

КИНОМЕХАНИК

НОВЫЕ ФИЛЬМЫ

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ

РЕПЕРТУАРНО-ТЕХНИЧЕСКИЙ

ЖУРНАЛ

6/2003

ORAY

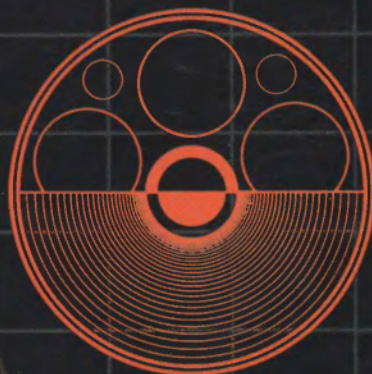
КОМПЛЕКСНОЕ
ПЕРЕОБОРУДОВАНИЕ
КИНОТЕАТРОВ
КОНФЕРЕНЦЗАЛОВ
ТЕАТРОВ



USL Inc.
Quality Cinema Products

ПРОЦЕССОРЫ
МОНИТОРЫ
УСИЛИТЕЛИ
ЛАМПЫ
ОБЪЕКТИВЫ
ЭКРАНЫ

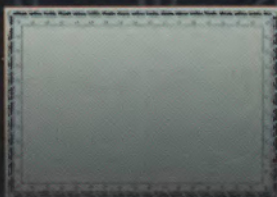
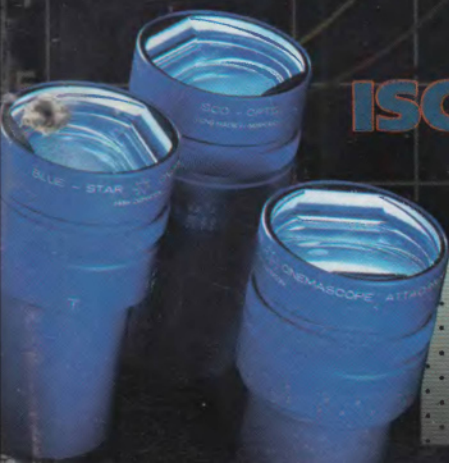
DOLBY
DIGITAL



A.C.K.
ГРУППА КОМПАНИЙ

109028, Россия, Москва,
ул. Солянка д.9, строение 1
тел.: (095) 258-0030
факс: (095) 923-6591
<http://www.ackgroup.ru>
e-mail: info@ackgroup.ru

ISCOOPTIC



ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ
РЕПЕРТУАРНО-ТЕХНИЧЕСКИЙ
ЖУРНАЛ

КИНОМЕХАНИК / НОВЫЕ ФИЛЬМЫ

№6/2003

ИНДЕКС 70431

ISSN0023-1681

ВЫХОДИТ С АПРЕЛЯ 1937 ГОДА

СОБЫТИЯ И ЛЮДИ

<i>Л. Герасимова</i>	
Кто придет к нам в кинозал	2
<i>С. Эрдниева</i>	
Первый лауреат в Калмыкии	6
<i>Л. Морозова</i>	
Жизнь его – кинематограф	7
<i>К. Тарасов</i>	
Не навреди!	9
В помощь методисту	14

КИНОТЕХНИКА

Лауреат «Ники»	17
<i>Н. Ковалевская</i>	
Новый РТМ	19
<i>С. Васянка</i>	
Звукоблок для завтрашнего киносеанса	20
Путь цифрового кинопоказа	24

КТО ПРИДЕТ К НАМ В КИНОЗАЛ?

*Л. Герасимова,
начальник репертуарного отдела
Тульского областного киноvideофонда,
киновед*

Разговоры о квотировании кинопоказа как эффективном способе изменения ситуации в отечественном кинематографе постоянно сопровождаются ссылками на зарубежный опыт, хотя у нас и своего достаточно. В советские времена слово «квотирование» не употреблялось, однако строгая дозировка зарубежных картин на наших экранах (в начале 80-х они составляли 43 – 45% от общего количества новых лент, североамериканских из них было не более 8%) вовсе не помешала советскому кинематографу в конце 80-х рухнуть под напором соперников, возвращенных в условиях свободной конкуренции. Вместе с тем необходимое число зрителей, посмотревших отечественные фильмы, обеспечивалось элементарным манипулированием: зрители «капиталистических» картин переписывались на «советские». Процент выходил подходящий для получения премий вдобавок к тем, скажем прямо, всегда небольшим зарплатам прокатчиков. Об этом знали, но мер не принимали, потому что также хорошо представляли всю бесперспективность насильственного привлечения зрителей на «нужные» сеансы. Выводы очевидны: зрителя мы начали терять уже тогда, да и не придумали еще такого ограничения, которое нельзя было бы обойти.

Пока же идут разговоры о поддержке отечественного кинопроизводителя за счет отечественного прокатчика, принимается закон (не помню, чтобы его где-то обсуждали) о трехпроцентном отчислении от сборов с российских фильмов в

пользу российских композиторов. Не касаясь проблемы, почему вклад композитора в коллективном экранном творчестве оценен выше, чем вклад, допустим, художника, обратим внимание на то, что теперь отечественные фильмы показы-



вать еще более невыгодно. Тот директор кинотеатра, который решится (не корысти ради, а исключительно в патриотическом порыве) выпустить на экран отечественную ленту, будет наказан за свою инициативу материально. И не в перспективе, а уже сейчас. А вы говорите – «квотирование».

Изменение к лучшему в нашем кинематографе наступит тогда, когда зритель пойдет на «родные» картины абсолютно добровольно, предпочтя их «зарубежным аналогам». Сегодня уже никто не сомневается, что нужно снимать кино, ориентированное на широкую публику. Попробовали было работать в зрелищных жанрах, но догнать и перегнать Америку и на этот раз не удалось. Впрочем, стоит ли удивляться при нашем-то полном отсутствии традиций в сфере массовой культуры. Думается, даже если бы вдруг откуда-то появились немислимо большие деньги, исправить ситуацию в одночасье не удастся. Да и смена собственности мало что изменит – в кино запросто денег не «нахапаешь», здесь нужно быть специалистом, грамотным в очень специфической области. Ясно, что путь к процветанию будет долог, тернист, и впереди ни на какие готовые рецепты рассчитывать не приходится.

Хочется обратить внимание на одну из возможных «тропинок» на этом пути. Она отнюдь не панацея от всех бед, и главное в ней – не деньги, которые, хоть с трудом, найти все-таки можно (на спорт нашли же!), а квалифицированные кадры, привлечь которые на наши зарплату весьма затруднительно.

Я имею в виду кинообразование и пропаганду кино как вида искусства – массового, эмоционально захватывающего, способного приносить радость людям всех возрастов... и приличную прибыль в будущем. В конце концов, просвещение публики готовит почву для появления людей с развитой кинематографической культурой по обе стороны экрана. Вряд ли на этом поприще возможна скорая и полная победа, но это не значит, что не надо пробовать. Хочу поделиться собственными наблюдениями.

Тульский кино клуб «ОТКЛИК» (аббревиатура имеет расшифровку: «открытый тульский клуб любителей искусства кино») возник в конце 70-х как ответная реакция на политическое и эстетическое «квотирование», процветавшее тогда в советском прокате. Киноклубы в те времена были местом, где думающая публика могла увидеть картины, по тем или иным причинам не представленные на официальных экранах. Когда же политические барьеры были устранены, а государство полностью сняло с себя ответственность за репертуар, хлынул поток разных, в том числе и ранее запрещенных картин, из которого грамотный зритель получил возможность самостоятельно выуживать интересное для себя кино. Хорошие фильмы стало возможным смотреть по телевизору (правда, в неурочное время) и на видеокассетах (как правило, контрафактных), а кино клуб потихоньку развалился.

Но, видимо, было в нем что-то такое, в чем люди продолжали нуждаться. Может, в общении с единомышленниками? Поэтому, когда возникла идея его возрождения, желающих смотреть настоящее кино оказалось на удивление много. Возобновить работу кино клуба удалось при помощи акции «Российский киносеанс», организованной Московской гильдией актеров театра и кино и оплаченной московским представительством Фонда Форда. Программу киноклассики из коллекции Госфильмофонда мы подбирали сами. Для зрителей сеансы проходили бесплатно. Начинание с энтузиазмом подхватили местные средства массовой ин-

формации, и на первом же сеансе 15 февраля 2001 г. (демонстрировали «Амаркорд» Феллини) был аншлаги, причем большую часть зрителей составляли студенты. А вот на «Полет над гнездом кукушки» всем желающим мест не хватило – подставляли кресла, стулья, и все равно многие смотрели стоя.

Выбор картин для первых сеансов был не случаен. С самого начала мне хотелось ориентировать работу кино клуба не на узкий круг киноманов, а на самого широкого зрителя. Поэтому первыми и стали картины достаточно известные. Ажиотажный спрос на них сделал наш клуб популярным. О нем писала пресса, вещало областное радио, показывали сюжеты местные телеканалы. На волне успеха по просьбам зрителей сделали сеансы еженедельными с фильмами из областного Киновидеофонда. Каждый вторник в 18.00 стали собираться в кинотеатре «Родина». На эти сеансы продавались билеты по чисто символической цене – 10 – 15 руб., ведь основные посетители – люди по нашим временам бедные: студенты, пенсионеры, провинциальная интеллигенция. Для удобства начали выпускать программки с аннотациями. Перед каждым сеансом мне хотелось как можно доступней и интересней рассказать о режиссере, его фильме, подготовить публику к восприятию экранного текста. Разумеется, после сеанса наиболее эмоциональные зрители обменивались впечатлениями. Из общения с ними сделала несколько выводов: во-первых, даже интеллигентные зрители слабо ориентируются в искусстве кино (в лучшем случае знают несколько имен и названий), во-вторых, есть желание узнать о кино как можно больше. Причем не только из теле- и радиопередач, но и при живом общении. В любом случае никакой новый канал информации лишним не окажется. Приведу несколько примеров. После просмотра один из зрителей рассказал мне, что совершенно случайно попал с двенадцатилетним сыном на «Золотую лихорадку» и этот немой фильм им так понравился, что они пришли и в следующий раз. Или такой слу-

чай. На каждом сеансе замечаю мужчину, который смотрит внимательно, слушает, остается на обсуждение, но молчит. Ну, думаю, знаток. Наконец после «Фаворитов луны» заговорил: «Иоселиани, наверно, гений, но я ничего не понял». Возможно, в зрелые годы уже поздновато приобщаться к прекрасному, но сама попытка, признаюсь, трогает. Встреча с кино происходит у человека в раннем возрасте. Тогда и следует, по-моему, знакомить его с настоящим искусством.

Кинообразованием всегда занимались энтузиасты, как правило, школьные учителя. Сегодня энтузиаст воспринимается наподобие «дурачка», которым никто не хочет себя чувствовать. Да и среди профессионалов после Ильи Вениаминовича Вайсфельда не помню, чтобы этой проблемой кто-либо интересовался. Не стоит ее переваливать и на школу: ученики нынче и так перегружены. Школе надо предлагать не еще один факультатив, а помощь в изучении программ по литературе, истории, географии и другим предметам.

Практически в любом регионе у государственных органов кинопроката есть хорошие связи со структурами среднего образования. Школьников как приводили в кинотеатры, так и приводят. Надо вводить элемент киновоспитания на такие мероприятия, чтобы кино присутствовало не только на экране, но и в предсеансовом слове, экранизация же не превращалась в замену книги, которую читать не хочется, а представлялась как полноценное произведение искусства.

Примерно это мы пытаемся делать в зале областного Киновидеофонда. Зал небольшой (50 мест), уютный, оснащен старенькой, но пока работающей кино- и видеопроекционной аппаратурой. Все окрестные учителя (рядом находятся девять школ, но приезжают и из других районов Тулы) хорошо осведомлены о его возможностях. Приобщение школьников к кинокультуре начинается со знакомства с правилами поведения в кинозале, что вполне закономерно для подрастающего поколения «телепузиков». Уже

после нескольких посещений они понимают, что во время сеанса нельзя ходить и разговаривать, сорить и прикреплять жвачку к сиденьям.

