киностудии была гораздо более уважаема, чем менеджер по маркетингу, которого обычно привлекали к работе после завершения съемок картины и выделения ассигнований на рекламу. Ему часто отводили вторые роли, и менеджер нередко попадал в “невыигрышные” ситуации, когда ему приписывались все неудачи за провал кинокартины в прокате, а успех доставался творцам.

Однако постепенно в “эшелоне корпоративной жизни” специалисты по маркетингу поднимаются все выше и выше,

участились случаи ранней экспертизы фильмов. Это связано прежде всего с тем, что прокат и производство фильма сегодня обходятся в беспрецедентные суммы. В среднем в 1991 году американские студии на печать копий и рекламу потратили более 115 млн. долл. Эти затраты могут быть гораздо выше, что подтвердил “Дисней”, использовав более 47 млн. долл. на маркетинг фильма “Дик Трейси”.

Сейчас наступает день прокатчика. И продюсер обязан считаться с его мнением при выборе маркетинговой стратегии фильма. Вместе с тем продюсер должен быть предельно честен. Он один знает свой фильм лучше любого менеджера и может верно оценить его коммерческий потенциал. Но без эксперта продюсеру не обойтись, поскольку существует множество вариантов выпуска фильма, и неопытный специалист может в них запутаться. Эксперты же знают все о ведущих кинотеатрах страны, и это позволяет им участвовать в разработке основного маркетингового плана, включающего не только вопросы продажи, но и размеры тиража копий.

Обычно услуги такого эксперта приходится оплачивать самому продюсеру, поскольку руководство студий считает, что их маркетинговые службы сами могут работать с каждым студийным фильмом, хотя на деле часто независимые эксперты, приглашенные продюсером, бывают более опытными и лучше знают специфику проката, чем штатные работники.

Все фильмы имеют разный коммерческий потенциал. Примерно раз в год среди продукции студии можно выделить один суперфильм и уделить ему больше внимания, чем всем остальным картинам. Обычно это фильм с суперзвездами (такими, как К. Иствуд, Р. Редфорд) или фильм,

снятый суперрежисером типа С. Спилберга или Д. Лукаса. Но даже участие в фильмах известных актеров не всегда гарантирует успех, а продюсеру между тем приходится сталкиваться с нежеланием студийного руководства тратить деньги на маркетинг и рекламу его фильма. Это нездоровая практика.

Управляющий прокатом на студии “Уорнер Бразерс” Лео Гринфильд после 25 лет работы и “крутых” продаж так определял потенциал супербоевиков: “Большие деньги делают на этих фильмах, любой хит — солидный куш. Такие фильмы, как “В поисках утраченного ковчега” и “Крестный отец I, II, III”, дают огромные сборы, которые оправдывают все маркетинговые исследования. Когда речь идет о менее значительных фильмах, приходится бороться с большой расточительностью времени и денег”. Но это вовсе не означает, что эти картины будут выпущены на экраны без предварительных маркетинговых исследований.

Продюсеру “среднего” фильма приходится не только бороться за студийную финансовую поддержку, но и преодолевать множество штампов системы, вплоть до изменения модели выпуска фильма. На примере фильма “Козерог I” можно проследить, как фильм был спасен благодаря верно выбранной стратегии проката. Картина не финансировалась студией “Уорнер Бразерс”, а была приобретена для проката. Это случилось в феврале — в самое неудачное время для выпуска новых фильмов. Было предложено потратить сравнительно мало денег на подготовку премьеры и ... надеяться на лучшее.

Оба — режиссер и продюсер — приложили немало сил, чтобы убедить управляющего прокатом студии “Уорнер Бразерс” перенести премьеру на лето, когда фильм сможет посмотреть гораздо больше людей (в США считают, что лето и рождественские праздники — лучшее время года для выпуска на экран новых картин. — Прим. авт.).

Это предложение нашло сторонников, и хотя была объявлена контрольная дата выпуска фильма на экран, на студии начались медленные перемены. После трех удачных предварительных показов время выпуска было перенесено на июль, а деньги, ассигнованные на подготовку к рекламе, были увеличены в шесть раз. Это доказывает, что старания продюсера могут заставить руководство студии изменить свое мнение и спасти фильм.

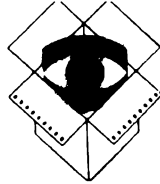
Другой фильм — “Огненная колесница” — принес огромный успех продюсеру Дэвиду Путтнаму. Он был удачно показан в Америке, особенно за пределами крупных городов. Руководство “Уорнер Бразерс” согласилось с точкой зрения продюсера на то, что фильм не будет сразу воспринят как “крутой” хит и не привлечет огромную аудиторию, но со временем публика оценит его. Фильм демонстрировался только в двух городах. Когда о нем заговорили, были добавлены еще кинотеатры. Эта схема постепенного добавления кинотеатров продолжалась до тех пор, пока картина не получила награду Американской киноакадемии (как лучший фильм), что позволило резко увеличить число тичек проката и сборы.

Но не всегда продюсеру и руководству студии сразу удается найти компромисс. В конечном счете кино — это бизнес. Студия стремится получить прибыль. Если она поддержит фильм, а зритель его отвергнет, положение можно спасти, вырезав из фильма посредственные кадры и сделав его более коротким. Можно изменить ход кампании — переориентировать зрителя и вложить больше денег в теле- и другие виды рекламы. Все доступные средства должны быть использованы.

Интерес ко многим фильмам был возрожден после новых денежных вложений в рекламу. Следовательно, продюсер должен следить за маркетингом своего фильма и использовать любую возможность для увеличения кассовых сборов при его прокате.

Информация

Встречи в “Измайлово”



С 9 по 14 декабря 1995 года в Москве в киноконцертном комплексе “Измайлово” Межрегиональный центр “Кинорынок” провел очередной XXVI Межгосударственный кинорынок. Знаменательным явилось то, что во время его проведения МЦ “Кинорынок” отметил шестилетие со дня своего создания.

В работе очередного кинофорума приняли участие около 450 кинематографистов, представлявших интересы 229 киноорганизаций из 10 государств ближнего и дальнего зарубежья.

К продаже было представлено более 400 кино-, теле-, видеоматериалов различных жанров. На экранах кинозалов демонстрировалась 41 программа (31 кинофильм — премьеры, в том числе 12 — производства российских киностудий). Среди новых работ — фильмы, снятые в Белоруссии, Узбекистане, Польше, Чехии, Италии, Мексике, США, Франции.

На церемонии открытия кинорынка была показана картина “Игра воображения” (“Беларусьфильм”). Кроме представителей фирмы-дистрибьютора, фильм представил один из известнейших российских кинодраматургов, автор сценария Э. Брагинский.

Стало хорошей традицией приглашать на премьеры отечественных картин творческие группы. Эти встречи прокатчиков с актерами, режиссерами и сценаристами превращают обычные рабочие просмотры в заметные события.

Участники кинорынка подчеркивали, наряду с творческой атмосферой, серьез-

ный рабочий настрой как фирм, реализующих кинопродукцию, так и прокатных организаций различных регионов.

Стоит отметить большое количество положительных откликов на работу представителей отдела техники и технологий Роскомкино и организованный ими стенд.

Третий день работы кинорынка был отдан полностью отечественным кинематографистам. Седьмой раз проведен ставший традиционным “День российского кино”.

Роскомкино, Союз кинематографистов РФ и Объединенный Городской Банк провели вторую деловую встречу участников проекта “Российский кинопоказ”.

Уже не в первый раз МЦ “Кинорынок”, заботясь о будущих кинематографистах, предоставляет студентам ВГИКа возможность демонстрировать свои курсовые и дипломные работы. И это приносит положительные результаты. На кинорынок выходит все больше и больше молодых кинематографистов, вчера еще представлявших свои “ученические” работы, а сегодня выступающих в качестве профессионалов — в съемочном процессе, посредничестве и прокате своих кинофильмов.

Вообще благотворительность никогда не была чужда участникам киноторгов: руководство кинокомпании “Мастер” в оригинальной игровой форме вручило бесплатный лиценз своих фильмов представителям 12 территорий Российской Федерации.

