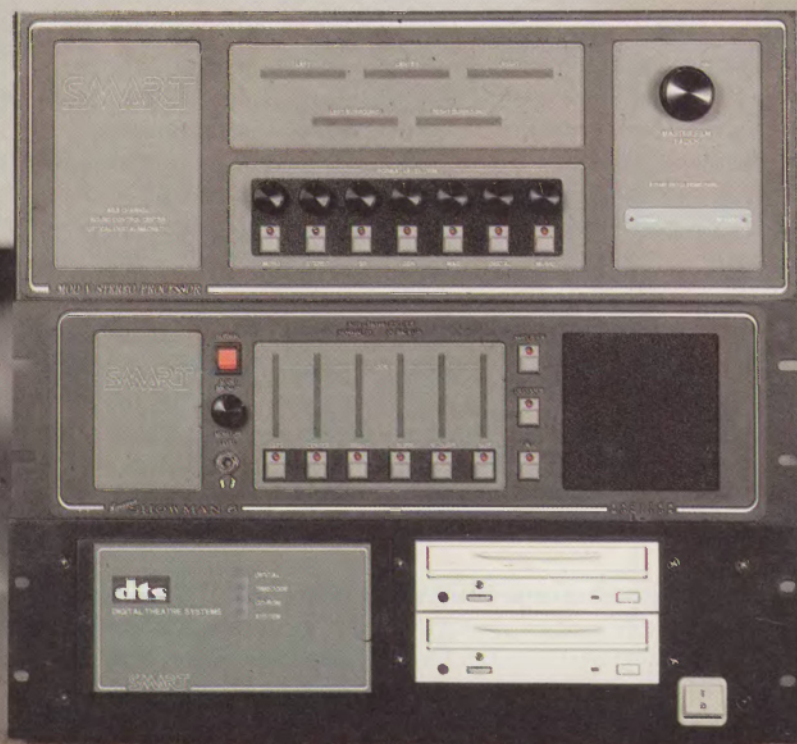


82-45211



SMART

Контактные телефоны: (095) 157 01 31, 158 61 53

факс: (095) 157 01 31

СОДЕРЖАНИЕ

Организация и экономика

Актуальная тема

В Комитете Российской Федерации по кинематографии 2

Новикова А. Сохраним киноотрасль 5

Семинар по социологии кино

Жабский М. Предмет социологии кино 8

Школа киноменеджера

Морковина Е. Продюсер и его роль в прокате фильма 14

Кинотехника

Повышение квалификации

Полещук Я. Кинопроектор 23КПК-3 16

100 лет кино

Комар В. Отечественная кинотехника в именах и датах 20

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

В целях реализации государственной протекционистской политики в области кинематографии разработана подпрограмма "Развитие национальной кинематографии до 1999 года", являющаяся составной частью федеральной целевой программы "Сохранение и развитие культуры и искусства в Российской Федерации на 1997-1999 годы".

Подпрограмма предполагает создание оптимальных условий для сохранения и развития творческого и производственного потенциала отечественного кино, возрождения интереса российских зрителей к произведениям киноискусства.

На очередном заседании Коллегии Председатель Роскомкино **А. Медведев** прокомментировал основные, наиболее существенные моменты проекта отраслевой Программы развития национальной кинематографии до 1999 года.

Программа, рассчитанная на 1993-1995 гг. из-за недостаточного финансирования киноотрасли в целом по предложению ряда экономических ведомств продлена правительством РФ еще на один (1996-й) год. Финансовый запрос, заложенный в ней, превышает деньги, которыми располагал кинематограф по Программе 1993-1995 гг., в 16,7 раза! Почему такой скачок и что дает моральное право настаивать на таком увеличении суммы? Эта цифра берется в сравнении с реальным финансированием, которое было проведено в течение трех лет, с учетом инфляции, изменения масштабов цен и пр. Важно отметить, что это принципиально новый подход к некоторым направлениям кинодеятельности, которые были слабо или совсем не учтены в прошлой Программе.

В проекте Программы, предложенной

членам Коллегии, в основном речь идет о государственной финансовой поддержке отрасли. Внебюджетные источники проработаны более скромно. Динамика инвестиционных процессов в кинематографии свидетельствует о том, что подавляющее большинство независимых источников капиталовложений по разным причинам иссякает. В настоящей Программе учитываются вложенные средства регионов и деятельность Фонда социальной и экономической поддержки отечественной кинематографии.

В условиях становления рыночной системы хозяйствования, отдавая должное всему, что государство сделало для киноотрасли, можно сказать, что творческий и производственный потенциал отечественного киноискусства сохранен, обеспечена относительная стабильность кинопроизводства. Сегодня можно сказать, что в 1995 году государственная поддержка при съемке фильмов была оказана не пятидесяти картинам, как было предусмотрено постановлением правительства РФ "О первоочередных мерах по реализации протекционистской политики Российской Федерации в области отечественной кинематографии" от 30 июля 1994 года N 895, а лишь тридцати. Соответствующие ассигнования из федерального бюджета не были своевременно и в полном объеме перечислены Кинокомитету.

Говоря о тенденциях, которые наметились в период выполнения Программы, следует сказать о резком снижении производства фильмов за счет столь же резкого сокращения внебюджетного финансирования. Количество художественных фильмов, созданных за счет инвестиций, составило от общего числа законченных производством игровых картин в 1992 году — 89,3%, в

1993-м — 81%, 1994-ом — 60,8%, за 11 месяцев 1995 года — 34,8%.

В 1992 году в России было снято 178 художественных фильмов, в 1993-м — 137, в 1994-ом — 74, за 11 месяцев 1995 года — 46 картин. Оказываемая государственная поддержка инициирует приток внебюджетных средств для долевого участия в производстве картин, создаваемых за счет бюджетных ассигнований, что способствует увеличению выпуска кинопродукции. В 1992 году государственную поддержку получили 19 фильмов (полную — 1), в 1993-м — 26 (полную — 13), в 1994-ом — 29 (полную — 20), в 1995 году — 30 (полную — 11). Есть основания для раздумий.

Еще одно важное обстоятельство, связанное с кинопроизводством. Кинокомитет вынужден ставить вопрос об увеличении выпуска художественных полнометражных фильмов до 90 единиц в год, мотивируя это необходимостью возвращения к тому объему российского производства, который существовал в бывшем СССР — именно на такую мощность рассчитаны наши киностудии. Неполная их загрузка стала одной из причин удорожания кинопроизводства. Выпуск менее 50 картин в год лишает отечественное кино физического присутствия на экранах страны (по данным проката должен быть обеспечен выход на экран одной новой картины в неделю).

То же самое и даже в большей мере относится к анимационному кино и неигровым кинопроизведениям. Уже появляются первые признаки востребованности нашего неигрового кино как средства обучения, средства сохранения кинолетописи государства. Но сохранение этого, по сути некоммерческого, вида кинематографа практически невозможно без государственной финансовой поддержки. Проектом нынешней Программы предусматривается увеличение выпуска анимационных лент с 40 частей в 1996 году до 70 частей в 1999-м, сохранение производства неигровых фильмов на уровне 1100 частей ежегодно.

В проекте Программы более широко представлены понятия “киносеть” и “кинопрокат”. В прошлой Программе они просто

отсутствовали. Постановление правительства РФ “О мерах по сохранению и развитию проката отечественных фильмов и повышению уровня кинообслуживания населения” от 29 октября 1995 г. N 1037 предусматривает правовую базу для работы на консолидированных бюджетных средствах в регионах, развитие киносети и кинопроката в регионах за счет средств федерального бюджета. Поэтому в разделе, посвященном кинопрокату, речь идет не только о поддержке фильмов в прокате, но и об ее объеме. Реальные денежные вложения на поддержку фильмов в прокате уже сегодня многократно возросли. Тенденцию эту следует не только продолжать, но и развивать.

Изменяет ситуацию в пользу показа отечественных фильмов и введение лицензирования деятельности, связанной с публичным показом кино- и видеофильмов на кино- и телеэкране (постановление правительства РФ от 19 сентября 1995 г. N 941). Создание правовой базы для борьбы с кино- и видеопиратством на телеэкране продлжается.

Наряду с развитием форм государственной поддержки, в частности, такого вида, как создание в регионах Центров российской кинематографии (на первых порах оправдавших себя), надо обязательно уделять внимание и вкладывать средства в создание акционерных сетей кинопоказа, которые привлекли бы к себе и внебюджетные инвестиции для развития кинодела.

Программой предусматривается вложить в отрасль 4 трил. 619 млрд. руб. из бюджета, сумма эта может возрасти до 5 трил. руб. за счет внебюджетных источников финансирования.

Принципиально новыми разделами в Программе являются кинопромышленность и наука. При их обсуждении может возникнуть вопрос: своим ли делом занимается Кинокомитет, пытаясь вмешаться в развитие материально-технической базы отрасли? Но при той степени неоснащенности киностудий, при полном запустении, деконфортизации и моральном старении кинозалов и пр., не приложить федеральных усилий — значит обесмыслить все осталь-

ные вложения на федеральном уровне, будь то производство или поддержка фильмов в прокате.

О науке можно сказать просто: она влачит жалкое существование, хотя сегодня у нас есть возможность создать отечественный кинопроектор, не уступающий зарубежным аналогам, есть возможность приобрести минимальное для жизнеобеспечения количество позитивной и негативной пленки за рубежом, но никогда еще наши кинематографисты не были в таком плачевном положении, как сейчас. Ругая в свое время “Шостку” и “Тасму”, они тем не менее всегда имели резерв, некое накопление отечественной кинопленки.

Одним из путей решения проблемы является целесообразное использование производственных мощностей НИИ КазНИИ-техфотопроект и Казанского ПО “Тасма”, где имеются условия для выпуска до 100 млн. пог. метров негативной и позитивной пленок в год.

Непростое положение в сфере капитального строительства. Общее состояние материально-технической базы катастрофически ухудшается. Это в равной степени относится к кинотеатрам, кинопромышленным объектам, кинотеатрам, фильмобазам, высшим и средним учебным заведениям. В то же время за 2,5 года с начала реализации подпрограммы “Сохранение и развитие отечественной кинематографии” на финансирование капитальных вложений вместо заявленных 369,3 млрд. руб. было выделено лишь 29,3 млрд. руб. или 8% от минимальной потребности в ассигнованиях.

Всего из федерального бюджета предполагается профинансировать 531 объект, из которых 474 являются объектами киносети, а 57 — объектами кинопроката. Для 447 объектов требуется реконструкция или техническое перевооружение, для 84 (в основном кинотеатры) — новое строительство.

Проблема капитальных вложений — это не только ведомственная забота, но и реальная потребность нашей отрасли. Государственная поддержка объектов киносети и кинопроката предусматривается не в

связи с монополизацией отрасли, а для обеспечения надлежащих условий хранения фильмокопий и др. продукции кинематографии, для наиболее эффективного ее использования в условиях рыночной экономики.

Подготовка кадров, обеспечивающих дальнейшее развитие отрасли, по-прежнему является важнейшей государственной задачей. Главная проблема — сохранение объема подготовки специалистов в настоящее время и на ближайшее будущее. Сегодня обучение в высших и средних специальных учебных заведениях осуществляется на “голодном пайке”, не выплачиваются полностью ни зарплаты преподавателям, ни стипендии студентам. Для того, чтобы готовить конкурентоспособных специалистов как на внутреннем, так и на внешнем рынке труда, планируется оснащение учебных заведений новейшей отечественной и зарубежной техникой, создание нового поколения программ и учебников.

Серьезной проблемой, сдерживающей решение задач по подготовке кинематографических кадров, остается недостаточное и нестабильное финансирование учебных заведений.

Стратегической задачей Роскомкино в области международных связей является продвижение российских фильмов на зарубежный экран путем участия в наиболее престижных международных кинофестивалях, проведения недель, премьер и ретроспектив, а также продажи российских фильмов.

По-новому складываются отношения со странами ближнего зарубежья, Центральной и Восточной Европы, Северной и Латинской Америки, а также с некоторыми странами Юго-Восточной Азии, с которыми на протяжении многих лет осуществлялось активное сотрудничество.

В настоящее время действует 116 межправительственных и 25 межведомственных соглашений и договоров, предусматривающих сотрудничество в области кинематографии. В 1994 году Россия присоединилась к Европейской конвенции о совместном кинопроизводстве, что существенно

расширило возможности привлечения иностранных инвестиций в российский кинематограф.

Комитетом Российской Федерации по кинематографии разработан и совместно с Госкомимуществом России представлен на утверждение правительства РФ проект "Положения о приватизации организаций, предприятий и имущества кинематографии", определяющий приоритеты, ограничения и порядок приватизации объектов кинематографии.

Особое внимание необходимо уделять приватизации кинотеатров. Возникает опасность перепрофилирования их основной деятельности и резкого снижения уровня кинообслуживания. Такие факты в России имеют место. В Иркутске из 6 приватизи-

рованных кинотеатров в настоящее время не работает ни один. А что происходит с кинотеатрами в Москве? Для чего передали кинотеатры: "Форум" — Алле Пугачевой, "Буревестник" — А. Градскому, "Новороссийск" — Фонду предпринимателей и т.д.? Для чего отдаются прежде всего действующие кинотеатры? Может быть, Москва не нуждается в таком количестве кинозалов? Но ведь отбираются лучшие, закрываются кинотеатры в самых престижных районах.

В заключение А. Медведев высказал надежду, что обсуждаемый проект Программы найдет понимание и поддержку у кинематографической общественности, а главные направления этого документа через год станут нашей реальностью.

Сохраним киноотрасль

А. НОВИКОВА,
зам. начальника Управления государственного регулирования и поддержки киноvideопредпринимательства Роскомкино

С созданием в Краснодарском крае Комитета по вопросам кинематографии как территориального органа управления кинофикацией и кинопрокатом удалось осуществить ряд мер по сохранению и развитию киносети и кинопроката, экономической поддержке киноvideопредпринимательства.