Побывав у нас один раз, ребята приходят еще и еще. Хотя без заинтересованного педагога организовать подобные сеансы-уроки невозможно. В прошлом году по инициативе воспитателя гимназии № 2 Эммы Арсеньевны Тихомировой мы совместно разработали цикл киноуроков для 3 – 4-х классов о Великой Отечественной войне с использованием военной хроники. Честно говоря, сначала я сомневалась, что ученики младших классов не только поймут, но просто высидят 30 – 40 минут довольно сложного показа. Правда, экранный материал мы тщательно отбирали, комментировали по ходу действия, обсуждали после просмотра.

Результат превзошел все ожидания. Уже на первом уроке по напряженному вниманию мальчишек и девчонок я почувствовала искренний интерес к тому, что происходит на экране. Вместе с тем, кроме знаний исторических событий и дат, на этих уроках школьники получили представление о кинохронике и документальном кино (а думал ли кто-нибудь о том, какое место экранный документ – наглядный и убедительный – может занимать в изучении новейшей истории?). Жаль, что учителя то ли мало заинтересованы, то ли не знают о подобных возможностях. Наши документальные киноуроки пока никто не захотел повторить.

Традиционно наиболее активно используют экран преподаватели литературы. Основной их довод – если ученики не читают, то пусть хоть посмотрят, по крайней мере, имена героев узнают, – вряд ли можно назвать уместным. С некоторых пор я стала предвирать такие сеансы (а их у нас бывает не менее трех в неделю) пояснительным вступительным словом. В нем пытаюсь объяснить ребятам, что фильм и книга – разные виды искусства, каждый из которых строится по своим внутренним законам. Понять эти законы можно, сравнив экранизацию с ее литературным первоисточ-

ником (подобное сравнение логично использовать в качестве приема искусствоведческого разбора текста – как напечатанного, так и отснятого). На мой взгляд, возможности в изучении школьной программы по литературе с помощью кино весьма перспективны. Как и возможности кинопросвещения на базе уже существующих школьных программ: не обычного показа по теме, а знакомства с создателями картины, особенностями киноязыка и стилистикой фильма. Таким образом, мы готовим почву не только для будущих грамотных зрителей, но и, возможно, для будущих кинематографистов.

Ведь что получается: художников, музыкантов, спортсменов обучают с детства в специализированных школах. А режиссер, считается, должен начинать знакомство с профессией в зрелом возрасте, обогащенным так называемым жизненным опытом. Правда, вместе с опытом он, как правило, приносит на экран и собственные комплексы, приобретаемые на тернистом пути к профессии. Именно так и создается у нас авторское кино, которое никому, кроме автора, неинтересно.

В последнее время состоялось несколько ярких и весьма профессиональных дебютов молодых режиссеров с известными фамилиями: Филипп Янков-

ский, Роман Прыгунов, Андрей Прошкин, Егор Кончаловский. Для них, детей кинематографистов, знакомых с творческим процессом не понаслышке, с ранних лет насмотревшихся отличного кино на закрытых просмотрах, владение современными приемами съемки абсолютно естественно. И пусть круг тем и персонажей не выходит пока за пределы столичной тусовки, а названия напоминают неуклюжий перевод с английского, главное – они уже умеют говорить на «этом языке». А жизненный опыт, что ж, от него еще никто никогда не уходил. Зато если бы мы захотели (а будет желание – возможности найдутся) обучать экранной культуре с детства, может, легче было бы и с молодым поколением разговаривать, и смену себе готовить.

Прошлым летом благодаря Администрации нашей области вместе с тульскими ребятами побывали на чрезвычайно заинтересовавшем меня мероприятии – детском кинообразовательном фестивале «Киноежик». Проходил он в Угличе на живописных берегах Волги в обычном летнем лагере, но от известных детских кинофестивалей отличался тем, что ребята на нем не столько смотрели фильмы и встречались с их создателями (хотя и это было), но еще и сами пытались



снимать свое кино. Поэтому и работали различные мастерские: сценарная, режиссерская, актерская, каскадерская. Не обошлось без издержек производства: так, почти все девочки захотели быть актрисами, а мальчишки – каскадерами.

Конечно, за десять фестивальных дней профессией не овладеешь, но прикоснуться вполне возможно. И побывать вместе с педагогом на съемочной площадке (почти настоящей), и увидеть себя на большом экране, и оценить работу товарища. Одним словом, даже тот, кто приехал

без всякого интереса, уезжал с «Киноежика» заядлым киношником. Что и требовалось доказать: кино – оно ведь затягивает на всю жизнь.

Вот об этом мне, собственно, и хотелось сказать. О том, что нужно думать не только о сиюминутных выгодах, но и заглядывать в будущее. Кто придет к нам в кинозал через пять лет? Кто возьмет в руки камеру через десять? И будут ли они друг другу интересны? Может, действительно пора вспомнить о киновоспитании и кинопросвещении?

ПЕРВЫЙ ЛАУРЕАТ В КАЛМЫКИИ

С. Эрдниев
директор ГУ «Калмрескинофонд»

Весной этого года в Элисте прошла Неделя кино. Зрителям демонстрировали фильмы, в которых играют калмыцкие актеры: «Очир» (1933 г.), «Мужество» (1939 г.), «Гайчи» (1938 г.), являющиеся Золотым фондом республики. В рамках Кинонедели состоялись творческие встречи актеров со зрителями.

На открытии Недели кино вручалась премия им. Зулы Нохашкиева - первого калмыцкого киноартиста, учрежденная государственным учреждением по прокату кино- и видеофильмов «Калмрескинофонд».

Первым лауреатом премии стал Алексей Иванов, профессиональный кинооператор, занимающийся исследовательской работой в области кинематографии, автор книг «Кинолента памяти» (о становлении и развитии кино в Калмыкии), «Киноартист Зула Нохашкиев. Жизнь и творчество». Этой премии он удостоен за вклад в со-



С.Эрдниев вручает диплом А.Иванову

хранение и развитие кино в Калмыкии. Ему были вручены диплом лауреата и статуэтка «Синема».

ГУ «Калмрескинофонд» в целях популяризации, сохранения и развития отечественного кинематографа, повышения престижа работников киносети и кинопроката объявило о проведении республиканского конкурса в номинациях: «Кинотехник года», «Киноорганизатор года», «Проплагандист кино», «За вклад в сохранение и развитие кинематографии». Такой конкурс станет ежегодным.

ЖИЗНЬ ЕГО – КИНЕМАТОГРАФ

*Л. Морозова,
начальник репертуарного отдела ГУ «Карел-
кинопрокат»,
г. Петрозаводск*

О Борисе Павловиче Фофанове можно написать не одну книгу или снять полнометражный фильм. Заслуженный работник культуры Российской Федерации, награжденный значком «Отличник кинематографии СССР», он всю свою сознательную жизнь, более пятидесяти лет, занимается любимым делом – кинематографом.

Кинемеханик, директор кинотеатра, затем вплоть до 1999 года директор Пудожской киносети, организатор кинообслуживания населения. А еще он – известный в нашей республике кинолюбитель и участник многих кинофестивалей любительских фильмов.

В декабре 2002 года Борис Павлович отметил сразу два юбилея – 70-летие со дня рождения и 30-летие любительской киностудии «Юность» Пудожского детского дома, бессменным руководителем которой он был все эти годы.

По совместной работе в системе кинофикации и кинопроката мы знакомы с Фофановым уже давно. Среди работников кино он пользуется заслуженной славой и авторитетом. Каждый раз, бывая в Петрозаводске, Борис Павлович обязательно заходит к нам в кинопрокат, чтобы узнать столичные киноновости. Его очень волнует сегодняшнее состояние дел в отрасли. Какие фильмы готовятся к выпуску на экраны, как проходит реконструкция и перевооружение кинотеатров и других мест кинопоказа, какие кадры работают сегодня в киносети, как поживают наши ветераны?

Сидя с ним за чашкой чая, мы ведем неторопливую беседу. Удивительный рассказчик, Бо-



рис Павлович припомнил свое предвоенное детство, которое прошло в деревне Кубовская. В один из весенних дней, возвращаясь из школы, он увидел тощую лошаденку, на телеге сидел чужой дяденька, позади него лежало что-то, похожее на самовар, укутанное промасленным брезентом.

– Кино приехало, дядя Коляня приехал!..

Вечером в самом большом доме Ивановых натянули простыню, а дядя Коляня выбрал паренчиков покрепче и заключил с ними договор: покрутишь «динамо» во дворе минут десять – пойдешь в кино на следующий сеанс бесплатно. В число таких счастливичиков попал и Борис.

Вот так в его жизнь вошел кинематограф. Работать он начал кинемехаником гужевой кинопередвижки. Переезжая на лошади из одной деревни в другую, а чаще – пешком с рюкзаком за плечами, энергичный молодой кинемеханик показывал сельчанам кино. Восемнадцатилетнего упорного паренька величали уважительно, по имени отчеству.

Когда в поселке Кубово был построен новый кинотеатр «Лесной» на 180 мест, администрация, нисколько не сомневаясь, назначила директором Фофанова. К тому времени он уже окончательно «заболел» кино и проявлял завидную изобретательность в организации зрителей и рекламировании фильмов. Он первым в Пудожском районе провел кинофестиваль, вел кружок юных

киномехаников и организовал кинотеатр в кинотеатре. Это когда во время детских киносеансов киномеханиками, кассирами и контролерами становились дети.

Много нового в кинообслуживании населения применил Борис Павлович Фофанов будучи руководителем районной киносети. По его инициативе в Пудожском районе в 60-е годы появился первый в СССР киновагон. В кинотеатре на колесах, названом «Лесоруб», лесозаготовители могли по дороге из поселка Кубово на делянку смотреть новые фильмы. И таких киновагонов было несколько: «Березка» в Кривцах, «Ударник» в Колово.

Узнав о новшестве, в Пудож приезжали за опытом кинофикаторы из соседних районов и областей. Киновагон Фофанова получил путевку в жизнь, когда в Карелию поступил первый в стране «кинозал на колесах» в заводском исполнении. Борис Павлович вспоминает этот день как самый радостный в своей жизни: «К составу прицепили специальный вагон-кинотеатр номер один. Он принял эстафету от киновагона-вете-

рана, который колесил уже семь лет. Опущены шторы, гаснет свет. Поезд трогается с места. Бесшумный киномеханик В. Бычков начинает утренний сеанс – первый в новом киновагоне. Зрители смотрят фильм режиссера А. Смирнова «Белорусский вокзал». Фильм в пути. Вагон чуть покачивает. Проплывают мимо заснеженные пудожские леса...».

Чай давно остыл, а мы вспоминаем премьеры, кино вечера, республиканские семинары кинороботников, которые проводились в Пудуже, совместные поездки к коллегам в другие регионы. Вспоминаем активных кинороботников, какими были И.Кудельников в Олонце, Н.Ермолаев в Медвежьегорске, В. Феклистов в Кондопоге, В. Данченко в Сортавале, М. Шевченко в Петрозаводске. А какие актеры приезжали к пудожанам! Среди них: Марина Ладынина, Евгений Матвеев, Николай Рыбников. Вот такую запись оставил на память Фофанову любимый актер Николай Крючков: «Борис! Сердечное вам спасибо за теплоту и заботу. Пусть ваша жизнь будет большой, красивой и счастливой. От всей



Всегда с детьми. И в молодости, и сейчас...

души желаю вам этого. Ваш Н. Крючков». Было это 9 декабря 1972 года, более 30 лет тому назад. Так оно и случилось.

Борис Павлович Фофанов – счастливый человек. Он посвятил свою жизнь любимому делу. У него выросли замечательные дети: три дочери и сын, подрастают внуки. Дочери трудятся в сфере культуры, старшая, Наталья Борисовна, приняла от отца эстафету и возглавляет районную киносеть. Сын Павел экстерном сдал экзамены на права киномеханика.