Средства массовой информации, как и прежде, проявили интерес ко всему про-

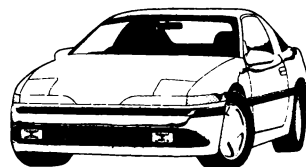
исходящему на кинорынке. Многие периодические издания и телеканалы положительно оценили очередные торги. Отмечались повышенный интерес покупателей к отечественному кинематографу, большое количество премьерных работ и повышающееся от рынка к рынку качество

выставляемой кинопродукции.

Участники и гости встреч в “Измайлово” высказали уверенность и надежду в успешном проведении XXVII Межгосударственного кинорынка, который состоится в марте 1996 года.



Викторина “Кино и автомобиль”



1. Что связывало первую отечественную кинозвезду Веру Хоподную с изданием газеты “Ауто”?
2. На съемках какого фильма в 1965 году в автомобиле ЗИС-51 трагически погиб актер Евгений Урбанский?
3. Что общего у фильмов “Станционный смотритель” (1972) и “Инспектор ГАИ” (1983)?
4. В каком фильме Владимир Высоцкий исполняет свою песню, заканчивающуюся строками:
“И рано нас равнять с болотной спизью,
Мы гнезд себе на гнипи не соъем.
Мы не умрем мучительною жизнью.
Мы пучше верной смертью оживем”,
а его герой погибает под колесами грузовика?
5. Назовите сценариста, режиссера, композитора фильмов “Берегись автомобиля” и “Гараж”.
6. Кто снялся в роли русского пограничника в фильме Никиты Михалкова “Автостоп”?
7. Назовите имя легендарного американского актера, погибшего в 24-летнем возрасте на Porsche Spyder.
8. Какой фильм, где главный герой — автогонщик, получил в 1966 году, “Золотую пальмовую ветвь” в Канне и “Оскара” в США?
9. Как назывался фильм 1983 года выпуска американского режиссера Джона Карпентера, где главная героиня — автомашина-убийца?

Составитель Ольга Андреева

Информация

Отраслевой стандарт ОСТ-19-157-94

Кинотеатры и киноустановки.

Качество звуковоспроизведения

(вводится взамен ОСТ-19-157-84 с 1 января 1996 г.)

1. Область применения

Настоящий отраслевой стандарт распространяется на городские кинотеатры и киноустановки, оборудованные стационарной аппаратурой для демонстрации 35- и 70-мм фильмокопий.

Стандарт устанавливает обязательные требования к основным параметрам киноаппаратуры, определяющим качество воспроизведения звука кинофильмов, методы их контроля.

Стандарт может применяться для обязательной сертификации услуг кинотеатров по кинообслуживанию зрителей.

2. Нормативные ссылки

В настоящем отраслевом стандарте использованы ссылки на следующие нормативные документы:

ГОСТ 21998-76 "Фильмы контрольные звуковые 35- и 16-мм с фотографической записью. Типы. Основные параметры и размеры. Технические требования".

ОСТ 19-238-94 "Кинотеатры и видеозалы. Категории. Технические требования. Методы контроля и оценки".

3. Основные параметры. Технические требования

3.1. Разность уровней сигналов от разных кинопроекторов и отдельных каналов тракта звуковоспроизведения киноустановки не должна быть более 1,0 дБ.

3.2. Разность уровней сигналов опорной и высокой частот должна быть не более

4 дБ при воспроизведении сигналов с фотографической фонограммы;

1,0 дБ при воспроизведении сигналов с магнитной фонограммы.

3.3. Эксплуатационный запас усиления

относительно чувствительности усилительных каналов должен быть не менее 10 дБ.

3.4. Уровень собственных помех относительно номинального выходного уровня усилительных каналов должен быть не менее:

минус 58 дБ при воспроизведении сигналов с фотографической фонограммы;

минус 53 дБ при воспроизведении сигналов с магнитной фонограммы.

3.5. Превышение уровня помех на выходе усилительных каналов над собственными помехами из-за коммутационных операций при кинопоказе должно быть не более 10 дБ.

3.6. В любом месте зрительного зала должны быть обеспечены: разборчивость речи и отсутствие заметных на слух искажений при нормальной и повышенной громкости;

отсутствие заметных на слух детонаций звука, посторонних призывов, дребезга и щелчков.

4. Измерительная аппаратура и контрольные фильмы

4.1. Индикаторная система комплекса звуковоспроизводящей аппаратуры киноустановки.

4.2. Электронный вольтметр любого типа.

4.3. 35-мм звуковые тест-фильмы с фотографической фонограммой по ГОСТ 21998.

4.4. 70-мм измерительные магнитные ленты 70ЛИМЗ-1000 (100%) и 70ЛИМЗ-10000 с записью соответственно сигналов с опорной частотой 1000 Гц и сигнала с частотой 10000 Гц, имеющих паспортизованный уровень остаточного магнитного потока.

4.5. Магнитные и фотографические конт-

рольные фонограммы для субъективной оценки качества звуковоспроизведения.

5. Методы контроля

5.1. Контроль разности уровней сигналов от разных кинопроекторов и отдельных каналов тракта звуковоспроизведения киноустановки.

5.1.1. Контроль осуществляется при очередной работе каждого из кинопроекторов киноустановки.

5.1.2. Контроль тракта воспроизведения сигналов с фотографической фонограммы производится с помощью тест-фильма по п. 4.3.

5.1.3. Контроль тракта воспроизведения сигналов с магнитной фонограммы производится с помощью измерительной магнитной ленты 70ЛИМЗ-1000 (100%).

5.1.4. Контроль производится при постоянном (неизменном) значении коэффициента усиления и уровне выходного напряжения усилителя, не превышающем номинального значения.

5.1.5. При воспроизведении сигналов тест-фильма по п. 4.3. с частотой 1000 Гц и измерительной магнитной ленты по п. 4.4 с частотой 10000 Гц фиксируются показания прибора по п. 4.1 на выходе каждого канала усилительного устройства.

5.2. Контроль разности уровней сигналов опорной и высокой частот по п. 3.2:

5.2.1. Контроль осуществляется на каждом из кинопроекторов киноустановки.

5.2.2. Контроль тракта воспроизведения сигналов с фотографической фонограммы производится с помощью тест-фильма по п. 4.3.

5.2.3. Контроль тракта воспроизведения сигналов с магнитной фонограммы производится с помощью измерительных магнитных лент 70ЛИМЗ-1000 и 70ЛИМЗ-10.000 по п. 4.4.

5.2.4. Контроль производится при неизменной коррекции высоких частот в предварительных усилителях.

5.2.5. При воспроизведении сигналов с опорной и высокой частотами тест-фильмов по п.п. 4.3 и 4.4 фиксируются показания прибора по п. 4.1 на выходе каждого канала усилительного устройства.

5.3. Контроль эксплуатационного запаса усиления.

5.3.1. Контроль эксплуатационного запаса усиления осуществляется при условии соответствия киноустановки требованиям п. 3.1.

5.3.2. Контроль производится с помощью тест-фильмов по п.п. 4.3 и 4.4.

5.3.3. Контролю должна предшествовать установка выносного регулятора громкости в положение минимального затухания (соответствует максимальной громкости).

5.3.4. В процессе воспроизведения сигналов частотой 1000 Гц с тест-фильма по п. 4.3, и с измерительной магнитной ленты 70ЛИМЗ-1000 по п. 4.4 с помощью установочного регулятора на предварительном усилителе каждого канала устанавливается номинальный (эксплуатационный) коэффициент усиления, которому соответствуют показания прибора по п. 4.1:

0 дБ при воспроизведении сигналов с тест-фильма со 100% модуляцией фонограммы;

минус 5 дБ при воспроизведении сигналов с тест-фильма с 50% модуляцией фонограммы.

5.3.5. С помощью выносного регулятора усиление уменьшается на 10 дБ, что фиксируется по показаниям прибора по п. 4.1. Затем с помощью установочного регулятора каждого канала усиление увеличивается так, чтобы получить первоначальные показания прибора (0 дБ и минус 5 дБ соответственно). Если это обеспечивается, требование к эксплуатационному запасу усиления выполняется.

Примечание: для определения действительного значения запаса усиления следует повторно уменьшить усиление выносным регулятором на известное значение, а установочным регулятором, увеличивая усиление, добиться первоначального показания прибора по п. 4.1. Эту операцию продолжают до положения установочного регулятора, соответствующего минимальному затуханию.

