

КИНОМЕХАНИК

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ МАССОВО-ТЕХНИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

5'96

ПОЗДРАВЛЯЕМ С **75** -ЛЕТИЕМ
РЕЖИССЕРА

ГРИГОРИЯ ЧУХРАЯ,

БОЕВОГО ДЕСАНТНИКА ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ,
О КОТОРОЙ ОН ПОСТАВИЛ ОДИН ИЗ ЛУЧШИХ ФИЛЬМОВ -

“Баллада о солдате”

КИНОМЕХАНИК

ИНДЕКС 70431 ISSN 0023-1681
ВЫХОДИТ С АПРЕЛЯ 1937 ГОДА

Учредители

КОМИТЕТ РФ ПО КИНЕМАТОГРАФИИ,
РОССИЙСКОЕ АГЕНТСТВО "ИНФОРМКИНО"

Редколлегия

Веракса Д.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.

Номер подготовили

Мухина Л.Н.
Мартос Т.В.
Крючкова И.К.

Адрес редакции

Россия,
109017, Москва,
ул. Большая Ордынка, 43
тел.: (095) 231-4696
(095) 231-3822



© "Киномеханик" 1996

Ордена Трудового Красного Знамени
ЧЕХОВСКИЙ ПОЛИГРАФИЧЕСКИЙ КОМБИНАТ
Комитета Российской Федерации по печати

142300, г.Чехов, Московской области
тел.: (272) 71-336, факс (272) 62-536

СОДЕРЖАНИЕ

ОРГАНИЗАЦИЯ И ЭКОНОМИКА

К 100-ЛЕТИЮ РОССИЙСКОГО КИНЕМАТОГРАФА

Фрейлих С.
Век кино2

НАШИ ВЕТЕРАНЫ

Макарова Л.
Это было недавно, это было Кино...5

СЕМИНАР ПО СОЦИОЛОГИИ КИНО

Жабский М.
Социология кино и киноведение6

С ПРАЗДНИКОМ ПОБЕДЫ!

Рымарев Д.
Думы старого солдата12

ШКОЛА КИНОМЕНЕДЖЕРА

Лоскутова Н.
Фильмы и прибыль13

ИНФОРМАЦИЯ

XXVII Межгосударственный кино-теле-видеорынок.....15

ГОСПОЖНАДЗОР ПРЕДУПРЕЖДАЕТ

Памятка по соблюдению правил пожарной безопасности.....17

КИНОТЕХНИКА

АКТУАЛЬНАЯ ТЕМА

С надеждой в будущее18

Виноградова Э.

Основные направления развития техники кинематографа.....22

ПОВЫШЕНИЕ КВАЛИФИКАЦИИ

Полещук Я.

Кинопроектор 23КПК-324

100 ЛЕТ КИНО

Тарасов Б.

Отечественный довоенный кинематограф.....27

ЧИТАТЕЛЬ И ЖУРНАЛ

ПОСЛЕ РАБОТЫ.....32

Век кино

С. ФРЕЙЛИХ,

доктор искусствоведения, профессор,
засл. деятель искусств РФ, лауреат
Государственной премии СССР

Кажется, что включен счетчик, отсчитывающий год за годом последний отрезок века. Мы как бы вышли напрямую, приближаясь к финишу, который неминуемо окажется и стартом, но уже века следующего. Мысленно туда заглядывая, все чаще задаемся сакраментальным вопросом: "Каким же будет российское кино в начале следующего века?"

Думаю, что начало XXI века углубит поляризацию искусства "сытых" и искусства духовного. Культ частной собственности, когда уже не народ от народа отгораживается железным занавесом, а человек от человека - железной дверью, усилит тему отчуждения, телевизор продолжит отбирать аудиторию у кинотеатров. Пышным цветом расцветет авантюрный жанр - только осмысление таких человеческих типов, как Д. Якубовский или Д. Дудаев, потребует нового Дюма или новых Вайнеров. Этот период, предполагаю, будет недлительным, неизбежный социальный взрыв высвободит духовную силу общества. Человек преодолет техническую маниакальность компьютеров и бездушный техницизм секса и вернется к самому себе, своей израненной душе, и тогда кино станет таким же великим, каким оно было в 20-е годы, но уже на новом витке исторического развития.

Да только ли 20-е годы были великими?.. Весь век и отечественного, и зарубежного кино отмечен свершениями, одно упоминание которых, уверен, вызовет у читателей волнение. Сначала память отби-



рает 10 отечественных фильмов, перечисляю имена их создателей, и кажется, что пишу стихотворение:

Дзига ВЕРТОВ - "Человек с киноаппаратом",

Лев КУЛЕШОВ - "По закону",

Сергей ЭЙЗЕНШТЕЙН - "Броненосец "Потемкин",

Всеволод ПУДОВКИН - "Мать",

Александр ДОВЖЕНКО - "Земля",

Борис БАРНЕТ - "Окраина",

Михаил КАЛАТОЗОВ - "Летят журавли",

Григорий ЧУХРАЙ - "Баллада о солдате",

Андрей ТАРКОВСКИЙ - "Андрей Рублев",

Василий ШУКШИН - "Калина красная".

А еще одно стихотворение о зарубежном кино:

Дэвид ГРИФФИТ - "Нетерпимость",

Чарли Чаплин - "Золотая лихорадка",

Акира КУРОСАВА - "Расемон",

Рене Клер - "Под крышами Парижа",

Лукино Висконти - "Гибель богов",

Федерико Феллини - "Восемь с половиной",

Робер БРЕССОН - "Дневник сельского священника",

Райнер-Вернер ФАСБИНДЕР - "Замужество Марии Браун",

Анджей ВАЙДА - "Пепел и алмаз",

Чжан ИМОУ - "Красный гаолян".

Этот список можно было бы продолжить строками (картинами), относящимися уже к последнему периоду. В первом случае я бы не преминул назвать фильмы "Неоконченная пьеса для механического пианино" Никиты Михалкова, "Мой друг Иван Лапшин" Алексея Германа, "Шинель" Юрия Норштейна, "Защитник Седов" Евгения Цымбала, "Прорва" Ивана Дыховичного, "Тихие страницы" Александра Сокурова.

Каждое из названных произведений мы воспринимаем как шедевр, как классику кино. И все-таки я не рискнул бы наш век назвать веком кино, если бы видел перед собой просто определенное число шедевров. Да, каждый из них уже занял свое место в истории искусства, теперь важно определить, что они в совокупности собой представляют, то есть определить место кино в эстетике, а стало быть - в культуре.

До кино искусства делились на пространственные (живопись, скульптура, архитектура) и временные (литература). Кино сломало границы между временем и пространством. Оно стало искусством времени в формах пространства. Матрицей времени назовет Тарковский искусство экрана, коренные свойства которого - документальность и движение - делают его искусством XX века. Короткометражку "Прибытие поезда" Тарковский называл гениальным фильмом. А ведь он был всего-навсего как бы снимком из семейного альбома: на станции местечка Ла Съета, где находилось имение братьев - изобретателей кино, Луи Люмьер снял приезд своей восьмилетней дочери с ее бабушкой. В других короткометражках, примыкающих к "Прибытию поезда", также сняты члены семьи и знакомые Люмера.

Движущееся изображение дает снятому явлению как бы бессмертие. Вспоминаем: Лев Толстой, увидев себя движущимся в кадрах, снятых Дранковым, пожалел, что в свое время не сняли его родителей: если бы это произошло, он мог бы видеть их живыми.

Не этим ли чувством пронизано стихотворение Давида Самойлова, в котором поэт воспевает историческую миссию кино-механика. Вот эти пронзительные строки:

*Обратно крути киноленту,
Механик, сошедший с ума,
К тому небывалому лету,
За коим весна и зима!*

*Крути от июня до мая
Обратного времени ход,
Что стало моим - отнимая,
Приход превращая в уход.*

*Пусть разомкнутся объятия.
Окажется шляпа в руке,
И слезы в минуты объятия
Покатаются вверх по щеке.*

*Спиною подамся к перрону,
Прощанью бессмысленно рад,
Рукою махну изумленно,
И поезд потянет назад.*

*Уйдут станционные зданыя,
Просторный откроется вид.
И смутное счастье незнанья
Тревожно черты озарит.*

*Крути мою ленту обратно.
Злорадствуй, механик шальной.
Зато я увижу двукратно
Все то, что случилось со мной.*

*Я прожил ни много, ни мало
Счастливых и сумрачных лет.
Я фильм досмотрю до начала
И выйду из зала на свет...*

Как видим, поэт строит стихотворение на кинематографическом приеме обратной съемки: есть механик, кинозал, сам поэт - и зритель, и действующее лицо, - мы видим его на платформе, куда не прибывает (как у Люмьера) поезд, а пытаются, удаляясь от нас обратно, как катятся вверх по щекам слезы поэта. И это все нужно ему для того, чтобы увидеть двукратно все, что случилось с ним и, стало быть, со мной, его читателем.

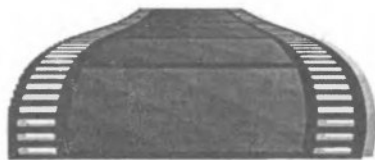
Неистребимая потребность остановить время породила искусство кино, коренными свойствами которого (повторю) является документальность и движение. И если поэт, не будучи киноведом, пронзительно воплотил это в стихотворении, то я передам это чувство через описание одного просмотра, свидетелем которого по счастливой случайности стал. В клубе украинского села Ярьески показывали фильм А. Довженко "Земля", которому тогда исполнилось сорок лет. Эпическую картину о народе Довженко снимал именно здесь, в этой деревне, а исполнителями были местные крестьяне. Во время просмотра (это случилось в 1970 году) многие узнали себя. Старики увидели себя молодыми, живые увидели тех, кого уже нет. После первого потрясения по деревне пошел слух, в клуб прибывали новые люди, и лента крутилась снова, а те, кто уже видел фильм, тоже не уходили. Люди все шли и шли. Механик, "сошедший с ума", крутил фильм целый день, и никто не мог успокоиться. Для всех время как бы повернулось вспять, жизнь повторилась.

Кино служит средством самопознания народа. Не забыли ли мы завет Михаила Ромма: "Когда вы ставите картину, помните о 30 копейках, которые должен заплатить за билет зритель". Сегодня иногда кажется, что режиссеры снимают фильмы для фестивалей. Чем более пустеют, с одной стороны, студийные павильоны, с другой - залы кинотеатров, тем больше организуется фестивальных банкетов и при-

суждений всякого рода премий, удовлетворяющих тщеславию кинематографистов. Кризис кино связан не только с распадом кинопроизводства и кинопроката, но прежде всего - с утратой духовности. Отвергнув, и справедливо, бездушный догматизм идеологов советского периода, мы вместе с водой выплеснули и ребенка - бросившись в объятия дикого капитала. Отвергли выстраданную человечеством социалистическую идею, а между тем, как утверждал Николай Бердяев, социализм ближе христианству, чем капитализм.

Почему все-таки юбилейную статью о столетии российского кино я заканчиваю, казалось бы, печальными рассуждениями? Потому что стыдно бить в литавры в момент, когда кинематограф переживает острейший кризис. Грабяр любил Репина, но монографию о нем завершил главой, которую назвал "Под гору".

Кино переживает кризис: экраны заполнены американскими фильмами коммерческого производства и нашими, как правило, не поднимающимися выше рыночно-кооперативного мышления. Но как это ни парадоксально, именно кризис может оказаться благоприятным моментом, если, конечно, правильно распорядиться природными ресурсами, энергией и инициативой народных масс, жаждой творчества художников, сохранивших вольнолюбивый дух. Новые сюжеты буквально срываются с газетных полос, экранов телевизоров, из выкриков на митингах... Не этот ли момент предвидел Эйзенштейн: "Пусть светильники в руках у нас, ожидающих света, будут чисты и готовы к тому мгновению, когда искусствам нашим предстанет необходимость выразить новое слово жизни".



НАШИ ВЕТЕРАНЫ

Это было недавно, это было Кино...