В настоящее время в Краснодарском крае действуют 81 кинотеатр, 37 киноvideозрелищных предприятий, 5 дирекций киносети, насчитывается 546 киноустановок: 183 — городских, 363 — сельских.

Во исполнение Указа Президента Российской Федерации от 15 апреля 1994 года N 785 "О протекционистской политике Российской Федерации в области отечественной кинематографии и мероприятиях в связи со 100-летием мирового и российского кинематографа" и в целях обеспечения сохранности и развития кинематографии в Краснодарском крае разработана и утвер-

ждена "Комплексная программа стабилизации и развития киноотрасли края", реализацией которой занимается созданный Комитет.

Главными задачами программы являются формирование динамичной системы сохранения киноотрасли, стабилизация финансового положения кинопредприятий, реализация мер по возрождению отечественного кинематографа, обеспечение социальной защиты работников кино, организация работы с детьми и молодежью, кадровая политика в киносети и кинопрокате. Программа финансируется из краевого бюджета в виде дотаций на эксплуатационные расходы и из Фонда стабилизации и развития киноотрасли.

В январе 1994 года была образована Коллегия краевого кинокомитета для рассмотрения проблем и решения вопросов поэтапной реформы отрасли. На первом этапе (1994-1995 гг.) решались самые неотложные задачи сохранения отрасли, ее профиля, упорядочения процессов приватизации. Создавалась правовая база, определялись механизмы управления кино-

предприятиями, были созданы условия для перехода к следующему этапу, охватывающему 1996-1997 годы.

Началось создание Центров российской кинематографии. В Краснодаре кинотеатр "Кубань" был преобразован в Центр российского кино.

Чтобы киноотрасль смогла выжить, нужны фильмы. Как же осуществляется репертуарная политика в крае? Через ассоциацию "Аскин-Кубань", созданную в марте 1993 г. За время своего существования она получила на приобретение фильмов, дотацию из краевого бюджета, закупила 381 (по названиям) картину и 569 копий, из них российских — 124 или 32% от общего числа.

Одним из крупных владельцев фильмофонда в крае является хозрасчетное кинопрокатное предприятие "Кубань-кино", в его фонде насчитывается 2470 копий художественных лент на широкоформатной пленке и 942 копии — на узкой, количество копий 3-й категории составляет 65%. За три года для пополнения собственного фонда предприятие приобрело 156 копий, в том числе 37 российских и стран ближнего зарубежья.

Являясь правопреемником "Крайкино-видеофонда", "Кубань-кино" продолжает заниматься приобретением и реализацией права на прокат кинофильмов за пределами своей территории.

В 1993-1995 гг. за счет банковских кредитов было закуплено три пакета кинофильмов: американский — стоимостью 24 млн. руб., итальянский — 93,3 млн. руб., фильмы "Кровавый спорт" и "Секс по телефону" — 26,9 млн. руб. Взятые в кредит суммы своевременно погашены за счет поступлений от реализации кинофильмов.

В крае ведется большая работа по подготовке и проведению мероприятий в связи со 100-летием мирового и российского кинематографа. Организован повторный выпуск на экраны лучших кинолент мирового и отечественного киноискусства. Подготовлены программы тематических показов: "Великая Отечественная война всех времен и народов", "Музыка в кино", "Подро-

сток и мы", "Для тех, кто любит смеяться", а также кинопрограммы, знакомящие с творчеством А. Тарковского, Н. Михалкова, В. Трегубовича, И. Чуриковой, Р. Быкова, В. Гостюхина. Организованы премьерные показы фильмов "Ширли-мырли", "Особенности национальной охоты", "Женщина в окне", "Год собаки", "Авантюра" и др.

К 200-летию первых кубанских станиц прошли встречи с творческими работниками кино, актерами, режиссерами в Кавказском и Калининском районах, г. Курганинске.

Много внимания уделяется детям. В минувшем году, проходившем под знаком года семьи, проводились специальные сеансы под рубрикой "Всея семьей в кино". Появились новые формы работы с детьми и молодежью — шоу-программы "Мисс кино", "Золушка", киноконкурсы "Лето-95", театрализованные представления, дискотеки, киновикторины. Вновь организуются кино клубы для подростков. В Темрюке в кинотеатре "Тамань" работают дискуссионный клуб и видеобар. В краснодарском кинотеатре "Аврора" создан детский кинотеатр "Мотылек", его посещают школьники вместе с родителями, воспитанники интернатов и все желающие. В кинотеатре "Горизонт" организуются театрализованные представления с выступлением самодеятельных детских студий и коллективов, кинопраздники, сеансы по заявкам школ. Ежегодно в крае проводятся кинофестивали "Сказка" и "Здравствуй, школа!".

Для пополнения детского фильмофонда ассоциация "Аскин-Кубань" приобрела в этом году 10 детских фильмов: "Золушка", "Доктор Айболит", "Москва-Кассиопея", "Белый клык", "Ванька-Встанька", "Детство Бемби", "Огненный стрелок" и др. В Туапсе и четырех районах дети смотрят мультфильмы и сказки по видео.

В целях наведения порядка и контроля за соблюдением правил демонстрирования фильмов Комитет подготовил постановление "Об упорядочении кино- и видеообслуживания населения Краснодарского края" и утвердил состав краевой экспертно-репертуарной комиссии, члены которой обя-

заны вместе с Налоговой инспекцией контролировать законность коммерческого использования фильмов и правила их публичного демонстрирования, а также наличие прокатного удостоверения на фильм.

Рабочим органом экспертно-репертуарной комиссии является ассоциация "Кубань-Асс-Видео". Кроме своего прямого назначения по обслуживанию видеопродукцией студий эфирного и кабельного телевидения, пунктов видеопроката и видеопоза различных ведомств, тиражированию лицензионной продукции, ассоциация формирует банк данных на кино- и видеофильмы, имеющие прокатные удостоверения, выдает справки о наличии этих удостоверений на фильмы для их показа по видео или на телеэкранах. Videобанк данных ассоциации представлен ≈5000 названиями картин отечественного и зарубежного производства. Имеется аннотированная картотека на более чем 3000 названий фильмов, находящихся в частных коллекциях любителей видео.

Очень помогают киновидеозрелищным предприятиям местные органы власти. Так, администрации Выселковского и Кавказского районов выделили денежные средства на приобретение автотранспорта; Тихорецкого, Щербиновского и Туапсинского — на замену киноаппаратуры. В Куцеевском районе администрация установила кинотеатру 50-процентную льготу при оплате коммунальных услуг. Администрации ряда других городов и районов освобождают киносеть от уплаты местных налогов.

Для реализации практических задач по оказанию помощи кинопредприятиям в начале 1994 года создан Фонд стабилизации и развития кинематографии края. Из его средств при долевом участии администраций городов и районов в минувшем году приобретено 7 автомашин, закуплены киноэкраны, проекционная и видеоаппаратура, оборудование для базы отдыха, частично произведен ремонт здания Тихорецкого

кинопроката, находящегося в аварийном состоянии, 65% денежных средств Фонда расходуется на приобретение фильмов для кинопрокатных предприятий.

Ведется информационно-рекламная работа. Предполагается создать методические и информационные центры, оказывать поддержку краевой газете "Киноэкран Кубани".

Внедряется новая кинотехника. Если раньше стереозал был оборудован только в Сочи, то теперь такие залы появились в Краснодаре (к/т "Горизонт") и в Туапсе (к/т "Родина"), станице Староминской.

Определенную работу проводит краевой кинокомитет по усилению кадровой политики, которая предусматривает подготовку и переподготовку кадров, в том числе кинемехаников, повышение квалификации всех категорий работников киносети, участие кинопредприятий в системе профориентации, присвоение званий "Заслуженный работник кино Кубани", награждение работников кино Всекубанской краевой кинопремией им. Н. Мордюковой. Всем награжденным этой премией присваивается звание "Лауреат премии народной артистки России Н. Мордюковой", выдается диплом установленного образца и денежная премия в размере 30 минимальных окладов. Ежегодно присуждается пять таких премий.

В Краснодарском крае активно претворяют в жизнь рекомендации Роскомкино по улучшению кинообслуживания населения. Приняты Правила кинообслуживания населения. Введен кинобилет единого образца для всех краевых кинозрелищных предприятий. Дорабатываются документы по лицензированию киновидеодетальности.

Осуществленные меры позволили стабилизировать обусловленные изменением экономических отношений в период перехода кинематографии к рынку кризисные явления в киноотрасли края.



Семинар по социологии кино

Предмет социологии кино

М. ЖАБСКИЙ,

доктор социол. наук НИИ киноискусства

Как отмечалось в предыдущей статье, понятия “объект” и “предмет” близки по смыслу. Оба обозначают границы, в которых киносociологи осуществляют свои поиски. Различие между ними заключается в том, что определение “объекта” раскрывает характер и масштабы той реальности, которую изучает социология кино, а определение “предмета” указывает на те стороны и грани этой реальности, что видятся при рассмотрении ее в определенном — характерном для социологии кино — ракурсе.

Предмет социологии кино можно определить тремя способами. Первый — перечисление проблем, разрабатываемых социологами в настоящее время. Второй — перечисление проблем, которые социология кино разрабатывала в разные периоды своего существования. При этом будет обозначен более широкий круг вопросов. Но максимально широкий круг устанавливается третьим способом — концепционным. В этом случае в центре внимания оказывается не только сущее, но и должное. Обозначается “срез” кинематографической жизни общества, который социология кино могла бы изучать, исходя из своего места в системе общественности и исторической миссии, а также при условии, что ее поиски не ограничиваются наличными ресурсами — кадровыми, материальными, методолого-методическими и т.д.

С позиций концепционного подхода предмет социологии кино можно определить, используя в качестве ключевого понятие либо социальной общности, либо социального процесса. Воспользовавшись первым понятием, можно сказать, что социология кино призвана изучать социальные общности, выступающие в качестве субъектов кинематографической жизни общества. К их числу относятся прежде всего создатели

фильмов, кинопрокатчики, кинодемонстраторы и зрители. Сферу непосредственных интересов киносociологии составляют, во-первых, предпосылки деятельности названных общностей, их внутреннее устройство и состояние как социальных субъектов; во-вторых, конкретно-исторические проявления и закономерности взаимодействия, функционирования и изменения этих общностей; в-третьих, формирование и развитие личности как субъекта и в известном смысле продукта кинопроцесса.

Исходные посылки этого определения заключаются в следующем. Кинематографическая жизнь складывается из взаимодействия конкретных общностей. Основные из них названы выше. У каждой общности свои интересы. Интегральная социальная отдача взаимодействий зависит от степени согласованности интересов всех общностей. В прикладных исследованиях социолог призван (да и фактически так происходит) изучать явления и процессы взаимности, совместности во взаимодействиях субъектов кинематографической жизни. И делается это или должно делаться во имя большей социальной и культурной совместности взаимодействующих субъектов. Ибо в этом случае совокупная деятельность всех участников кинопроцесса в целом будет иметь большую культурную, общественную отдачу. Центральным аспектом совместности субъектов кинематографической жизни является наличие некоей “общей культуры” (Т. Парсонс), общих эстетических и нравственных ценностей у создателей фильмов и зрителей.

Если использовать в качестве ключевого понятие социального процесса, научную миссию социологии кино можно охарактеризовать как изучение кинематографической жизни в следующих трех аспектах:

— во-первых, в аспекте социального генезиса и изменения, места и функций в обществе; взаимодействия ее идеологического

и эстетического содержания, общественной формы с наличными предпосылками — экономическими, социальными, политическими, духовными;

— во-вторых, в аспекте конкретно-исторических проявлений и закономерностей социальных отношений между ее субъектами — прежде всего между создателями фильмов, их распространителями и зрителями;

— в-третьих, в аспекте взаимодействия идеологического и эстетического содержания кинематографической жизни с присущей ей общественной формой.

Уместно оговорить причину, по которой мы дали два определения предмета социологии кино. Она, в частности, заключается в том, что имеет место расхождение между нашим определением объекта социологии кино и преобладающим в литературе определением предмета социологической науки в целом. В качестве объекта социологии кино мы назвали кинематографическую жизнь общества, а социологическая наука, как считают многие, изучает социальные общности. Приведенные определения учитывают то и другое. По содержанию они весьма близки и взаимно дополняют друг друга.

Тематическую направленность научных поисков киносociолога можно охарактеризовать тремя "векторами". Первый "вектор" — силовые линии от общества к кинопроцессу в целом. Центральные вопросы связаны с общественной обусловленностью кинопроцесса. Они касаются прежде всего генезиса и развития, социальной природы и общественной миссии кинотворчества. В порядке пояснения этого тезиса коснемся вопроса о генезисе кинотворчества. Отвечая на него, социолог вынужден обратить внимание на то, что кино — продукт достаточно развитого общества. Если танец или живопись возникают на ранних стадиях общественного развития, то кино, будучи техническим искусством, возможно только на достаточно высокой ступени промышленного развития. Далее, если литература, живопись, легкая музыка имеют неплохие условия для развития в малых странах, то развитие кино зависит от развития внутренне-

го рынка. Кино — это также технология и промышленность, предполагающие вложение в них капитала. А капитал может быть вложен при условии, что затраты будут не только возмещены, но и принесут прибыли. Необходимое условие получения прибыли — наличие значительного зрительского спроса на киноуслуги в собственной стране. Правда, эта закономерность действовала больше на ранних стадиях развития кино. Сегодня в фильмопроизводстве западноевропейских стран на собственном рынке затраты окупаются лишь на 25–30 процентов, в США — на 99 процентов. Только США, Индия и Китай имеют неубыточное кино.