Беспокойный по характеру и неравнодушный к людям, Борис Павлович сегодня руководит любительской киностудией «Юность» при Пудожском детском доме. Вместе с ребятами он снимает фильмы о родном крае, земляках, создает кинолетопись событий в районе. Вывозит студийцев на всероссийские и международные фестивали экранного творчества и обязательно привозит с конкурсов грамоты и дипломы, призы и сувениры.

К 70-летию Бориса Павловича Фофанова в Пудоже в кинотеатре «Октябрь», одном из старейших в республике (первый сеанс в нем состоялся 19 мая 1953 года), были приурочены премьеры сразу двух российских фильмов: «Звезда» Николая Лебедева и «Спартак и Калашников» Андрея Прошкина. А также ретроспективный показ фильмов с участием Николая Крючкова. В уютном и теплом фойе кинотеатра была развернута фотовыставка, посвященная истории развития киносети Пудожского района и жизни самого Б.Фофанова. На юбилейном киновечере «Жизнь его – кинематограф» были поздравления, цветы, подарки, благодарные зрители-земляки и его величество КИНО.

И я на том вечере была и от всего сердца желала Борису Павловичу крепкого здоровья, долголетия, хороших фильмов и побед на фестивалях любительских видеофильмов. Искренне радовалась, что у нас в Карелии живут такие замечательные люди.

НЕ НАВРЕДИ!... *

К. Тарасов

В нашей стране нет учебных заведений, которые готовили бы менеджеров кинопоказа. Миссию по организации встреч зрителей с произведениями киноискусства, а значит, и столь важную работу по регулированию процессов использования его социально-функционального потенциала берут на себя люди самых разных профессий. Любопытно, что встречаются среди них и учителя. Казалось бы, им то уж точно известен благородный просвети-

тельский призыв: «Сейте разумное, доброе, вечное. Сейте, спасибо вам скажет сердечное русский народ». И кто, как не учитель по базовому образованию, должен обязательно следовать этому призыву, решая вопрос, включать или не включать в репертуарную афишу фильмы, брызжущие образами насилия и жестокости? Но так ли все происходит на самом деле? Да и вообще, в почете ли среди менеджеров кинотеатров универсальный нравственный принцип, гласящий в данном случае, что кинопоказчиком можешь ты не быть, но гражданином быть обязан?

Стремление менеджеров кинотеатров к коммерческому успеху вполне обоснованно – на рынке иначе нельзя. Верно вместе с тем, по крайней мере, предположение, что рыночные кинопоказы могут давать не только возделанные денежные всходы. Сорняки на ниве нравственности тоже возможны.

* *Статья написана при поддержке Российского фонда фундаментальных исследований (грант № 01-06-80059а)*

Вольно или невольно кинопоказчики рискуют оказаться киллерами нравственности. Можно не сомневаться, что какая-то часть из них задумывается об этом и стремится проявить гражданскую позицию. Но их, видимо, слишком мало, если даже из уст учителя начальных классов, которого рынок позвал в кинопоказчики, мы слышим: «Основной принцип выбора фильма – получение максимальной прибыли при его демонстрации, и все! Это задача номер один. Остальное меня мало волнует и интересует».

Возможно, переквалифицировавшийся учитель полагает, что поглощение больших доз экранного насилия и жестокости в сознании и поведении зрителей, подрастающего поколения в том числе, ничего дурного не производит. Доля истины, и немалая, в этом есть. Далекое не все юные зрители склонны впитывать и на самом деле впитывают опыт насилия, распространяемый с помощью теле-, кино- и видеоэкранов. Но такие зрители есть, и материалы нашего исследования, проведенного в Великом Новгороде и Петрозаводске, позволяют гипотетически выделить и на фактах проверить существование некоей группы риска, где юные зрители, подверженные негативному влиянию образов насилия в фильмах, сосредоточены в более или менее сконцентрированном виде.

В названных городах ребятам был задан такой вопрос: «Во многих фильмах мы видим, как зло (злодей) пытается добиться своих целей с помощью насилия. Но его в конце концов побеждает положительный герой – и тоже с помощью насилия. Как вы думаете, чему учат такие фильмы ваших ровесников?» Респондентам на выбор были даны четыре варианта урока, которые теоретически можно было бы извлечь из подобных фильмов. Первый отражал точку зрения, распространенную в профессиональной среде, и был представлен в следующей формулировке: «Такие фильмы учат, что в жизни зло своих целей с помощью насилия не достигает». С этим нравственным уроком согласился каждый пятый зритель (22%). Ос-

тальные три варианта ответа отражали по нарастающей разную степень установки на противодействие злу насилием: «Перед силой зла не нужно пасовать» (32% поданных «голосов»), «Злу нужно давать отпор его же оружием» (33% ответивших). Еще один вариант отражал установку не только несопротивление злу насилием, но и на овладение искусством насилия: «Такие фильмы учат, что нужно овладевать искусством насилия» (6% «голосов»). Давшие этот ответ косвенно больше остальных заявили о готовности усваивать уроки насилия в фильмах. Поэтому данное число зрителей гипотетически можно квалифицировать как некую группу риска.

В дальнейшем мы попытаемся статистически идентифицировать в самом первом приближении гипотетическую группу риска, установив ее художественные пристрастия и прочие особенности с помощью методологического приема, известного под названием «исследование случая». Этим также будет предпринята попытка привести конкретные свидетельства для проверки гипотезы о том, что за утверждением о необходимости осваивать искусство насилия реально скрывается адекватное содержание, что соответствующие зрители действительно больше других склонны имитировать насилие в фильмах, а значит, на самом деле представляют собой группу риска. Накопление подобного рода данных со временем позволило бы выстроить портрет зрителя, подверженного негативному воздействию насилия в фильмах, и сделать определенный шаг в прогнозировании соответствующих дисфункциональных последствий и их профилактике.

По имеющимся сведениям, портрет зрительской группы, особенно подверженной отрицательному воздействию образов насилия, можно выстроить, рассматривая эту группу как экспериментальную и сравнивая ее с теми, кто извлек первый вариант урока (контрольная группа): в жизни зло своих целей с помощью насилия не достигает. Этим же путем можно представить конкретные

свидетельства для проверки гипотезы, что группа риска на самом деле больше других склонна к усвоению искусства насилия, как оно показано на экране. Проводя такой сравнительный анализ (это будет своего рода статистический эксперимент), мы коснемся сначала *специфики ценностных ориентаций на социальные функции кинематографа* тех зрителей, которые утверждают, что фильмы с насилием внушают мысль о необходимости овладеть искусством насилия (экспериментальная группа). Самое большое различие обнаружено в понимании ценности кино как способа «просто заполнить свободное время» - 52% «голосов» против 28% в контрольной группе.

По ряду других социальных функций рассматриваемая группа уступает сравниваемой в количестве поданных «голосов»: познавательная функция – 35% против 53%; эстетическая («кино позволяет мне получить удовольствие от увлекательного действия в фильме, игры актеров, мастерства режиссера») – 26% против 43%; компенсаторная – 13% против 26 процентов. При сравнении ценности кино как средства познания и развлечения последнее перевешивает: 22% «голосов» против 13%. Равноценность обеих функций признается лишь 39% «голосов» против 59% в контрольной группе.

Задавая респонденту вопрос о том, чему учат его ровесников фильмы с насилием, мы, подчеркнув, обращались к нему не как к эксперту. В этом случае применялся косвенный вопрос. И те 6% зрителей, ответивших, что «нужно овладеть искусством насилия» (экспериментальная группа), выражали – по крайней мере, в большинстве своем, – собственную позицию. С этим допущением попытаемся в дальнейшем добавить новые штрихи к портрету интересующей нас группы риска. При этом будем руководствоваться мыслью, что она больше остальной части зрителей, а главное – больше контрольной группы подвержена негативному воздействию образов насилия в фильмах. Это – наша *исходная гипотеза*. А *выводные гипотезы* обознача-

ют комплекс фактов, показывающих, что экспериментальная группа отличается от контрольной более позитивным отношением к насилию в фильмах, большей агрессивностью в психологическом плане и большей причастностью к насилию в жизни. Комплекс отличий составит в первом приближении искомый портрет группы риска.

Первая выводная гипотеза, которую мы попытаемся проверить, сводится к простой мысли: *экспериментальная группа отличается от контрольной большей склонностью к частому потреблению фильмов с насилием*. Что же показали результаты социологического опроса? В экспериментальной группе «высокоактивное» потребление экранного насилия (напомним, имеется в виду, что как минимум половина индивидуально-кинорепертуара состоит из подобного зрелища) свойственно 82% зрителей, в контрольной – 56 процентам. Далее, этого зрелища «немного» в кинодидее четырех процентов представителей первой группы и у 18% представителей второй. Причем постоянное потребление фильмов, насыщенных насилием, с раннего возраста (5 – 8 лет) свойственно 52% экспериментальной группы и 21% – контрольной. О том, что картины с насилием нравятся или очень нравятся, заявили 56% ребят из первой группы и 30% – из второй. О том, что кино в целом станет менее интересным, если меньше будет насилия на кино-, теле- и видеоэкране, сказали 56% ребят из экспериментальной группы и 24% из контрольной. Таким образом, те, кто считает необходимым овладеть искусством насилия, в большей степени приобщены к «агрессивной кинодидее» и получают от нее большее удовлетворение. Следовательно, проверяемая гипотеза получает определенное подтверждение.

Конечно, частое обращение экспериментальной группы зрителей к фильмам с насилием само по себе еще не свидетельствует о их негативном воздействии на нее. Но оно вполне может приобрести такую значимость в комплексе с другими проявлениями отношения к экранному наси-

лию. К числу таких проявлений относится *зрительская идентификация (отождествление) с героями фильмов, приправленных образами насилия*. Отличается ли экспериментальная группа от контрольной и по этому признаку?

Во время просмотра фильма рассматриваемая идентификация случается всегда: экспериментальная группа – 17%, контрольная – только два, случается часто – соответственно 17 и 7 процентов. Значит, мы имеем еще одно следствие в пользу нашей исходной гипотезы.

Сделанная выше оговорка, впрочем, уместна и в этом случае. Чтобы приведенные факты свидетельствовали в пользу исходной гипотезы, необходимо уточнить, с каким же героем идентифицируют себя зрители во время просмотра фильмов с насилием, как различаются между собой сравниваемые группы. Оказывается, что на месте тех, кто преследует преступника, ощущают себя лишь 9% зрителей из экспериментальной группы и 18% из контрольной. Желают, чтобы преступник был пойман и наказан соответственно 35% и 42% зрителей. Обнаруженное соотношение ответов уже само по себе свидетельствует в пользу гипотезы о большей подверженности экспериментальной группы негативному воздействию насилия. Иначе воспринимаются в этом свете и приведенные выше факты.

Как видим, отождествление юных зрителей с положительным героем реже происходит в группе, под влиянием фильмов полагающей, что нужно овладеть искусством насилия. Реже возникает в этой группе и желание, чтобы преступник был пойман и наказан, а добро, стало быть, восторжествовало.

Одна из причин настораживающей тенденции коренится в самом фильме. Это – *идеализация злодея*. Даже в контрольной группе (напомним, она состоит из тех, кто под влиянием фильмов приходит к выводу, что насилием зло своих целей не достигает) каждому четвертому зрителю (25%) преступник часто или очень часто казался человеком

симпатичным, интересным, вызывающим восхищение. А в экспериментальной группе такие зрители составили уже чуть ли не подавляющее большинство – 61 процент. Положительные отношения к образам насилия и образу преступника как бы сходятся в одной точке, что в некоторых случаях вполне может обернуться дисфункциональными последствиями. А виртуальное взаимодействие этих начал происходит довольно часто: 15% зрителей в контрольной группе и 30% в экспериментальной заявляют, что в процессе восприятия фильма вместе с киногероем чувствуют себя человеком, совершающим смелое, рискованное дело, ловко обманывающим стражей порядка. В фактах положительной оценки преступника и идентификации с ним в процессе зрительского восприятия фильма мы находим очередное свидетельство возможности негативного влияния фильмов с насилием и большей подверженности этому влиянию экспериментальной группы. А в нашем портрете группы риска появляются другие важные штрихи.