Л. МАКАРОВА,
гл. инспектор отдела кино
Алтайского краевого комитета
по культуре и туризму

Знакомьтесь: **Павел Михайлович Рубанников** - наш современник, много лет назад связавший свою судьбу с кинематографом.

"По прошествии времени некоторые фильмы, над которыми сегодня зачастую иронизируют, - "Кубанские казаки", "Цирк", "Волга-Волга", - сохраняют для меня непреходящую ценность. Именно "Кубанские казаки" пробудили у меня интерес к кино не как зрителя, а как демонстратора, одного из участников кинопроцесса. "Черный ящик" был своего рода магией.

Четырнадцатилетним юнцом я пришел работать в клуб помощником кино-механика. Как давно это было!..", - вспоминает Павел Михайлович.

Сорок три года назад он был важной персоной не только у себя, на Центральном руднике в Кемеровской области, но и в ближайших селах, расположенных на расстоянии до шестидесяти километров и более. Это сейчас чуть ли не в каждом населенном пункте киномеханики работают на стационарных установках. А в начале 50-х он должен был уметь не только показать фильм, но и управлять быком, ездить на лошади (на них доставлялись фильмокопии), штурмовать сопки, ухитриться не замерзнуть зимой, когда все дороги занесены...



"Помню, мне лет 17 было, надо ехать в поселок Семеновка показывать фильмы "Девчата" и "Годы молодые". Дело было весной. Речка Таланово словно взбесилась, перекатывая огромные валуны и взбивая пенные острова, но переправиться на другой берег можно только через нее - моста нет. Неожиданно посередине реки лошадь перестала меня слушаться, и я вместе с коробками лечу в ледяную воду. Одна мысль: как спасти фильмы? Помощь пришла с другого берега, меня выловили, закутали в шубу и... в баню. Чудом остался жив, даже не простыл.

Что с фильмами? Прихожу в клуб, а там дышать нечем. Печка накалилась докрасна. Я так и обмер. По всей длине помещения, как в новогоднюю ночь, гирляндами сушится киноплёнка. Ту, что просохла, ребята осторожно наматывали на бобины. Если бы поблизости оказались пожарники, "заработал" бы штраф солидный, с работы выгнали бы по статье как вредителя производства: плёнка на нитрооснове, а рядом печь. Представляете? Чистый порох! Душа зашлась. А народ уже ждал, семечки лузгал...

Каждый мой приезд был тогда для людей праздником. В зале сидели и крестьяне, и учителя, и секретарь райкома, все ждали ожившего чуда на экране.

...Помню, в селе Луговое, там жили кержаки, никто не знал, что существует ОНО - Кино. Я был первым, кто познако-

...

мил с ним жителей этого села, показав фильм "Солдат Иван Бровкин". Мне кажется, что сегодня на селе не хватает той атмосферы праздника, которая была раньше".

В 17 лет Павлу было присвоено звание "Лучший киномеханик" Кемеровской области. Алтайская киносеть приняла его в свои ряды уже опытным киношником. Более 30 лет трудится Павел Михайлович в крае. С его именем связывают открытие 33 кинотеатров и 200 киноустановок, функционирование стереозала в кинотеатре "Первомайский", освоение новейшей киноаппаратуры.

"Нельзя не заметить, что за последние пять лет киносеть края значительно сократилась. Главное достижение в том, что продолжают работать оставшиеся "в живых" киноустановки. Есть где посмотреть

фильмы, есть куда идти, хотя и меньше людей приходит в зал. Отрадно это наблюдать в Михайловском, Краснощековском, Ключевском районах. Там, где руководители "с головой", понимают: закрыть киноустановку - значит закрыть и клуб... Как бы ни трудно, надо верить в будущее. Нынешний кризис отечественного кинематографа пройдет, и мы вновь будем нужны нашим землякам!", - считает Павел Михайлович.

У заслуженного работника культуры РФ, ветерана труда, главного киноинженера края П. Рубанникова много забот. И одна из них - подготовка молодой поросли технарей, киномехаников.

Коллеги и друзья называют Рубанникова "ходячей энциклопедией послевоенного российского кинематографа". Так оно и есть.

СЕМИНАР ПО СОЦИОЛОГИИ КИНО

Социология кино и киноведение

М. ЖАБСКИЙ,
доктор социолог. наук,
НИИ киноискусства

Кинематографическую жизнь изучает целый комплекс общественных наук. Эта общность объекта исследований и органическая связь между собой тех явлений и процессов, которые изучаются разными дисциплинами, является причиной того, что различные науки не только взаимодополняют, но и взаимопредполагают друг друга. Взаимопредполагают в том смысле, что, изучая свой предмет, каждая конкретная наука не может не опираться на данные других наук. Развитие всех наук о кино является условием развития каждой из них. И наоборот.

Социология кино и киноведение как отрасль искусствоведческого знания, изучая один и тот же объект и являясь элементами

одной и той же системы знания, тоже взаимодополняют и взаимопредполагают друг друга. Эффективность их взаимодействия может быть большей или меньшей в зависимости от разного рода конкретно-исторических обстоятельств, степени развития данных дисциплин, методологических установок исследователей и т. д. Не опираясь на киноведение, социолог не может рассчитывать на глубокий анализ своего предмета. Много теряет и киновед, абстрагирующий от социологии кино или не имеющий возможности опереться на нее. В итоге в проигрыше оказывается вся наука о кинематографе, а в конечном счете и практика кино.

Тезис о взаимозависимости социологии кино и киноведения станет более понятным и убедительным, если вникнуть в то общее и разное, что характеризует социологический и искусствоведческий подходы к кинематографической жизни. Начнем с объекта ис-

следований. Объект киноведческих исследований - не вся кинематографическая жизнь в целом, что характерно для социологии, а только ее часть, фрагмент. В своих исследованиях киноведа, оставаясь самим собой, практически не выходит за пределы кинотворчества и его результатов. Объект его исследований - сам феномен кинематографа. Практика социологизирующего киноведения нами во внимание не принимается.

Поскольку кино является одной из составляющих кинематографической жизни, социолог изучает его тоже. Но и здесь подходы искусствоведа и социолога разнятся. Искусствовед рассматривает кино с одной стороны - художественной. Социолог рассматривает его как многогранное общественное явление, включающее в себя не только искусство. Кино рассматривается социологом комплексно - как явление и художественное, и техническое, и экономическое, и идеологическое, и социальное в узком смысле (проявление досуговой активности населения).

Само искусство в кино социолог и искусствовед рассматривают в разных ракурсах и объемах. Социолог подходит к искусству прежде всего с позиций его социального резонанса, его коммуникативной* функции. При этом фильм предстает как средство не только художественной вообще, но и массовой художественной коммуникации. Соответственно в поле зрения социолога попадают авторское кино и популярные жанры, шедевры художественного творчества и просто кассовые картины.

Искусствовед рассматривает фильм прежде всего с позиций его эстетической функции, его способности двигать вперед искусство, развивать язык кино, способности удовлетворять профессионализированный художественный вкус и давать эстетическое наслаждение киногурманам. Поэтому из всей массы фильмов для анализа выбираются главным образом шедевры. Чтобы убедиться в этом, достаточно заглянуть в

труды по истории кино, где упомянуты и описаны, за редкими исключениями, только "эстетические вершины". В то же время масса картин, которая в основном составляла духовную пищу многомиллионной кинозрительской аудитории в конкретные исторические периоды, и оказывала влияние на общество, как правило, остается за скобками анализа.

В советское время специфический для искусствознания подход к кино получил двойственное проявление. Одни теоретики стремились рассматривать фильмы в контексте социального времени. Результатом их усилий было своего рода социологизирующее киноведение. Другие шли в противоположном направлении. В. Листов замечает, что в 60 - 80-е годы киномысль уходила в область чистой эстетики: "Все, что отдавало социологией, в глазах многих уважающих себя авторов казалось раз и навсегда скомпрометированным, подозрительным. Этого чурались. Целые научные школы, поколения серьезных историков кино росли на почве такого искусственного герметизма". И далее: "Кинематограф все-таки был функцией от социальных аргументов и в свою очередь аргументом для многих социальных явлений. В этой области, как нам представляется, за последние десятилетия и возникли обширные "белые пятна"***.

Искусствовед и социолог по-разному расставляют акценты и в своих целевых установках. Искусствовед традиционно стоит на страже искусства в кино. Кинематограф родился как технический аттракцион, ярмарочное зрелище.

Когда он обрел художественное качество, искусствоведы вслед за кинематографистами потратили немало усилий, чтобы доказать его принадлежность к разряду искусства. Сегодня киноведы выступают в роли защитников Искусства кино с большой буквы, защитников высшего художественного качества кинематографа.

* Имеется в виду социальная коммуникация, понимаемая как передача значений от человека к человеку с помощью знаков.

* В. Листов. Россия. Революция. Кинематограф. М.: Роскомкино. НИИ киноискусства, 1995, с. 4.

** Там же.

Не чужда эта задача и социологу. Но в его целевых ориентациях преобладает ориентация на кино как на многогранное и многопланово действенное социальное явление, вбирающее в себя разнообразные токи общества и оказывающее на него обратное влияние. Искусствоведа интересует в основном влияние кино на собственное функционирование и развитие. "Искусство существует только во имя самого себя", - таков, если воспользоваться формулировкой голландского ученого Дж. Лоусона, главный его девиз*.

Общее и разное в социологическом и киноведческом подходах к кинематографической жизни станет более выразительным, если рассмотреть своего рода проект совершенствования методологии традиционной западной кинокритики, предложенный в 60-е годы западногерманскими историками кино У. Грегором и Э. Паталасом. Исследователи полагали, что критика сможет освободиться от субъективизма, напыщенности, высокопарности и встать на путь объективного анализа, если вооружится "методом, ориентированным на социологию". Выдвинутой ими концепция "левой кинокритики" включала в себя следующие контртезисы:

- традиционная критика рассматривает фильм как автономное произведение искусства, а требуемая, социологически ориентированная - как выражение социального времени, его течений;

- традиционная критикует только фильм, а "левая" - общество, в котором он создан;

- традиционная критика видит только результат, а социологически ориентированная - и производственные условия;

- традиционная критика требует "независимости" режиссера, а альтернативная питает надежды на кинематограф, сознающий свое общественное положение;

- традиционная критика не проявляет интереса к внеэстетическим намерениям, а социологически ориентированная пытается

выяснить внеэстетические замыслы и их последствия;

- традиционная критика отождествляет себя с кинематографом, а альтернативная обращается к кино с требованием;

- традиционная критика рассматривает фильм как некий повод, а социологически ориентированная - как задачу;

- традиционная критика рассматривает фильм как некое переживание, а требуемая - как пример, картину из жизни;

- традиционная критика интересуется больше формой фильма, чем заключенным в нем художническим посланием; социологически ориентированная, напротив, проявляет больший интерес к посланию, чем к форме;

- традиционная критика не интересуется желаниями публики, а социологически ориентированная проявляет к ним живой интерес;

- традиционная критика рассматривает публику как непонятливую, а альтернативная - как непонятую;

- традиционная критика рассматривает киноиндустрию как фабрику грез, а социологически ориентированная задается вопросом о тех качествах, которые характеризуют киногрезы;

- традиционная критика не интересуется нехудожественными фильмами, а социологически ориентированная рассматривает каждый фильм;

- традиционная критика рассматривает только выразительные, "явные" послания, заключенные в фильме, а альтернативная ведет поиски выразительных, "скрытых" (латентных) посланий.

В нашу задачу не входит анализ плюсов и минусов обозначенных методологических концепций. Обратим внимание, что вторая концепция дополняет первую, опираясь на отмеченные выше отличия социологического подхода к кинематографической жизни от киноведческого и связанные с этим аналитические возможности. Преимущество

* Цит. по кн.: Культурная политика в современном обществе. М.: 1992, с. 10.