Влиятельным фактором развития кино в конкретной стране является также размер ее национального дохода. Многие зависит и от наличия в конкретной стране достаточно многочисленного слоя зажиточных людей, готовых платить сравнительно большие деньги за просмотр фильма в кинотеатре. К примеру, сейчас в США платят 8 долларов, а в период Великой депрессии Соединенные Штаты не отличались ни по первому, ни по второму показателю. Тогда широкое распространение получили дешевые короткие фильмы (200 м). Сегодня экономические условия в США таковы, что имеется возможность для производства дорогостоящих фильмов, что усиливает их конкурентоспособность на мировом рынке. Противоположный пример — сегодняшняя Россия, где нет отмеченных предпосылок.

Уместно обратить внимание и на господствующую в конкретной стране идеологию кинематографической деятельности. Так, в русле этой идеологии не без оснований создателей фильмов делят на две группы: на тех, кто экспериментирует, ищет новые способы кинематографического выражения, обогащает язык кино, и на тех, кто такой задачи перед собой не ставит, кто направляет свою творческую энергию на создание интересных широкому зрителю историй, используя существующие, апробированные кинематографические приемы. Исторический опыт показывает, что усилия этих групп — разные грани единого целого, в равной степени необходимые для выживания и развития кино. Противопоставление

их друг другу, развитие одной за счет другой чревато серьезными последствиями. Обе группы выполняют специфические, взаимодополняющие и взаимопредполагающие функции. Для экспериментов необходимы деньги от зрителей, и эту задачу призвано решать “массовое кино”. Но, чтобы деньги поступали в отрасль, необходимо соответствующее кинематографическое ремесло, причем постоянно обновляющееся. Выходит, существование и развитие одной творческой группы является условием существования и развития другой. В контексте сегодняшних российских кинореалий особое внимание обращает на себя первая часть тезиса, гласящая, что экономическое здоровье киноотрасли — естественная и наиболее благоприятная основа “авторских” поисков. По той причине, что, хотя о финансовом благополучии отрасли говорить не приходится, в фильмопроизводстве преобладает установка на покорение сияющих эстетических вершин. И бюджетные средства, которые по законам социокинематографического процесса надо было бы направить прежде всего в русло развития массового — конкурентоспособного — кино, используются в первую очередь для реализации кинопроектов, которые, как предполагает действующее экспертное жюри, эстетически обогатят российский и мировой кинематограф. В конечном счете проигрывает и массовое кино, и авторское. Первое не развивается, к тому же оно еще и вытесняется с экранов и из сознания зрителей зарубежной продукцией. А авторское кино лишается своего естественного надежного источника финансирования.

Исследуя силовые линии, идущие от общества к киноискусству, социологи особенно много внимания уделяли отражению, репрезентации общества на киноэкране. В этих исследованиях широко использовалась метафора “зеркала”, возникла даже так называемая зеркальная теория фильма.

Второй “вектор” — кинематографическая жизнь, взятая в ее автономном движении. Сюда относятся традиционные вопросы о кинематографе как социальном институте, киноискусстве как форме общественного сознания, публике как социокоммуника-

тивной общности, взаимоотношениях между кино и зрителем. Поскольку взаимоотношения между художником и публикой опосредуются фильмом, тиражом фильмокопий, кинотеатром, информацией о кино и т.д., эти явления также попадают в сферу социологических поисков.

Наконец третий “вектор” тематической направленности социологических поисков — силовые линии от кинопроцесса к обществу. Главный вопрос — влияние кинематографической жизни на общественную жизнь в целом.

Среди множества вопросов, изучаемых киносociологом, иногда выделяют центральный. Например, в качестве такового Д. Прокоп называет “вопрос о том, гарантируется ли удовлетворение или выражение действительных потребностей зрителей одним тем же фактом, что фильмы должны обладать способностью к сбыту, чтобы приносить прибыль”. Немецкий социолог размышляет примерно так. Зрители смотрят фильмы не по принуждению, а совершенно добровольно. При этом содержание фильма, его особенности выступают главным мотивом кинопросмотра. Предприниматели могут получить прибыль только в том, случае, если многие зрители пожелают посмотреть фильм. Если же многие зрители пришли на фильм, если он принес предпринимателю прибыль, то означает ли это, что действительные потребности зрителей выражены или удовлетворены этим фильмом?

Трактовка Д. Прокопом центрального вопроса социологии кино представляет интерес по следующим причинам. Во-первых, на нем печать рыночного кинематографа, а наше кино именно таким и стремится стать. Во-вторых, во главу угла поставлено удовлетворение “действительных” потребностей зрителей, что крайне важно, поскольку публика является выразителем потребности общества в кинематографе и социальным заказчиком киноуслуг. В-третьих, публика является главным инвестором рыночного кинематографа, его социально-экономической основой.

Уместно отметить три достоинства прокоповской трактовки центрального вопроса социологии кино. Во-первых, она относится

к кинематографу, функционирующему в условиях рынка, что делает ее особенно актуальной для нашего сегодняшнего кино и связанной с ним отраслевой социологии. Ведь именно такой — рыночный — кинематограф складывается сейчас в России. Преобразования в этом направлении были начаты с намерением заменить государственное финансирование производства и проката фильмов самофинансированием. Они были начаты в надежде, что заказ кинематографии, партийно-государственный по содержанию и бюрократический по форме, будет заменен зрительским заказом; что рыночный механизм нацелит фильмопроизводство и кинопрокат прежде всего на удовлетворение зрительских потребностей, и тем самым непрофессионально сделанные картины, не способные удовлетворять зрительские запросы, не будут иметь значительных шансов на создание. В этой ситуации наша социология должна проявить особое внимание к тому, насколько тесно связан кинематограф со своей аудиторией, в какой степени он удовлетворяет ее действительные потребности. Надо также изучить вопрос о том, достаточно ли действия одного рыночного механизма, чтобы гарантировать удовлетворение действительных потребностей зрителей. Может быть, необходимо также участие государственных структур? Если да, то каким оно должно быть?

Достоинством прокоповской трактовки центрального вопроса социологии кино, во вторых, является апелляция к понятию действительных потребностей зрительской аудитории. Современное общество, как заметил упоминавшийся выше И. Джарви, — это “общество аудиторий”. Общество осваивает кинопродукцию не иначе как выступая в роли зрительской аудитории. Сам факт этого перевоплощения общества в аудиторию, действие механизма перевоплощения означает, что потребности зрительской аудитории являются наиболее значимым, наиболее представительным выражением потребности общества в кинематографе. Значит, право социального заказа — законное, естественное право зрительской аудитории.

Конечно, единственным социальным заказчиком кинематографа зрительскую аудиторию назвать нельзя. Известное право на социальный заказ имеет и само кинематографическое сообщество, не говоря уже об институтах просвещения и образования. Но есть ли более приоритетная репрезентация кинопотребности общества, чем потребности зрительской аудитории? На право решающего голоса, как известно, претендуют иные идеологи и эстетика, полагая, что им лучше известны потребности зрителя как единицы общества. Но реализация этой точки зрения, как показывает исторический опыт, влечет за собой определенное отрицание запросов зрителя как самоценного социального субъекта, самоценной личности. В этой связи достаточно сослаться на атмосферу, мягко говоря, полупризнания, в которой создавались и распространялись жанровые фильмы в СССР. Именно в такой атмосфере и могло случиться, что фильм В. Меньшова “Москва слезам не верит”, удостоенный “Оскара” Американской академией киноискусства как лучший зарубежный фильм года и пользовавшийся широчайшей популярностью у отечественного зрителя, на страницах нашей кинопечати предстал как образец тех картин, которые не следует делать, а самого режиссера, по его признанию, коллеги “расстреливали взглядами”. Именно из-за такой атмосферы и могло случиться, что в условиях подключения к мировому кинорынку наш кинематограф оказался неконкурентоспособным у себя дома.

Отрицание за публикой статуса главного социального заказчика кинематографа покоится и на нежелании признать за ней значительное право самой решать, какие свои запросы удовлетворять в качестве кинозрителей. Вместо права решающего голоса в вопросе о том, что производить и импортировать, публике предоставляется право выбирать из кинопродукции, прошедшей сквозь сито иных интересов. Это — авторитарный подход в кинематографической политике, и как таковой он неприемлем в условиях демократической организации кинематографической жизни.

Критикуя поставленное на государствен-

ную службу кино, нельзя не видеть, что рынок тоже не безгрешен. Преследуя сугубо коммерческие цели, предприниматели формируют тип зрителя, наиболее соответствующий требованиям товарного кинопроизводства, ускоренному и прибыльному обращению капитала в сфере кино. “Действительные” потребности зрителей оттесняются на задний план некими “мертвыми” потребностями, специально культивируемыми в целях максимизации прибыли. Социология кино может сыграть важную гуманистическую роль, ставя вопрос о действительных потребностях зрителей, их выражении и удовлетворении в реальных условиях социальной организации кинематографической жизни.

Третье достоинство прокоповской формулировки центрального вопроса социологии кино связано с тем, что российский кинематограф при научной и прочей поддержке должен двигаться в направлении к цивилизованному рынку. А в условиях такого рынка публика — главный инвестор кинематографа, она является его социально-экономической основой. Так называемое самофинансирование на деле является не чем иным, как зрительским финансированием. Экономическое положение кино решающим образом зависит от его аудитории. Ее вкусами и запросами во всем их многообразии, а не только в виде некоего “общего знаменателя”, и должны поворачиваться практические решения. Следовательно, социологическое изучение зрительских запросов, степени их удовлетворения — задача чрезвычайной важности для рационально действующего практика кино. На ее решения и нацеливает исследователей прокоповская формулировка центрального вопроса социологии кино.

Д. Прокоп не пояснил, что он имеет в виду, говоря о “действительных” потребностях зрителей. Между тем это принципиальный вопрос кинополитики, с ним связано немало спекуляций. Согласно толковому словарю русского языка С. Ожегова “действительный” значит “существующий на самом деле, настоящий, подлинный”. Но вот вопрос: всегда ли можно назвать “существующую на самом деле” потребность “на-

стоящей, подлинной”? Ясно, что далеко не всегда. Действительное и в данном случае далеко не всегда разумно. А что же тогда разумно? Возможны несколько ответов. Разумными можно считать те потребности, что общественно целесообразны, или те, что служат самоутверждению и развитию человека, или те, что являются предпосылкой эстетического развития киноискусства. В каждом из этих трех критериев заключена своя доля истины.

В литературе и дискуссиях можно встретить различные ответы на центральный, по Д. Прокопу, вопрос социологии кино. Положительный ответ иногда дают такими словами: “Кино — это зритель”. Или “Зритель всегда прав”. Американский предприниматель А. Цукор, некогда введший систему звезд в кино, даже опубликовал книгу под названием: “Зритель никогда не бывает неправым”. В столь же категоричной форме можно услышать или прочесть и отрицательный ответ. Так, на одной из конференций, состоявшейся в Доме кино (Москва, 1992 г.) режиссер С. Кулиш заявил: “Зритель всегда не прав, потому что он является таким, каким его сделало кино!” Иногда ответ оказывается неоднозначным, двойственным. Так, в книге “Психологическая история немецкого кино” З. Кракауэр пишет: “Критики нередко отмечали, что Голливуд умудряется продавать такие фильмы, которые не дают массам то, что они хотят. Выходит, что Голливуд дурачит и обманывает публику... Однако губительное влияние голливудского массового киноразвлечения не стоит переоценивать... Кинопромышленность, живо заинтересованная в прибыли, принуждена по мере сил принаравливаться к капризам зрительской психологии. Конечно, американская публика получает то, что хочет Голливуд ей навязать, но в конечном счете вкусы зрителей определяют природу голливудских фильмов”.

Вторая версия центрального вопроса социологии кино задается одним из распространенных способов определения предмета любой отраслевой социологии. В его основе лежит мысль, что изучаемый социологом общественный процесс характеризуется, с одной стороны, определенным внутренним

содержанием, с другой — определенной общественной формой той совместной деятельности, посредством которой он осуществляется, с третьей — погруженностью в определенный социальный контекст. Далее внутреннее содержание изучаемого общественного процесса взаимодействует с его общественной формой, общественный процесс в целом — с внешним социальным контекстом. Это взаимодействие рассматривается как область интересов социологии.

Поясним сказанное сначала на примере определения предмета политической социологии. Размышляя о том, что представляет собой социология политики и чем она отличается от политологии, западный исследователь Дж. Сартори высказал такую мысль: “Политическая наука” изучает, как политические события производятся политическими институтами и силами... “Политическая социология” объясняет политические события как продукты **социальных сил**... “Политическая социология” — междисциплинарный гибрид, объясняющий политические события политическими и социальными факторами”. Здесь подразумевается, что главное для социологии политики — изучение взаимоотношений между социальным контекстом и политическим процессом. Руководствуясь этой мыслью, можно сказать, что киноведение изучает киноискусство как следствие художественных факторов, а социология кино имеет своим предметом взаимоотношения между художественным процессом в кино и его социальным контекстом, что она призвана, в частности, объяснить художественный пласт кинопроцесса социальными и художественными факторами. Согласившись с этим, мы должны признать, что центральным будет вопрос о том, как влияют социальные факторы кинопроцесса и социальный контекст в целом на художественное творчество, появление и развитие художественных дарований, возникновение стилей и шедевров киноискусства. Кстати, попытку ответить на этот вопрос представляют собой такие книги, как “Социология кино” Д. Прокопа и “Социология киноискусства” американца Дж. Хьюэйкоу.

Данное решение вопроса о центральной проблеме социологии кино подкупает тем, что теснейшим образом сближает данную дисциплину с киноведением как разделом традиционного искусствознания. Вместе с тем здесь имеет место некоторое противоречие с самой природой социологического взгляда на мир. Социологический подход предполагает, что изучаемое общественное явление берется в целом и рассматривается как часть общественного организма. А это означает, что центральная проблема состоит в уяснении места данного явления в обществе, его назначения и влияния, в постижении данного явления как некоей функциональной необходимости, функционального органа общества. В этом, на наш взгляд, и состоит центральная проблема социологии кино. В прикладных исследованиях она соответствующим образом модифицируется и конкретизируется. Такого рода исследования сориентированы на непосредственное содействие реализации социальных функций кинематографа. Так, в условиях рынка важное значение обретает информационно-социологическое обеспечение коммерческой функции кино.