В поиске новых штрихов возвратимся к вопросу о *торжестве добра в финале фильма*, когда зло, как правило, бывает наказанным. Нельзя не согласиться с мыслью западного социолога Д.Сильвермена, что «социально значимым является смысл, который приписывают фильму зрители». Воспринимая картину, зритель конструирует значимый социальный мир, опираясь на конкретные кинематографические коды. Множеством возникших таким образом конструкций определяется приписываемый картине значимый для общества – конечно же, чрезвычайно противоречивый – смысл. Как оказалось, в тех социальных мирах, которые конструируют юные зрители во время просмотра фильмов, сцены наказания зла порой, по сути дела, попросту отсутствуют. На экране они есть, но из зрительского сознания и чувственного переживания как бы выпадают. Зрителям мы задавали вопрос: «Отрицательные герои фильмов, пытающиеся добиться успеха в жизни с помощью насилия, в конце картины чаще всего бывают наказаны. Какие чувства обычно вызывает

у вас такая концовка?» От 7% всего числа респондентов последовал ответ: «Такую концовку я практически не замечаю или не придаю ей значения». В контрольной группе таких ответов было 2%, в экспериментальной – 13 процентов. Цифры снова подтверждают, теперь по линии избирательности восприятия, что заявление определенной части зрителей о необходимости овладеть искусством насилия, – заявление, сделанное под влиянием фильмов, и это отнюдь не пустой звук. Этим мы добавляем еще один штрих в портрет группы риска.

Формально воплощенное в фильмах добро, выходит, в потоке зрительской интерпретации торжествует далеко не всегда. Такой вывод подтверждают и другие факты. Каждый шестой (17%) из опрошенных юных зрителей выражал свою эмоциональную реакцию на наказание отрицательного героя в финале картины словами: «Мне все равно». В контрольной группе подобный ответ последовал от 14% зрителей, в экспериментальной от 22 процентов. Далее, чувство сожаления по поводу наказания отрицательного героя испытывают 13% ребят в первой группе и уже 39% во второй. Чувство одобрения возникло соответственно у 69% ребят в контрольной группе и только у 26% в экспериментальной. Отсюда новые моменты в комплексе свидетельств негативного воздействия насилия в фильмах на юных зрителей и новые штрихи к портрету группы риска.

Оказывается, опираясь на кинематографические коды, многие зрители конструируют в своем сознании фрагмент социального мира, в котором происходит *инверсия, обращение в свою противоположность понятий положительного и отрицательного героя*. Отсюда наказание отрицательного – по версии авторов фильма – героя вызывает не одобрение, а сожаление. Такая тенденция, как и другие, о которых шла речь выше, свойственна не только группе риска.

Сказанное дает нам определенные основания говорить о *нафосе восприятия зрителями сцен насилия в фильме*. Это вполне естественно. Дру-

гое дело – характер чувств, вызываемых иной раз у зрителей сценами насилия. Мы не хотим сказать, что они всегда должны быть отрицательными. Манок насилия зачастую рассчитан на положительное чувство, и в определенных пределах это естественно. Неприемлемо и потому противоестественно, когда положительное чувство таково, что является уже предвестником реальной возможности подражания насилию в фильме. Но, увы, такой поворот мы, кажется, находим, сравнивая группу риска с контрольной группой.

Нет ничего предосудительного в самом факте, что 13% контрольной группы восторженно воспринимают схватки один на один. Но тональность оценок должна измениться при констатации, что такую реакцию дают вдвое больше представителей группы риска (26%), поскольку этим мы добавляем еще один штрих в портрет потенциально агрессивного подростка или юноши. И штрих этот далеко не последний. У 9% ребят из экспериментальной группы схватки один на один вызывают неприятные чувства. В контрольной группе такое происходит вдвое чаще (19 процентов). Нечто подобное обнаруживается и в зрительских реакциях на сцены перестрелок: восторг у 14% ребят из контрольной группы и у 35% из группы риска, а неприятные чувства соответственно у 20% ребят. Приблизительно такое же соотношение реакций и при восприятии разрушительного действия оружия.

Данная тенденция не меняется, более того, приобретает дополнительную выразительность, когда насилие на экране проявляется в форме жестокости. В контрольной группе восторженная реакция наблюдается крайне редко – только у 2% ребят. В группе риска восторг охватывает уже 39% юных зрителей. Далее, две трети контрольной группы (68%) дают естественную реакцию: жестокость вызывает у них неприятные чувства. А вот в группе риска подобным образом реагирует лишь один зритель из четырех (26 процентов).

Демонстрация крови и ран, казалось бы, должна вызывать только неприятные чувства. Но и

здесь, увы, есть место восторгу: контрольная группа – 10% ребят, группа риска – 43%; неприятные чувства – соответственно 51% и 22 процента. Выходит, мысль ребят из группы риска о том, что нужно овладевать искусством насилия, имеет адекватный вектор и в сфере чувственности – по крайней мере, при восприятии виртуальных образов насилия, жестокости и их последствий в

крайних формах проявления. Склонность определенной части ребят извлекать из фильмов уроки жестокости и насилия получает новое – на этот раз особенно убедительное – подтверждение. А в портрете группы риска появляются штрихи, делающие его намного мрачнее.

Продолжение следует

В ПОМОЩЬ МЕТОДИСТУ

Сегодня не всегда удается привлекать в кинотеатры, клубы, дома культуры большое количество зрителей. Отсутствие новых отечественных картин во многих городах и особенно отдаленных уголках страны также влияет на посещаемость кинозалов. Но киноработники знают, как с этим бороться и большое внимание уделяют предсеансовой работе как наиболее эффективному средству привлечения зрителей. В Великом Новгороде и области давно сложился определенный опыт в проведении разнообразных интересных мероприятий в кинотеатрах, клубах и на киноустановках. Под руководством ГУК «Киносервис» (директор Н. Рягина) там ежегодно проводится конкурс на лучший сценарий предсеансовой работы. Так, в прошлом году в нем участвовали 15 районов, представивших 32 сценария на самые актуальные темы. Руководство ГУК «Киносервис» любезно предоставили нам возможность опубликовать лучшие из сценариев, а мы предлагаем вам использовать их в подготовке и проведении различных киномероприятий.

Наиболее интересным и важным сценарием, разработанным в сельском доме культуры д. Лесная нам показался – «Нет наркотикам!», подготовленный Комитетом культуры, кино и спорта Новгородского района. Актуальность темы преподносится доступным современным языком и вызывает определенную эмоциональную реакцию.

«НЕТ НАРКОТИКАМ!»

(театрализованное представление для старшекласников)

Сценарий награжден в номинации «За лучший конкурсный сценарий для подростков и студенческой аудитории»

В представлении использована музыка Э. Рожкова и А. Рыбникова из рок-оперы «Юнона и Авось».

На сцене полумрак. Тихо звучит музыка, постепенно становясь все громче и громче, и, наконец, стихает. В это время на авансцене уже находятся люди в черном и люди в белом. Полный свет. Занавес закрыт.

1-й белый: Друзья! Наш мир захватили наркотики!

1-й черный: Как это здорово! Весь мир, погруженный в кайф!

2-й белый: А после кайфа – смерть? Ты знаешь, как бледна и вся в мурашках приходит смерть в свой страшный час, без приглашения, без доклада?

2-й черный: Да жить в обществе и не отвечат косячок просто даже неприлично и невежливо! Ведь вас угощают с чистым намерением, и если вам понравится, то удовольствие можно повторить и в другой раз!

1-й белый: А если травка покажется слишком слабенькой, что же тогда?

1-й черный: А тогда мы – заботливые друзьяны поможем перейти на что-нибудь более крутое... Да еще проконсультируем! Что? Где? Когда? Почему?

2-й белый: Но есть обратная сторона медали: боль, ужас, тьма!

2-й черный: *(перебивая)* Какая боль? Какая тьма? О чем они? Все происходит легко и просто, совсем как в сказке. Смотрите! *(Хлопает в ладошки.)*

(Звучит нежная мелодия. Занавес открывается. В центре сцены сидит девушка на качелях с букетом цветов в руках.)

1-й белый: Мы все рождаемся на свет для счастья, любви и радости! И еще для того, чтобы сделать наш мир добрее и чище...

1-й черный: А тогда мы для чего? Мы тоже существуем в этом мире и мы не дремлем!

(Звучит тревожная музыка. На сцене появляется черт. Общее разноплановое движение, кружение. Черт прогоняет «белых». На сцене остаются только «черные» и девушка. Мигание света.)

Девушка: Какой непонятный, загадочный мир! Что в нем происходит? Кто в нем живет?... Сколько вокруг милых и добрых лиц! Вы все мои друзья? И вы поможете мне во всем разобраться? *(К черным.)* И вы тоже?

2-й черный: Конечно! Ты же куришь: «мальборо», «честер», «приму»?

Девушка: Куришь?! А я не знаю, что такое «куришь»!

1-й черный: Ты что? Никогда не пробовала? Ну, темнота! Ну, на, курни.

Девушка: Нет, что вы!

2-й черный: Ты что выпендриваешься, не хочешь наслаждений? *(Дает сигарету девушке, девушка бросает ее.)*

(Черные отворачиваются, делают вид, что обиделись.)

Девушка: Ну ладно! Вы только не расстраивайтесь. Вообще-то можно попробовать.

1-й черный: Вот это другое дело!

(Девушка закуривает и начинает кашлять.)

Девушка: Ой, у меня голова кружится! Мне плохо! *(Черные подхватывают девушку за руки, усаживают на качели.)*

1-й черный: Ну что, головка встала на место?

Девушка: *(развязно)* Все о'кей! Полный кайф!

1-й черный: Ну, нет! Это еще не полный кайф!

2-й черный: Смени начинку у конфетки, детка! *(Вытаскивает сигарету.)*

Девушка: Это что?

1-й черный: О, это – косячок с травкой! Супер!

2-й черный: Ну, че, курнем?!

(Черные окружают девушку. Звучит начало песни «Кокаиновый рай». Черные отходят от девушки. Она сидит, опустив голову и расклевывается из стороны в сторону.)

Черные вместе: Как соблазнительны в подъездах вечера!

Табак, наркотики в подвальном переулке.

По городским притонам пьяные прогулки,

Дурман, окутавший до самого утра!

Пускай все – сон. Пускай судьба – игра!

С конца игры приходит чрез объятье.

Как соблазнительны такие вечера!

(Танцевальная композиция черных и девушки.)

1-й черный: А хочешь, что покруче и совершенно бесплатно?

Девушка: *(пытается вырваться)* Нет! Нет! Мне пора домой!

2-й черный: Постой, девочка! Тебе сейчас будет все до фени! Ты окажешься в такой сказке, где не будут нужны ни дом, ни мама...

(Вытаскивает шприц)

Появляются белые.

2-й белый: Стой, девочка! Подумай! Это мгновение может оказаться последним глотком свободы в твоей жизни!

1-й белый: А потом один безжалостный деспот будет управлять твоими мыслями, душой и телом – наркотик!

2-й белый: Он отнимет все – надежду на будущее, радость, счастье!

1-й белый: Он сузит твой мир до одного только желания – дозы! Ради него пойдешь на все: на предательство и убийство.

2-й белый: А знаете ли вы, что только единицы имеют шанс на выздоровление! Оглянись вок-

руг! Может рядом с тобой сверстник, друг или просто знакомый, которому нужна твоя помощь! Протяните ему руку!

(Белые берут девушку за руки.)

Девушка: Да, соблазнительны в подъездах вечера,

Табак, наркотики в подвальном закоулке.

По городским притонам пьяные прогулки,

Дурман, опутавший до самого ура!

Но страшен сон, закончена игра,

С конца иглы откроет смерть объятия...