социологически ориентированной критики заключается в том, что фильм рассматривается в сложном потоке жизни - кинематографической и общественной. В пределах исторического движения относительно автономного киноискусства большинство создаваемых фильмов не представляет интереса, поскольку не обладает необходимыми для этого кинематографическими достоинствами. Но в контексте общественной жизни они играют важную роль, которую может изучить социологически ориентированная критика. Намерения традиционной критики замыкаются на историческом движении самого киноискусства, а альтернативной - на функционировании и изменении общества. Отсюда естественная взаимодополняемость двух подходов.

Отмеченная выше узкая направленность искусствоведческих поисков в области кино объясняется целым рядом причин. На одну из них уместно обратить особое внимание. Мы имеем в виду тот факт, что методология осмысления киноискусства в основном является частным случаем традиции изучения культуры как элитарного явления. Для этого подхода характерна избирательность в определении круга явлений, относимых к сфере культуры, следствием которого и является узкое понимание культуры.

Польская исследовательница М. Хопфингер в статье "Споры вокруг понимания культуры" предприняла интересный анализ укоренившейся концепции культуры в узком смысле и ее влиянии на исследование киноискусства. В дальнейшем мы изложим основные положения данной работы.

Границы культуры в узком смысле определяются тремя критериями. Это - дуалистичность (двойственность), экспрессивный взгляд на мир и ценностная ориентация.

В чем суть критерия дуалистичности? Человек склонен воспринимать мир сквозь призму парных оппозиций (противоположных понятий): материя и сознание, тело и душа, органический мир и неорганический, биологическое и социальное и т.д. Соответ-

ственно и культура делится на материальную и духовную.

К культуре в узком смысле относится сфера духовных явлений, те области творческой деятельности, в которых уясняется смысл бытия, определяются пути самосовершенствования человека. При этом согласно одной из точек зрения (она наиболее распространена) культура отождествляется с социальной коммуникацией.

Такого рода избирательный взгляд на культуру, как правило, делает акцент на значении религии, искусства, философии и науки. Эти сферы идеализируются, предстают как самопроявление таких ценностей, как добро, красота, истина, свобода и самореализация. Религия трактуется как свидетельство человеческой потребности в трансцендентности (выхода в сферу сверхъестественного, за пределы человеческого опыта) и возвышении. Искусство понимается как область эманации (некоего истечения духа), выражения личности творца, роль которого мистифицируется. Наука воспринимается как область чистого разума, философия - как общающаяся приземленной действительности глубокий и высший смысл, создающая идеал гуманизма и его защищающая.

Узко понятая культура трактуется как область созидания самоцельных ценностей. Ей приписывается бескорыстность, служение потребностям высшего порядка.

Суть критерия экспрессивности, используемого при сужении границ понятия культуры, связана с высокой оценкой значения внутреннего бытия явлений. Считается, что культура - это область экспрессивно-символической деятельности, выражающей внутренний аутентизм (подлинность) и самоцельность. В этом аспекте на передний план выдвигается художественная деятельность. Внимание акцентируется на творческой личности, ее экспрессивной активности и продукте этой активности - произведении. Роль творческой личности переоценивается, общества как субъекта художественной деятельности - недооценивается. Роль адре-

сата искусства сводится к воспроизведению процесса художнического самовыражения посредством эмпатии и интропатии (сопереживания и вчувствования).

При определении круга явлений, охватываемых понятием культуры в узком смысле, применение критериев дуалистичности и экспрессивности ведет к ценностному отношению к явлениям культуры. При этом важно то, что операцию по установлению границ культуры в узком смысле исследователь осуществляет как представитель культурной элиты. Естественно, культуру своего сообщества он склонен отождествлять с культурой в узком смысле, с настоящей культурой. Методологическая опасность, заключенная в этом подходе, состоит в том, что исследователь оказывается "внутренним" наблюдателем, его чаяния и надежды в таком случае могут стать критериями определения культуры. Любопытно в этой связи замечание французского структуралиста К. Метца: "...Критик никогда не может быть полностью теоретиком, так как он всегда немного воинствен, он хочет не только анализировать фильмы, но и поддержать кино, которое любит". Такое понимание культуры в узком смысле является элитарным и оказывает сильное влияние на осмысление киноискусства.

С позиций этого подхода кино видится, можно сказать, только как художественное произведение, хотя это область институциональной деятельности, производства, массовая коммуникация и т.д. О фильме судят прежде всего не по его воздействию на общественное сознание, не по удовлетворенности им зрителей, а по тому, что он представляет собой как автономное художественное явление.

С позиций понимания киноискусства как элитарной культуры фильм осмысливается в контексте взаимодействий типа "киноискусство - фильм", "фильм - киноискусство", "автор - фильм", "фильм - автор". Внимание исследователя сосредоточивается на стиле автора, процессе создания фильма, внесении в него оригинальных средств выразительности, вкладе в движение киноис-

кусства, явных и скрытых смыслах. Выносимые оценки зачастую страдают явной идеализацией. С позиций элитарного подхода к кино в фокус исследования каждый фильм попасть не может. Интерес представляет лишь тот, что выступает как оригинальный, неповторимый, результат экспрессии, самовыражения личности художника. Естественно, подавляющее число фильмов оказывается вне искусствоведческого осмысления. Выходит так, что небольшая часть фильмов исследуется с целью выявления их ценности, а большинство отвергается как лишённые ценности, отвергаются, естественно, прежде всего жанровые фильмы. К ним в целом задается негативное отношение. Эти фильмы выступают как проявление недостатков художественного творчества - стандартности, серийности, стереотипности и т.д. Подчеркивается разрушительное влияние массового кино на киноискусство и эстетический вкус зрителей.

Если при оценке завоеваний киноискусства исследователи руководствуются положениями элитарной культуры, то, описывая фильмы, лишённые эстетического качества, они руководствуются положениями теории массовой культуры. При всем том исходные позиции исследователя в обоих случаях одни и те же, а именно - интеллектуальное содержание фильма и художественная экспрессивность, оригинальность кинопроизведения. Поскольку с позиций одного и того же нормативно-ценностного критерия оцениваются два разных - во многом противоположных друг другу - типа культуры, то понятия, которыми конкретно оперирует исследователь, соотносятся между собой как своего рода противоположности.

Выражается это в следующем. Если арт-фильм рассматривается как произведение, нечто священное, а его создатель - как творец, то массовый фильм предстает всего лишь в качестве продукта, "профанного" явления, а его создатель - в роли производителя. Другими словами, скажем, фильм "Сталкер" - произведение, а "Белое солнце пустыни" - продукт, соответственно А. Тарковский - творец, а В. Мотыль - производитель.

Опыт показывает, что исходная концепция преувеличивает роль создателя в первом случае и пренебрегает ею - во втором. Создатель фильма в одном случае предстает в качестве индивидуального творца, художника-демиурга, в другом - в качестве манипулятора стандартными приемами, отправителя-демиурга (отправителя-творца). Возьмем теперь понятие зрителя. По отношению к арт-фильму он мыслится как активный субъект, постигающий тайну кинопроизведения, его скрытый смысл путем эмпатии и интропатии, т.е. переживания и вчувствования. По отношению к массовому фильму зритель, будучи уже не избранным, а тоже массовым, мыслится как пассивный субъект, ограничивающийся как бы механическим усвоением содержащейся в картине неглубокой, поверхностной информации.

В свете двух концепций по-разному воспринимается и сам процесс создания фильма. В первом случае внимание акцентируется на его самоцельности, самоценности, значимости для движения самого киноискусства, во втором - на инструментальном, прагматическом характере, связанном с коммерческими или идеологическими задачами.

Таким образом, при подходе к киноискусству с позиций элитарной теории культуры в поле зрения попадает его творческий пласт, заключенные в нем смыслы, значения и ценности. При этом вещественная сторона, связанная с производством и социальным влиянием, интереса не представляет. Если же исследователь обращается к кино как массовой культуре, то обычно его не интересует ценностно-содержательная сторона фильмов. На передний план выходят вещественные функции, связанные с аппаратом массовой коммуникации, рынком и т.д.

Эти две концепции являются порождением дуалистического подхода к кино. Между тем высокое и низкое, священное и "профанное" в современном кино взаимодействуют. Достаточно назвать фильм М. Формана "Кто-то пролетел над гнездом кукушки". Уже поэтому отмеченные типы избирательно-ценностного подхода к кино вызывают возражения. Возникают они и в связи с тем,

что к разным типам культуры, элитарной и массовой, применяются одни и те же критерии оценки. М. Хопфингер, соображения которой мы изложили, говоря о переносе на кино методологии изучения культуры как элитарного явления, совершенно справедливо полагает, что плодотворным является рассмотрение киноискусства в его целостности, т.е. принимая во внимание духовную и вещественную стороны, элитарное кино и массовое. Напрашивается анализ киноискусства в полном объеме его создания и функционирования, т.е. от авторского замысла до эффекта воздействия на зрителей. Причем отправной точкой анализа может быть не только замысел создателя, художественный контекст. Плодотворным представляется движение в противоположном направлении, как бы с конца, в обратном порядке. Сегодня социальное функционирование фильма искусствоведами пытаются понять, исходя из замысла автора, содержания и формы самого произведения. Но перед исследователем откроются новые перспективы, когда он попытается изучить живой процесс социального функционирования кинопроизведения и уже с этих позиций, в свете реалий социального функционирования, посмотрит на само произведение, процесс его создания, авторский замысел. Дело в том, что грамматика фильма и многое другое в кино является своего рода проекцией зрительского переживания экранной истории, связанных с ней зрительских ожиданий. Художник, интуитивно или совершенно отчетливо представляя себе законы зрительского восприятия и воображения, его ожидания, сообразуясь с ними, организует развертывание экранной истории в сознании зрителей. Прежде чем воздействовать на зрителя, художник невидимыми путями сам оказывается воздействуемым. Он тоже, входя в дом, думает о выходе, и в этом смысле представление о зрительском восприятии предшествует появлению той или иной сцены или картины в целом. Попытка понять фильм, двигаясь с конца кинопроцесса, соответствует этой логике.

Окончание следует

Думы старого солдата

Д. РЫМАРЕВ,
кинооператор

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

Сотни раз мы в метелице боя
Поднимались на штурм огневой.
Дни и ночи, не зная покоя,
Мы стремились покончить с войной.

А закончили путь наш походом
По Европе с цветами в руках.
Мы свободу и счастье народам,
Словно дар, принесли на штыках.



Мы за Родину драться умели,
Ей мы отдали все, что могли,
Но одни на войне уцелели,
А другие в боях полегли.

Вы вставайте, вставайте, ребята!
Хватит в братских могилах лежать.
Ведь пора эту славную дату
Нам Победным салютом встречать!

ШКОЛА КИНОМЕНЕДЖЕРА

ФИЛЬМЫ И ПРИБЫЛЬ

Часть 2

Н. ЛОСКУТОВА

В мировой практике организационная сторона кинематографа состоит из четырех составляющих - продюсера, студии, прокатчика, демонстратора.

Не обязательно, чтобы это были различные юридические или физические лица. В практике американского кино, например, прокат находится полностью под контролем крупных студий. Однако насколько отличны их производственные задачи, настолько глубоко их связывает общая идея. Российскому кинематографу эта общность четырех важнейших звеньев до последнего времени не была свойственна. Даже сейчас она еще не достигнута, хотя нельзя отрицать того, что большинство осознает ее необходимость.

По-прежнему просвещенными в вопросах потребностей аудитории и знания текущего репертуара остаются лишь прокатчики и демонстраторы.

Профессия продюсера еще не волилась в систему российского кинопроизводства. Продюсером называют и инвестора, и режиссера, и спонсора, и студию, и просто человека (или фирму), (который или которая) берет на себя организационную сторону процесса производства. В отечественном кинематографе обязанности продюсера выполняет человек, изыскавший средства под конкретный сценарий, под определенных создателей картины. Однако и вложение денег в кино, и безвозмездное их предоставление слишком односторонне характеризуют продюсера. Эта профессия имеет место только в рыночной кинематографии и связана прежде всего с возможностью возврата вложенных средств. Про-

дюсер рискует и материально, и морально, каждый раз ставит на карту все, что имеет. В настоящее время студии в России специализируются лишь на контроле производства, они редко имеют свою производственную базу, чаще пользуются услугами кинокомбинатов. Собственные финансы их не столь велики, чтобы самостоятельно осуществлять финансирование кинопроекта.