Второй и третий варианты решения вопроса о центральной проблеме социологии кино близки между собой. Именуемое различие объясняется тем, что связь между художественно-эстетической ценностью фильма и его интегральной общественной значимостью далеко не однозначна. Примеров тому довольно много. Так, фильм А. Германа “Мой друг Иван Лапшин” вызвал восторги среди кинокритиков, но заметного следа в массовом сознании не оставил. Более того, его первый показ в программе Центрального телевидения явился причиной многочисленных зрительских протестов.

Названные ответы на вопрос о центральной проблеме социологии кино не обязательно должны рассматриваться как некие альтернативные решения. Вместе взятые, они дают представление о центральных проблемах социологии кино. Ответ во множественном числе более полно определяет основные задачи киносоциолога.

Школа киноменеджера

Продюсер и его роль в прокате фильмов

Е. МОРКОВИНА

Как правило, человек, назначенный руководителем рекламной кампании (управляющий), требует, чтобы ему позволили высказать свое мнение о фильме и стратегии его продвижения еще до окончания производства картины. Независимо от того, обнародованы или нет сценарий, актерский состав, декорации и т.д., управляющий начинает работать над планом маркетинговой кампании, в котором должны быть учтены следующие моменты: в какое время года фильм надо выпустить на экраны, сколько кинотеатров задействовать под премьеру, сколько денег запросить у студии под этот проект. Конечно, при необходимости, этот план можно изменять.

Чаще всего прокатные фирмы заключают с продюсером договор на право консультаций, что дает ему возможность участвовать в составлении плана маркетинговой кампании.

Понятно, что даже крупные студии не могут тратить по 15 тыс. долл. на маркетинг каждого фильма, поэтому, чтобы определить наиболее выгодный в коммерческом плане фильм, руководство студии прибегает к маленькой хитрости — предварительным зрительским просмотрам, которые устраиваются до основного выпуска фильма. После подсчета сборов от таких просмотров выбирается наиболее перспективный фильм. Безусловно, специалистам по маркетингу гораздо приятнее работать с фильмами, “обреченными” на удачу. Так, у фильмов о Джеймсе Бонде уже была определена аудитория и его проката не представляла особого труда.

Гораздо сложнее работать со средними фильмами. Изначально работа с фильмами типа “Супермен II”, “Супермен III” или “Челюсти” более выигрышна в сравнении с работой над лентами “Барбароса”, “Цвет

оборотного вязания”, “Поле снов”, которые тоже надо пытаться продать.

Решение руководителей студии сэкономить на рекламе среднего фильма может обернуться против них же. Отказав фильму в рекламной и маркетинговой поддержке, студия лишает его справедливого шанса. Продюсеру необходимо вмешаться. Если ему удастся убедить руководство студии в том, что у фильма есть шанс сделать хорошие сборы, оно может, скрепя сердце, выделить некоторую сумму на проведение рекламной кампании.

Сегодня продюсеру гораздо легче следить за изменениями в прокатной политике его фильма, поскольку ранее самостоятельные отделы проката и рекламы соединены в один.

Когда речь идет о его фильме, продюсер должен использовать все возможности для выбора правильной стратегии маркетинга. Для этого бывает иногда необходимо обратиться за помощью к сторонникам. Режиссер, актеры, юристы, рекламные агенты и просто друзья могут быть вовлечены в маркетинг. Но для этого продюсер должен хорошо представлять себе процесс проката, тогда он сможет, льстя творческим работникам студии, достигать своих целей и влиять на решение прокатчика. Он один видит смысл в диалогах между творцами и продавцами.

Для облегчения выбора правильной стратегии маркетинга каждого фильма на крупных студиях существуют отделы исследований, собирающие огромное количество информации, которая должна дать ответ на вопрос, какие фильмы снимать, как их продавать, как строить прокат.

Однако при проведении исследований всегда есть опасность включать в результаты сведения, совпадающие с точкой зрения одной из сторон. Исследователь должен быть объективен в своей работе. Сло-

жность состоит в том, что его работа оплачивается прокатной компанией, а не беспристрастной третьей стороной, а, как известно, "кто платит...". В подобной ситуации именно продюсер должен обратить внимание на подозрительного исследователя и предложить прокатчику выбрать другого.

Исследования ведутся в нескольких направлениях. Все начиналось с изучения воздействия на зрителя разных видов рекламы. Сегодня используются более прогрессивные методы. Например, задача отслеживающего изучения состоит в том, чтобы соизмерить сущность и способы проникновения на рынок отдельного фильма как конкурентоспособного продукта. Этот вид изучений входит в систему представления товара на рынке и сходен с исследованиями, проводимыми компаниями, занимающимися упаковкой товаров. Одним из первых специалистов такого рода был Алан Фридмен. Он работал в "Бристоль Мейгз Корп" в должности исследователя товарных упаковок, когда фирма приобрела кинокомпанию "Паломар Пикчерз", что и побудило его заняться кино. Однако следует оговориться, что сходство методов, используемых при изучении продвижения фильмов и типовых упакованных товаров, вовсе не означает, что похожи эти два продукта. Фильм необходимо изучать как уникальный, предельно новый продукт. Приходится составлять концепцию продвижения картины в огромном количестве вариантов и предлагать их заказчику. Зрителя надо убедить посмотреть фильм. Тут либо получится, либо нет. В противном случае можно рассчитывать только на домашние просмотры.

Современные аналитики не исключают возможности появления тенденции начинать исследования еще до начала производства. Фридмен считает, что тестирование художественных фильмов может быть эффективно использовано для выделения маркетинговых проблем.

Если они существенные, следует решить, стоит ли проект риска, который свя-

зан с его осуществлением. Но на основании тестирования нельзя делать вывод о качестве сюжета или сценария. Некоторые хиты, например "Супермен", получили при предварительном тестировании весьма посредственную оценку. Результаты тестирования больше говорят о тех препятствиях, которые надо преодолеть, чем о решении, снимать фильм или нет. Для этого есть много причин. Если у фильма огромная рекламная поддержка, это может стать залогом успешного выхода фильма и снизить риск капиталовложений. Однако правильно определить фильм тоже непросто. Такие слова, "зловещий", "враг", "тайный", при рекламе таинственно-мистических фильмов не больше чем другие помогают вызвать у аудитории ту или иную реакцию. Сегодняшнего зрителя старыми клише в кинотеатр не завлечь, и он должен быть уверен, что получит то, за что платит. Показателен пример с фильмом "Поле снов", который выпускала кинокомпания "Юниверсал". В то время Кевин Костнер еще только собирался стать звездой. Исследования показали, что делать ставку на бейсбол или на фантастические элементы в картине не следует, поэтому фильм был представлен как "чувственный". Зрители приняли это так восторженно, что вскоре фильм стал хитом.

Когда руководство прокатной фирмы не уверено в дальнейшей судьбе нового фильма, используются предварительные просмотры и анкетирования. Часто дополнительно прибегают к "телефонному" изучению, чтобы глубже исследовать реакцию зрителей. Та часть аудитории, которой действительно не нравится фильм, покинет зал, не тратя времени на заполнение анкет. Те, кто заполнит анкеты, может отнестись к этому не так серьезно, как того хотелось бы. Поэтому нередко используется дополнительный телефонный опрос. Такие звонки делают специально обученные интервьюеры в течение 48 часов после просмотра, поскольку в этот период зрители могут дать более реальную оценку фильму.

Повышение квалификации

Кинопроектор 23КПК-3

Я. ПОЛЕЩУК

Принцип работы лентопротяжного тракта

Звуковое сопровождение кинофильма, отпечатанного на киноплёнке шириной 35 мм, представляет собой фотографическую фонограмму. Кроме оптической системы записи — воспроизведения звука, в мире на сегодняшний день существуют и другие системы звукозаписи на различные носители — механическая, магнитная. Традиционная, привычная нам система оптической звукозаписи на киноплёнку в сравнении с другими системами не отличается высоким качеством. Недостаточно широки частотный и динамический диапазоны; заметно влияние царапин, потертостей и загрязнений поверхности киноплёнки на качество звуковоспроизведения. В магнитной системе звукозаписи, которая на сегодняшний день является одной из самых совершенных, таких недостатков практически не существует.

Однако применительно к кино фотографическая система записи звука на массовые фильмокопии является наиболее практичной в эксплуатации, поскольку фотографическая фонограмма формируется в том же эмульсионном слое, в котором сформированы кадры киноизображения. А это значит, что дополнительных технологических усложнений при производстве фильмокопии и оснащении кинотеатров, как, например, нанесения ферромагнитной дорожки на поверхность киноленты с последующим электрическим копированием фонограммы, не требуется, что значительно

упрощает и удешевляет общий кинотехнологический процесс.

Фотографическая фонограмма кинофильма представляет собой промодулированную светом в такт со звуковым сигналом и затем проявленную дорожку, причем модуляция может быть как по ширине фонограммы, так и по ее фотографической плотности. На вид наиболее распространенная фотографическая фонограмма переменной ширины является одной или несколькими одинаковыми (расположенными рядом) дорожками с черными зубчиками разных размеров (в зависимости от частоты записываемого сигнала: чем выше частота, тем мельче зубчики) по краям и обесшумливающей огибающей.

Звуковая часть лентопротяжного тракта совместно со звукочитающей системой и стабилизатором скорости кинопроектора 23КПК-3 предназначена для считывания информации канала звукового сопровождения кинофильма. Для этого фотографическая фонограмма просвечивается узкой световой полоской высокой яркости и постоянной во времени интенсивности, которую создает специальная лампочка накаливания, питаемая постоянным напряжением. Прошедший через движущуюся фотографическую фонограмму (причем вне зависимости от того, переменной ли она ширины или плотности) такой пучок света становится промодулированным, то есть его интенсивность изменяется согласно сигналу звукового сопровождения кинофильма. Он направляется на фотодиод, который преобразует энергию светового потока в энергию слабого электрического сигнала, который затем усиливается во много тысяч раз усилительным устройством и подается на громкоговорящие агрегаты, установленные за перфорированным экраном в кинозале. Они преобразуют усиленный электрический

Продолжение. Начало в № 2-12 1995 г., № 1, 2 1996 г.

кий сигнал в акустический, то есть в звуковое давление, представляющее собой быстро сменяющуюся во времени последовательность сжатий и разрежений воздушных частиц. Эти деформации среды воспринимаются органами слуха кинозрителей (барабанными перепонками их ушей) и по множеству нервных окончаний подаются в мозг, идентифицирующий слабейшие электрические сигналы, пришедшие от нервных окончаний как звук.

Для того чтобы процесс записи и воспроизведения (в кинопроекторе) звука с ленточного носителя аудиоинформации стал возможным, постоянно продвигающийся носитель (киноленту) прежде всего необходимо зафиксировать в пространстве относительно световой читающей полоски (читающего штриха). Если этого не сделать или сделать недостаточно хорошо, то фотографическая фонограмма периодически будет выходить из фокуса читающей оптики или же смещаться в сторону, что вызовет недопустимое ухудшение качества звука — недопустимый уровень частотных и нелинейных искажений, вплоть до выпадания сигнала звуковоспроизведения и невозможности осуществления последнего.

Участком лентопротяжного тракта кинопроектора, на котором осуществляется считывание звуковой информации, или, как его еще принято называть, **звуковым треком** может быть гладкий барабан, неподвижный звуковой фильмный канал специальной конструкции, натянутый отрезок киноленты между двумя звуковыми барабанами или вблизи одного такого барабана.

В кинопроекционном аппарате 23КПК-3 функцию фиксации киноленты в пространстве относительно фокуса читающего штриха выполняет специальный гладкий барабан 1 (рис. 20). Он не имеет зубьев, кинематически не связан с передаточным механизмом кинопроектора и вращается только за счет наличия фрикционного сцепления своих опорных поясков с поверхностью перфорационных дорожек киноленты в пределах угла охвата. Кинолента 2 прижимается к опорным поверхностям гладкого барабана с помощью ролика 3. Он имеет

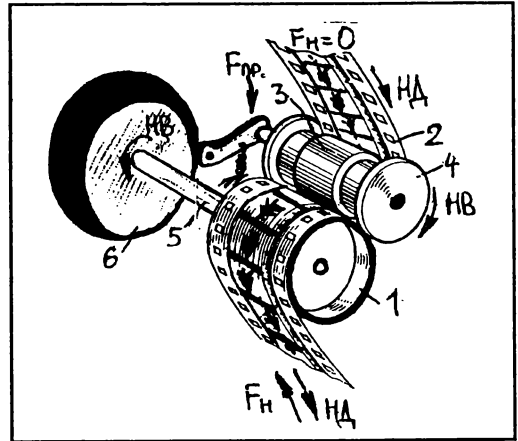


Рис. 20. Принцип действия звукового гладкого барабана и комбинированного (прижимного и поперечно-направляющего) ролика лентопротяжного тракта кинопроектора 23КПК-3:

1 — гладкий барабан, 2 — кинолента, 3 — комбинированный ролик, 4 — буртики, 5 — ось, 6 — маховик; F_H — сила натяжения киноленты, HD — направление движения киноленты, HB — направление вращения, F_{Hr} — сила прижима комбинированного ролика к опорным пояскам гладкого барабана

буртики 4, один из которых подпружинен. Благодаря этим буртикам обеспечивается поперечная фиксация киноленты с фонограммой в месте, где осуществляется чтение последней. Без киноленты расстояние между буртиками ролика составляет чуть меньше 35 мм, что обеспечивает уверенную фиксацию киноленты с любой возможной степенью усадки — так же, как и у поперечно-направляющего ролика, установленного в фильмном канале, работу которого мы рассматривали ранее. Ролик 3 звукоблока является одновременно как поперечно-направляющим, так и прижимным, благодаря чему он и получил название комбинированного. Опорная поверхность комбинированного ролика обрешинена, что улучшает сцепление его с поверхностью перфорационных дорожек киноленты на границах “металл гладкого барабана — поверхность киноленты” и “поверхность киноленты — обрешиненная поверхность комбинированного ролика”.