На том и этом свете буду вспоминать я –

Как омерзительны такие вечера!

(Черные сбрасывают черные одежды и становятся рядом с белыми и девушкой.)

1-й белый: *(к зрителям)*. Поговорим откровенно: наркомания – самое страшное зло человечества конца XX – начала XXI века.

2-й белый: Это болезнь, но ее нельзя вылечить.

1-й белый: Жизнь наркомана длится 10 – 15 лет, а потом наступает неминуемая смерть! А многие уходят раньше...

(Звучит грустная мелодия. Девушка раздаёт белым и черным зажженные свечи.)

1-й белый: Только в этом году от передозировки наркотиков ушли из жизни ребята нашей Новгородской области:

(Девушка по очереди перечисляет имена)

2-й белый: Женька... ему не было и 17-ти... и т.д.

1-й белый: А жизнь продолжается!

2-й белый: И ты сам делаешь выбор между светом и тьмой!

(Звучит «Аллилуйя». Все читают молитву.)

1-й белый: Боже! Сохрани под покровом своим юные, неокрепшие души!

2-й белый: Отгони от них дух гордыни, соблазна и злобы!

1-й черный: Дай им жизнь счастливую, достойную!

Девушка: Да послужат они твоему Отечеству чистотой и кротостью!

2-й черный: Верой и любовью!

Все вместе: Аминь!

2-й белый: *(в зал)* А ты, разве хочешь умереть молодым?!

1-й белый: Не из любопытства,

1-й черный: Не из чувства товарищества,

2-й черный: Никогда не прикасайся к наркотикам!

2-й белый: Они разрушают тело!

1-й белый: Калечат и опустошают душу!

2-й белый: Не трогай их! Берегись долгой, мучительной смерти!

1-й черный: А если ты все-таки их попробовал...

1-й белый: Призадумайся!

2-й черный: Испугайся!

Девушка: Ужаснись!

Все вместе: И не пробуй никогда!

2-й белый: Вот, что мы хотели вам сказать!

Предлагаем программу отечественных художественных фильмов и документальных лент о борьбе со СПИДом и наркоманией:

«Трагедия в стиле «РОК» (реж. Савва Кулиш),

«Дрянь» (реж. Анатолий Иванов),

«Игла» (реж. Рашид Нугманов),

«Жизнь? Расследование» (реж. А. Ладнов, Центр социально-культурных инициатив, 45 мин.),

«Без права на ошибку» (реж. Ю. Бержицкий, к/к «ЮВЭПС», Минск, 1998 г., 10 мин.),

«Вас беспокоит Центр профилактики СПИД...» (реж. Ю. Бержицкий, к/к «ЮВЭПС», Минск, 1999 г., 7 мин.),

«Вольные птицы» (реж. Ю. Бержицкий, к/к «ZETAR», Минск, 2000 г., 10 мин.),

«Сеть» (реж. Р. Орынбасарова, Студия документальных фильмов, Санкт-Петербург, 2002 г. 30 мин.),

«Наркомания» (реж. С. Ковальчик, студия «Люмьер», Минск, 2000 г., 40 мин.),

«Каждый рассвет – он единственный» (реж. Н. Фомин, Москва, 2002 г., 25 мин.)

ЛАУРЕАТ «НИКИ»

Киноинженер, доктор технических наук, профессор, академик Международной академии информатизации, заслуженный деятель науки и техники РФ, кавалер орденов Красной Звезды, Трудового Красного Знамени, Почета Российской Федерации **Виктор Григорьевич Комар** стал лауреатом XVI национальной премии «НИКА» *«За вклад в кинематографические науки, критику и образование»*.

Сотрудники редакции и читатели журнала «Кинемеханик–Новые фильмы» от души поздравляют Виктора Григорьевича с замечательной наградой! Радуются вместе с ним тому, что российская «Ника» не забывает отдавать должное тем людям, чей труд обычно остается в тени создателей фильмов, но без которых не было бы в нашем Отечестве ни фильмов, ни кинематографа – ученым, инженерам, техникам, преподавателям учебных заведений.

– «Ника» сплотила и продолжает объединять вокруг себя людей разного возраста и самых разных кинопрофессий; людей, представляющих собой цвет отечественного кинематографа, – произнес на торжественной церемонии вручения премии президент Академии кинематографических искусств Эльдар Рязанов.

Впервые премия вручена ученому, одному из создателей нашего кинематографа.

Виктор Григорьевич Комар начал работать в НИКФИ в 1937 году. С 1950 по 1981 годы он был научным руководителем НИКФИ, директором и заместителем директора института. В этот период Виктор Григорьевич осуществлял научное и инженерное руководство разработкой систем широкоэкранного, широкоформатного, стереоскопического кинематографа, киносьемочной, кинокопировальной, кинопроекционной аппаратуры, создал принципы голографического кинематографа и внес значительный вклад в развитие кинотехники как отраслевой науки. В после-



дние годы внимание ученого привлек электронный кинематограф и сегодня он разрабатывает принципы электронного кинематографа с трехмерным изображением с наблюдением без очков при свободном положении зрителей.

В. Комар написал 180 книг и статей, опубликованных в научно-технических журналах, причем 14 из них созданы в течение последних пяти лет. 24 статьи опубликованы в научно-технических журналах США, Франции, Германии, Японии, Чехословакии, Венгрии, Болгарии, Польши. Работа «Принципы голографического кинематографа» включена в сборник избранных трудов «Фундаментальная техника по голографии», изданный Американским оптическим инженерным обществом.

Вклад Виктора Григорьевича в мировую кинематографию высоко оценен: он избран почетным членом Американского общества инженеров кино и телевидения (СМПТИ) и Английского общества кино, телевидения и звука (БКСТС). Президент Франции лично вручил ему орден «За заслуги в кинематографии». В этом году Виктор Григорьевич стал заместителем генерального директора Международного биографического центра (г. Кембридж, Великобритания). В 2001 году

биография В. Комара была помещена в книгу «Кто есть Кто в мире». *«В эту книгу занесены персонально только те, кто показал выдающиеся достижения благодаря своей активной деятельности и тем самым внес значительный вклад в совершенствование современного общества», – утверждает коллегия издательства Marquis (США).*

– За те тридцать лет, в течение которых я был научным руководителем НИКФИ, – сказал в беседе с нашим корреспондентом В. Комар, – мне удалось активно участвовать в создании новых видов кинематографа. Почти одновременно с американцами мы создавали всю технику новых видов кинематографа – широкоэкранный, широкоформатный, панорамный, вариоскопического поликадрового и стереоскопического. Я считаю это главным результатом моей научной деятельности. А самое большое, что удалось сделать, – это внести свою долю в создание отечественной кинематографической сверхдержавы, хотя американцам по масштабам мы немного уступали, но отставание наше не было сколько-нибудь значительным. Старые советские фильмы всегда больше говорили нашему зрителю, чем наполненные сложными трюками американские ленты, которые сегодня заполнили весь мир.

В середине 70-х годов появилась голография. Я одновременно входил в руководство института и возглавлял лабораторию стереокинематографии. В этот период стоило больших трудов бороться с чиновничьей бюрократией, чрезвычайно сильной в Советском Союзе. Главный вред, который бюрократы наносили отечественной кинематографии, был обусловлен полным непониманием важности научно-технического прогресса. Приходилось в борьбе активно защищать и те работы в области стереокино, которые развивали в институте и в которых мы вырвались на первое место в мире. Это признали сами американцы, наградив институт «Оскар».

В 1947 году изобретена голография. Позднее советские и американские ученые создали лазеры. Используя принципы голографии и лазеры, удалось получить объемное статическое изображение, и сразу же многие специалисты из разных стран стали работать над проблемой создания подвижных голографических изображений, коренным образом отличающихся от стереоскопических тем, что часто выглядели как реальные предметы, являясь световыми копиями реальных объектов, объемными виртуальными образами.

В стереоскопическом кино мы видим два плоских изображения (одно – левым, другое – правым глазом), из которых человеческий мозг формирует объемное изображение, в то время как световые лучи, отраженные от голограммы, создают в пространстве световую скульптуру, иногда поразительно реальную на вид. Первыми голографические киносъемки удалось выполнить американцам, но это еще нельзя было назвать голографическим кинематографом, подобно тому, как первые киносъемки Эдисона не означали открытия кинематографа: в аппарате Эдисона лишь один человек мог наблюдать движущееся изображение небольших размеров. Как только Люмьеру удалось сделать кинопроекцию, возник кинематограф.

Многочисленные попытки создания голографической проекции достаточных размеров и для нескольких зрителей, проводимые во многих странах мира, не увенчались успехом. В 1975 году я понял, как получить экран, на котором группа зрителей сможет одновременно наблюдать голографическое изображение, хотя некоторые специалисты придерживались мнения, что такое вообще невозможно, потому что слишком велик объем требуемой информации.

Реализовать идею и экспериментально ее проверить удалось в НИКФИ, над этим работала группа специалистов. Идея была поддержана членами Научного совета по голографии АН СССР. На ЛОМО сделали необходимое зеркало. В 1975 году была создана экспериментальная установ-

ка, которая позднее была показана делегатам конгресса Международного общества кинотехнических организаций (УНИАТЕК) и произвела яркое впечатление.

«В НИКФИ делегаты Международного общества кинотехнических организаций (УНИАТЕК) увидели демонстрацию голографического фильма и почувствовали, что они присутствуют при историческом событии, сравнимом с классическими демонстрациями пионеров прошлого в кино и телевидении и имеющем огромные и вероятно еще неосознанные возможности». – писал *«Журнал американского общества инженеров кино и телевидения» (SMPTE)*.

«Наиболее волнующим было то, что в НИКФИ в Москве группа, возглавляемая В. Комаром, про-

демонстрировала первое истинно голографическое кино. В 1984 году в НИКФИ впервые в мире был снят и спроецирован голографический фильм с цветным трехмерным изображением», – сообщал журнал *Eurofese (Великобритания)*.

– Прежде всего, я очень рад этой награде, – сказал В. Комар, – и потому, что получил ее из рук моего любимого режиссера Эльдара Александровича Рязанова, и потому, что Академия тем самым признала чрезвычайно большое значение науки и техники для успешного творчества кинематографистов. Я воспринял награду как свидетельство того, что за многие годы работы в НИКФИ мой труд оценен как вклад в создание мощной киноиндустрии нашей страны.

НОВЫЙ РТМ

Н. Ковалевская, ФГУП НИКФИ

ФГУП НИКФИ в соответствии с Федеральной целевой программой «Культура России 2001 – 2005 гг.» разработал технологический регламент «Запись звука 35-мм кинофильмов с использованием матричных и цифровых технологий обработки и регистрации фонограмм» (РТМ 19–251–02). Основанием для разработки послужил тот факт, что существующие нормативные документы на запись звука в профессиональной кинематографии России не отражают современных требований на этот процесс, в настоящее время переживающий коренные изменения. Запись звука кинофильмов в отечественных документах нормируется только по монофоническому стандарту, внедрение же в технологический процесс фильмопроизводства цифровых систем и многоканальных звуковых форматов осуществляется стихийно.

РТМ 19–251–02 устанавливает требования ко всем технологическим этапам и методам записи звука 35-мм кинофильмов:

– распределению многодорожечных фонограмм

кинофильмов на дорожках носителей записи, уровням записи, частотному диапазону и форматам записи;

– технологическому оборудованию и носителям для цифровой записи звука;

– выбору системных и цифровых установок при цифровой записи звука;

– синхронизирующим участкам цифровых фонограмм кинофильмов;

– способам формирования стереосигналов;

– сведению всех компонентов в единый звуковой ряд, обработке его спецэффектами, процессам озвучивания записи музыки, монтажу фонограмм и перезаписи;

– копированию цифровых фонограмм и записи негатива фонограмм.