Таким образом, российский кинематограф до сих пор находится в ситуации, когда производство и реализация кинопродукции представляют собой два обособленных звена. Создатели фильма не чувствуют зрителя, а прокатчики не оказывают существенного влияния на идеи создателей.

Подробной информацией о рынке владеет один участок цепи, само же создание продукта - на другом, между ними нет необходимого профессионального обмена опытом, а если и есть, то, как правило, он носит односторонний характер.

Кино - комплексная сфера деятельности, и все ее элементы связаны между собой. Фильморализующий комплекс начинается не с прокатчика, а гораздо раньше - с продюсера. Производство продукта бессмысленно без его продвижения, поэтому все - от режиссера до прокатчика - думают о том, чтобы фильм представлял художественную ценность, удовлетворял запросам аудитории, приносил прибыль всем его создателям.

Если фильм удовлетворяет хотя бы одному из вышеперечисленных критериев, его можно признать удавшимся. Неправильно считать, что фильморализующий комплекс заинтересован только в третьей

позиции. Ее появление невозможно без первых двух. На современном российском кинорынке реализация фильма может начинаться, когда фильм закончен или находится в завершающей стадии производства, либо когда производство фильма находится в подготовительном, подготовительном периодах или в начальной стадии производства. Как известно, в мировой практике второй вариант наиболее предпочтителен.

Однако в обеих ситуациях есть свои плюсы и минусы. Для картин потенциально среднего и ниже среднего уровней не имеет смысла рано начинать продвижение, вкладывать большие средства. В случае, если фильм завершен, прокатчик выбирает его по тому же принципу, как и продюсер: каков сценарий, насколько актуальна его тема, кто режиссер, какие актеры, как выполнены спецэффекты и т.п. Такой подход (браться за продвижение фильма, когда он уже завершен) сегодня не лишен здравого смысла, поскольку актуальность темы и шкала популярности меняются очень быстро.

Главная задача прокатчика - оперативно провести прямую рекламу и не затянуть (по времени) выход картины. Может быть, нет смысла отдавать друг от друга театральные прокаты и "домашний". Кстати, в России многие фильмы демонстрировались почти одновременно ("Ширли-мырли" В. Меньшова, "Курочка-Ряба" А. Кончаловского). В практике проката Голливуда этот метод стал применяться с 1993 года. Связано это как с нежеланием тратиться на две отстоящие друг от друга (приблизительно на полгода) рекламные кампании, так и с тем, что доходы от театрального (причем, мирового!) проката и "домашнего" впервые сравнялись. В России мы подходим к аналогичной ситуации. Оттяжка во времени становится не оправданной по нескольким причинам: доходы от театрального проката сегодня не столь высоки, чтобы надолго продлевать его срок. Чем

дольше новый фильм не выходит на телевидении и видеокассетах, тем больше вероятность его пиратского проникновения на рынок. Эта проблема для кинематографа, к сожалению, еще актуальна, хотя в целом уровень культуры бизнеса возрос.

Во втором случае, когда продвижение картины идет одновременно с ее производством, необходима совершенно иная тактика. С одной стороны, у продюсера и прокатчиков достаточно времени, чтобы хорошо подготовить зрителя: провести мероприятия по созданию положительного общественного мнения, организовать полноценную прямую и косвенную рекламу. С другой - такая работа требует плановости и скрупулезности, постоянного поиска новых возможностей, что влечет за собой возникновение немалых затрат. Будущая картина должна быть обещающей, чтобы оправдать проведение указанной работы.

Финансирование кинопроекта возможно несколькими способами.

1. За счет собственных средств - киностудия полностью принимает на себя все расходы, связанные с производством фильма.

2. Привлечение инвесторов - фирма или частное лицо вкладывают свои средства в производство фильма с целью получения прибыли.

3. Спонсорство - безвозмездное финансовое участие в проекте, не ставящее своей целью возврат средств.

4. Вложение денег в кино как в рекламу. В данном случае финансиста интересуют создание или поддержание собственного имиджа через публикации в средствах массовой информации, сопровождающие продвижение фильма.

5. Бюджетное финансирование. Осуществляется за счет бюджетов разных уровней (федерального, муниципального и т.д.).

6. Продажа прав проката (теле-, кино-,

видео) на фильм может осуществляться на начальном этапе производства. Чаще используется для дополнительного финансирования.

7. Смешанное финансирование - использование всех форм финансирования.

Во время работ по продвижению фильма на начальном этапе его производства необходимо уделять особое внимание авторскому коллективу и членам съемочной группы. Подходя ко всему с осознанием миссии предприятия и необходимости корпоративной культуры (состояние коллектива, когда все его члены поглощены общей задачей и "болеют" за общее дело), нужно, чтобы на всем протяжении жизни фильма и авторы, и съемочная группа не только чувствовали свою причастность к нему, но и принимали самое деятельное участие в его продвижении. В мировой практике это достигается тем, что в договоре с автором указывается, какой процент от прибыли, полученной при прокате картины, получает автор. Вместо прибыли может выступить валовой доход, но тогда процент, причитающийся автору, будет гораздо ниже.

Реже встречается такая форма отношений, при которой автор целиком передает право на воспроизведение, распространение фильма, не претендуя при этом на дополнительное (кроме фиксированного)

вознаграждение. При упомянутой разоб-щенности всех составных звеньев кинематографии и невысоких доходах от проката зачастую после съемок у творцов не остается возможности (из-за занятости в других проектах) и желания (из-за отсутствия материальной заинтересованности) вести какую-либо работу (публичные выступления, интервью и т.д.) по продвижению данного фильма. Процесс съемок в этом случае - наиболее благоприятный момент для организации и создания различного рода материалов, способствующих продвижению фильма.

Когда отечественные кинематографисты приступают к поиску источника финансирования кинопроекта, они думают прежде всего о потребностях производства фильма непосредственно, а потребности продвижения на этом этапе, представляя пока лишь дополнительную статью расходов и без того дорогостоящего проекта с финансовыми ограниченными ресурсами, как правило, не входят в орбиту их пристального внимания. В этом серьезная ошибка творцов. Бизнес требует внимательного отношения ко всему, что способно увеличить прибыль. Следовательно, имея даже небольшой бюджет, статья расходов на рекламу и маркетинг обязательно должна присутствовать.

Окончание следует

ИНФОРМАЦИЯ



XXVII Межгосударственный КИНО-ТЕЛЕ-ВИДЕОРЫНОК

прошел в марте в киноконцертном зале "Измайлово". По своим цифровым параметрам он практически не уступал предыдущим кинорынкам. Судите сами: свыше

трехсот участников, около трехсот представленных программ, более 30 фильмов подготовлено к показу в двух просмотровых залах кинокомплекса, 28 из которых -

премьерные. Впечатляет и география участников - восемь бывших союзных республик прислали на рынок своих представителей. Пока политики решают проблемы интеграции нынешних суверенных государств в "единый, могучий и нерушимый", деятели кинопроката демонстрируют это единение на деле. Ну и как всегда на рынке были аккредитованы корреспонденты российских и зарубежных печатных изданий, а также радио и ТВ.

Украшением работы любого кинорынка являются, конечно же, премьерные показы новых работ отечественных режиссеров. На открытии был показан фильм Сергея Бодрова "Кавказский пленник", появление которого с нетерпением ожидали знатоки кино и особенно поклонники творчества Олега Меньшикова. Всем известно, что он снялся здесь в одной из главных ролей. Это действительно серьезная работа талантливого актера, в паре с которым сверкнул непрофессиональный артист Сергей Бодров, сын постановщика. О самом же фильме "Кавказский пленник", его достоинствах, несомненно, будет написано и сказано немало, отметим лишь, что это умный, талантливый и очень-очень злободневный (в самом лучшем смысле этого слова) фильм, затронувший проблемы кавказской войны, ее трагедию, ее неразрешимость, ее дикость, путаность и никчемность.

Представительной и праздничной получилась премьера криминальной комедии известного режиссера Валерия Лонского "Барханов и его телохранитель". На премьеру прибыл сам постановщик и привел с собой почти весь актерский ансамбль: Игоря Бочкина, Ларису Удовиченко, Виктора Ракова, Всеволода Шиловского, Бориса Щербакова, красивую дебютантку Илону Шевлину. Любопытно, что



"Кавказский пленник"

В. Лонской, пожалуй, впервые в своей практике взялся за комедию и, кажется нам, вполне преуспел в новом для себя жанре. Во всяком случае, можно не сомневаться, что картина будет иметь успех у зрителей.

Внимание прокатчиков обратила новая картина Владимира Мотыля "Несут меня кони" по рассказам А. Чехова, детский музыкальный фильм-сказка Александра Згуриды "Лиза и Элиза", режиссерский дебют известного актера Николая Еременко-младшего - "Сын за отца", где в одной из главных ролей снялся и Еременко-старший.

Кроме того, участники кинорынка встретились с редакцией газеты "Культура". Это была беседа, обе стороны заинтересованно говорили об экономических проблемах кинопроизводства, вопросах проката и зрительского интереса.

И все-таки как бы ни впечатляюще выглядели внешние показатели прошедших торгов, стоит с горечью отметить, что, пожалуй, впервые за двадцать с лишним раз так мало было показано фильмов. Объясняется это и значительно сократившимся количеством предлагаемых картин, и не-

желанием владельцев платить деньги за показ в пустом зале. Впрочем, в задачи нашей публикации не входит разбор проблем, переживаемых отечественным кино. В заключение сообщаем, что вероятнее всего очередной XXVIII Межгосударственный кинорынок пройдет не в Москве. МЦ "Кинорынок" предполагает провести его в городе Сочи в туристическом комплексе "Дагомыс" с 24 по 31 мая.

М. Фригман

ГОСПОЖНАДЗОР ПРЕДУПРЕЖДАЕТ



**ПАМЯТКА ПО СОБЛЮДЕНИЮ ПРАВИЛ
ПОЖАРНОЙ БЕЗОПАСНОСТИ**



Не подключайте в одну электророзетку бытовые электроприборы большой мощности. Одновременное включение в розетку более двух приборов может привести к ее загоранию.

Не пользуйтесь электропроводкой с поврежденной изоляцией.

Не применяйте для защиты электросетей самодельные устройства ("жучки").

Не пользуйтесь самодельными электроприборами.

Не допускайте эксплуатацию электросетей времянок, не закрывайте электролампы бумагой и материей.

Не устанавливайте телевизоры в мебельные стенки, не оставляйте их без присмотра включенными в электросеть. Если телевизор неисправен (отсутствует изображение, слышно гудение, ощущается за-

пах гари) срочно отключите его от сети и вызовите мастера.

Не оставляйте включенные газовые приборы без контроля.

Не разогревайте на электро- и газовых плитах краски, лаки, мастики.

Не сушите белье над газовой плитой. Электронагревательные приборы ставьте на несгораемые подставки.

Не оставляйте детей без присмотра. Убирайте спички в недоступные для детей места.

Не допускайте детских игр с огнем. Не разрешайте детям самостоятельно проводить химические опыты. Организуйте интересные и безопасные игры.

ПРИ ПОЖАРЕ ЗВОНИТЕ 01

АКТУАЛЬНАЯ ТЕМА**С надеждой в будущее**

Беседа с заместителем начальника управления развития материально-технической базы Роскомкино Н. Фроловым и ведущим специалистом Э. Мойсевичем.

Корр. *Какие задачи по техническому оснащению и эксплуатации киносети ставит перед собой Роскомкино в настоящее время?*

Н.Ф. Мы считаем, что необходимо подготовить промышленные предприятия к выпуску отечественной кинотехники. Учитывая масштабы нашей киносети, мы не можем рассчитывать на оснащение ее зарубежной техникой.