Профиль резиновой части комбинированного ролика выполнен особым образом для осуществления контакта с поверхностью киноленты только в пределах перфорационных дорожек — так же, как и у изготовленного из металла гладкого барабана, к которому комбинированный ролик киноленту прижимает. Это обстоятельство обеспечивает лучшую сохранность поверхности киноленты в пределах расположения на ней кинокадров с изображением фильма и фотографической фонограммы, поскольку они остаются нетронутыми. В конечном итоге это благоприятно сказывается на продолжительности экранной жизни фильмокопии, так как при прочих равных условиях она сможет прослужить дольше и качество кинопоказа будет достигнуто лучше.

Следует отметить, что достижение оптимальных условий для получения необходимого коэффициента трения между кинолентой и гладким барабаном путем применения прижимного (комбинированного) ролика не является наилучшим, так как сам ролик способен внести из-за радиального биения своих опорных поясков и переменного трения в своих шарикоподшипниках некоторые искажения в скорости продвижения фонограммы, что нежелательно. Так, в блокирующих стабилизаторах скорости кинопроекторов МЕО-5Х, КП и КПК сцепление, у которого было упомянуто выше, достигнуто путем создания натяжения набегавшей и сбегавшей ветвей киноленты на гладкий барабан с одновременным увеличением угла охвата кинолентой последнего, и комбинированного ролика, понятно, не требуется. В 23КПК-3 применен «вращающийся» стабилизатор скорости одностороннего действия, ведомый кинолентой, но и здесь условия звуковоспроизведения достаточно благоприятные, хотя и несколько хуже, чем, например, у МЕО-5Х.

Сигнал звуковоспроизведения, считанный с фотографической фонограммы и преобразованный фотоприемником звукочитающей системы кинопроектора, направляется через усилитель непосредственно к громкоговорящим мониторам кинозала. Такая система звуковоспроизведения называется системой с **непосредственным считыванием**

аудиоинформации с носителя. Любые колебания скорости его продвижения немедленно отражаются на общем качестве звуковоспроизведения, поскольку никаких буферных элементов, накапливающих информацию по мере поступления с кинопроектора и выдающих ее в режиме строгой синхронизации, в отечественной звуковоспроизводящей аппаратуре, к сожалению, не предусмотрено.

Для осуществления высококачественного звуковоспроизведения в любой системе звукозаписи необходимо, чтобы скорость транспортирования магнитной ленты (или киноплёнки с оптической фонограммой, что в данном случае одно и то же) в аппаратуре записи и воспроизведения звука была бы одинаковой, а в системах с непосредственной записью и считыванием информации — еще и строго постоянной: за равные промежутки времени, стремящиеся к нулю (моментальные значения) через киноаппарат должно пройти одинаковое количество киноленты.

Для обеспечения высокого качества звуковоспроизведения на киноустановке необходимо иметь качественно изготовленную фильмокопию, совершенный и исправный усилитель, отлаженный кинопроектор, хорошо заэкранированную линию соединения его с усилителем и усилителя с выносным регулятором громкости, исправные громкоговорители и хорошую акустику зрительного зала, в котором проводится показ кинофильма, но высококачественное звуковоспроизведение будет невозможно, если киноплёнка в звуковой части лентопротяжного тракта кинопроектора продвигается недостаточно равномерно.

При малейших колебаниях скорости продвижения фонограммы появляется **детонация** — один из видов модуляционных искажений сигнала звуковоспроизведения. Паразитная частотная модуляция очень сильно снижает качество воспроизведения звука, поскольку она сразу же становится заметной на слух и ухудшает общий эмоциональный эффект от просмотра кинофильма.

Различают детонации I и II рода. Если паразитная частотная модуляция находит-

ся ниже границы звукового диапазона, воспринимаемого самым чувствительным человеческим ухом (ниже 12...16 Гц), она называется "детонацией I рода", если же в пределах звукового диапазона (выше 12...16 Гц) — "детонацией II рода".

В свою очередь, детонации I и II рода делятся на низко- и высокочастотные. Низкочастотные детонации I рода возникают при частоте колебаний скорости от 0,2 до 3...5 Гц и идентифицируются на слух как периодическое изменение тональной окраски звука. Плавное, постепенное изменение высоты тона вызывает у зрителей впечатление "плавания" звука. Высокочастотные детонации I рода (с частотой паразитной огибающей от 3...5 до 16 Гц) создают впечатление дрожащего, вибрирующего звука. В пределах от 6 до 12 Гц характер звукового восприятия детонации меняется и переходит к эффекту "вibrато", характерного, например, для таких музыкальных инструментов, как гавайская гитара, скрипка, виолончель (для последних инструментов частота "вibrато" 6-8 Гц).

При низкочастотных детонациях II рода звук, хотя и становится на слух слитным, делается хриплым, дребезжащим. Речь становится неразборчивой. Создается впечатление "шероховатости", "шелушения" звука, как если бы это были нелинейные искажения, которые появляются при перегрузке усилителей и громкоговорителей. Низкочастотная детонация II рода происходит при частоте паразитной огибающей от 16 до 100...200 Гц. При высокочастотной детонации II рода (с частотой паразитной модуляции до 500 Гц) прослушиваются дополнительные тона, спектральных составляющих которых не было в исходном сигнале звуковоспроизведения. Они воспринимаются на слух как посторонний шум, наложенный на основную звуковую картину кинофильма и воспроизводящийся одновременно с ней. Например, при частоте паразитной модуляции примерно 300 Гц и выше эффект детонации воспринимается как паразитный шум, похожий на фоновый шум изношенной фонограммы ("шипение"), поскольку физиологическое восприятие звука на частотах, близких к указанной,

существенно изменяется.

Детонации I рода вызываются в кинопроекторе обычно диаметральным биением опорных поясков зубчатых барабанов, транспортирующих через звукоблок киноленту, и радиальным биением валов, на которые эти зубчатые барабаны устанавливаются, а также роликами в звуковой части кинопроектора, имеющими эксцентриситет.

Детонация II рода может появиться при заедании подшипников вала стабилизатора скорости, при недостаточных размерах свободных петель в звуковой части кинопроектора, а при применении "вращающегося" стабилизатора скорости, который как раз и используется в 2ЗКПК-3, и при отсутствии прижима киноленты к поверхности опорных поясков гладкого барабана.

Опыт прослушивания фонограмм показывает, что чувствительность человеческого уха к детонации зависит и от характера воспроизводимой фонограммы. Наиболее заметными детонации становятся при воспроизведении чистого однотонального звука, напевной музыки — скрипичной, фортепианной, симфонической. На речевых участках фонограммы ухо человека особенно чувствительно к детонации II рода и намного меньше — к детонации I рода.

Наибольший вред звуковоспроизведению наносят низкочастотные детонации I рода, при частоте паразитных модулирующих колебаний порядка 1...2-4...8 Гц в зависимости от частоты воспроизводимого тона. Чувствительность человеческого уха к детонациям возрастает с увеличением частоты и амплитуды и соответственно громкости воспроизведения основного тона. Однако и другие виды детонации, кроме тех, о которых упоминается выше, и при воспроизведении речевых программ тоже, не вызывают, вероятно, восхищения ни со стороны пришедших приобщиться к киноискусству зрителей, ни со стороны кинотехников, чьим долгом, без сомнения, является донесение до кинозрителей произведений киноискусства в наилучшем с точки зрения технических вопросов виде.

Продолжение следует

Отечественная кинотехника в именах и датах

В. КОМАР,
профессор НИКФИ

В настоящей статье автор хотел бы вспомнить некоторые вехи развития техники нашей кинематографии, высказать соображения о ее настоящем и будущем. Техника кинематографа создавалась трудом многих людей. Некоторые из них, но далеко не все, названы в этой статье, потому что автор не ставил своей задачей дать полный исторический обзор столетнего развития техники кинематографа.

Кто же изобрел кинематограф?

Официально изобретателем кинематографа, как известно, считается Луи Люмьер, который в 1895 г. запатентовал свое изобретение и начал его коммерческое применение во Франции.

Изобретатель кино тот, кто первый в единой системе объединил все четыре отличительные особенности кинематографа: киносъёмочную камеру, киноплёнку, кинопроектор и экран. Многие в США считают, что впервые это сделал Эдисон со своими сотрудниками. Однако им не удалось юридически обосновать свое утверждение патентами и достоверными публикациями того времени.

Учитывая параллельные и независимые друг от друга почти одновременные работы Люмьера и Эдисона, было бы справедливо считать их обоих изобретателями кинематографа.

Возникновение и развитие кинематографа, кинотехники в России до революции 1917 г.

Кинематограф в России появился сразу же после его изобретения. Первые кинофильмы, снятые братьями Люмьер, как известно, демонстрировались в Петербурге, Москве и других городах страны в 1896-м, то есть уже в следующем году после изобретения кинематографа. Первые киносъём-

ки в России были произведены русским фотографом А. Федецким в том же 1896 году.

В 1907 г. А. Ханжонков организовал в Москве первую крупную русскую киностудию. С режиссером В. Гончаровым им в 1911 г. был снят первый русский полнометражный кинофильм “Оборона Севастополя”. С каждым годом число снимаемых кинофильмов в России увеличивалось.

Одновременно началось и производство киноаппаратуры, хотя использовалась преимущественно зарубежная техника.

Так, в России А. Мин впервые организовал производство кинопроекторов по типу “Патэ”, П. Сосновский разработал и изготавливал кинопроекторы типа “ПСБ” (1914), К. Николаев — осветительные приборы с дуговыми лампами для киносъёмок, Н. Коровкин — различное оборудование для кинопроекторных установок; трансформаторы, реостаты и др. (1906-1916).

Киноиндустрия в довоенный период

После революции большое внимание уделялось созданию национальной кинематографии.

Уже в 1918 году начала работу киностудия “Ленфильм”. В 1919 году был основан Ленинградский институт киноинженеров, в том же году основан в Москве Государственный институт кинематографии (ВГИК).

Сразу после окончания гражданской войны в России начал закладываться прочный фундамент для создания мощной русской киноиндустрии.

В 1924 году были основаны две крупнейшие киностудии страны: “Мосфильм” и киностудия им. Горького. В годы индустриализации страны (1926-1929) построены киностудии в Киеве, Тбилиси, Баку, Алма-Ате, Ереване и Ташкенте. В 1931 г. основана Центральная студия документальных фильмов, в 1933 г. — киностудия “Центрнаучфильм”.

В 1924 году было организовано первое промышленное предприятие “Маевка” по производству электромеханической киноаппаратуры. В 1925 году создан Одесский киномеханический завод, а в 1931 году — “Москинап”.

В 30-ые годы была создана киномеханическая промышленность, у истоков которой стояли Н. Исаев, Н. Дешкин, С. Соколов, В. Петров, И. Эристов. Первая кинокопировальная фабрика была организована в Москве в 1932 году.

Руководство страной того времени придавало большое значение научно-исследовательским работам для решения задачи становления национальной киноиндустрии. В 1929 г. по инициативе К. Чибисова и Е. Голдовского был основан Научно-исследовательский кинофотоинститут (НИКФИ), а в 1936 году Г. Ирский организовал Научно-исследовательский институт киностроительства (НИИКС) и кинотехническая наука начала формироваться как самостоятельное направление среди прикладных наук.

С 1932 г. начал издаваться научно-технический журнал “Кинофотопромышленность”, а с 1937 г. — “Кинемеханик”, которые сыграли большую роль в развитии отечественной техники кинематографии.

С 1923 года на Государственном оптическом заводе в Ленинграде было начато промышленное производство кинопроекционной аппаратуры.

Завод разработал и изготавливал передвижной немой кинопроектор “ГОЗ”, а с 1926 года — кинопроекторы ТОМП, не уступавшие по своим характеристикам зарубежным аналогам. Производство киноаппаратуры было выделено затем в отдельное предприятие — Ленинградский завод киноаппаратуры. Завод выпустил большое количество кинопроекторов КЗС-22, которыми были оснащены кинотеатры страны.

С 1932 года Одесский завод “Кинап” по разработке НИКФИ начал выпускать немой узкоплечный 16-мм кинопроектор “УП”. Затем этот кинопроектор был усовершенствован и выпускался в больших количествах под названием “16-ЗП” для

показа кинофильмов на селе (Н. Бернштейн, А. Болоховский).

Киносъёмочная аппаратура

На киностудиях нашей страны в то время, как и сейчас, широко применялась импортная киносъёмочная аппаратура. Это вполне естественно, и подобное происходит даже в странах с весьма развитой кинематографией.

Но следует отметить, что уже в 30-е годы отечественная промышленность выпускала как 35-мм, так и 16-мм киносъёмочные аппараты.

Разработка операторской техники и киносъёмочной аппаратуры осуществлялась в те годы на заводе “Москинап”. Были созданы киносъёмочные аппараты: для синхронных съёмки (“КС-21”), для хроникальных съёмки (“КС-1”), для “немой” съёмки (“Конвас”), для прецизионных комбинированных киносъёмки (“ПСК”). Особенно широкое применение получил киносъёмочный аппарат “Конвас”, удачно сконструированный В. Константиновым.

Отечественное предприятие “Кинооптика” разработало и изготавливало высококачественные киносъёмочные объективы на широкий диапазон фокусных расстояний от 28 до 600 мм.