По окончании контроля устанавливается номинальный коэффициент усиления.

5.4. Контроль уровня собственных помех

относительно номинального выходного уровня усилительных каналов.

5.4.1. Контроль осуществляется при номинальном значении коэффициента усиления и при неработающих кинопроекторах.

5.4.2. С помощью электронного вольтметра по п. 4.2 измеряется разница между номинальным выходным уровнем сигнала и уровнем собственных помех усилительных каналов. Отсчет ведется по шкале, градуированной в дБ. При измерении напряжения в В, уровень собственных помех вычисляется по формуле:

$$20 \lg (U_{\text{пом.}} / U_{\text{сиг. ном.}}) = -N \text{ (дБ)},$$

где $U_{\text{пом.}}$ — напряжение помех;

$U_{\text{сиг. ном.}}$ — номинальное напряжение сигнала на выходе усилительного канала.

5.5. Контроль превышения уровня помех на выходе усилительных каналов над собственными при коммутационных операциях.

5.5.1. Проверка производится при номинальном значении коэффициента усиления

и при перекрытом световом потоке звукочитающей системы кинопроектора.

5.5.2. Поочередно на каждом кинопроекторе производят операции, предшествующие демонстрации фильма (поджиг осветителя, включение электродвигателя, открытие и закрытие заслонок, переход с поста на пост и т.п.).

5.5.3. По вольтметру (п. 4.2), включенному на выход усилительного канала, фиксируют превышение уровня помех в дБ, обусловленных кинопоказом, над уровнем собственных помех.

5.6. Контроль общего качества звуковоспроизведения.

5.6.1. Контроль разборчивости речи, заметных на слух искажений, детонаций, наличия посторонних призвуков, дребезгов, щелчков (по п. 3.6) осуществляется субъективно при воспроизведении музыкально-речевого тест-фильма по п. 4.5 в соответствии с пояснительным текстом тест-фильма, инструкцией по эксплуатации, ОСТ 19-238-94.

Прогнозы

О возможном направлении развития техники кинопоказа

И. ПРЕОБРАЖЕНСКИЙ,
заместитель директора НИКФИ

Очевидно, что один из главных стоящих перед нами вопросов — об оптимальном соотношении, особенно в прокате и в показе, фильмокопий и видеокопий. Это, по сути своей, сравнение технологий кино- и видеопоказа. Сравнение пристрастное, так как по нашему убеждению принятый изначально в классическом кинематографе интегральный принцип (принцип одновременного предъявления зрителю изображения всего данного конкретного кадра) является наиболее соответствующим физиологии зрительного аппарата человека и обеспечивает высокое качество воспринимаемого

изображения и комфортность восприятия.

Используемый в видеотехнике дифференциальный способ, предусматривающий разложение изображения объекта на отдельные элементарные участки, как известно, обеспечивает широчайшие технологические возможности. Однако на конечной стадии, в момент предъявления изображения зрителю, оно вновь “собирается” из отдельных элементов, причем во всех существующих технических решениях в этом интеграционном процессе активно участвует и зрительный аппарат человека. Это нарушает естественность восприятия и создает дополнительную психологическую нагрузку.

Досадным является то обстоятельство,

что в течение практически всей своей технической истории основные параметры общепринятой кинематографической системы изменялись очень мало. Я имею в виду частоту кадров, частоту мельканий и яркость изображения на экране. В то время как телевидение и видеотехника пережили несколько поколений своего развития (от 30 линий и 12,5 к/с до ТВЧ), традиционная кинотехника сохранила все основные технические параметры, некоторые из которых находятся на нижнем допустимом пределе (например, частота мельканий).

Конечно же, в последние десятилетия развиваются новые виды кинематографических систем, в том числе и в России. Мы убеждены в больших возможностях системы КВК, над которой несколько лет работали СПИКиТ и НИКФИ. Однако в настоящем сообщении я хотел бы остановиться на другом — технологическом пути развития кинематографа, который может привести его на принципиально новую технологию кинопоказа.

Каковы же преимущества видеозаписи в технологии воспроизведения? Это — более высокая объемная плотность записи информации и простота эксплуатации (автоматическая зарядка, главным образом).

Дешевизна носителя к преимуществам не относится: дешево стоят бытовые кассеты, профессиональные — гораздо дороже.

О плотности записи информации... Поверхностная плотность записи, измеряемая, например, в битах на квадратный миллиметр, в хорошем фотослое выше, чем в магнитном. Однозначное сравнение здесь, как известно, затруднено, однако мы считаем, что фотографические принципы по своей энергетике и плотности приближаются к квантовым уровням и к фундаментальным, принципиальным, физическим ограничениям. Магнитные принципы от них отстают. Так, самые современные тенденции магнитной записи — запись различных сигналов в поверхностном и в глубинном слоях — по сути своей лишь повторяют общепринятый в цветной фотографии принцип многослойности эмульсии.

Так в чем же причина нашего всеобщего

предпочтения технологии видеовоспроизведения? Очевидно (или главным образом), — в высокой **объемной** плотности записи информации.

Толщина ленты фильмокопии сегодня почти на порядок больше, чем магнитной ленты в видеокассете. Соответственно и объемная (и весовая, и габаритная) плотность записи на порядок ниже...

В этом мы, традиционные кинотехники, и проигрываем.

Представим себе, что удастся сосредоточить усилия специалистов в области химии, фотохимии и кинотехники на создании и освоении производства киноплёнки (позитивной, в первую очередь) на основе, в три — четыре раза более тонкой, чем применяемая сегодня. С толщиной основы 30-40 мкм и с массой 1,5-2 г/пог. метр.

Не являясь специалистом в данной области, я не могу назвать конкретные материалы для основы киноплёнки, обеспечивающие достаточную жесткость межперфорационных перемычек при названных выше параметрах. Очевидно только, что модуль Юнга должен быть у нее не менее 8000-10000 Н/мм², она должна перфорироваться и обладать хорошей адгезией с фотоземлемостью. Проблема поиска или создания таких материалов сложна и дорогостояща. Но она заслуживает своего решения!

Это принципиально изменяет соотношение кино- и видеотехнологии в области показа.

Кроме очевидных массогабаритных достоинств, использование киноплёнки с уменьшенной даже в три раза толщиной основы влечет за собой возможность **качественного** изменения всей технологии эксплуатации фильмокопий.

Имеется в виду переход на **кассетную технологию** эксплуатации фильмокопий, почти полностью аналогичную той, что используется в нашей стране и во всем мире в области видеозаписи.

В этом случае копия полнометражного фильма размещается в двух кассетах массой 5-8 кг каждая. Кассета содержит часть узлов ЛПТ — приемный и подающий сердечники, направляющие ролики, транспор-

тирующие зубчатые барабаны. В кинопроекторе в этом случае остаются осветительная-проекционная часть, фильмочный канал, МПД, звукоблок, сматыватель и наматыватель, приводной механизм.

Достаточно легко транспортируемая кассета вставляется в кинопроектор. Устройство автоматической зарядки вводит ракордную часть фильмокопии в механизм проектора и устанавливает ее в стартовое положение. Демонстрация фильма происходит обычным образом. По окончании демонстрации фильмокопия прямо на кинопроекторе или на отдельном устройстве перематывается на начало — естественно, не покидая при этом кассеты.

Достоинства такой технологической схемы очевидны. Используя все преимущества киноизображения, все достижения в области кинопроекционной техники, она на порядок упрощает проведение киносеанса, исключая множество ручных и рутинных операций. Работа оператора, непосредственно осуществляющего кинопоказ, проста и не требует специальной квалификации (естественно, при надежной работе аппаратуры и высокой квалификации периодического обслуживающего ее наладчиков). Износ фильмокопии может быть сведен к принципиальному минимуму, становятся маловероятными случайные ее повреждения.

Известны попытки внедрить аналогичный кассетный вариант для домашнего просмотра кинофильмов в конце 60-х — начале 70-х годов. Тогда было предложено несколько технических решений с использованием узкой киноленты различных форматов, причем за некоторыми из проектов стояли крупные фирмы. Предназначалось все это для домашнего кинопросмотра, то есть для той “ниши”, которую через несколько лет заполнила видеозапись. Именно здесь для небольших, но многочисленных домашних экранов решающими оказались ее (видеозаписи) достоинства — компактность носителя, эффективная технология записи и перезаписи, совместимость с парком ТВ-приемников. “Киновариант” здесь определенно не подошел.