Требования РТМ 19–251–02 обеспечивают запись фонограмм кинофильмов в форматах 3.1 (Dolby Surround), 5.1 (Dolby Digital) и 6.1 (Dolby Digital Surround EX) с применением кодирующих устройств, разработанных в Dolby Laboratories Inc. и являющихся ее собственностью. Разработка документа осуществлялась с участием уполномоченного консультанта по звуку Dolby Laboratories.

ЗВУКОБЛОК ДЛЯ ЗАВТРАШНЕГО КИНОСЕАНСА

С. Васянка, ФГУП НИКФИ

Технический прогресс стремителен и неутолим. Возникают новые материалы и новые технологии. Масса технических новинок появилась за последние годы и в сфере кинопоказа. Уже широко распространились различные способы многоканального звуковоспроизведения, в ближайшие два-три года ожидается появление фильмокопий с пурпурными, а затем – и бессеребряными фонограммами. Для того чтобы, не отставая от технического прогресса, поддерживать кинопоказ на современном, востребованном зрителем уровне, во всем мире происходит постоянное обновление кинопроекционного и звуковоспроизводящего оборудования, естественно, требующее значительных затрат. Российский кинопроект, не избалованный наличием свободных финансов, зачастую предпочитает другой путь: не замену, а модернизацию оборудования, в том числе звуковоспроизводящих блоков кинопроекторов, эксплуатирующихся в кинотеатрах.

В соответствии с современными требованиями модернизация звукоблоков должна обеспечивать решение трех основных задач:

1. Многоканальное воспроизведение звука по системе DOLBY – SR (долби-аналог).
2. Многоканальное воспроизведение звука по системе DOLBY – SR Digital (долби-цифра).
3. Воспроизведение звука (как аналогового, так и цифрового) с пурпурных и бессеребряных фотофонограмм.

Как это происходило до настоящего времени? Для многоканального воспроизведения зву-

ка по системе DOLBY – SR (долби-аналог) необходимо обеспечить качественное раздельное чтение двух дорожек аналоговой фотофонограммы. Проще всего эта задача решается в звукоблоках прямого чтения, в которых осветительная часть формирует на фонограмме световой читающий штрих требуемой геометрии. На первый взгляд кажется, что достаточно разместить непосредственно за фонограммой сведенный фотоприемник и дело сделано. Именно этот вариант модернизации часто применяется для кинопроекторов 23-КПК и МЕО-5.

Что же, схема вполне работоспособная, однако имеет несколько недостатков. Во-первых, параметры светового читающего штриха, который формируется на фонограмме осветителем, разработанным для чтения монофонического сигнала, не вполне соответствуют по световым характеристикам требуемым для двухканального чтения. В частности, физическая толщина штриха, рассчитанная на считывание частот примерно до 10 кГц, не позволяет качественно считывать более высокие частоты, особенно в условиях реальной эксплуатации с неизбежными загрязнениями и разъюстировкой элементов звукоблока. А вполне допустимые для монофонического звука неравномерности освещенности штриха избыточны для многоканальной работы и могут приводить не только к заметным на слух нелинейным искажениям, но и к сбоям в работе звукового процессора. Во-вторых, рассеяние света на фотофонограмме приводит к засветке фотоприемников светом с «чужой» дорожки, то есть к заметному снижению разделения сигналов. Для ослабления этого эффекта необходимо придвигать фотоприемники максимально близко к киноплёнке, а это приводит к дополнительному засорению их поверхности и повышает вероятность механических повреждений при прохождении склеек.

Еще один возможный вариант – доработка собственного звукоблока кинопроектора до двух-



канального. Однако процедура эта не столь проста, как кажется на первый взгляд, требует высокой точности проведения оптических и конструкторских расчетов, тщательного изготовления деталей, сборки и юстировки блока. Известны отдельные примеры успешной самостоятельной доработки звукоблоков кинопроекторов КП-30, но они являются скорее исключением, чем правилом. Практически в условиях кинотеатра такая работа невыполнима, так как выливается в длительную и громоздкую работу с негарантированным результатом.

Наиболее приемлем вариант, учитывая стоимость, качество и, что немаловажно, оперативность, – это модернизация кинопроекторов путем замены «родных» звукоблоков на оптические двухканальные звукоблоки обратного чтения, которые специально для этих целей разработаны в ФГУП НИКФИ и там же выпускаются небольшими партиями. Замена и настройка производятся в течение нескольких часов, после чего блоки годами работают надежно и стабильно. Однако данные звукоблоки изготавливаются только для кинопроекторов 23-КПК и МЕО-5, и, кроме того, источниками света в них являются галогеновые лампы накаливания, не позволяющие работать с пурпурными и бессеребряными фонограммами.

Проблема многоканального воспроизведения звука по системе DOLBY – SRD (долби-цифра) достаточно просто решается установкой на ки-

нопроекторы внешнего цифрового ридера DOLBY cat №700 или 701. Уже наработан достаточно большой опыт по установке его на самые разные кинопроекторы. Следует иметь в виду, что на кинопроекторе при этом обязательно должно присутствовать и чтение аналоговых фонограмм в системе долби-аналог. Для кинопроекторов семейства МЕО-5 существует еще один вариант модернизации, а именно замена звуковой плиты в сборе на плиту с предустановленным на нее в заводских условиях комплектом, содержащим аналого-цифровой или аналоговый звукоблок с полупроводниковыми источниками света (их изготавливает и поставляет фирма МЕОПТА). Процедура недешевая и трудоемкая, однако технически вполне оправдывающая произведенные затраты. По существу, сегодня это единственный вариант модернизации звукоблока, позволяющий одновременно решить все три имеющиеся задачи. А как быть с модернизацией кинопроекторов других моделей?

Для них в ФГУП НИКФИ разработан модульный малогабаритный унифицированный двухсистемный звукоблок, конструктивно состоящий из четырех основных модулей: блока питания, осветительного модуля, аналогового и цифрового ридеров.

ОСВЕТИТЕЛЬ

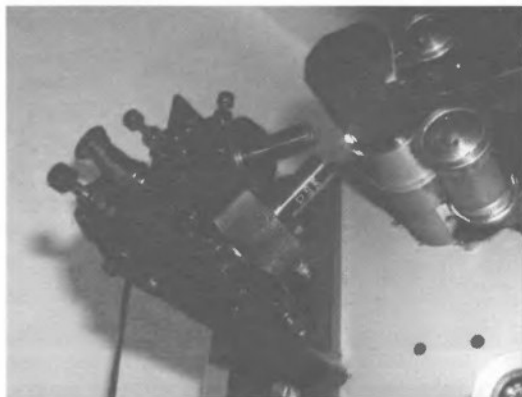
Сегодня в киносети подавляющее большинство киноустановок считывает с фильмокопии звуковую информацию с помощью традиционных оптических звукоблоков, построенных на лампах накаливания, то есть на источниках света с широким белым спектром. Анализ, проведенный специалистами фирмы KODAK, показал, что при работе подобных звукоблоков с бессеребряными фонограммами качество звука становится неприемлемым из-за низкого уровня сигнала при высоком уровне шума. Для работы с такими фонограммами необходимы так называемые красные монохроматические (лазерные)

или квазимонохроматические (светодиодные) полупроводниковые источники света. Из этого следует, что прокат новых фильмов потребует провести полную повсеместную модернизацию отечественного парка кинопроекторов для перехода на «красные» источники света.

В осветителе звукоблока источниками света являются две специальные светодиодные матрицы высокой светимости, смонтированные на осветительной головке. Одна матрица работает на аналоговую фонограмму, другая – на цифровую. Головка крепится на переходном кронштейне, устанавливаемом на звукоблоке и содержащем необходимые для точной настройки юстировочные механизмы. Учитывая, что цифровая фонограмма расположена в зоне перфораций киноленты, в некоторых кинопроекторах (МЕО-5 и др.) надо будет заменить звуковой барабан катушечного типа на гладкий звуковой барабан, поставляемый в комплекте звукоблока. Электропитание осветителя осуществляется от малогабаритного блока вторичного питания, встраиваемого в кинопроектор. Осветитель можно устанавливать в различные звукоблоки обратного чтения как источник красного света.

АНАЛОГОВЫЙ РИДЕР

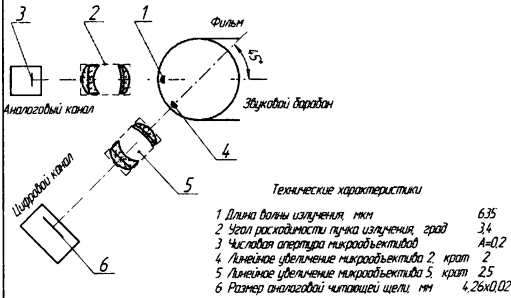
Двухканальный аналоговый ридер построен по схеме «обратного чтения». В нем используются микрообъектив ОЗБУ, хорошо зарекомендовавший себя в кинопроекторах «МИР» и 23КПК и новый, специально разработанный двухплощадочный фотоприемник со встроенной читающей щелью, благодаря чему удалось снизить увеличение системы, резко уменьшив габариты ридера. Это позволило достаточно легко размещать его в самых ограниченных пространствах звукоблоков кинопроекторов. Механизмы тонкой юстировки по вертикали, горизонтали, фокусу и азимуту ридера дают возможность быстро и точно проводить все необходимые юстировочные операции. В ри-



дере установлен двухканальный фотоусилитель, позволяющий без потерь передавать звуковой сигнал на большие (до 30 м) расстояния, поэтому ридер можно подключать и к старым одно- и двухканальным системам монофонического звуковоспроизведения, и непосредственно к аналоговым процессорам системы DOLBY. Электропитание ридера осуществляется от блока вторичного питания, который, в свою очередь, должен быть подключен к той же линии сетевого напряжения, что и остальная звуковая аппаратура. Ридер (с блоком питания) может работать автономно в составе различных звукоблоков.

ЦИФРОВОЙ РИДЕР

Главное, чем отличается цифровой ридер от ридеров DOLBY cat № 700 или 701, – это считыванием цифровых фонограмм непосредственно в зоне звукового барабана кинопроектора. В целом конструкция цифрового ридера напоминает конструкцию аналогового и содержит тот же микрообъектив и тот же набор необходимых юстировок. Корректность считывания цифровых фонограмм обеспечивается применением фотоприемника и платы предварительной обработки сигнала, предоставленных фирмой DOLBY. Ридер подключается непосредственно к цифровым процессорам системы DOLBY. Электропитание ридера осуществляется также от процессора.



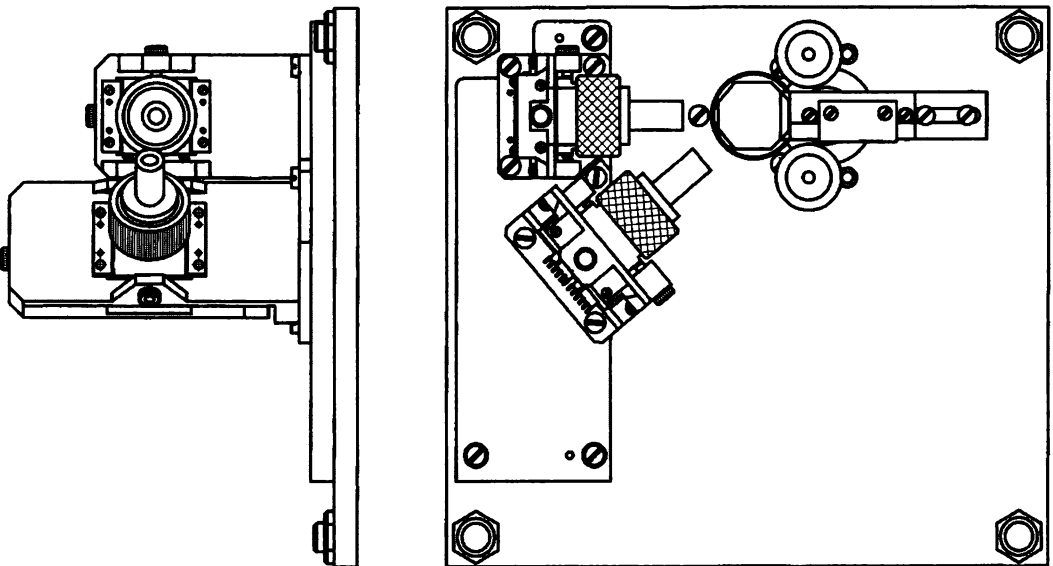
Звукоблок. Схема оптическая

1 Излучатель аналогового канала 2. 5 Микровидеобиты 0364 3 Двухпозиционный фотоприемник с читающей щелью 5 Излучатель цифрового канала 6 ПЗС-фотоприемник Cat No 654R (Dobuy)

Звукоблок в целом отвечает всем предъявляемым к современной аппаратуре требованиям. Благодаря ряду оригинальных решений удалось минимизировать габариты всех модулей и предельно упростить их конструкцию, тем самым повысив надежность и снизив себестоимость. Модульность и компактность конструкции базовых узлов звукоблока позволяют достаточно легко вписывать их в разные кинопроекторы, ис-

пользуя для монтажа уже имеющиеся в крепежные отверстия, то есть отпадает необходимость любых механических доработок. Звукоблок быстро устанавливается и легко настраивается, обладает высокими техническими характеристиками и стабильностью параметров во времени.