В 1936 году отечественная промышленность начала изготавливать осветительные приборы “КП-45” с дуговыми лампами и лампами накаливания. С 1938 года электропромышленность начала поставлять киностудиям прожекторы огромной силы света с диаметром отражателя 600 мм, током 160 А. Отечественные осветительные приборы (“КП-25”, “КП-50”) с автоматической подачей углей превосходили зарубежные приборы.

На киностудии “Мосфильм” (Х. Рабинович) и “Ленфильм” с 1939 г. изготавливались осветительные приборы для киносъёмки с современными для того времени кольцевыми линзами и зеркальными лампами.

В 1936 г. в НИИКСе была начата разработка электропитающей аппаратуры для кинопроекторов. В 1938-1940 гг. в там же были разработаны селеновые выпрямители

серии КЭС со стабилизированными внешними характеристиками для электропитания кинопроекторов разной мощности (Л. Сажин, В. Комар).

Кинокопировальная техника

В кинокопировальной промышленности, как и на студиях, в значительных количествах использовалось импортное оборудование, но для печати кинофильмов применялась и отечественная техника.

Уже в 1932 году отечественной кинемеханической промышленностью была изготовлена первая проявочная машина, а в 1934-м — первый кинокопировальный аппарат.

Киноплёнки и их обработка

Первые лабораторные образцы киноплёнки впервые были изготовлены еще в 1919 году в Ленинградском институте киноинженеров, а в 1933 было начало промышленное производство киноплёнки.

Научные сотрудники НИКФИ активно участвовали в организации ее промышленного производства (П. Козлов). Вскоре начала производиться киноплёнка на негорючей основе (И. Гольдман, Н. Кузьминский). Большое значение для получения требуемых характеристик киноплёнок имели теоретические и экспериментальные работы, проводимые коллективами специалистов, возглавляемыми К. Чибисовым, Б. Толстогузовым, И. Левкоевым.

В области технологии синтеза и полива фотографической эмульсии значительные работы были проведены В. Зеликманом, Н. Макаровым, С. Леви.

Большую работу выполнили руководители нашей киноплёночной промышленности: М. Мумжиев, Н. Сомов, А. Калишкин, Б. Славин, В. Успенский, У. Геллер.

В 1935-1937 гг. в НИКФИ были разработаны оптимальные режимы химико-фотографической обработки отечественных киноплёнок (Н. Кириллов, С. Антонов, К. Мархилевич).

Звуковое кино

Большим достижением в области техники кинематографии было создание в период индустриализации страны отечественных систем звукового кино.

В 1927 году была впервые продемонстрирована П. Тагером в Москве оригинальная установка звукового кино. В 1928 году А. Шориным в Ленинграде также была продемонстрирована вновь созданная установка звукового кино.

Для обеспечения перехода кинематографа от немого к звуковому много сделали А. Хрущев, А. Векленко, И. Болотников, А. Парфентьев, А. Качерович, А. Матвеевко.

Интересно, что первые работы по двухканальной стереофонической записи звука были проведены в нашей стране Б. Коноплевым и М. Высоцким еще в 1936 году.

В 1931 г. впервые в стране был создан промышленный тип усилителя для звуковых кинотеатров (А. Хрущев, А. Векленко).

Большое значение для обеспечения должного качества звука в кинематографе имели работы в области архитектурной акустики киностудий и кинотеатров (А. Качерович).

В связи с тем, что киноиндустрия в нашей стране начала создаваться позднее, чем в США и других западных странах, и в отношении научно-технического уровня нашей звуковой кинотехники по отдельным направлениям возникали некоторые отставания, которые, однако, преодолевались в короткие сроки путем оригинальных научно-технических решений.

Создание цветного кинематографа

С первых лет деятельности в НИКФИ проводились работы с целью создания цветного кинематографа.

Первые полнометражные цветные кинофильмы были сняты в России по оригинальному двухцветному выражному способу, разработанному Н. Агокасом, А. Иорданским, Ф. Проворовым (“Карнавал цветов”, “Груня Корнакова”).

В 1937 году НИКФИ и киностудией “Мосфильм” была разработана технология и аппаратура гидротипного процесса изготовления цветных фильмокопий (П. Мершин, Н. Овечкис, В. Фридман). Несколько цветных кинофильмов были созданы киностудией по этому методу.

Начиная с 1933 года в НИКФИ проводились исследования и разработка субтрак-

тивного процесса получения цветных изображений на многослойных пленках (Г. Арбузов, К. Мерц, В. Чельцов).

Значительные работы были проведены в области химико-фотографической обработки кинопленки Е. Иофисом на киностудии "Мосфильм".

Проведенные в довоенный период разработки послужили фундаментом для развития работ по цветному кинематографу в нашей стране и обеспечили в дальнейшем полный переход кинематографии от черно-белого к цветному изображению.

Стереоскопический кинематограф

Еще в 1926 году Н. Клемпнер продемонстрировал изобретенный им в нашей стране метод стереоскопического кинематографа, основанный на анаглифическом принципе. Работы по исследованию анаглифического метода стереокино проводились в НИКФИ в 1935-1937 гг. (А. Левингтон). Первая съемка и проекция экспериментального стереоскопического фильма по прогрессивному поляризованному методу была осуществлена в НИКФИ в 1938 году Н. Валюсом.

В 1935 году С. Ивановым был изобретен растровый метод стереоскопического кинематографа без применения очков. Первая демонстрация стереоскопического кинофильма по растровому методу состоялась в Москве в 1941 году.

Проведенные в те годы работы по стереоскопическому кинематографу послужили основой для последующих работ по созданию систем кинематографа с трехмерным изображением.

Киноиндустрия в послевоенный период

В послевоенные годы в нашей стране произошли очень большие изменения, были созданы мощная киноиндустрия, замечательные произведения киноискусства.

В 1989 г. 27 киностудий страны сняли 158 игровых кинофильмов, 6 кинокопировальных предприятий напечатали фильмокопий общей длиной 680 миллионов метров, 30 тысяч городских кинотеатров и 188 тысяч сельских киноустановок посетили 3,2 млрд зрителей.

Успешные работы киностудий страны

были обеспечены усилиями технических руководителей киностудий: Б. Коноплевым, И. Александром, В. Трусько, В. Коваленко, Ю. Коваленко, И. Гордейчуком, Е. Ксандровым, А. Глазманом, Г. Альпом, Б. Поповым, И. Милькиным, Ю. Бреусом, А. Искандеровым, Э. Рахимовым и др.

Большое значение для развития отечественной кинопромышленности имело создание в 1954 г. Научно-производственного объединения "Экран", конструкторских бюро киноаппаратуры: Центрального — в Ленинграде, Московского и Одесского. Большая заслуга в организации этих конструкторских бюро принадлежит А. Бариннову. Кроме него, руководство развитием технической базы кинематографии на протяжении многих лет успешно осуществляли В. Рудаков и В. Трусько.

Центральное конструкторское бюро киноаппаратуры, возглавляемое длительное время Н. Тарасовым и О. Иошиным, разработало большое число кинообъективов, кинокопировальной аппаратуры, проявочных машин, которые по своим параметрам были близки к лучшим зарубежным образцам. Многие выдающиеся конструкторы Ленинграда внесли большой вклад в создание отечественной технической базы кинематографии: А. Мелик-Степанян, А. Ган, В. Бондарчук, В. Раковский, Б. Ардашников, И. Голод, Р. Кашерининов, А. Пригожин, Т. Сенчугова и др.

Большое значение для развития кинематографии, ее техники имела подготовка кадров. В ней участвовали многие учебные заведения, и среди них — ЛИКИ, ВГИК, Загорский киномеханический техникум. Большая заслуга в этом С. Проворнова, В. Бургова, О. Гребеникова, Д. Волосова, Н. Волынкина, В. Маньковского, М. Антипина, Ю. Гороховского, И. Блюмберга, А. Редько, А. Дьякова и др.

Обучению кадров во многом содействовали фундаментальные печатные издания, учебники, массовая и периодическая литература. И в этом большая заслуга издательства "Искусство", а также журналов "Техника кино и телевидения", "Журнал научной и прикладной фотографии и кине-

матографии”, журнала “Киномеханик”. Большую работу выполняли В. Ушагина, Н. Панфилов, В. Макарец, В. Шеберстов, Б. Коровкин, Б. Коноплев, Г. Ирский, В. Мунькин и др.

Научные основы техники кинематографии

Создание мощной киноиндустрии в нашей стране опиралось на научные основы техники кинематографии, которые разрабатывались учеными НИКФИ, ЛИКИ, ряда институтов смежных отраслей. Цвет кинематографической науки представляли Е. Голдовский, К. Чибисов, А. Каргин, Б. Дерягин, П. Козлов, В. Комар, Н. Нюберг, Л. Артюшин, Н. Валюс, О. Гребенников, С. Проворнов, В. Бургов, П. Тимофеев, Н. Карякин и др.

Основной вклад в создание научных основ кинотехники, в разработку систем кинематографа, киноаппаратуру, технологию кинематографических процессов внес НИКФИ, деятельностью которого в разное время руководили Е. Голдовский, К. Чибисов, П. Козлов, В. Успенский, В. Комар, С. Бонгард, О. Иошин, Э. Виноградова.

Киноаппаратура и методы киносъемок

Заводом “Москинап” и Московским бюро киноаппаратуры, которые в разное время возглавляли Н. Исаев, А. Кашехлебов, А. Добровольский, С. Соломатин, Б. Радчик, И. Барский, А. Домахин, Л. Либерзон, С. Пивоваров, было разработано более 40 моделей киносъемочных аппаратов и более 90 моделей различного кинотехнического оборудования. Более 15 тысяч киносъемочных аппаратов, таких как СК-1, Эра, Мир, 1КСШР, машина трюковой печати для 16-мм киноплёнки были изготовлены на заводе “Москинап” и широко применяются на киностудиях страны. Большой вклад в создание киносъемочной аппаратуры и операторской техники внесли конструкторы Г. Шмидт, С. Никитин, Е. Бычков, В. Гордеев, С. Шахин, Ю. Британ, М. Гольцер и др.

Заводом “Москинап” в 1958 г. была выпущена киносъемочная камера ТКС-3, разработанная НИКФИ (В. Омелин, Ф. Новик),

для комбинированных киносъемок по оригинальному методу “блуждающая маска”, изобретенному Б. Горбачевым и В. Омелиным.

На высоком техническом уровне в НИКФИ была выполнена в 1978 г. разработка ряда синхронизированных бесконтактных электроприводов серии ЭСА для киносъемочных аппаратов (Е. Усышкин).

По отдельным параметрам отечественные киносъемочные аппараты часто уступали лучшим зарубежным образцам, что было связано с отставанием смежных отраслей промышленности (электронной, электротехнической), тем не менее широкое применение отечественной киносъемочной аппаратуры позволило решить задачу производства в стране большого числа кинофильмов.

Благодаря разработкам НИКФИ киностудии обеспечивались необходимыми осветительными приборами, удовлетворяющими современным требованиям производства кинофильмов. К их числу относятся линейка прожекторов серии КПЛ с лампами накаливания, дуговые кинопрожекторы КПД с угольными дугами высокой интенсивности, линейка кинопрожекторов типа “Заря”, “Свет”, “Марс”, “Луч”, “Блик” с галогенными лампами с различными характеристиками направленности и разной мощности, а затем и приборы с металлогалогенными лампами (Г. Голостенов, А. Курицын, В. Пелль, А. Лазарева). Научно-технический уровень этих разработок не уступал мировому.

С 1947 г. НИКФИ совместно с киностудией “Мосфильм” проводил работы по совершенствованию источников электропитания осветительных приборов для киносъемок (И. Осколков, Н. Тимофеев, П. Мохов, Ф. Соколов, В. Чаадаев, Н. Тихменева, А. Котляр). Были разработаны фильтры и стабилизаторы для мощных генераторов постоянного тока, стабилизирующая аппаратура для ртутных выпрямителей с сеточным управлением, стабилизированные тиристорные выпрямители, устройство с электронным цифровым управлением регуляторами напряжения.

Был создан комплекс устройств для дистанционного централизованного управления приборами кино съемочного освещения (В. Мунькин, С. Соколов, Х. Рабинович, В. Трусько, В. Григорьев). Павильоны киностудий "Мосфильм", "Ленфильм", "Таллинфильм", "Бухарест" были оснащены этими устройствами.

Аппаратура и процессы копирования кинофильмов

Производство кинокопировальных аппаратов для массовой печати фильмокопий в нашей стране было начато в 1940 году.

Тогда завод "Москинап" начал выпускать кинокопировальные аппараты непрерывной печати типа КАМ. В 1951 г. была разработана серия аппаратов УКА для непрерывной печати цветных кинофильмов.

В 1970 г. ЛОМО начало выпускать более совершенные аппараты типа 12Р, разработанные ЦКБК (И. Голод, В. Либерсон, В. Пиявский) с использованием результатов исследований, проведенных в НИКФИ Б. Валуийским.

Однако в дальнейшем преимущественное применение на киностудиях и кинокопировальных предприятиях получили более производительные и качественные импортные кинокопировальные аппараты.

В последние 10-15 лет в нашей кинокопировальной промышленности произошли революционные преобразования. Совершился переход от прежней технологии с трудоемкими операциями по изготовлению и визуальной оценке пробных отпечатков всех видов фильмовых материалов к новой автоматизированной компьютерной технологии изготовления промежуточных фильмовых материалов, массовой печати фильмокопий и изготовления исходных фильмовых материалов на киностудиях.

Эти преобразования произошли в результате все более широкого и разнообразного использования компьютерной техники на основе исследовательских работ, выполненных НИКФИ совместно с промышленностью (Л. Артюшин, А. Винокур).