Однако в рассматриваемом нами варианте речь идет совсем о другом. Мы гово-

рим о полноценном использовании всех достоинств 35-мм (или 16-мм) формата, его больших залов и экранов с высоким качеством изображения, при **существенном качественном** упрощении всей технологии кинопоказа и эксплуатации фильмокопий в целом. Достоинства такой технологии не вызывают сомнений.

В нашем сообщении предложено рассмотреть возможность внедрения в кинопоказ фильмокопий на тонкой, уменьшенной в три-четыре раза, основе. Использование таких фильмокопий дает возможность перехода на кассетную технологию кинопоказа, обладающую целым рядом эксплуатационных и организационных достоинств.

Что дает использование предлагаемого варианта?

— Существенное упрощение технологии кинопоказа, приближая его по трудоемкости к использованию видеоаппаратуры.

— Снижение износа фильмокопий.

— Упрощение транспортировки фильмокопий.

Какие предвидятся затруднения при движении в этом направлении?

— Сложность разработки и организации производства тонкой киноплёнки.

Технические возможности имеются. Для специальных целей выпускаются фотоматериалы на тонкой основе. Существуют полимерные пленки с физико-механическими характеристиками, приближающимися к требуемым.

— Необходимость разработки и организации производства новых кинопроекторов, содержащих МТЛ с автоматической зарядкой, с высокой надежностью в эксплуатации.

Известны аналоги — узкоплёночные кинопроекторы с автоматической или упрощенной зарядкой. Имеющиеся достижения позволяют почти полностью автоматизировать кинопоказ.

Есть, конечно, и другие трудности. Однако они не исключают целесообразности рассмотрения и изучения предложенного варианта развития техники и технологии кинопоказа научно-технической общественностью и компетентными организациями.

Повышение квалификации

Кинопроектор 23КПК-3

Я. ПОЛЕЩУК

Лентопротяжный тракт кинопроектора

На рис. 17 приведено расположение элементов на кинопроекционной головке 23КПК-3. При изучении работы лентопротяжного тракта вы также можете использовать рис. 6, приведенный в № 7 журнала "Кинотехника" за 1995 год. Имеющиеся на этих двух рисунках обозначения номеров позиций одинаковые.

После скачкового зубчатого барабана 9 кинолента образует свободную петлю величиной 5...5,5 кадра и поступает на успокаивающий зубчатый барабан 11. Оба зубчатых барабана — 1 и 3 (см. рис. 18) находятся в непосредственной близости от кронштейна, в котором проходит вал рукоятки 31 (см. рис. 17) совмещения кадра с кадровым окном. Особое значение при зарядке киноленты в лентопротяжный тракт кинопроектора приобретает в связи с этим правильность установки петли между этими двумя барабанами. Конечно же, на практике никто не отсчитывает пяти кадров. Для установки правильного размера этой петли устанавливают мальтийский механизм на III фазу цикла его работы (на конец рабочего хода скачкового зубчатого барабана 1 (см. рис. 18), зарядив киноленту на скачковый зубчатый барабан 1, обводят его в обтяжку придерживающий ролик 4 успокаивающего зубчатого барабана, накладывают киноленту на его опорные пояски и зубья, после чего каретку ролика 4 устанавливают в закрытое положение. Разумеется, рукоятка коррекции кадра "в рамке" должна быть установлена предварительно в среднее положение.

Если петлю, о которой было сказано выше, установить меньшего размера, то кинолента при работе проектора может быть подвергнута повышенному износу по перфорации (чего, кстати, может и не быть до того, как вы решите поправить кадр в рамке, поскольку при этом размер петель до фильмового канала и после скачкового зубчатого барабана несколько изменяется), а то и просто разорваться при пуске кинопроектора в работу.

Чрезмерный размер петли может привести к повреждению киноленты по поверхности со стороны эмульсионного слоя из-за трения ее о кронштейн 6 (см. рис. 18), что также может остаться незаметным до поворота рукоятки коррекции кадра. Кроме всего прочего, в этом случае будет повреждаться лакокрасочное покрытие кронштейна в месте трения о него киноленты, что также нежелательно. При этом, если кинолента сильно усущена, указанное трение будет усиливаться по краям — в местах соприкосновения кронштейна с ребрами киноленты.

Следует отметить, что это самое неудобное место в лентопротяжном тракте всех кинопроекторов КПТ и 23КПК, где кинолента изгибается по малому диаметру, что усложняет и замедляет проведение зарядки ею тракта, до известной степени усложняет прохождение участков киноленты с поврежденной перфорацией.

Успокаивающий зубчатый барабан 3 (см. рис. 18) по конструкции точно такой же, как и тянущий, только вращается в противоположную сторону (по часовой стрелке). Вращение барабану также передается принудительно от передаточного механизма кинопроектора 23КПК-3, расположенного внутри кинопроекционной головки 23 (см. рис. 17). На успокаивающий зубчатый барабан кинолента набегает слева сбоку и удерживается зубьями на его опорных по-

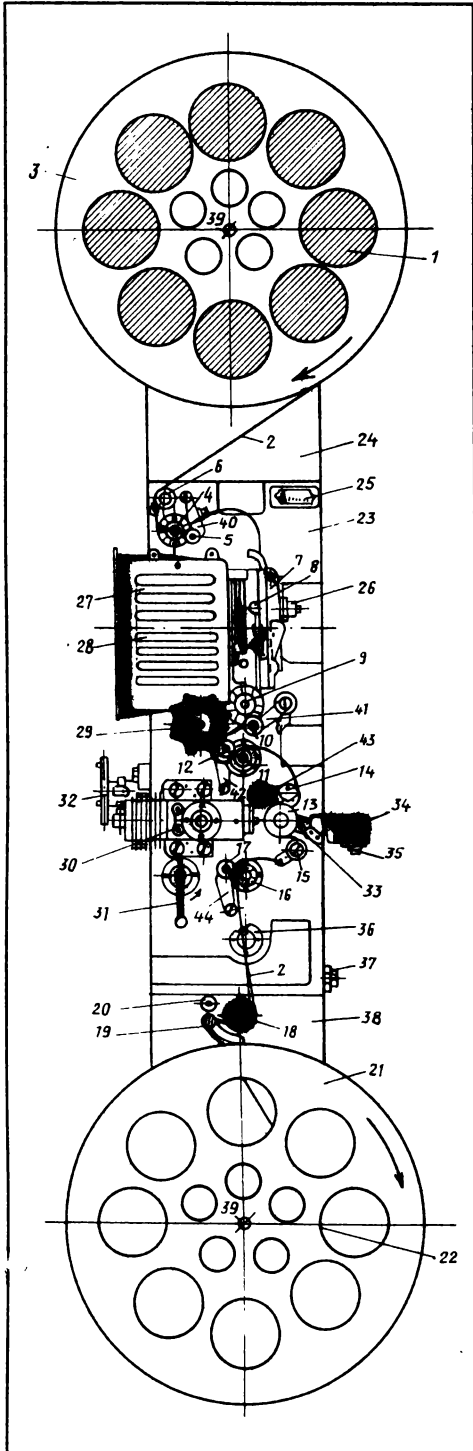


Рис. 17. Расположение элементов на кинопроекционной головке кинопроектора 23КПК-3:

1 — верхний разматываемый рулон, 2 — кинолента, 3 — подающая бобина, 4 — тянущий зубчатый барабан, 5 — придерживающий поперечно-стабилизирующий ролик тянущего зубчатого барабана, 6 — продольно-направляющий оттяжной поперечно-выравнивающий ролик, 7 — фильмовый канал, 8 — передний центр вращения облегченного поперечно-направляющего ролика фильмового канала, 9 — скачковый зубчатый барабан, 10 — придерживающий ролик скачкового зубчатого барабана, 11 — успокаивающий зубчатый барабан, 12 — придерживающий поперечно-стабилизирующий ролик успокаивающего зубчатого барабана, 13 — полый гладкий барабан звукоблока, 14 — комбинированный (прижимной и поперечно-направляющий) ролик звукоблока, 15 — оттяжной поперечно-выравнивающий ролик звукоблока, 16 — задерживающий зубчатый барабан, 17 — придерживающий поперечно-стабилизирующий ролик задерживающего зубчатого барабана, 18 — специализированный поперечно-выравнивающий ролик бесконтактного индукционного датчика фольгированной метки перехода с поста на пост ДБМ-2, 19 — демпфирующий поперечно-стабилизирующий следящий ролик электромеханического датчика обрыва, 20 — паразитный ограничительный упорный полу ролик, 21 — приемная бобина, 22 — наматываемый рулон киноленты, 23 — корпус кинопроекционной головки, 24 — кронштейн разматывателя с тормозным устройством, 25 — фирменная табличка ЛОМО с типом и заводским номером кинопроектора, годом выпуска, 26 — регулировочная гайка (с фиксирующей контргайкой) регулирования силы прижима киноленты в фильмовом канале, 27 — кожух обтюлятора, 28 — отогнутые ребра-вырезы для воздушного охлаждения, 29 — рукоятка коррекции кадра "в рамке", 30 — звукочитающая система, 31 — рукоятка ручного привода передаточного механизма кинопроектора, 32 — чашка сцепления вала электродвигателя и входного вала кинопроекционной головки, 33 — светопровод звуковой части, 34 — фотоячейка с фотодиодом, 35 — разъем фотоячейки для подключения фотошланга усилительного устройства киноустановки, 36 — масломерное окошко, 37 — винт-пробка для спуска масла из картера кинопроекционной головки, 38 — кронштейн наматывателя с индивидуальным электродвигателем, 39 — защелки посадочных валов для бобин, 40 — откидная каретка придерживающего поперечно-стабилизирующего ролика тянущего зубчатого барабана, 41 — откидная каретка придерживающего ролика скачкового зубчатого барабана, 42 — откидная каретка придерживающего поперечно-стабилизирующего ролика успокаивающего зубчатого барабана, 43 — откидная каретка комбинированного ролика полого барабана звукоблока, 44 — откидная каретка придерживающего поперечно-стабилизирующего ролика задерживающего зубчатого барабана.

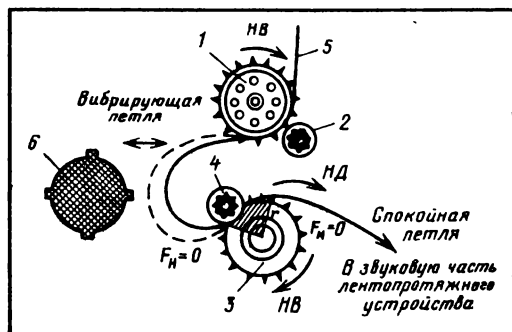


Рис. 18. Принцип работы успокаивающего зубчатого барабана кинопроектора 23КПК-3:

1 — скачковый зубчатый барабан, 2 — придерживающий ролик скачкового зубчатого барабана, 3 — успокаивающий зубчатый барабан, 4 — придерживающий поперечно-стабилизирующий ролик успокаивающего зубчатого барабана, 5 — кинолента, 6 — корпус кронштейна вала рукоятки механизма коррекции кадра «в рамке», НВ — направление вращения зубчатых барабанов, НД — направление движения киноленты, γ — угол охвата кинолентой опорных поясков успокаивающего зубчатого барабана, F_t — сила натяжения киноленты

ясах, как и на тянущем и скачковом зубчатых барабанах. Около успокаивающего зубчатого барабана установлена каретка 42 (см. рис. 17) с придерживающим роликом 12 на рис. 17 и 4 на рис. 18, конструкция и работа которого аналогичны подобному ролику, установленному в каретке 40 (см. рис. 17) около тянущего зубчатого барабана. Ролик имеет реборды (буртики) и осуществляет поперечную фиксацию киноленты на опорных поясках успокаивающего зубчатого барабана 11. Между опорными поясками этого ролика и зубчатого барабана также поддерживается зазор порядка 0,3 мм для беспрепятственного пропускания через лентопротяжный тракт склеек киноленты.

Работа успокаивающего зубчатого барабана по сравнению с ранее рассмотренной работой тянущего или скачкового имеет ряд существенных отличий. Прежде всего необходимо отметить, что успокаивающий зубчатый барабан работает пассивно, то есть не под нагрузкой, как остальные зуб-

чатые барабаны. Как набегающая, так и сбегающая ветви киноленты на успокаивающем зубчатом барабане не натянуты ($F_n=0$), поскольку петли киноленты до и после этого зубчатого барабана абсолютно свободны и различаются между собой только тем, что одна (после скачкового зубчатого барабана) — вибрирующая, а другая (после успокаивающего зубчатого барабана) — спокойная.

Такой режим работы успокаивающего зубчатого барабана, если в помещении кинопроекторной нет повышенной влажности окружающего воздуха, способствующей образованию коррозии на поверхности опорных поясков, увеличивает вдвое и более срок его службы, поскольку из-за ничтожных усилий давления кромок зубьев на кромки межперфорационных перемычек киноленты износ зубьев (когдаобразная выработка) происходит очень медленно.

Поверхность эмульсионного слоя киноленты контактирует с опорными поясками успокаивающего зубчатого барабана в пределах перфорационных дорожек и угла охвата γ (см. рис. 18), равного $\approx 45^\circ$. Поэтому, фрикционное сцепление поверхностей перфорационных дорожек киноленты и опорных поясков успокаивающего зубчатого барабана как бы дополнительно разгружает его зубья.

В качестве успокаивающего в кинопроекторе 23КПК-3 применен зубчатый барабан с продольным шагом зубьев 4,74 мм и диаметром опорных поясков 24,01 (как и у тянущего). Аналогична тянущему зубчатому барабану и схема зацепления зубьев с перфорационным рядом киноленты успокаивающего: продольный шаг зубьев меньше продольного шага перфорационных дорожек киноленты ($t_6 < t_n$; шаг перфорационных дорожек при этом на практике всегда значительно меньше 4,75 мм).

Несмотря на пассивность работы успокаивающего зубчатого барабана, работает он все же как тянущий, контактируя передними кромками своих зубьев с рабочими кромками межперфорационных перемычек киноленты. Поэтому все сказанное о зацеплении зубьев тянущего зубчатого ба-

рабана с перфорационным рядом киноленты в целом можно отнести и к работе успокаивающего зубчатого барабана, однако с некоторыми оговорками. Из-за отсутствия натяжения ветви киноленты, набегающей на успокаивающий зубчатый барабан, силы давления кромок зубьев на кромки межперфорационных перемычек во много раз меньше, чем на тянущем зубчатом барабане, поэтому износ перфорационных дорожек киноленты успокаивающим зубчатым барабаном при неизношенном состоянии его зубьев и опорных поясков ничтожен в сравнении с тем, который мог бы возникнуть из-за работы остальных зубчатых барабанов лентопротяжного тракта.

Из-за вибрации петли киноленты перед ее поступлением на успокаивающий зубчатый барабан и из-за пассивности работы барабана временами он может работать и как задерживающий (при этом кромки зубьев успокаивающего зубчатого барабана могут контактировать с нерабочими кромками межперфорационных перемычек киноленты), а то и вовсе пассивно, когда зубья располагаются посередине перфорационных отверстий и нет контакта ни с рабочими, ни с нерабочими кромками межперфорационной перемычки. Однако это происходит нечасто.