Все острее встает вопрос об обеспечении киноустановок запасными частями. Решение всех проблем упирается в неплатежеспособность киносети. Поэтому Роскомкино часть бюджетных средств, предназначенных для поддержки кинопроката, направляет на закупку запасных частей у отечественных кинопредприятий, чтобы по низкой цене продавать их киносети. Некоторые запасные части планируется выпускать на предприятии "Киноавтоматика" в Ростове-на-Дону. Таким образом можно будет поддержать и киносеть, и кинопредприятия.

Корр. *Какие предприятия вы планируете запустить еще по этой схеме?*

Н.Ф. Из наиболее важных - это производство отражателей на Лыткаринском заводе, ксеноновых источников света на электроламповых заводах и киноэкранов на Тверском заводе "Искож".

Корр. *Как вы определяете потребность в оборудовании и запасных частях? Ведь информация с мест скудная.*

Н.Ф. Статистики, к сожалению, нет почти никакой.

Э.М. Некоторую, далеко не полную,

информацию мы получаем через "Кинокомплект", это составляет приблизительно 20-30% от реальной потребности киносети в аппаратуре и запасных частях.

Корр. *Как же выйдут из положения на местах?*

Э.М. Во-первых, киносеть значительно сократилась. В городах, по нашим данным, - на 20-30%, на селе - до 50%. Демонтированные киноустановки - это тоже резерв. Во-вторых, в ряде областей в прежние времена были созданы весьма внушительные запасы за период 1975-1990 гг., благо тогда это стоило очень дешево. В ту пору киносети было поставлено такое количество оборудования, что устаревшего почти не осталось (в 70-е годы его было 50%, к 90-му всего 7-10%). Киносеть успели переоснастить.

Н.Ф. Эти запасы оказались значительно большими, чем мы предполагали, и это несколько дезориентировало политику Роскомкино. Мы рассчитывали, что потребность в запасных частях и кинотехническом оборудовании обеспечит работу кинопредприятиям, но этого не произошло. Играет роль и то, что в большинстве регионов нет структур, которые занимались бы вопросами технического оснащения киносети, особенно там, где она отошла к Министерству культуры.

Корр. *Как долго может продержаться киносеть на запасах?*

Э.М. Нельзя рассчитывать на то, что таким образом можно переоснащать киносеть. Так можно решать только единичные проблемы. Техническая мысль развивается, появляются новые разработки. Например, КПД осветителя от 23КПК с вертикальной лампой очень низкий, а это - лишние расходы электроэнергии и воды. Необходимо перевести эти аппараты на гори-

зонтальные лампы с воздушным охлаждением. Сильное отставание по звуковоспроизведению. Здесь есть над чем работать. Сейчас почти каждая семья имеет современную звуковоспроизводящую аппаратуру, люди привыкли к хорошему качеству звучания, и плохой звук в кинотеатре отнюдь не способствует привлечению зрителей. Лабораторией звуковоспроизведения НИКФИ созданы хорошие монокомплексы с учетом современных требований для воспроизведения фотофонограмм с пониженным уровнем шумов, расширенным частотным диапазоном, малыми нелинейными искажениями. При применении новой полиэфирной киноплёнки для фильмокопий качество звука в кинотеатрах существенно улучшится.

Корр. Почему так затянулся процесс внедрения этой плёнки на наш рынок? Она очень дорогая, требует дополнительного оснащения кинопроекторов?

Э.М. Стоит эта плёнка примерно столько же, сколько и шосткинская, имеет бесконечный срок службы по перфорации, ограниченный только по поверхности. При работе на современной аппаратуре с применением бесперемоточных устройств срок службы копии мог бы увеличиться в четыре раза, а при работе с нашей аппаратурой - в два, причем при существенном улучшении качества изображения, так как плёнка более тонкая и прозрачная, улучшается резкость изображения, повышается освещенность экрана. Поскольку эта плёнка практически не рвется, применение ее потребует повышенного внимания киномехаников и некоторого усовершенствования кинопроекторов. Появление такой плёнки в киносети помогло бы решить ряд важных проблем. Хстелось бы, чтобы ее испытания в России проводились более активно.

Корр. Но она уже давно испытана и благополучно работает во всем мире!

Э.М. Условия работы с копиями на Западе и у нас - разные. Там, как правило, ко-

пия весь срок своей жизни работает на одной и той же киноустановке, у нас же она может побывать на сотне киноустановок, на разнотипных кинопроекторах.

Корр. Как известно, кинопроекторы в настоящее время не производят. Назрела ли необходимость создавать предприятия по их выпуску?

Э.М. Да. Есть киноустановки, которые работают более 20 лет, оборудование и морально устарело, и физически изношено, его нужно менять. Строятся новые кинотеатры, планируется создание сети престижных кинозалов, они потребуют оснащения современной аппаратурой.

Корр. Обязательно отечественной?

Н.Ф. А почему нет? Разве наша аппаратура хуже западной по надежности, например? Кинопроектор 23КПК работает на селе без запасных частей по 20 лет, при низком техническом обслуживании, в неотапливаемых помещениях. Какой зарубежный аппарат выдержал бы это? Безусловно, это заслуга наших конструкторов. Если бы качество изготовления аппаратов было высокое, как на Западе, то им бы не было цены. Подводят комплектующие: малая отдача и небольшой срок службы ксеноновых ламп и отражателей, недолговечность барабанов. При конструировании на это следует обратить особое внимание, использовать более износостойкие материалы, повысить качество изготовления. Зарубежные ксеноновые лампы работают по 2000-2400 часов при непрерывном режиме горения.

Корр. Не станет ли такой проектор дороже зарубежного?

Э.М. Если и так, все равно выгоднее делать свой аппарат, потому что наши российские деньги будут платить нашим рабочим, нашим предприятиям, не будет заставаться техническая мысль. При такой огромной киносети Россия не может не иметь собственной кинотехники. Не надо забывать, что Украина, Белоруссия, Казахстан, другие бывшие республики СССР,

ряд зарубежных стран работают на нашей аппаратуре. ЛОМО поставляло аппаратуру в 67 стран мира. Почему мы должны отказываться от этого рынка?

Н.Ф. На последней выставке в Кельне мы видели аппаратуру Индии, Китая. Разве наша хуже? Можно и продавать, и свои рабочих загрузить.

Корр. *Есть уже конкретные разработки, или это все пока пожелания?*

Э.М. Мы уже говорили об усилителях, разработанных для трех-четырех типов залов, ведутся разработки выпрямителя. На последней выставке теле-, кино-, и фототехники в Москве был продемонстрирован 35-мм кинопроектор нового поколения КНОМ производства Московской кинопроизводственной мастерской, предназначенный для залов вместимостью до 800 мест. Он выполнен по принципиально новой схеме на автономно управляемых специальных электродвигателях, позволившей исключить зубчатые колеса и ременные передачи. На таком проекторе решается проблема стоп-кадра, обратной перемотки через тракт, автоматической диагностики.

Корр. *Этот проектор ляжет в основу разработки?*

Н.Ф. Он годится не везде, для сельской местности не подходит. Аппарат не прошел еще всесторонних испытаний, поэтому не следует спешить с оценками. Разные кинотеатры требуют разной аппаратуры. Решать эту проблему мы будем поэтапно. Сначала будет создана базовая модель.

Корр. *При создании базовой модели будет заложена возможность воспроизведения стереофонической фонограммы?*

Э.М. Обязательно. Отсутствие стереовоспроизводящих систем становится уже препятствием при обмене фильмокопиями с зарубежными партнерами, 90% кинотеатров на Западе работают со стереозвучком. Новые фильмы с монофонограммой практически не производят. Далеко не все ки-

нотеатры смогут работать со стереозвучком, но в конструкцию проектора будет заложена возможность перехода на него.

Корр. *Вы ориентируетесь на отечественные разработки или на западные системы типа Долби?*

Э.М. К сожалению, за три года работы так и не сумели сделать качественный процессор и систему шумопонижения. Очевидно, Долби нам не догнать. Мы планируем использовать комбинированную систему: покупать процессор Долби, на него приходится 30% стоимости всего комплекта. Очень дорогие громкоговорители, усилители, питающие устройства будем делать сами. Это существенно снизит для нас цену всего комплекта.

Корр. *Как обстоят дела с киноэкранами?*

Н.Ф. Те, что выпускались у нас, несмотря на хорошие светотехнические показатели, конкурировать с зарубежными не могут: видны швы, полотно не подбираются по цвету, на светлых кадрах на экране видны полосы. Всего четыре предприятия в мире изготавливают экраны - в Германии, Англии, Италии и США. Все остальные страны покупают у них. Там применяется технология с использованием трехметровых полотен, качество сварки делает швы практически невидимыми. Возможно, для престижных залов эти экраны придется закупать.

Э.М. Необходим переход на новую технологию кинопоказа. У нас в кинотеатрах по три-четыре поста, такого нет нигде в мире. В аппаратной, как правило, один проектор с подкатным бесперемоточным устройством. Изготовление подкатного устройства - технологически очень сложный процесс: необходимо изготовить диск диаметром 1400 мм, чтобы биения на его краях не превышали 1 мм. Такое в нашей стране под силу лишь военным заводам. Будем искать пути решения проблемы.

Необходимо реконструировать все кинотеатры, во многих из них профиль пола не позволяет хорошо видеть экран с любо-

го места, маленькие проходы, кресла не отвечают никаким зарубежным стандартам. Нужно уменьшать количество мест в зале, увеличивая при этом площадь зрительского места, увеличивать площадь экрана (прежние нормы определялись возможностями аппаратуры). Конкурировать с телевидением можно только при большом экране со стереозвуком. Может быть, следует вернуться к 70-мм показу, создавая в кинотеатре комфорт, хорошую вентиляцию, разнообразные услуги в фойе и т.п.

Корр. Но где на все это взять деньги? Зрители пока в кинотеатры не ходят, доходов нет. Получается, что нужно создать условия, чтобы зритель ходил в кинотеатр, а чтобы создать их, нужно, чтобы в кинотеатр ходил зритель. Как разорвать этот порочный круг?

Н.Ф. Должен появиться интерес к просмотру фильма в кинотеатре. Чтобы это произошло, должен быть интересным фильм с хорошей рекламой, увидеть который можно будет только в кинотеатре. А сейчас подошел к киоску, купил кассету с любым фильмом и... смотри. А фильмокопия таких денег стоит, что далеко не каждый регион может ее купить.

Эту проблему необходимо решать на государственном уровне. Необходимо, чтобы и творческие работники проявили добрую волю. Раньше фильм выпускали на телевидении лишь спустя год после выхода его на экраны кинотеатров, организовывались кинопремьеры, киноактеры ездили с фильмами по всей стране. Вернись мы сейчас к этой практике, многое можно было бы изменить. Недавно в Краснодар приезжала Нонна Мордюкова - в кинотеатрах были аншлаги. Но такие события редки. Пока же творцы решают свои проблемы, директора кинотеатров - свои, устраивая в их помещениях автосалоны и мебельные магазины, а зритель оказывается без кино. Выход один - привлечь зрителя в кинотеатр.

Осенью этого года мы планируем пригласить в Москву инженерно-технических

работников киносети, кинопроката и руководителей киноремонтных предприятий. Практика снабжения запасными частями для кинопроектора МЕО5Х показала, что нет согласованности между киноремонтными предприятиями и органами, координирующими деятельность киносети и кинопроката. Киноремонтные предприятия запасные части не заказывают, и этим как наиболее заинтересованная организация вынужден заниматься кинопрокат, потому что отсутствие запчастей приводит к порче фильмокопий. Кинопрокат вынужден создавать структуры по техническому обслуживанию аппаратуры, а киноремонтные организации выпускают гуталин, шьют тапочки. Необходимо выработать единую политику. Проблем накопилось много, и за нас их никто не будет решать.

Корр. Какие вопросы будут рассмотрены на совещании?

Н.Ф. Хотелось бы обменяться опытом. Почему в одних регионах - полный развал, а другие работают, кинотеатры строят, как в Чите, например. Огромная область, от центра далеко, а запасные части заказывают, техническое обслуживание обеспечивают.