Следует отметить, что установка нового звукоблока производится с полным сохранением собственных стабилизаторов звукоблоков модернизируемых кинопроекторов. Это позволяет существенно снизить стоимость поставляемых для модернизации комплектов и сократить трудоемкость, продолжительность и стоимость процесса установки звукоблока на кинопроектор. Немаловажно и то, что модульность конструкции обеспечивает проведение модернизации как комплексно, в максимальном объеме, так и частично (или поэтапно), в зависимости от технических потребностей и финансовых возможностей заказчиков. Например, на первом этапе можно устанавливать только осветитель (с сохранением старой читающей части), или только аналоговый приемник (со старым осветителем), или аналоговую систему (осветитель с аналоговым приемником) без цифровой системы.



ПУТЬ ЦИФРОВОГО КИНОПОКАЗА

По материалам доклада О. Березина, ген. директора компании «Невафильм», на пятой международной конференции «Телерадиовещание и телекоммуникации – новые технологии и их внедрение»

Производство, доставка и демонстрация фильма представляют собой три основные составляющие цифрового кинематографа. Участниками этой игры выступают киностудия, дистрибьютор и кинотеатр. Насколько и как именно они заинтересованы в развитии цифровой технологии именно кинопоказа?

Основная функция **киностудии** заключается в производстве кинофильмов, возврате инвестиций и получении прибыли от демонстрации произведенного фильма. На рис. 1 представлен график распределения долей дохода киностудии от различных сегментов рынка за последние 20 лет (но без учета доходов от музыкальной индустрии и индустрии игр). Очевидно, что доля дохода киностудии от показа фильма в кинотеатре в 1980 году составляла 80%, но к 2001-му снизилась до 20 и менее процентов.

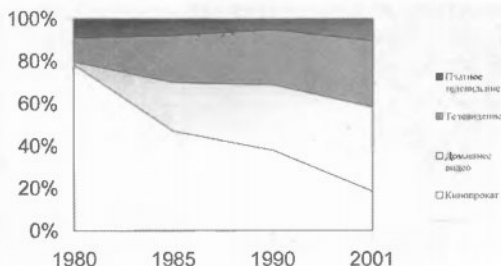


Рис. 1. Доходы киностудий от различных рынков.

Первый тревожный звоночек прозвучал еще в 1985 году: доля доходов киностудии от видеорынка и телевидения превысила долю дохода от



Олег Березин

кинопоказа (составлявшую менее 50% всех доходов), второй – в 2002-м, когда продажа фильмов на DVD стала доходнее, чем кинопоказ, что должно было послужить поводом к общему смятению и беспокойству. В этой ситуации владельцы киностудий стали искать выход в развитии бизнеса, не связанного с кинопрокатом, и активно внедрялись в домашнее видео, телевидение, интернет, то есть на некинотеатральные рынки. Однако такое нововведение, хотя и оправданное с точки зрения развития рынка, на деле для многих владельцев киностудий пока оборачивается огромными убытками, например, компания AOL – Time Warner недавно объявила о крупнейших в истории США убытках – 98 млрд. долларов.

Резюмируя вышесказанное, отметим, что:
– доля киностудий от кинопроката сокращается при одновременном росте доли от некинотеатральных рынков;
– владельцы киностудий развивают бизнес, не связанный с кинопрокатом, при этом многие из

них сегодня находятся в неустойчивом финансовом положении;

– ради сокращения собственных затрат на производство кинофильмов киностудии активно применяют цифровые технологии, что доказывает опыт производства «Звездных войн» и других фильмов.

Кинопоказ и дистрибуция фильмов не являются бизнесом киностудий, поэтому можно утверждать, что киностудии, безусловно, поддерживают развитие технологий цифрового кинопоказа, если это принесет дополнительный доход, хотя инвестировать собственные средства в развитие цифрового кинопоказа киностудии не станут, так как заняты собственным, более важным для них делом – производством фильмов.

Дело **дистрибьютора** – рекламирование и маркетинг фильма, производство локальных версий фильма (дублирование либо субтитрование), печать фильмокопий и их доставка в кинотеатры и, наконец, сбор выручки от кинотеатров.

Чтобы разобраться, заинтересован ли дистрибьютор в развитии цифровых технологий кинопоказа и дистрибуции фильмов, внимательнее посмотрим на то, что происходит с деньгами, которые кинотеатр собрали за показ фильма, и как эти деньги распределяются между игроками рынка.

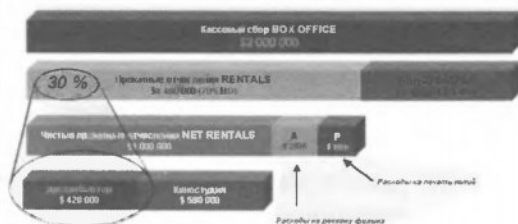


Рис. 2. Распределение доходов от кинопоказа

Пусть суммы сбора за фильм составляет 2 млн. долларов (рис. 2). То, что собрали кинотеатры в виде проданных билетов, представляет

собой кассовый сбор (Box Office): в нашем случае – 2 млн. долларов. В мировой практике на долю кинотеатров от кассового сбора обычно приходится 30%, но в действительности, безусловно, применяются и схемы минимальной гарантии кинотеатров, и динамическое распределение долей между дистрибьютором и кинотеатром. В США кассовый сбор распределяется между дистрибьютором и кинотеатром в соотношении 70:30, то есть доход кинотеатра от показа фильма составляет 600 тыс. долл, а на долю дистрибьютора, называемую прокатными отчислениями (Rentals), приходится 1 млн. 400 тыс. долларов, хотя бывает, что с течением времени это соотношение меняется.

Из прокатных отчислений дистрибьютор вычитает свои расходы на рекламу фильма, печать фильмокопий и доставку этих копий кинотеатрам; остаток – это так называемые чистые прокатные отчисления (Net Rentals), которые делятся между дистрибьютором и киностудией.

Казалось бы, дистрибьютор явно заинтересован в сокращении расходов на печать и распространение фильмокопий: от этого зависит размер суммы, получаемой не только киностудией, но и им самим. Но фокус состоит в том, что свою долю за работу дистрибьютор получает, как правило, фиксированными процентами не от чистых прокатных отчислений, а от прокатных отчислений, обычно это 30 процентов и данная цифра не меняется. Таким образом, снижение затрат дистрибьютора на печать и распространение фильмокопий приводит к увеличению дохода киностудии и кинотеатра, но не дистрибьютора.

Доход кинотеатра должен возрастать при переходе на технологии распространения цифровых фильмокопий – кинотеатры, которые инвестировали собственные деньги в технологии цифрового показа, справедливо требуют увеличения своей доли от прокатных отчислений. Но раз доля дистрибьютора постоянна, становится

понятным, почему традиционные кинодистрибьюторы не высказывают заинтересованности в развитии цифровых технологий кинопоказа.

Хочется обратить внимание борцов с засильем капиталистического кино в России на тот факт, что 3/4 денег, собранных в отечественном кинопрокате, остаются в нашей стране (см. рис. 3).

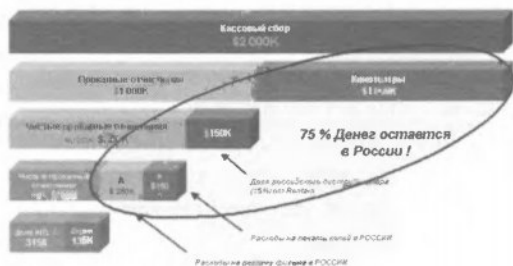


Рис. 3. Распределение доходов от кинопоказа в России

Если рассматривать распределение дохода от кинопоказа на российском кинорынке, то, хотя распределение долей дистрибьютора и кинотеатра в России может изменяться от 30:70 до 70:30, традиционно оно составляет 50:50. Определенный процент от прокатных отчислений (обычно 15%) получает за свои труды российский дистрибьютор. А из оставшихся прокатных отчислений вычитаются затраты российского дистрибьютора на рекламу, печать кинокопий и их доставку в кинотеатры.

Существует масса способов дистрибуции фильмов, в том числе приобретение кинофильма дистрибьютором за фиксированную плату. При этом все расходы, связанные с рекламой и фильмокопиями, несет дистрибьютор. Но в данном случае речь шла об основной схеме кинопроката, обеспечивающей до 80% кассового сбора в стране, и выяснилось, что:

- расходы дистрибьютора на печать и распространение фильмокопий оплачиваются не за счет его доли, а за счет занижения доли киностудий и завышения дистрибьютором доли, получаемой от кинотеатров;

- дистрибьютор, в отличие от киностудии, практически не несет ответственности за возврат инвестированных в производство фильма средств;

- для сокращения собственных рисков дистрибьюторы практикуют систему ограниченного проката, которая позволяет, не неся больших расходов на рекламу и печать фильмокопий, начать прокат фильма небольшим количеством копий, а в случае успеха организовать широкий прокат;
- средства, сэкономленные дистрибьютором благодаря переходу на цифровые копии, будут в конечном итоге изъяты у дистрибьютора киностудиями и кинотеатрами.

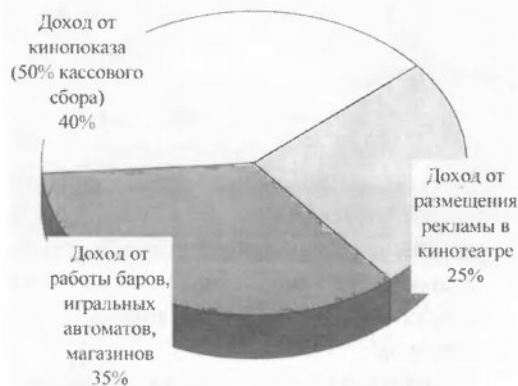


Рис. 4. Структура доходов современного кинотеатра в %

Кинотеатр должен демонстрировать кинофильм и собирать деньги со зрителя за кинопоказ. Весь сопутствующий бизнес кинотеатра (доход от работы баров, кафе и прилавков с сувенирами), а также доход от показа рекламы полностью зависят от кинопоказа. Кинопоказ, основа и двигатель кинотеатрального бизнеса, в хорошем современном российском кинотеатре приносит только 40% дохода, еще 25% обеспечивает реклама в кинотеатре, а оставшиеся 35% получены благодаря работе баров и кафе. Кинотеатру не приносит прибыли показ фильма на видео и телевидении. Весь кинотеатральный бизнес напрямую зависит от посещаемости, то есть от *привлекательности кинотеатра для зрителя*.

Из чего складывается привлекательность кинотеатра?

Комфортность включает в себя и качество кресел в кинозале, и наличие кондиционеров, удобных подсвеченных проходов в кинозалах, уютных кафе и баров, чистых и просторных холлов, систем бронирования и заказа билетов и т.д.