На рис. 19. показаны идеализированные схемы зацепления зубьев успокаивающего зубчатого барабана кинопроектора 23КПК-3 с перфорационным рядом транспортируемой киноленты. На рис.19а барабан работает как тянущий, на рис 19в — как задерживающий, на рис. 19б — его пассивная работа. При этом первый случай следует признать преобладающим вариантом, а последние два — возможными. Мы предполагаем, что продольный шаг зубьев барабана равен продольному шагу перфорационного ряда киноленты ($t_b = t_p$), откуда и название схемы зацепления — идеализированная. Реально же в практических условиях работы кинопроектора зацепление происходит так, как мы рассматриваем его для тянущего и задерживающего зубчатых барабанов, говоря об их работе в реальных условиях. Промежуточным положениям (при

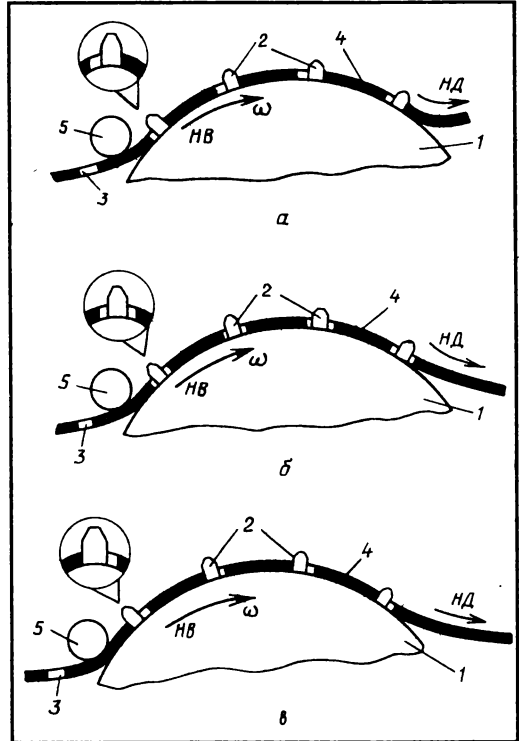


Рис. 19. Идеализированная схема вариантов зацепления зубьев успокаивающего зубчатого барабана кинопроектора 23КПК-3 с перфорационным рядом транспортируемой киноленты:

а — барабан работает как тянущий, б — пассивная работа барабана; в — барабан работает как задерживающий;

1 — успокаивающий зубчатый барабан, 2 — зубья, 3 — перфорационные отверстия киноленты, 4 — кинолента, 5 — придерживающий ролик; HB — направление вращения успокаивающего зубчатого барабана с угловой скоростью ω , HD — направление движения киноленты с линейной скоростью V

ненагруженной работе успокаивающего зубчатого барабана) соответствуют, очевидно, какие-то промежуточные ситуации работы.

График скорости киноплёнки на успокаивающем зубчатом барабане представляет собой хаотически изменяющуюся функцию

от времени в небольших пределах, причем усредненная во времени скорость транспортирования киноленты на этом участке лентопротяжного тракта, естественно, совпадает с общей линейной скоростью транспортирования киноленты на остальных его участках.

После успокаивающего зубчатого барабана кинолента вновь образует свободную

петлю и поступает в звукоблок кинопроектора, где производится считывание фотографической фонограммы кинофильма. Эта петля киноленты не колеблется и не испытывает на себе силы натяжения, благодаря чему работа скачкового зубчатого барабана прямо не влияет на качество звуковоспроизведения.

Продолжение следует

100 лет кино

Техника дозвукowego кино

Б. ТАРАСОВ,
доцент СПИКиТа

28 декабря 1895 года в Париже братья Люмьер осуществили первый коммерческий кинопоказ массовому зрителю. С этого момента началось “шестие” кино по всему миру. Луи Люмьер использовал при разработке своего “синематографа” все предшествующие достижения техники получения движущихся изображений и, главным образом, изобретения Томаса Эдисона, создавшего в 1891 году “кинетоскоп”, показывающий “живую фотографию”. Именно Т. Эдисоном были выбраны формат фильма 35 мм (1 и 3/8”) и соотношение сторон кинокадров 3:4, соответствующее лучшему зрительному восприятию изображения, применена перфорированная лента, сняты первые фильмы. Салоны кинетоскопа Т. Эдисона для публичного пользования были открыты в 1893-1894 гг., его аппараты предназначались для просмотра фильмов с помощью монокуляра одним зрителем. Огромная заслуга Л. Люмера состоит в том, что он понял и воплотил в жизнь возможности синематографа как массового зрелища, создав при этом собственную технику для съемки и показа фильмов.

Начальный интерес к кино был огромен. Только во Франции число патентов, относящихся к синематографу, росло стремительно. Так, если в 1895 году их было 8, то в 1896 — уже 110. Следует отметить, что, помимо Л. Люмера и Т. Эдисона, в области кино в это время велись работы, давшие практический результат. Так, в Германии в ноябре 1895 го-

да Макс Складановский в берлинском Зимнем саду демонстрировал фильмы проекционным аппаратом, “биоскоп”, созданным им, используя ленту шириной 60 мм. Для воспроизведения музыки, сопровождавшей кинопоказ, он использовал фонограф Т. Эдисона. Однако неудачная конструкция аппарата и, очевидно, отсутствие кинофильмов для показа привели к тому, что уже в 1896 г. здесь в Паноптикуме демонстрировались французские фильмы аппаратом Л. Люмера. В Англии период становления синематографа связан с именем Роберта Поуэля, “театрограф” которого демонстрировался в феврале 1896 г. в техническом институте Лондона.

Французский синематограф в 1896 г. быстро завоевывал сферы влияния. Аппаратами Л. Люмера показывали кинофильмы в Бельгии, Германии, Австрии, Испании и уже в апреле — мае в США и России. В Америке эти аппараты полностью вытеснили кинетоскопы Т. Эдисона. Вместе с тем по подобию “синематографа” в Нью-Йорке был создан и продемонстрирован Томасом Арматом проекционный аппарат “витаскоп”, который под лозунгом “Америка для американцев” серьезно потеснил французскую технику.

Сразу после рождения кино начинаются работы по улучшению аппаратуры и сопутствующей техники. Техника синематографа параллельно совершенствуется ее создателями. Т. Эдисон в 1895 г. соединяет свой кинетоскоп с изобретенным им ранее фонографом. Начинают применяться отдельные аппараты для съемки, печати и проекции фильмов. В связи со случаями пожаров (из-за воспламенения

целлулоидной пленки) в 1897 г. Л. Люмьером предлагается специальное устройство в виде колбы с водой, не пропускающее тепло к кадровому окну проекционного аппарата. К 1898 г. относятся первые опыты Л. Люьера с проекцией изображения на большие экраны. Результаты этих работ были воплощены в конструкции, представленной на Международной выставке 1900 г., где при использовании в качестве осветителя морского прожектора изображение демонстрировалось на экран размером 24x30 м. Большие экраны рассчитывались на обслуживание залов, вмещающих до 25 тыс. зрителей.

Начали работы по использованию "широкой" пленки с размером кинокадра 45x60 мм; велись работы по созданию кинематографа с непрерывным движением киноленты ("оптическое выравнивание"). К 1902 г. относится создание аппаратуры для съемок на цилиндрической свернутой ленте для обеспечения панорамы по всему горизонту. Позднее Л. Люмьер займется проблемой рельефного кино, а в 30-е годы — стереокино, которое воплотит в жизнь.

Несмотря на первые успехи, период с 1896 по 1900 гг. для кинематографа был сложным во всем мире. "Борьбу" за его признание вели как создатели, так и отдельные энтузиасты. Например, учитывая большой спрос на кинематограф в США, англичанин Уильямсон еженедельно поставлял в американские кино театры от 60 до 80 фильмов. Немец Адольф Цукор организовал "путешествующие вагоны", которые имели успех у американцев. Здесь люди, сидевшие внутри вагона-кинотеатра, могли смотреть видовые картины, снятые с площадки движущегося поезда. Первые кинофильмы, как правило, входили как один из номеров в состав аттракционов или варьете, прежде чем английский антрепренер Т. Вест не внес предложение об организации зрелища, состоящего только из кинокартин. Его передвижная киновыставка пересекла всю Англию, потом уже стали появляться стационарные помещения для кинопоказа. Зрители привлекались в кино не только новым зрелищем, но и низкой стоимостью билетов. Стремление же к максимальной прибыли достигалось за счет сокращения до минимума времени между фильмами, что привело к установке в киноаппаратную двух, а иногда и трех проекционных аппаратов, введению электро-

привода, применению полуавтоматических заслонок при "переходе с поста на пост", Появилось регулирование освещенности в зале, аппаратные при этом расширялись и отделялись от зрительного зала. Начали появляться "театры для кино", вмещающие до 3-4 тыс. зрителей.

К 1908-1910 гг. кинематограф становится промышленностью. Появляются кинофабрики, занимающиеся только съемкой фильмов. Солнечное освещение в павильонах сочетается с искусственным светом дуговых ламп, что удлиняет съемочное время. Совершенствуется перфорирование пленки, что приводит к выпуску киноленты в рулонах длиной 300 м, а с 1909 года перфорирование стало осуществляться по международному стандарту.