Корр. И чем это объяснить?

Н.Ф. Работают ответственные люди, любящие свое дело, нашедшие взаимопонимание с администрацией области, которая их поддерживает, оказывает финансовую помощь, помогает с транспортом. И не одна Чита. А за некоторые регионы обидно. Очень пагубно сказался на них переход в ведение Министерства культуры. Многие вопросы хотелось бы обсудить с коллегами: и работу кинорынка, и проблему подготовки кадров, и вопросы техники безопасности. Хорошо, если бы участники совещания заранее продумали эти вопросы, поделились своими мыслями, высказали свои предложения.

Будем ждать встречи.

Беседа провела Т. МАРТОС

Основные направления развития техники кинематографа

Э. ВИНОГРАДОВА
директор НИКФИ

За прошедшие 100 лет с момента изобретения кинематографа произошло его стремительное развитие: за несколько десятилетий появились звук, цветное и трехмерное изображение. За короткое время была создана целая техническая база для производства и демонстрации фильмов, а сам кинематограф занял свое особое место в ряду других искусств.

Изобретение электромагнитной записи звука, создание осветительной техники и оптики, налаженная кинопромышленность послужили хорошей стартовой площадкой для развития телевидения в середине 30-х годов. Однако уже спустя несколько десятилетий созданные для телевидения совершенная техника и технологии стали входить в арсенал технических средств кинематографа, и в определенный момент (70-80-е годы) могло показаться, что телевидение способно практически вытеснить кинематограф из ряда массовых зрелищ.

Телевизионная техника прочно вошла в технологию монтажа кинофильмов, в создание комбинированных кадров: на базе средств телевидения высокой четкости была разработана вся линейка съемочной и видеопроекционной техники, чтобы фильм можно было снимать и демонстрировать исключительно электронными методами. Таким способом было создано несколько художественных игровых фильмов, однако распространения эта технология не получила.

Традиционный кинематограф в условиях конкуренции не только отстоял свои позиции, но и открыл второе дыхание к концу 80-х годов.

В соревновании с телевидением и видео кинематограф продвинулся и утвердил позиции благодаря развитию трех основных направлений: значительному повышению качества кинопоказа, новым сферам приложения в индустрии зрелищных предприятий, свободе в выборе программ просмотра фильмов.

Залогом успеха традиционного кинематографа послужили усовершенствованные сорта киноплёнок. Введение системы шумопонижения, систем стереофонии, изобретение цифровой фонограммы совершили переворот в качестве записи и воспроизведения звука кинофильмов. Все это наряду с усовершенствованной традиционной кинопроекционной техникой позволило заметно улучшить качество кинопоказа и к 90-м годам вновь повысить посещаемость кинотеатров.

К этому времени получают заметное распространение новые виды кинематографа, различные зрелищные предприятия и аттракционы, основанные на использовании кинематографа. В США действует сеть кинотеатров с использованием систем с повышенной частотой кадров (ШОУ-СКЭН); в десятках стран открываются кинотеатры с экранами гигантских размеров (АЙМЕКС и ОМНИМАКС). В индустрии развлечений применяются стереоальтернативы этих систем.

Существенной особенностью развития кинематографа в последнее время является строительство многозальных кинотеатров с числом экранов 8, 12 и более. Такие мультиплексы оборудованы по последнему слову техники, имеют в своем составе залы, где возможна демонстрация 70-мм фильмов, используются различные системы цифровой звуковой фонограммы. Помимо преимуществ эксплуатационного ха-

рактера (вся аппаратура находится в единой аппаратной), многозальные кинотеатры представляют зрителю возможность широкого выбора программ.

В обозримом будущем предполагается завершить реконструкцию действующей сети и построить новые многозальные кинотеатры в Европе и Америке.

Традиционный кинематограф в ходе длительной конкуренции с телевидением отстоял свое место, и к началу 90-х годов споры о поглощении кинематографа телевидением завершились взаимным признанием.

Между тем, в области техники, относящейся к созданию и демонстрации движущихся изображений, совершенно незаметно появился еще один могущественный конкурент как кинематографу, так и видео, и телевидению. Новым "соперником" стали средства и технологии вычислительной техники, способные создавать, преобразовывать, передавать и представлять движущиеся изображения.

Если двадцать-десять лет тому назад шло планомерное внедрение вычислительной техники в системы автоматизации кинематографических процессов, в технологию создания сложных кадров, в том числе эпизодов фильмов по фантастическим сюжетам, то в последнее время удалось совершить прорывы в бастионы традиционного кинематографического процесса - в технологии съемки и кинопоказа. Съемочная камера, снабженная вычислительным комплексом, управляет процессами на съемочной площадке - автоматически следит за объектом съемки, наводит на резкость, управляет объективом и светом.

Появились первые примеры проникновения компьютерных технологий в процессы кинопоказа.

В новом кинотеатре Warner Bros. Intern. (Англия) фойе оборудовано компьютеризированной системой из 44 экранов, позволяющей воспроизводить эпизоды из мультфильмов, персонажи которых,

переходя с экрана на экран, имеют возможность двигаться с небывало высокой скоростью. Такое фойе вводит зрителя в мир кино уже на пороге зрительного зала.

Предпринята успешная попытка сочетания кинопоказа с видеоконピューтерными играми. В зале кинотеатра на большом экране несколько сот человек имеют возможность играть одновременно, при этом сюжеты игры органически сочетаются с демонстрацией кинофильма.

Необходимо отметить еще две тенденции, связанные с проникновением компьютерных технологий в сферу кинематографа. В техническом отношении последние модели персональных компьютеров близки к тому, чтобы демонстрировать на мониторах фильмы, записанные на дисках. В ближайшем будущем такой просмотр будет проводиться с более высоким, чем это обеспечивает обычный телевизор или видеопроjectionная установка, стандартом качества изображения и звука. Кроме того, процесс будет интерактивным, в него легко ввести элемент игры и вмешаться в развитие сюжета.

Перевод кинофильмов на новые носители даст возможность пользователям компьютерных сетей выбирать и просматривать фильмы, хранящиеся в фильмотеках и архивах.

Такое вторжение компьютерных технологий в сферу видео, телевидения и кино на рубеже третьего тысячелетия послужит мощным импульсом в их развитии.

"Конкуренция" с новыми видами демонстрации изображения - еще один толчок в совершенствовании традиционного кинематографа, отличительной особенностью которого останутся представление на большом экране, разнообразие форматов изображения и коллективный просмотр кинофильмов.



ПОВЫШЕНИЕ КВАЛИФИКАЦИИ**Кинопроектор 2ЗКПК-3**

Я. ПОЛЕЩУК

Практическая невозможность сообщения киноленте поступательного движения со строго равномерной линейной скоростью приводит к тому, что считывание фотографической фонограммы на звуковом зубчатом барабане или в непосредственной близости от него привело бы к возникновению детонации звука. Поэтому во всех кинопроекторах (не только в 2ЗКПК-3) считывание фонограмм (как оптических, так и магнитных) производится на специально изготовленном барабане, который не имеет зубьев, кинематически не связан с передаточным механизмом кинопроектора и вращается только за счет фрикционного сцепления с движущейся кинолентой. Такой барабан часто называют гладким.

Причины, вызывающие неравномерность линейной скорости киноленты при равномерно вращающемся звуковом зубчатом барабане следующие.

Усадка киноленты вследствие ее усушки. Звуковой зубчатый барабан по существу является тянущим и взаимодействует с перфорационными отверстиями киноленты. Рассматривая ранее ("Кинемеханик" N 10, 1995 г.) работу тянущего зубчатого барабана лентопротяжного тракта кинопроектора 2ЗКПК-3, который вытягивает киноленту с подающей бобины, мы уже имели возможность убедиться, что на его опорных поясках происходит продольное проскальзывание киноленты из-за разности величин продольных шагов зубьев первого и перфорационного ряда последней. В результате график скорости киноленты на тянущем зубчатом барабане достаточно сильно отличается от идеального

(см. рис. 8 и 9, соответственно). Основной причиной отмеченного является уменьшение геометрических размеров киноленты на триацетатной основе в условиях эксплуатации (усадка) из-за усушки киноленты. Поэтому вступление в контакт с перфорационным рядом киноленты все новых и новых зубьев приводит к периодическим толчкам скорости ее продвижения. Точно такие же явления, как на тянущем происходят и на звуковом зубчатом барабане. Это главная причина, по которой даже равномерно вращающийся звуковой зубчатый барабан протягивает киноленту через звукоблок кинопроектора с достаточно неравномерной мгновенной линейной скоростью, хотя усредненное количество протянутой киноленты в единицу времени благодаря зацеплению: зубья - перфорация - и является величиной постоянной (и одинаковой по сравнению с другими зубчатыми барабанами, установленными в лентопротяжном тракте). Как уже отмечалось, избавиться от усадки киноленты на ТАЦ-основе, которая в настоящее время нашла наибольшее применение для печати массовых фильмокопий, на практике не представляется возможным.

Неточный продольный шаг зубьев барабана. Если при измерении величины продольного шага каждой пары зубьев звукового зубчатого барабана при его изготовлении на предприятии-изготовителе допущена значительная погрешность, то это может негативно сказаться на скорости продвижения киноленты, транспортируемой через звуковую часть лентопротяжного тракта, поскольку продольный шаг каждой пары соседних зубьев уже не будет величиной постоянной. Эта неточность может оказаться "в фазе" или "в противофазе" с неточностью продольного

Продолжение. Начало в № 2-12 1995 г., № 1-4 1996 г.

шага перфорационных отверстий, и в первом случае суммарная амплитуда колебаний скорости продвижения киноленты будет наибольшей, что нежелательно. Достаточно микронного отклонения от установленного продольного шага зубьев или перфорационных отверстий киноленты, чтобы получился значительной величины рывок киноленты. Поскольку оба отмеченных шага неизбежно имеют некоторое отклонение от норм (пусть даже в пределах установленного допуска), избавиться от рывков киноленты, обусловленных этой причиной, полностью невозможно. Причины неточности шага любого зубчатого барабана общеизвестны: несовершенство оборудования для производства, нарушение технологического процесса производства и проч.

Диаметральное биение переднего конца вала, на котором устанавливается и закрепляется звуковой зубчатый барабан. Если передний конец вала звукового зубчатого барабана эксцентричен по отношению к его части, вращающейся во втулке, из-за неточного изготовления вала на заводе, то эксцентрическим становится и вращающийся на этом валу звуковой зубчатый барабан из-за возникновения биения его опорных поясков, на которые поверхность перфорационных дорожек ложится кинолента.

Несовершенство способа закрепления звукового зубчатого барабана на валу передаточного механизма. Звуковой зубчатый барабан, как и остальные полнотельные зубчатые барабаны, транспортирующие киноленту через лентопротяжный тракт кинопроектора, закрепляется на валу передаточного механизма одним стопорным винтом.

Такой способ крепления не способствует уменьшению суммарной величины биения опорных поясков звукового зубчатого барабана, поскольку из-за неизбежного зазора при посадке зубчатого барабана на вал первый отжимается в сторону

стопорного винта. Увеличение суммарного биения опорных поясков звукового зубчатого барабана приводит к увеличению амплитуды периодических импульсов колебания скорости движения киноленты, транспортируемой через звуковую часть кинопроектора.

Для уменьшения негативного влияния отмеченного фактора на качество звуковоспроизведения конструкторы кинопроекторов обычно предусматривают на валу, предназначенном для закрепления звукового зубчатого барабана, не одну, а две или четыре лыски под стопорный винт (последние размещаются на разных сторонах вала обычно под углом 90°). Это позволяет закрепить барабан, используя какую-то одну из них, на которой биения опорных поясков будут иметь наименьшую величину. Так получается, когда собственное биение вала и отмеченный выше "отжим" находятся в противофазе или почти в противофазе, то есть значительно ослабляют друг друга.