Следует отметить большой вклад, который внесли в развитие кинокопировального производства ее руководители: Я. Цу-

керман, В. Забелло, Ю. Михеев, Н. Тельнов, Ю. Болтунов, Г. Александрович, С. Подлесных, М. Шор, А. Мышков, А. Калиникос, М. Ездаков, И. Головатенко, А. Соколов, Н. Трофименко, Б. Беркенгейм.

Большие работы, были проведены по проектированию и строительству в кинематографии. Огромна роль Гипрокинополиграфа, его специалистов: А. Толмачева, Л. Гальперштейна, Е. Галкина, Б. Беспрозванного, Г. Музыкантского и др.

Техника кинопроекции

Вся огромная киносеть страны была оборудована практически полностью отечественной киноаппаратурой.

Одесское конструкторское бюро совместно с НИКФИ разработало ряд типов кинопроекционной аппаратуры, которые в больших количествах изготавливались промышленностью.

Массовая стационарная 35-мм кинопроекционная аппаратура изготавливалась заводом "Ленкинам" и затем объединением "ЛОМО". Передвижная 35-мм киноаппаратура изготавливалась объединением "БЕ-ЛОМО", 16-мм, а также 70-мм киноаппаратура — на Одесском заводе "Кинап".

Благодаря высокому научно-техническому уровню специалистов, работавших в НИКФИ, конструкторских бюро и на заводах, качество кинопроекционной аппаратуры постоянно находилось на требуемом уровне. Хотя по отдельным показателям иногда возникали отставания, но по многим имело место превосходство. В целом это был мировой уровень.

Достижением явились следующие разработки: проведенное по инициативе В. Петрова коренное усовершенствование портативного 35-мм кинопроектора типа КН, создание 16-мм и 70/35-мм кинопроекторов (А. Болуховский, И. Фонарь).

Большое значение для повышения качества кинопоказа имел перевод основной части кинопроекторов на освещение ксеноновыми лампами. Благодаря активной деятельности НИКФИ (Г. Ирский) применение ксеноновых ламп в кинотеатрах в нашей стране началось раньше, чем в США.

После перевода кинотеатров на ксеноно-

вый свет стало возможным реализовать другую важную инициативу — автоматизацию кинопоказа (В. Мунькин, А. Зстов, Р. Булочник).

Широко внедрение ксеноновых ламп и систем автоматизированного показа кинофильмов явилось революционным преобразованием киносети, обеспечившим коренное повышение качества демонстрации кинофильмов и улучшение ее экономических показателей.

В конце 70-х годов разработаны комплексы унифицированной аппаратуры для кинотеатров (Н. Бернштейн, В. Щекочихин, Н. Волосков).

В начале 80-х годов созданы агрегатированные облегченные кинопроекционные комплексы, имеющие большое значение для демонстрации кинофильмов в помещениях небольшой и средней вместимости (Н. Волосков, Р. Наркевич).

В 1970 г. впервые были созданы оригинальные промышленные автоматизированные киноустановки с кольцевыми бифильярными магазинами (Л. Тарасенко, А. Курперман).

Большие работы проведены НИКФИ совместно с промышленностью по созданию электропитающих устройств для кинопроекторов со стабилизацией режима питания. Эти устройства, созданные на базе тиристорных выпрямителей (Л. Сажин, Б. Юдовский, Г. Клушин, М. Рябоконт), не уступают по своим характеристикам лучшим зарубежным образцам. В последнее время в НИКФИ разработаны транзисторные электропитающие устройства для мало-мощных кинопроекторов, обладающие высокими показателями (И. Горнянский).

Совместно с предприятиями легкой и химической промышленности в НИКФИ разрабатывались киноэкраны, которыми обеспечивалась киносеть страны, — пластмассовые, беломатовые, алюминированные, перламутровые, просветные (С. Друккер, С. Болдырева, Г. Черниловская).

В течение многих лет огромной киносетью нашей страны и прокатом успешно руководили Ф. Белов, Ю. Черкасов, М. Лисогор, Л. Витоль и др.

Развитие звукотехники кинематографии

В послевоенные годы успешно развивалась техника звукового кинематографа.

Почти вся звукотехническая аппаратура, которой были оснащены городские кинотеатры и сельские киноустановки страны, была разработана специалистами НИКФИ и промышленных предприятий (А. Бенедиктов, Г. Волошин, О. Храбан, Э. Виноградова и др.).

Работы по стереофонической записи-воспроизведения звука кинофильмов в послевоенный период были возобновлены в НИКФИ в 1948 году (П. Тагер, С. Марсов, А. Парфентьев). Разработанные затем методы и аппаратура получили значительное практическое применение.

НИКФИ вместе с промышленностью в 1961 г. разработал и практически реализовал комплексную систему акустического и звукотехнического оборудования больших залов многоцелевого назначения, в том числе в Кремлевском дворце съездов (А. Хрущев, И. Болотников, Б. Белкин, В. Фурдуев, А. Качерович).

В 1978-1979 гг. была выполнена и использована на киностудиях и кинокопировальных предприятиях унифицированная звукотехническая аппаратура для записи, перезаписи, озвучивания и электрокопирования кинофильмов.

Несколько работ в области звукотехники кинематографии были отмечены Ленинской и Государственными премиями.

За последнее время в НИКФИ проведены интересные работы по компьютеризации акустических исследований (Ю. Индлин), по исследованию шума киноаппаратуры (Э. Виноградова, М. Либерман). Ряд достижений был достигнут в разработке и изготовлении тест-фильмов для контроля и наладки киноаппаратуры (Е. Нельский, Н. Ковалевская).

За последние годы произошло отставание в одном из важных направлений в области звукотехники кинематографии. Созданная на Западе система Долби для стереофонической записи-воспроизведения звука кинофильмов с компрессией звуко-

вых сигналов превзошла по качеству звука отечественные разработки. В доперестроечный период были реальные возможности устранить это отставание. Однако в настоящее время разрыв увеличивается.

Развитие цветного кинематографа

В послевоенные годы в стране быстро развивался цветной кинематограф.

С 1947 г. на химзаводах сначала в Шостке, а затем в Казани начался выпуск цветных киноплёнок.

В результате исследовательской деятельности НИКФИ, его филиалов, а с 1967 г. и Госниихимфотопроекта, который выделился из НИКФИ, качество цветных киноплёнок непрерывно улучшалось. За 30 лет с 1947 г. светочувствительность цветных киноплёнок увеличилась в 10 раз.

Усовершенствование киноплёнок обеспечивалось исследовательскими работами в области синтеза новых оптических сенсibilизаторов (И. Левкоев, Н. Свешников, С. Натансон и др.), а также результатами разработки методов изготовления цветных киноплёнок с маскированием в слое (А. Иорданский, И. Килинский, С. Бонгард, В. Чельцов, В. Андреанов).

В 60-е годы наши цветные киноплёнки были близки по качеству киноплёнкам переловых зарубежных фирм, отставание измерялось лишь несколькими годами. Отечественные кинофильмы на зарубежных кинофестивалях нередко отмечались премиями за лучший цвет.

Однако в США, Германии и Японии объёмы затрат на исследовательские работы в области цветных киноплёнок значительно превышали объёмы соответствующих затрат в нашей стране. Результатом этого явилось непрерывное возрастание разрыва в качестве цветных киноплёнок, устранение которого в настоящее время представляется малореальным.

Несмотря на отставание в отношении качества цветных киноплёнок, созданная отечественная научно-техническая и производственная база оказалась вполне достаточной, для того чтобы обеспечить быстрый переход кинематографии в нашей стране на цветное изображение.

Этот переход был обеспечен не только производством приемлемых по качеству цветных отечественных киноплёнок для создания интересных для зрителей кинофильмов, но и выполнением целого комплекса таких важных работ, как разработка осветительных приборов для киносъёмки (Г. Голостенев, В. Пелль), копировальных аппаратов для печати цветных кинофильмов (А. Иванов, Н. Бернштейн), совершенствование процессов химико-фотографической обработки цветных киноплёнок (Н. Кириллов, С. Антонов, К. Мархилевич, Л. Крылов, В. Мунькин, Г. Файерман, К. Ляликов), работ в области теории фотографического цветовоспроизведения и сенситометрии цветных кинофотоматериалов (Н. Нюберг, Л. Артюшин, Г. Баранов, Н. Овечкис).

С 1942 г. в НИКФИ совместно с Госфильмофондом и промышленными предприятиями проводятся работы по сохранению и реставрации кинофильмов как черно-белых, так и цветных. Для этих целей был создан ряд типов аппаратуры, разработаны технологические процессы обработки (И. Фридман, Г. Бурдыгина).

Создание техники широкоформатного и широкоэкранный кинематографа

Разработка технических средств широкоформатного и широкоэкранный кинематографа выполнялась в НИКФИ совместно с киностудиями и промышленными предприятиями. Этими работами руководил Е.М. Голдовский.

В 1956 г. в кинотеатре "Художественный" в Москве демонстрировался первый экспериментальный художественный кинофильм "Илья Муромец". В 1961 г. был снят первый широкоформатный кинофильм "Повесть пламенных лет".

Хотя системы широкоэкранный, широкоформатного, панорамного кинематографа появились в США на несколько лет раньше, чем в нашей стране, но те, которые разрабатывались у нас независимо от зарубежных систем, содержали много оригинальных технических решений.

Ввиду огромных масштабов нашей страны переоснащение ее кинопроекционной

аппаратурой, позволяющей показывать как обычные, так и широкоэкранные кинофильмы, продолжалось несколько лет. Для обеспечения возможности демонстрации широкоэкранных кинофильмов в кинотеатрах и на сельских киноустановках, которые еще не были переоборудованы для универсального кинопоказа, НИКФИ и ЦКБК была разработана серия кинокопировальных аппаратов для перевода фильмов из одного формата в другой.

Широкоформатный и широкоэкранный кинематограф получили широкое распространение в нашей стране. Однако развитие телевидения и показ кинофильмов не только в кинотеатрах, но и по телевидению привели к уменьшению числа выпускаемых кинофильмов широких форматов. Можно ожидать, что разработка широкоэкранных систем телевидения, которая проводится в настоящее время, после их распространения в больших масштабах приведет вновь к значительному росту производства такого вида кинофильмов.

НИКФИ вместе с киностудиями и промышленными предприятиями создано несколько внетрадиционных видов кинематографа, к которым зрители отнеслись с большим интересом.

Такие отечественные системы, как кинопанорама, кругорама, поликадровый-вариоскопический кинематограф, демонстрировались на многих международных и местных выставках, кинофестивалях — в Брюсселе и Осло (1958), Нью-Йорке и Париже (1950), Монреале (1967), Осаке (1970).

Разработка систем кинематографа с трехмерным изображением

В послевоенный период непрерывно проводились работы в области кинематографа с трехмерным изображением (С. Иванов, Л. Акимкина).

В 1966 г. НИКФИ совместно с киностудией "Мосфильм" была разработана оригинальная система стереоскопического кинематографа "Сtereo-70", основанная на двухобъективном методе киносъемки на 70-мм киноплёнку (А. Болтянский, Н. Овсянникова, Г. Хазанов). Эта система практически применяется на киностудиях и в

кинотеатрах страны.

С целью расширения сети стереоскопических кинотеатров была разработана техника для перевода изображения с 70-мм на 35-мм киноплёнку (С. Рожков, В. Дюро, С. Амельянова).

За работы в области трехмерного кинематографа НИКФИ был отмечен Американской академией киноискусства в 1991 г. наградой.

К числу работ, проведенных НИКФИ в области трехмерного кинематографа, относится разработка оригинальной экспериментальной системы голографического кинематографа (В. Комар, О. Серов, Г. Соболев). Впервые в мире была произведена киносъемка и проекция короткого голографического фильма-ролика с трехмерным монохромным (1976 г.) и цветным (1984 г.) изображением.

Задержка в разработке промышленной системы голографического кинематографа была обусловлена отсутствием необходимых инвестиций. Можно ожидать, что с началом применения трехмерного телевидения, разработка которого успешно проводится в ряде стран, неизбежно возникнет необходимость и в создании промышленной системы голографического кинематографа.

Научно-техническому прогрессу в кинематографии, обучению кадров для институтов, киностудий, промышленности, киносети способствовали фундаментальные печатные издания, учебники, массовая и периодическая литература. Следует подчеркнуть роль издательства "Искусство", а также журнала "Техника кино и телевидения", основанного в 1957 г., который на протяжении длительного времени успешно возглавляла В. Ушагина. Высоким научным уровнем всегда характеризовалась и деятельность академического журнала "Научная и прикладная фотография и кинематография", издаваемого с 1956 г., который возглавляли К. Чибисов и В. Шеберстов. Велика роль и массового журнала "Кинотехник", основателем которого был Г. Ирский, в нем работали Б. Коноплев, А. Векленко, В. Коровкин, В. Мунькин.

Работники киностудий на протяжении многих лет успешно выполняли свою главную задачу — производство художественных, документальных, хроникальных, научно-популярных, мультипликационных, учебных фильмов. Работники кинокопировальных предприятий успешно осуществляли печать большого числа фильмокопий, а работники киносети и кинопроката смогли довести до многих миллиардов зрителей огромное число кинокартин.

Нужно отметить, что многие кинорежиссеры, кинооператоры, инженерно-технические работники киностудий, кинокопировальных фабрик, киносети, многие кинемеханики проявляли большую инициативу в развитии техники и технологии кинематографических процессов. Часто сами реализовали свои идеи. Многие из этих идей находили реализацию в промышленном производстве.

К сожалению, нет возможности перечислить огромное число тех, кто обеспечивал техническими средствами развитие отечественной кинематографии. Здесь названы только некоторые из них.

Большой вклад в развитие техники кинематографии внесли работники киностудий, технические руководители кинотеатров, кинемеханики.

Перспективы развития техники кинематографии

В настоящее время в развитии мировой кинематографии наметились следующие тенденции, которые, по-видимому, и в будущем, во всяком случае в первые десятилетия следующего столетия, будут главными в развитии кинематографии, ее техники.