Между 1909 и 1920 гг. в области техники кино не происходило существенных изменений, не было их и в фильмопроизводстве. Съемочные ателье 20-х годов практически не отличались от ателье 1908 г., однако отдельные новшества все же имели место. Так, в США с 1918 г. появляются съемочные ателье, работающие только с искусственным освещением. В киносъемочных аппаратах 1920 г. устанавливаются усовершенствованные видеоискатели, счетчики отснятого метража киноленты, турели для объективов, в основном, применяются кассеты емкостью 300 м. Если в 1910 г. появляются первые киноаппараты с электродвигателями, то к 1920-му получает повсеместное распространение электропривод. Вошедшие с 1907 г. в технологию фильмопроизводства машины для печатания копий дополняются приспособлениями для установки света. С 1914 г. практически все проекционные аппаратные стали оснащаться двумя кинопроекторами, так как качественное перфорирование позволило снизить утомляемость зрителей при просмотре кинофильмов и осуществлять постановку "длинных" кинокартин, которые к 1920 г. составляли основную часть кинопродукции.

Период 2-го десятилетия XX в. характерен бурным развитием техники кинематографа в США. Это объясняется двумя моментами. Еще в конце первого десятилетия Т. Эдисон вступает в борьбу за первенство в кинематографе, ссылаясь на изобретение кинетоскопа и создание первых кинофильмов. В 1912 г. американский суд признает Т. Эдисона изобретателем кинематографа, в результате чего

организуется предприятие с монопольными правами, обеспечивающими право на применение в США только американской кинотехники фирмы Т. Эдисона. Европейская техника кино теряет рынок в самой "смотрящей" стране. Второй переломный момент связан с началом в Европе Первой мировой войны. До 1914 г. европейский кинематограф опережал американский. Так, в начале второго десятилетия французской фирмой "PATE" была построена фабрика по выпуску негативной и позитивной пленки, которая уже в 1914 г. производила до 100 млн. м в год. В то же время в Германии создана фабрика "AGFA", а в Бельгии — фабрика "GEVAERT". Однако уже в первый год войны кинопроизводство в Европе резко сократилось и возобновилось только к 1920–1921 гг. При этом в течение пяти — шести лет 60 тыс. кинотеатров мира завили главным образом от американского производства. В США развитие промышленности и искусства кино было интенсивным.

Если до 1908 г. изготовлением пленки здесь занималась только одна фирма "EASTMAN", а фирма "PATE" была единственным предприятием, имеющим сеть своих дочерних производств, то к 1919 г. в США было 47 собственных производителей кинопленки и 20 производственных предприятий, обладавших одновременно студиями, фабриками по производству киноаппаратуры, конторами проката фильмов и сетью кинозалов.

Таким образом, период с 1914-го по 1920 год характеризовался уменьшением кинопроизводства в Европе и становлением его в США. Это не привело, естественно, к большим переменам в технике кинематографа, но именно в это время были проведены исследования в области цвета и звука для кино, во 2-й половине 20-х годов кино стало звуковым. В этот момент американский кинематограф продолжал удерживать первенство, значительно опережая Европу.

За рубежом

Многозальные кинотеатры

Многозальные кинотеатры (мультиплексы) приобретают все большую популярность в Европе. Несколько залов различной вместимости, объединенных в едином комплексе, позволяют предоставить зрителям широкий выбор кинопрограмм, большое фойе дает возможность использовать его для размещения торговых точек, игровых автоматов, компьютерных игр и других развлечений.

Объединенные зачастую аппаратные нескольких залов позволяют более эффективно использовать кинотехнологическое оборудование.

Современный десятизальный кинокомплекс открыт в предместье Бостона (Burlington), он отличается своей рациональной структурой, изяществом оборудования кинозалов, фойе, буфетов.

Во всех кинопроекторных установлена киноаппаратура предприятия Cinemessanica: десять проекторов Victoria 5 и консоли СС-4000Н. Все десять проекторов оборудованы

новым звукоблоком с обратным чтением аналоговой фонограммы, и четыре из десяти имеют новый встроенный блок воспроизведения цифровой фонограммы Dolby SR-D.

Новый полифункциональный центр культуры, театра и кино "Ariston Roof" открыт в мае 1994 г. в Санремо (Италия). Ранее с 1977 г. "Ariston" был известен как место проведения певческих фестивалей, теперь этот новый комплекс содержит три кинозала, оборудованные современными средствами техники и обслуживания на международном уровне. В "Ariston" входят и залы для работы конгрессов, выставок, симпозиумов и др. специализированных мероприятий, а также ресторан, кафе, буфеты, рассчитанные на 750 посетителей.

Залы кинокомплекса: один на 384 места и два зала на 135 мест каждый со своими холлами и кафе. Техническое оборудование кинопроекторных: три пары кинопроекторов Victoria 5MI с прямым и обратным ходом, ав-

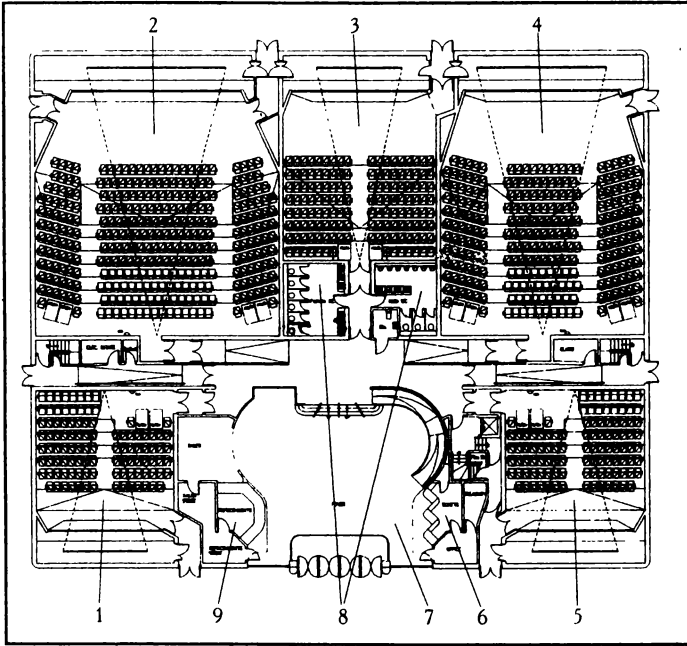


Рис. 1. Пятизальный кино-театр на 916 мест:
1, 2, 3, 4, 5 — зрительные залы на 104, 318, 140, 252 и 102 места, соответственно; 6 — кассы, 7 — фойе, 8 — туалеты, 9 буфет

томатизированная система управления всеми функциями, включая компьютеризированную автоматизацию вместе с системой Vector 2000.

Новый девятизальный кинокомплекс в

Умео (Швеция). Умео — известный город на Севере Швеции, в котором в 1919 г. начался кинематограф, и теперь это активный представитель производства и проката фильмов. В Умео население составляет около ста тысяч,

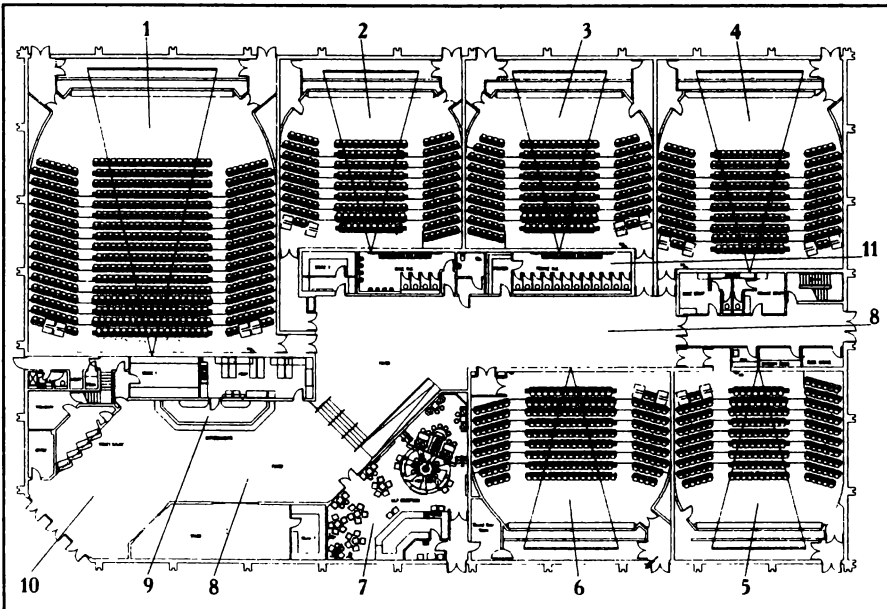


Рис. 2. Шести-зальный кинотеатр на 1655 мест:
1, 2, 3, 4, 5, 6 — зрительные залы на 586, 211, 213, 235, 192 и 218 мест, соответственно; 7 — банкетный зал, 8 — фойе, 9 — буфет, 10 — кассовый зал, 11 туалеты