Полным решением проблемы было бы изменение способа закрепления звукового зубчатого барабана на его валу. Скачковый зубчатый барабан, например, имеет наименьшую величину биения своих опорных поясков, так как крепится на валу стяжным винтом. Однако такое решение для звукового зубчатого барабана вошло бы в противоречие с требованиями унификации сменных запчастей к киноаппаратуре (каковыми являются зубчатые барабаны и их валы) и усложнило бы конструкцию узла звукового зубчатого барабана, что для серийно выпускаемого кинопроекторного оборудования нежелательно.

Собственное радиальное биение опорных поясков звукового зубчатого барабана.

Если зубчатый барабан изготовлен не совсем точно и центр окружности напрессованных внешних опорных поясков не совпадает с центром посадочного отверстия для вала, то такой барабан даст бие-

ние при вращении даже на валу, не имеющем собственного биения. Некоторая неточность при изготовлении зубчатых барабанов неизбежна, и единственной практической возможностью уменьшения суммарного биения (диаметрального-вала и радиального-барабана) является их частичное или полное противофазное гашение путем выбора соответствующей лыски на валу перед закреплением барабана стопорным винтом.

Наличие эксцентриситета у вращающихся деталей звуковой части лентопротяжного тракта.

На возникновение импульсов колебаний скорости продвижения фонограммы против читающего штриха в не меньшей степени, чем звуковой зубчатый барабан, влияют и другие вращающиеся детали звуковой части лентопротяжного тракта кинопроектора.

Значительное радиальное биение рабочих поясков оттяжного ролика, который установлен между зубчатым и гладким барабанами, может вызвать периодическое колебание скорости продвижения киноленты в звукоблоке даже при условии, что зубчатый барабан протягивает ее строго равномерно. Это происходит потому, что вращающаяся деталь превращается из собственно ролика в некий эксцентрический кулачок (вспомним грейферный механизм узкоплечных кинопроекторов). За счет эксцентricности ролик может периодически создавать колебания силы натяжения киноленты между гладким и зубчатым звуковыми барабанами, что в определенных условиях вызовет детонацию звука.

Биение опорных поясков гладкого барабана и обрезиненного прижимного (комбинированного) ролика вызывает переменную силу прижима киноленты к барабану. Ролик при этом может покачиваться на оси своей каретки. Это обстоятельство вносит свою лепту в возможное появление детонации звуковоспроизведения. Кроме того, даже малейшее биение

опорных поясков гладкого звукового барабана приводит к периодической микро-расфокусировке фотографической фонограммы, что вызывает изменения амплитудно-частотной характеристики сквозного электроакустического тракта звуковоспроизведения.

Причины наличия биения вращающихся деталей звуковой части лентопротяжного тракта в несовершенстве оборудования для производства и выходного контроля, отклонении технологии производства от идеальной, неквалифицированной эксплуатации, естественном износе деталей и пр.

Полностью избавиться от биения вращающихся деталей на практике не представляется возможным. Для улучшения качества звуковоспроизведения необходимо следить, чтобы величина биений не превышала оговоренных нормативно-технической документацией (см. табл. 2 в N 7 журнала за 1995 год).

Возможные рывки, создаваемые наматывателем киноленты.

В лентопротяжном тракте кинопроектора 23КПК-2 между звуковым зубчатым барабаном, протягивающим киноленту через звукоблок, и задерживающим барабаном, установленным перед наматывателем, имелась свободная петля величиной 3...4 кадра. Рывки, которые мог создавать фрикционный наматыватель, проникнуть к месту чтения фотографической фонограммы не могли.

В новом кинопроекторе 23КПК-3 функции звукового и задерживающего выполняет один и тот же зубчатый барабан, а вместо фрикционного наматывателя применен наматывающий электродвигатель глубокого скольжения, который должен обеспечивать равномерное усилие натяжения ветви киноленты на участке: задерживающий (он же и звуковой) зубчатый барабан - принимающая бобина - гораздо более равномерное, чем способен обеспечивать наматыватель фрикционной

конструкции. Однако, если по каким-либо причинам на бесфрикционном наматывателе возникнут рывки киноленты (например, из-за формы сердечника приемной бобины, отличной от строго окружностной, или оттого, что рулон на принимающей бобине имеет форму эллипса из-за на-

личия зазоров между витками) и демпфирующий ролик блока датчиков, установленный между зубчатым барабаном и наматывателем, не сможет их полностью погасить, это может вызвать колебания скорости транспортирования фонограммы.

100 ЛЕТ КИНО

Отечественный довоенный кинематограф

Б. ТАРАСОВ

Первый кинопоказ в России был проведен аппаратами Л. Люмьера в мае - июле 1896 г. в Санкт-Петербурге, в Москве и в Петергофском дворце для царствующей семьи Романовых. Хотя первые киносьемки в России в основном запечатлели царя и его двор, отношение Николая II к кинематографу считалось негативным. Очевидно, это повлияло на то, что в первом десятилетии XX века кино у нас сохраняло характер аттракционов и не было национальным. Однако при этом в результате работы "придворных" кинооператоров семейная хроника царствующего дома Романовых уже в начале века составила несколько тысяч метров киноплёнки.

В конце XIX - начале XX вв. известны только отдельные отечественные разработки, косвенно или прямо относящиеся к области получения "движущихся фотографий". Событиями, предшествующими развитию отечественного кинематографа, можно назвать открытие профессором В. Петровым явления дугового электрического разряда, создание изобретателем П. Яблочковым дуговой лампы без регулятора, изготовление А. Лодыгиным лампы накаливания с угольным стержнем в закрытом стеклянном сосуде, создание А. Столетовым фотоэлемента с внешним фотоэффектом, работы П. Чебышева по синтезу механизмов с остановкой ведомого звена.

Кроме того, известны и некоторые изобретения, напрямую связанные с созданием "живой фотографии".

В 1881 г. И. Болдыревым на выставке в Москве были впервые продемонстрированы "смоловидные пластинки" - гибкие прозрачные пленки с бромжелатиновой сухой эмульсией для использования в фотографии. Московский фотограф В. Дюбюк в 1891 г. создал однообъективный хронофотографический аппарат и аппарат для синтеза фаз движения.

В 1893 г. механик Новороссийского университета И. Тимченко создал скачковый червячный механизм ("улитку") для прерывистой смены изображений. В 1896 г. А. Самарский получил охранное свидетельство на "хрономотограф", а И. Акимов - патент на оригинальный вариант кинопроекторного аппарата "стробомотограф" для проекции изображений. В 1900 г. И. Поляков получил патент на прибор для записи и воспроизведения звука, в котором впервые упоминается о фотографической фонограмме и использовании фотоэлемента для звуковоспроизведения с нее. В это же время в России был построен прибор для получения изображений звуковых колебаний. Позднее Н. Бровальский-Схирниладзе создает конструкцию оригинальных противопожарных заслонок, А. Чернявский - конструкцию дуговой лампы с зеркальным отражателем. В России в начале века существовала своя

система стереокино, в которой раздельное видение изображений левым и правым глазом осуществлялось с помощью бинокля. В нашей стране С. Максимович и С. Проскурин-Горский разработали и запатентовали аддитивный процесс цветного кино, Я. Гизе был предложен способ и аппарат для производства записи звуковых колебаний и воспроизведения их с применением движущейся светочувствительной поверхности".

Первые кинопоказы в России связаны с именем Л. Люмьера. После демонстрации кинофильмов в Петербурге и Москве состоялся кинопоказ в 1898 г. на Нижегородской ярмарке. В то же время были проведены первые русские хроникальные кино съемки в Москве известным в то время актером и любителем-фотографом В. Сашиним-Федоровым и в Харькове фотографом А. Федецким. В Петербурге в 1896-1898 гг. были открыты залы для показа научных и учебных кинолент, здесь же был организован показ видовых "живых фотографий", а в 900-х годах "Общество народных развлечений" организовало в Политехническом институте чтение лекций о воздухоплавании с демонстрацией документальных картин. Первые в России стационарные кинотеатры были открыты в сезон 1902-1903 гг. сначала в Москве, а затем в Петербурге. Позднее, с 1905 г., открываются кинотеатры в Риге и других городах. К 1907 г. только в Петербурге насчитывалось около 150 небольших кинотеатров, а в Москве - 80.

В связи с отсутствием отечественного кинопроизводства вплоть до 1908 г. в России первенство в кинопоказе держала французская фирма "ПАТЭ", которая почти монопольно контролировала русские экраны. Первая русская кинофабрика - "Фабрика кинематографов и кинематографических лент для живой, поющей и говорящей фотографии" открылась в Петербурге только в 1907 г., ее владельцем был А. Дранков. Уже в конце этого года на балу Санкт-Петербургского общества фотогра-

фов он представлял редкий сеанс из шести номеров живой фотографии. Тогда же предпринял постановку картины "Борис Годунов", а в 1908-м выпустил на экраны фильм о Степане Разине "Понизовая вольница" и несколько фильмов по классическим произведениям. Снимал Дранков и Льва Толстого. Это первое русское Синемаграфическое общество уже в 1908 г. показывало в Париже и Лондоне свои кинофильмы, состоящие из видовых картин, натуральных съемок и уличных сцен. Параллельно с Дранковым кинопроизводством в России занялся А. Ханжонков. В 1907 году он снял первый игровой комический фильм "Галочкин и Палочкин", который, однако, не был выпущен на экраны. Позднее Ханжонковым был снят ряд кинофильмов, среди которых можно выделить ленту "Крейцера соната" (1911 г.). С этим фильмом связано начало кинокарьеры знаменитого русского актера И. Мозжухина. В 1910-1911 гг. появились фильмы об архитектуре Петербурга, которые выпускала фирма "Продафильм", Фирмой "Аполлон" был выпущен ряд фильмов о спорте.

В эти годы было поставлено несколько кинофильмов по классическим произведениям русской литературы: "Княжна Тараканова", "Любовь Андрия" и другие. Режиссер Гончаров вместе с "ПАТЭ" поставил фильм "Петр Великий", Я. Протазанов в обществе "Глория" в 1909 г. - "Бахчисарайский фонтан". К 1910 г. владельцы прокатных контор считали, что в России имеется около 1200 кинотеатров, и их посещают в год 108 млн. зрителей.

В начале второго десятилетия XX в. отечественные производители кинофильмов обратились к светским драмам; изменился состав киноаудитории, стали выпускаться фильмы, ориентированные на интеллигенцию. Начали строиться специализированные помещения для кинопоказа - кинотеатры, количество русских фильмов и их метраж стали неуклонно расти. Так, если в 1908 г. в стране было осуществлено

только 9 кинопостановок, то в 1914-м - уже 231, при этом длина значительной части художественных кинокартин превышала 1000 метров. Сбыт русских фильмов за границу был мал, а Первая мировая война и революция практически полностью прервали их распространение и резко сократили производство. Однако известно, что 1 мая 1918 г. на экраны был выпущен первый номер еженедельного киножурнала "Кинонеделя".

Декрет о национализации частной кинопромышленности в России, принятый 27 августа 1919 года (День кино), изменил направленность кинематографа, он стал идеологическим оружием в руках государства, средством воспитания масс; появилось планирование. Силы отечественной кинематографии в это время направлялись на решение трех задач: информирование посредством кинохроники о событиях на фронте и в строительстве; разъяснение политики государства; популяризацию научных и технических знаний, произведений классической литературы. В 1919 г. М. Горький, увлеченный идеей культурно-просветительской функции кино, составляет первый тематический план для киноинсценировок. В октябре этого же года начинает свою работу Государственная школа кинематографии, где в 1920-1921 гг. выпускается первый советский художественный фильм "Серп и молот".