1. Усиление связи техники кинематографии с техникой телевидения, видеотехникой, их слияние.

Опыт развития двух важнейших средств информации — кинематографа и телевидения — на протяжении последних десятилетий показывает, что между ними складываются не антагонистические взаимоотношения, а происходит их соединение. В настоящее время, да и в будущем, невозможно себе представить телевидения без кинематографа, без демонстрации кинофильмов по телевидению. Происходит слияние кинотехники и видеотехники.

Такой процесс неизбежно должен привести к созданию единых систем кинематографа и телевидения. К сожалению, сделанные ранее предложения НИКФИ о проведении работ в этом направлении не были приняты теми, кто определяет финансирование исследовательских работ.

Будет ли киноплёнка в будущем вытеснена магнитной лентой с полупроводниковыми светочувствительными элементами, применяемыми в настоящее время в телевизионных камерах? Прогнозы о такой замене делаются уже более 10 лет, и они не сбываются. Прогрессирует не только видеотехника, но и киноплёнка.

Сейчас делается новая попытка. В ноябре этого года глава американской фирмы "Пиксел-Вижен", крупный специалист по телевизионным камерам Д. Джейнисик заявил, что он уже разработал видеокамеру с разрешением около 17 миллионов пиксел, что превышает разрешение обычных систем кинематографа, и разрабатывает 32-дорожечный видеомагнитофон для записи изображения на магнитную ленту. Он заявил, что в настоящее время в Голливуде расходуется 1 млрд. долларов ежегодно, чтобы перевести кинофильмы с киноленты на магнитную ленту, включив в них эффективные компьютерные комбинированные кадры. Поэтому он рассчитывает на скорую замену кинокамеры с киноплёнкой на видеокамеру с магнитной лентой. Сбудется этот прогноз или нет, покажет будущее. Мне представляется, что киноплёнка еще много лет останется в кинематографе.

2. Компьютеризация кинематографии.

Очень большие успехи уже достигнуты в США по применению компьютерной техники для создания комбинированных кадров в игровых кинофильмах. Достигнута хорошая совместимость в пределах одного кадра изображений, снятых обычным методом на кинофотоплёнку и полученных на компьютере.

У нас в стране делаются только первые шаги в этом направлении. Вспоминается,

что НИКФИ совместно с Московским полиграфическим институтом несколько лет тому назад проводил интересные экспериментальные работы по получению комбинированных кинокадров компьютерным методом (Л. Артюшин). Однако это актуальное направление, получившее в настоящее время широкое развитие в США, в нашей стране из-за отсутствия интереса финансирующих организаций не нашло должного отклика.

3. Переход от двухмерного к трехмерному изображению.

Переход телевидения от двухмерного к трехмерному изображению представляется неизбежным. В настоящее время уже тысячи стереоскопических телевизоров (с электронными очками на жидких кристаллах), демонстрирующих трехмерные изображения, полученные с помощью компьютеров, эксплуатируются в США. В Японии фирма "Топпан" уже подготовила промышленное производство стереоскопических телевизоров, работающих по безочковому растровому многостереопарному методу. Зрители наблюдают трехмерное изображение без очков, они могут свободно перемещаться в достаточно широкой зрительной зоне. Многие элементы этой системы были ранее опубликованы специалистами нашей страны, но не были реализованы. В США под руководством известного в мире специалиста по голографии С. Бентона ведутся исследовательские работы, имеющие целью создание голографического телевидения. Сейчас в Корее также проводятся работы по созданию трехмерного телевидения.

Несколько лет тому назад руководители германского государственного Научно-исследовательского института радиовещания и телевидения в Мюнхене заявляли в печати, что бюджетного финансирования оказывается недостаточно, чтобы быстро решить проблему создания трехмерного телевидения должного качества, в то время как частные фирмы предпочитают вкладывать средства в те сферы, где прибыль приходит через короткое время. Однако сейчас положение в корне изменилось. Та-

кие промышленные гиганты, как германский "Сименс" и французский "Томсон", поняли, что переход телевидения на трехмерное изображение является неизбежным. Они сейчас финансируют много исследовательских организаций в Европе по программе, названной "Панорама", согласно которой в 1998 году должна быть выполнена разработка системы безочкового телевидения с передачей множества ракурсов трехмерного изображения.

Несколько лет назад НИКФИ сделал оригинальное предложение (В. Комар) о разработке безочковой системы трехмерного телевидения, основанной на применении голографического экрана для воспроизведения трехмерного изображения при свободном положении зрителя. Можно ожидать, что по ряду показателей подобная система может превзойти растровые системы стереотелевидения, разработанные в Японии. Однако в нашей стране к ее реализации не был проявлен какого-либо интереса. Зато зарубежные организации начали вести работы по реализации подобных систем у себя с привлечением русских специалистов.

Важно отметить, что начало массового применения трехмерного изображения в телевидении будет означать создание совместимых с телевидением систем кинематографа с трехмерным изображением. При этом большие шансы для применения обретает голографический кинематограф. Интересно, что в Японии в этом году уже была создана экспериментальная система голографического кинематографа.

4. Развитие и создание новых внетрадиционных систем кинематографа с большими выразительными возможностями.

Примером внетрадиционных систем кинематографа является канадская система "Омнимакс" со сверхширокоугольной оптикой, 70-мм киноплёнкой, с большими размерами кадра, соответствующими 15 перфорационным шагам, с экраном, расположенным сверху, сбоку и частично ниже горизонта, охватывающим зрителей почти со всех сторон. Такого рода эффектные кинозрелища вряд ли можно будет передавать

по телевидению в обозримом будущем.

В НИКФИ были выполнены теоретические и экспериментальные исследования, позволяющие реализовать новое кинозрелище “Киносферорама”. Эта система совместима с “Омнимакс”, но, кроме того, имеет дополнительное средство эмоционального воздействия на зрителя — движение зрительских мест во время сеанса. Но из-за отсутствия финансирования дальнейшая работа прекратилась.

К новым кинозрелищам можно отнести систему “Шоу-Скан” с более высокой частотой смены кадров. Интересным направлением в области новых видов кинозрелищ является “Активный кинематограф”, в котором зрители могут влиять на развитие действия в фильме. Такая система могла бы быть реализована сейчас на базе компьютерной видеотехники с гораздо большими возможностями, чем созданная много лет тому назад чешская система активного кинематографа — “Латерна Магика”.

Сооружение кинотеатров с перечисленными системами внетрадиционного кинематографа смогло бы поддержать сеть кинотеатров, посещаемость которых снижается из-за все большего просмотра зрителем кинофильмов по телевидению.

5. Совершенствование традиционных кинематографических процессов.

Современное развитие кинематографа происходит в мире сейчас, как и в прежние годы, главным образом в направлении совершенствования традиционных кинематографических процессов — повышение качества изображения и звука, расширение изобразительных и звуковых возможностей кинематографа, создание лучших условий работы персонала, повышение экономических показателей.

Для того чтобы более точно предсказать направления дальнейшего прогресса кинематографии, нужно вспомнить главную закономерность развития кинематографа, ее техники, которой кинематограф следует уже сто лет. Это непрерывное приближение условий восприятия в кино к условиям восприятия в жизни.

Указанная закономерность проявляется

прежде всего в неуклонном повышении качества изображения и звука, в расширении художественно-выразительных возможностей кинематографа. Научно-технический прогресс при этом характеризуется повышением экономической эффективности кинематографических процессов. Техника телевидения, в котором важнейшую роль играет кинофильм, как мы видим, в настоящее время также следует указанной закономерности.

Займет ли наша страна, российская кинематография, кинотехнические организации страны достойное место в мировом прогрессе кинематографии?

Может ли российская киноиндустрия, кинематографическая наука и техника, которые понесли в годы неудачной перестройки очень большие потери, выйти из тяжелейшего кризиса.

Очень многое зависит от нас самих. В жестких условиях нашего сегодняшнего существования следует приветствовать любые поиски новых форм проведения работ — деятельность вновь созданных малых предприятий, возглавляемых И. Барским, В. Торочковым, Ю. Михеевым, Б. Тахтаровым, Я. Абрикуным и др. Они заслуживают серьезного внимания.

Нам нужна более существенная помощь от нашего Правительства. Правительства многих стран мира, понимая важную роль культуры в жизни своей страны, оказывают поддержку своей национальной кинематографии. Это проявляется в прямом финансировании кинематографических организаций, создании государственных киностудий и институтов, в предоставлении налоговых льгот, в установлении благоприятных таможенных барьеров и др.

Коренные изменения в судьбе российской кинематографии, ее техники произойдут по-видимому тогда, когда страна выйдет из состояния разрухи — тяжелейшего кризиса всего нашего общества.

Но будем верить, что здоровые силы все же восторжествуют, наука и культура, кинематография и кинотехника в нашей стране возродятся и вновь займут достойное место в мировом кинематографе.

С 12 по 16 марта 1996 г. в Выставочном комплексе на Красной Пресне в Москве состоится Международная специализированная выставка “ТЕЛЕКИНОРАДИОТЕХНИКА-96”,

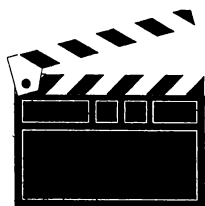
на которой на стенде “Кинотехника России” комитетом РФ по кинематографии будет представлена продукция предприятий и организаций отрасли: завода “Москинап”, МКБК, НИКФИ, ОП НИКФИ, СПИКиТа, ТОО “Неватон”, ГП “Кинопроизводственная мастерская”, АО “Наутек-Холдинг”, НТК “Прогресс-РТМ”.

На выставке можно будет увидеть:

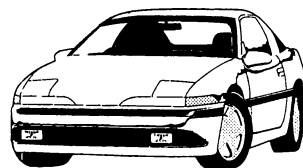
- микрофоны;
- приборы цифровой обработки звуковых сигналов;
- профессиональную киносъёмочную аппаратуру и операторское оборудование;
- специальные технические средства для кино- и видеосъёмок с движения и из труднодоступных мест;
- штативы и панорамирующие головки для кино- и видеокамер;
- 35-мм кинопроекционный комплекс;
- запчасти к кинопроекционной аппаратуре;
- киновидеотехнологическое оборудование;
- приборы ночного видения;
- голограммы и голографические светофильтры и др.

Роскомкино РФ 103877, Москва, М. Гнездииковский пер., 7.

Факс: 229-77-31, тел.: 229-66-11



Ответы на викторину “Кино и автомобиль”, опубликованную в № 2



1. Муж “королевы экрана”, Владимир Григорьевич Холодный, страстно увлекавшийся автоспортом, принимал активное участие в издании российской газеты “Ауто”.
2. 5 ноября 1956 года на съёмках фильма “Директор”.
3. Актерская работа Никиты Михалкова: в “Станционном смотрителе” — ротмистр Минский, в “Инспекторе ГАИ” — директор межрайонной станции автосервиса Трунов.
4. В советско-югославском фильме 1975 г. “Единственная дорога”; В. Высоцкий — русский военнопленный Солодов.
5. Сценаристы — Эмиль Брагинский и Эльдар Рязанов, режиссер — Эльдар Рязанов, композитор — Андрей Петров.
6. Сын режиссера — Степан Михалков.
7. 30 сентября 1955 года погиб американский актер Джеймс Байрон Дин.
8. Французский фильм Клода Лелуша “Мужчина и женщина” с Жаном-Луи Трентиньяном.
9. “Кристина”.

Фирма
SMART DEVICES Inc. (США)
предлагает

самый большой в мире выбор звуковых систем и компонент. Фирма производит более 120 моделей, включающих в себя различные модификации стереопроцессоров, мониторов, усилителей, ламп и аксессуаров, а также громкоговорители широкого частотного диапазона.

Фирма Smart Devices Inc. является исключительным поставщиком оборудования на базе системы восстановления естественного звукового поля SRS (Sound Retrieval System).

В основе системы SRS лежит учет психоакустического эффекта частотной коррекции слухом сигналов, приходящих с различных направлений. Используемая в качестве предпроцессора как в обычной 2-канальной стереофонии так и в кинотеатральной матричной системе декодирования, система SRS обрабатывает каналные сигналы с учетом этого эффекта, восстанавливая реальное восприятие пространственного расположения источников звука и устраняя привязку их к громкоговорителям, размещенным в помещении прослушивания.

Оборудование фирма Smart Devices Inc. выпускается в стандартных модулях конструктива 10"; Модули звукотехнического оборудования могут быть сконфигурированы по спецификации и схемам, согласованным с заказчиком, смонтированы в стойку для 19" модулей и испытаны на предприятии фирмы или поставлены без монтажа. Звукотехнические системы, поставляемые на экспорт, монтируются в стойку и испытываются на предприятии фирмы. Фирма Smart Devices Inc. представляет следующие модули звукотехнического оборудования.

Кинотеатральный стереофонический процессор MOD V обеспечивает возможность воспроизведения всех действующих форматов стереофонических фотографических фонограмм кинофильмов, монофонических, цифровых и 70-мм фонограмм. Базовый комплект процессора обеспечивает эмуляцию системы шумопонижения SR (фирмы Dolby) без затрат на дополнительные блоки, разделение каналов окружения для цифровых систем, цифровую задержку сигналов, 1/3-октавные графические эквалайзеры для левого, центрального и правого каналов, 1/1-октавный графический эквалайзер для каналов окружения, эквалайзер канала воспроизведения сверхнизких частот. Процессор обеспечивает возможность подключения цифровой кинотеатральной системы (DTS) через специальный разъем, без дополнительных коммутаций или других цифровых систем через входные разъемы.

Официальный представитель в Москве фирма "Традэкс".

Контактные телефоны: (095) 157 31 01, 158 61 53.

Факс (095) 157 01 31.

Адрес: Ленинградский проспект, 47, комн. 26.