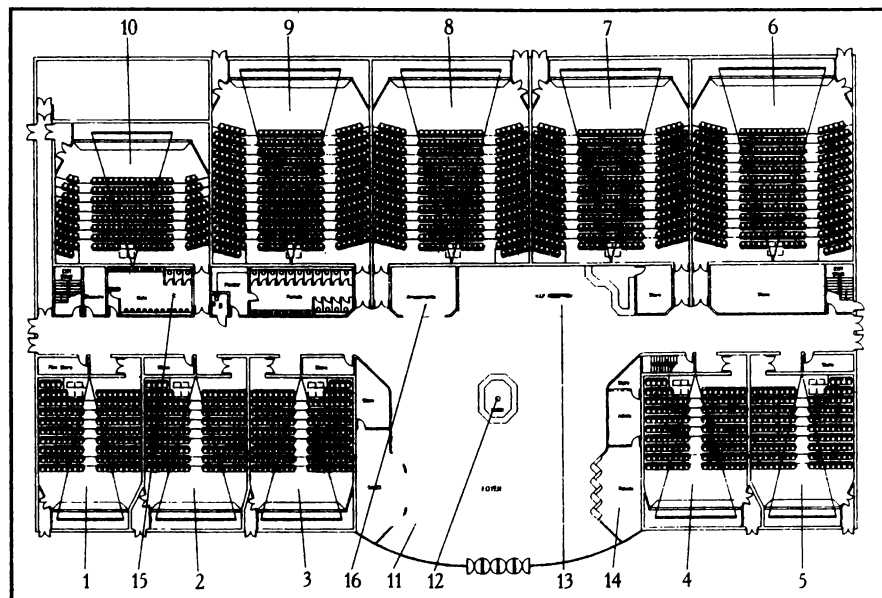


Рис. 3. Десятизальный кинотеатр на 2149 мест: 1, 2, 3, 4, 5 — залы на 145 мест; 6, 7, 8, 9 — залы на 1248 мест, 10 — зал на 176 мест, 11 — фойе, 12 — киоск, 13 — банкетный зал, 14 — кассы, 15 — туалеты, 16 — аттракционы

он же — университетский город. Новым вызовом города явилось сооружение (закончено в декабре 1993 г.) девятизального кинокомплекса общей вместимостью 1100 мест: самый большой зал — 301 место, затем залы на 194, 102 (два зала), 92 (два зала), 86, 81, 60 мест. Расположение мест во всех залах таково, что обеспечивается удобство восприятия и высокое качество изображения. Для каждого экрана имеется кинопроектор Cinemeccanica Victoria 5 и ламповые осветители (фонари) CX 20H или ZX 4000H, соответственно размерам экрана, подкатные плато с рулонами программы фильма.

Отдельные киноаппаратные на разных уровнях разделены поверхностью пола, на котором расположены сидения. Расположение и оборудование киноаппаратных решено весьма оригинально. Все проекторы со своими осветительными фонарями перемещаются элеватором (в закрытой шахте) на уровень выходного борта высотой 7 м, что оказывается ниже уровня пола аппаратной, и устанавливаются в самом конце аппаратной. Таким образом, все проекторы оказываются невидимыми, а в помещении видны только подкатные плато и средства управления кинопроекцией.

Уникальность такого устройства возможна

при том, что разница в числе установленных сидений в залах на данной поверхности составляет не более 16 сидений. Это позволяет сэкономить расходы на конструкцию пола киноаппаратных.

Новый трехзальный кинотеатр в Санто. Некоторое время назад в Италии и ряде других стран комплексные многозальные кинотеатры строились вблизи торговых центров. После ряда наблюдений пришли к выводу, что торговые центры фокусируют интересы социальной сферы жизни и не оставляют времени для других целей.

Комплексный кинотеатр способен привлечь зрителей своими оригинальными программами. Новый трехзальный кинотеатр LUX 2000 оборудован кинопроекторами Victoria 5 с консолью CC-4000H, платами CNR 3-35. Впервые установлена интерактивная система автоматизации VECTOR 2000, имеющая около 100 блоков для управления функциями двух проекторов и вспомогательными операциями кинообслуживания.

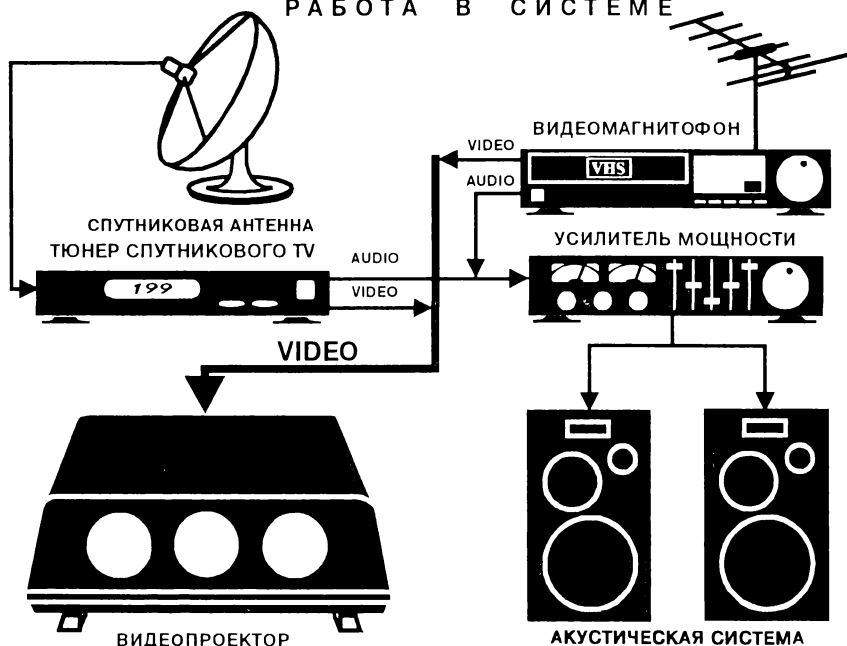
Британская фирма NBDA, лидер в проектировании кинематографических мультиплексов, любезно предоставила редакции несколько своих типовых проектов. Три из них на рис. 1, 2, 3 мы предлагаем вашему вниманию.

Уважаемые работники киновидеоцентров!

Порадуйте Ваших зрителей новыми видеофильмами, демонстрируя их на киноэкране с помощью видеопроектора **"ФЕНИКС"**.

Перерывы между сеансами Вы можете заполнить развлекательными и музыкальными телепередачами с высокачественным изображением и стереофоническим звучанием, которые смотрит вся Европа. Для этого Вам нужно только подсоединить к видеопроектору приемную систему спутникового телевизионного вещания. А мы поможем Вам укомплектовать видеопроектор всем необходимым!

РАБОТА В СИСТЕМЕ



ОСНОВНЫЕ ДАННЫЕ ВИДЕОПРОЕКТОРА "ФЕНИКС"

Размер изображения по диагонали, м.....	1,2-5
Пиковое значение светового потока, лм	700
Потребляемая мощность от сети	
220 В/50 Гц, Вт, не более	280
Масса, кг, не более	50
Габаритные размеры, мм, не более.....	670x280x810

Гарантийное /12 месяцев/ и послегарантийное обслуживание видеопроекторов производится специалистами ассоциации у потребителя.

"МАРИСЭТ" осуществляет также поставку видеопроекторов ведущих зарубежных фирм /"SONY", "PANASONIC", "BARCO" и др./

Наш адрес: 214020, г.Смоленск, ул.Бабушкина, 5, ассоциация "МАРИСЭТ"
Телефон/факс: /0810/ 51-09-93, факс /08100/ 3-64-88