В эти годы в Москве начал свою работу Всероссийский фотокиноотдел при Народном комиссариате просвещения, который возглавил профессор Д. Лещенко. Его организаторская работа привела к тому, что с 1 октября 1923 года после реорганизации Высшего института фотографии и фототехники в Петербургский фототехникум в нем открывается кинотехническое отделение и начинается подготовка кадров среднего звена для обслуживания кинотехники. Отечественная кинопромышленность до этого времени практически отсутствовала. Оснащение киносети происходит за счет привозных аппаратов и со-

здаваемых по типу техники фирмы "ПАТЭ". Этим занимались Одесские мастерские и Петроградский оптико-механический завод. В 20-е годы в стране начинается создание собственной техники кинематографа, в первую очередь, кинопроекторной аппаратуры. Уже в 1922 г. Государственный оптический завод в Петрограде выпустил первый отечественный передвижной кинопроекторный аппарат ГОЗ. Здесь же с 1924 г. начинается выпуск модели стационарного кинопроектора ТОМП-4. В 1925 году Одесскими мастерскими выпускается отечественный кинопроекторный аппарат "Украина".

Начинают работать отечественные киностудии "Мосфильм" и "Совкино" (будущий "Ленфильм"). В январе 1924 г. была выпущена на "Мосфильме" первая картина "На крыльях ввысь" режиссера Б. Михина. Выход в 1925 г. кинофильма С. Эйзенштейна "Броненосец Потемкин" положил начало признанию советского кинематографа в мире. Американская киноакадемия оценила его как лучший зарубежный фильм. А через много лет в 1958 г. в Брюсселе в результате анкетирования виднейших историков кино и киноведов 26 стран, этот фильм был признан первым среди лучших картин всех времен, получив 110 голосов из 117 и опередив "Золотую лихорадку" Чарли Чаплина и "Похитителей велосипедов" Витторио де Сика. К этому следует добавить, что тогда же в дюжину лучших фильмов вошли "Мать" В. Пудовкина и "Земля" А. Довженко, занявшие соответственно 8-е и 10-е места в этом списке.

С середины 20-х годов в мире начинается эпоха звукового кино. В Москве в ноябре 1926 г. П. Тагер делает сообщение об основах и методах звукового кинематографа и в 1928 г. демонстрирует первый аппарат "говорящего" кино. В это же время в Ленинграде разработкой техники звукового кино занимается лаборатория А. Шорина. По результатам ее работы в марте 1929 г. здесь состоялся просмотр экспери-

ментальных звуковых киносъемок, и уже в июле 1929 г. режиссер А. Роом приступил к постановке на Ленинградской студии "Совкино" сборной звуковой программы. В октябре этого года на Невском проспекте открылся первый в стране звуковой кинотеатр "Знание". В марте 1930 г. в Москве открывается звуковой кинотеатр "Художественный", а первым звуковым отечественным полнометражным художественным фильмом была "Путевка в жизнь", поставленная режиссером Н. Экком, вышедшая на экраны в 1931 году.

Тридцатые годы можно назвать переломными для отечественного кинематографа как в области искусства, так и в области техники кино. Первые звуковые кинофильмы показали преимущества и новые возможности при совместном воздействии на зрителя изображения и звука, что дало толчок к развитию техники. Начинается подготовка кадров в Ленинградском институте киноинженеров, где в 1931 году состоялся первый выпуск инженеров звукового кино. С ноября 1929 года в Москве начинает работу Научно-исследовательский кинофотоинститут (НИКФИ). В 30-е годы в Ленинграде организуется специализированный завод "Кинап", начавший свою деятельность с создания звукозаписывающих аппаратов П. Тагера и А. Шорина. К этому времени начинают работать заводы "Кинап" в Одессе и Москве. В 1931 г. вступают в действие мощные фабрики кинофотоматериалов в Переславле-Залесском и Шостке, а в 1935-м начинается выпуск киноплёнки в Казани.

Открываются кинокопировальные фабрики в Москве и Ленинграде. 4 февраля 1941 г. в Москве был открыт первый в мире стереоскопический кинотеатр, где объемное изображение создавалось по методу С. Иванова с использованием растрового экрана. Важным событием 30-х годов в области создания киносъемочной аппаратуры явился выпуск в Ленинграде на заводе "Кинап" первого отечественного студийного "бесшумного" аппарата КС-2, на базе кото-

рого позднее, в 1939 г., здесь же был создан синхронный киносъемочный аппарат КС-21. В 1938 г. на этом заводе началось производство первого отечественного ручного киносъемочного аппарата КС-4, модернизированного через год в модель КС-5. Эти камеры стали основными съемочными аппаратами в годы Великой Отечественной войны.

Достижением 30-х годов в области кинопроекционной техники явился выпуск на Ленинградском заводе ГОМЗ в 1934 г. кинопередвижек К-24 и К-25 для обслуживания сельской киносети, решавших задачу общей кинофикации страны. С 1936 г. здесь начинается выпуск первого звукового отечественного стационарного кинопроектора КЗС-1 (позднее КЗС-22). В 1934 г. на Ленинградском заводе "Кинап" была изготовлена первая отечественная проявочная машина СПМ-1, а в Москве началось производство кинокопировальных аппаратов.

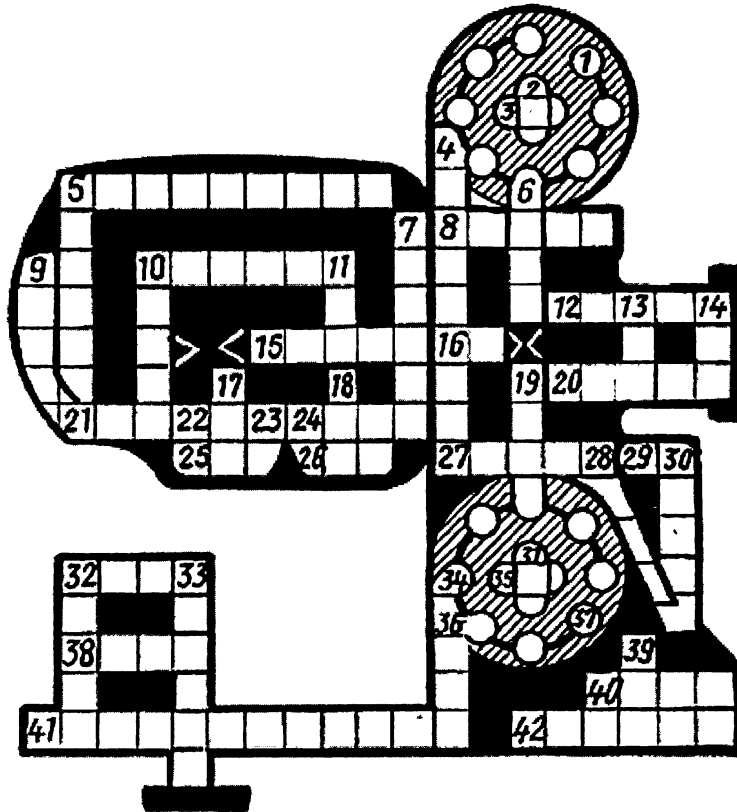
В период с 1935 по 1941 гг. советская кинопродукция считалась одной из лучших в Европе. После кинофильма братьев Васильевых "Чапаев" (1934 г.) появилась целая серия отечественных киношедевров, наиболее яркими из которых были "Александр Невский" С. Эйзенштейна, "Суворов" В. Пудовкина, "Трилогия о Максиме" Г. Козинцева и И. Трауберга, "Веселые ребята", "Волга-Волга" и "Цирк" Г. Александрова.

Статистика числа киноустановок в России характеризуется неуклонным ростом: в 1910 году их было - 1200; в 1925 г. - 2500, в 1940-м - 28000. В 1940 г. кинотеатры страны посетило около 833 млн. зрителей.

Становление отечественного искусства и техники кино в 30-е годы шло быстрыми темпами и предвещало выход его на мировой уровень, однако нападение на страну фашистской Германии отбросило наш кинематограф на многие годы назад, разрушив около 40% кинотеатров и уничтожив многие производственные базы.

ПОСЛЕ РАБОТЫ

Кроссворд



По горизонтали: 1. Электрически заряженная частица. 5. Осветительная система из нескольких линз. 8. Упрощенное краткое название лентопротяжного механизма. 10. Химический элемент, газ. 12. Систематический сетчатый или полосатый рисунок, образуемый прямыми или правильными кривыми линиями. 15. Квантовая частица видимого излучения. 16. Мифическое место, пекло. 20. Оптическое стекло, ограниченное сферическими поверхностями (или криволинейной и плос-

кой). 21. Греческое слово, обозначающее сжатие или растяжение изображения в одном направлении без изменения его в другом (искажение изображения). 25. Глаз. 26. Искусственный международный язык типа эсперанто. 27. Вращающаяся часть двигателя, генератора. 29. Единица измерения электрического сопротивления. 32. Единица измерения мощности. 35. Единица измерения давления (устаревшая, системы СГС). В настоящее время применяется в метеорологии для обозначения круп-

ных величин. 36. Специалист высочайшего класса, например, летчик. 38. Марка предприятия, выпускающего точное оборудование, в том числе кинофотоаппаратуру. 40. Единица силы (устаревшая, системы СГС). 41. Устройство для автоматического поддержания с определенной точностью заданной величины или положения. 42. Установка или сборка оборудования или механизма.

По вертикали: 2. Склеенное, сшитое или сварное соединение. 4. Устройство, перекрывающее световой поток. 5. Единица измерения силы света. 6. Моментальная хронофотография изображения на кинофотоплёнке. 7. Устройство, срезающее лишний световой поток. 10. Стекланный округленный сосуд. 11. Единица измерения яркости (устаревшая, системы СГС). 13. Одно из состояний (фаз) живого организма. 14. Старинное название ржавчины. 17. Упорядоченное движение в определенном направлении, например, электрически заряженных частиц. 18. Движение, перемещение. 19. Кадр со вступительной (за-

ключительной) или другой информационной надписью. 22. Малораспространенное устаревшее название единицы электропроводности. 23. Буква греческого алфавита, название удельного электросопротивления. 24. Буква греческого алфавита, применяющаяся при обозначении коэффициента мощности прибора, оборудования, работающего в цепи переменного тока. 30. Двигатель. 31. Деталь механизма, передающая вращающий момент другим, закрепленным на ней деталям. 32. Единица измерения ЭДС, электрического напряжения. 33. Научное объяснение или определение. 34. Один из основателей звукового кино в России. 39. Единица информации.

По наклонным, кривым и окружностям: 1. Деталь механизма, передающего моменты движения, разгона или торможения с помощью сил трения. 9. Поверхность шара. 28. Часть высокочастотного или экстенциального громкоговорителя. 37. Деталь механизма с замкнутой системой зубьев.

Непричесанные мысли

Может ли человек считать себя автором непрошенных мыслей?

И чужая неграмотность мешает писать.

Не следует сдвигаться с мертвой точки за счет живых.

Не звени ключами от тайн.

Даже в его молчании были орфографические ошибки.

Не влезай ногами в душу ближнего, даже если ты вытер их.

Я знал человека до такой степени необразованного, что ему приходилось самому придумывать цитаты из классиков.

Как упражнять память, чтобы научиться забывать?

Обо всем уже написали: к счастью, еще не обо всем подумали.

Не зови ночью на помощь. Чего доброго, соседей разбудишь.



Ф И Р М А
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).

Кинотеатральные усилители мощности

TA242 - 2x120 Вт на 8 Ом, 2x180 Вт на 4 Ом

TA225 - 2x140 Вт на 8 Ом, 2x210 Вт на 4 Ом

TA425 - 2x250 Вт на 8 Ом, 2x300 Вт на 4 Ом

TA380 - усилитель для стереофонических процессоров, не имеющих выхода канала воспроизведения сверхнизких частот - 2x380 Вт на 8 Ом, встроенные фильтры низких частот с частотой среза 120 Гц

TA2000 - 2x350 Вт на 8 Ом, 2x590 Вт на 4 Ом, 1125 Вт в мономотовом включении

TA3000 - 2x525 Вт на 8 Ом, 2x825 Вт на 4 Ом, 1700 Вт в мономотовом включении

Официальный представитель в Москве фирма "Традэкс"

Контактные телефоны: (095) 157 0131, 158 6153

Факс: (095) 157 0131

Адрес: Ленинградский проспект, 47, комн. 26