Премьерность в значительной степени способствует привлекательности кинотеатра – найдется немного желающих пойти в кинотеатр на кинофильмы полугодовой давности.

Качество кинопоказа – этот фактор привлекательности зависит непосредственно от качественной технологии кинопоказа (от оборудования, установленного в кинотеатре), комфортности восприятия изображения фильма (от размеров изображения и угла зрения кинозрителя на киноэкран) и звука в кинозале (от акустики кинозала, уровня воспроизведения и частотной характеристики воспроизведения).

Репертуарная политика – это не только широта выбора фильмов в кинотеатре, но и подчиненность типа демонстрируемых фильмов в конкретном кинотеатре выбранному «позиционированию», амплуа кинотеатра – детский, семейный или кинотеатр европейского либо российского кино.

Говоря о привлекательности кинотеатра в свете применения новых технологий, интересно проследить, как развитие тех или иных новых технологий оказывало влияние на привлекательность кинотеатров за 100-летнюю историю кино. Наиболее полные данные имеются по США – за 80 лет, с 1922 года, а также по четырем странам Европы (Англия, Франция, Италия и Германия) и Японии – с 1950-го. Графики, построенные по этим данным начиная с 50-х годов, выглядят практически одинаково. Поэтому можно воспользоваться графиком посещаемости кинотеатров США.

Первое значительное падение посещаемости пришлось на период Великой депрессии 30-х годов, что не требует особых комментариев.

Первый «технологический» кризис кинотеатров разразился в конце 40-х годов и продолжался до середины 50-х. Он был связан с появлением черно-белого телевидения.

Для того чтобы вернуть зрителя в кинотеатры, то есть повысить их привлекательность на фоне развития черно-белого телевидения, киноиндустрия разработала и внедрила так называемые «широкие» форматы изображения (PanaVision, VistaVision и самый распространенный сегодня формат широкого изображения CinemaScope, предложенный студией «XX век Фокс»). Широкоэкранный кинотеатральный образ оказался заметно привлекательнее для просмотра фильмов, чем небольшие кинескопчики первых черно-белых телевизоров. Посещаемость кинотеатров не вернулась к докризисному значению, но наметилась тенденция определенного роста.

В конце 50-х для кинотеатров начался новый кризис, связанный с появлением цветного телевидения. Этот кризис обошел стороной Советский Союз, так как у нас в то время цветное телевидение еще не получило широкого распространения.

Для диагностики положения были проведены масштабные исследования зрительской аудитории¹. Оказалось, что зрители предпочитают ходить в кино небольшими группами (семьями, парами или в компании с друзьями), чувствуют себя более комфортно именно в небольших залах и, кроме просмотра кинофильма, хотят в кинотеатре развлекаться другими способами и чувствовать себя более раскованно. То есть кинотеатрам требуются кафе, бары, детские и игровые комнаты, гардеробы, автостоянки и т.д.

В конечном итоге кризис удалось преодолеть благодаря новациям в области кинопоказа: строительству первых мультиплексов с несколькими не-

¹ См. статью «Современный кинотеатр», «Киномеханик» №3, 2000 г., с. 16.

большими кинозалами (на 60 – 150 мест), а также улучшению комфорта для зрителей и в кинозале, и в кинотеатре в целом. Посещаемость не вернулась на уровень «золотой эры» кинематографа, но, по крайней мере, уже не падала столь катастрофически.

Конец 70-х годов ознаменовался появлением первых домашних видеомагнитофонов. Этот кризис миновал Советский Союз в начале 80-х годов, но проявился в конце десятилетия.

Для преодоления этого кризиса киноиндустрия вынуждена была кардинально изменить технологию не только кинопоказа, но и кинопроизводства в целом. Главной задачей стало достижение в кинозале эффектов, невозможных в домашнем видео. В зал пришли высококачественное цветное изображение, стереоизображение (IMAX, стереокино), многоканальный звук (Dolby Stereo, Stereo-70), цифровой многоканальный звук (Dolby Digital, DTS, SDDS).

В немалой степени преодолению кризиса содействовало и появление фильмов, в которых использовались спецэффекты, особенно действенные именно при просмотре на большом экране («Кинг Конг», «Звездные войны»).

Итак, оказывается, что *результатом* борьбы киноиндустрии и кинотеатров с развитием других технологий развлечений *было предложение* новых технологий кинопоказа, которые способствовали привлечению зрителя в кинотеатр и росту привлекательности кинотеатров.

Сегодня российский рынок один из наиболее динамично развивающихся. Возникший в 1996 году с появлением первого кинотеатра для широкого зрителя «Кодак Киномир», ныне он насчитывает 250 кинозалов, 110 из которых расположены в Москве. По информации, опубликованной в средствах массовой информации, рост кассовых сборов в российском кинопрокате (по сравнению с 2001 годом) составил 70,8 процентов.

В США и странах Европы посещаемость кинотеатров в последние годы, за небольшими исключениями, неуклонно растет. Крупные рынки кинопроката (США, Англия, Италия) продемонстрировали в 2002 году рост посещаемости на 6 – 10%, но одновременно проявились и тревожные тенденции: Германия и Франция объявили о падении посещаемости на 5 и 1,5% соответственно. Некоторые аналитики ищут связь с экономическими причинами и природными катаклизмами, которые произошли в Германии прошлым летом, но с некоторой вероятностью данные могут свидетельствовать о наступлении нового, четвертого кризиса кинотеатров. Ведь происходящее на рынках некинотеатральных технологий развлечений может существенно повлиять на развитие бизнеса кинотеатров.

Продолжается рост продажи DVD-проигрывателей, на рынке США прирост объема продаж² достиг 35%. Выпуск фильмов на DVD поддержан всеми киностудиями мира.

В 2002 году благодаря поддержке пяти крупнейших студий Голливуда – Sony, Paramount, MGM, Universal и Warner Brothers начал свою работу сервис «Видео по запросу» компаний MovieLink, сделав в США доступными более 170 кинофильмов. Прогнозируется бурный рост рынка сервисов «видео по запросу» с распространением технологий широкополосного подключения интернета.

Прошлый год ознаменовался и началом продаж устройств революционного формата домашнего видео – Digital VHS, который поддерживает запись фильмов High Definition. Мало того, он еще поддержан и тремя крупными студиями Голливуда (DreamWorks, Universal и Fox).

Продолжилось развитие технологий кабельного, спутникового и цифрового телевидения. Например, Санкт-Петербургская компания «Теле-

² Разность между объемом продаж текущего и предыдущего года (прим. ред.).

Медиум» уже ведет платное цифровое вещание с форматом изображения 16 x 9 и многоканальным звуком 5.1.

Бурное развитие некиноаудиториальных технологий, безусловно, скажется на бизнесе кинотеатров, это влияние станет заметным уже в ближайшие два-три года.

В этой ситуации появление цифровых технологий кинопоказа выглядит своевременным и современным решением, но смогут ли они стать спасительной соломинкой для кинотеатров в бурной реке новых технологий развлечений? Каким образом цифровые технологии смогут повысить привлекательность кинотеатров? Безусловно (и это самое важное!), цифровые технологии в состоянии обеспечить качественный показ и оперативную доставку фильмов в кинотеатры, широкий выбор фильмов (почти «кино по запросу»), высококачественный показ альтернативного контента (спортивных программ, концертов, различных шоу и спектаклей), показ высококачественной рекламы в кинотеатре. В конечном итоге цифровые технологии кинопоказа могут превратить кинотеатр в центр развлечений.

Цифровой показ сам по себе – не цель, а средство повышения привлекательности кинотеатра в эпоху возрастания конкуренции со стороны «некиноаудиториальных» технологий и индустрий развлечения. Тогда почему же цифровые кинотеатры не растут как грибы?

Разумно изучить этот вопрос с двух точек зрения, оценив требования, которые предъявляют производители фильмов (киностудии) к цифровой кинопроекции, и факторы, мешающие развитию цифровых кинотеатров (инвестиции, качество демонстрации цифровых фильмов, стандарты цифрового кинопоказа, существующие технологии доставки цифровых фильмов в кинотеатры и доступность цифровых копий кинофильмов).

Что касается требований производителей фильмов к цифровому кинопоказу: в настоящее время в России сложилось две точки зрения на

проблему цифровых технологий кинопоказа: распространение недорогих электронных кинотеатров и развитие цифровых кинотеатров, соответствующих требованиям ведущих студий-мейджоров.

В табл. 1 представлены основные параметры этих двух принципиально разных подходов.

Не останавливаясь на каждом из них, обратим внимание на такие важные моменты, как шифрование фильма и соответствие требованиям производителей фильмов

Шифрование фильма. Потребительский формат DVD вообще не обеспечивает должной защиты от пиратского копирования. Именно появление пиратских DVD относительно высокого качества летом 2002 года нанесло ощутимый урон сборам российских кинотеатров. Эти DVD были записаны непосредственно с киноплёнки, но не съёмкой с экрана, а благодаря телекино. Многоканальный звук Dolby Digital был раскодирован с фильмокопии с помощью обычного кинотеатрального процессора. Формат Digital VHS действительно имеет функцию защиты от пиратского копирования, но шифрование фильма для цифрового показа применяется не только для предотвращения пиратского копирования, а и для обеспечения основной функции кинопроката: контроля территории и места показа (путем кодирования номера устройства, с которого будет осуществляться показ), а также сроков показа и количества сеансов.

Требования производителей фильмов. Статистика наименований фильмов, выпущенных в кинопрокат в 2002 году, показывает, что максимальное количество фильмов, демонстрировавшихся на российских экранах в 2002 году, произведено независимыми американскими компаниями, а не студиями-мейджорами. На втором месте стоят голливудские картины, затем следует европейское кино и российские ленты, их в 2002 году было 42.

Как показали кинотеатральные сборы, 42 российских фильма собрали 6,2 млн. долл., то есть 5,6% общего кассового сбора российских кинотеатров в 2002 году, причем половина этой суммы пришлось на долю фильмов «Антикиллер», «Олигарх» и «Война». Больше всего денег собрали 67 голливудских кинофильмов – около 80 млн. долл., или 70% российского кассового сбора! Можно ли игнорировать требования поставщика такой доли дохода кинотеатра? Вряд ли.

Студии-мейджоры в первую очередь хотят, чтобы проекция осуществлялась с использованием технологии DLP Cinemas™ и текущим разрешением 1.3. – эти требования к технологии цифровой проекции одобрены и поддержаны студиями-мейджорами *сегодня*. Основные производители серверов, приме-

няемых для воспроизведения фильма в цифровом кинотеатре, – EVS, AVICA, QuVis. Передача фильма сегодня осуществляется либо на комплекте DVD-дисков, либо на кассете с данными, либо через спутник, что обеспечивает Boeing Digital Cinema. Отметим, что, говоря о комплексе DVD-дисков для передачи цифрового фильма в кинотеатр, имеем в виду не DVD-фильм, а DVD как носитель информации. Последнее из предъявляемых требований: звук в кинотеатре желателен Dolby Digital.

Продюсер всегда готов экономить на производстве фильма, применяя новые цифровые технологии, но *никогда* не станет экономить на защите своих прав и качестве показа своего фильма в кинотеатре, так как от этого зависит возврат затраченных средств.

ТРЕБОВАНИЯ К ТЕХНОЛОГИИ ЦИФРОВОГО КИНОПОКАЗА Таблица 1

	E-Theatre Электронный кинотеатр	D-Theatre Цифровой кинотеатр
ИСТОЧНИК ФИЛЬМА	DVD, D-VHS Сервер SD/HS	Серверы EVS, AVICA, GVG (MPEG2), QuVis™, Qua/comm™
Интерфейс изображения	RGB, RGBHV, Y/C, композитный, компонентный	SMPTE 292M HD-SDI
Технология проекции	DLP™ DLA™ и др.	DLP Cinema™ (D-ILA™ GLV™)
Скорость проекции	25 кадров/сек (DVD)	24 кадра /сек
Разрешение изображения	SD.HD	≥ 1.3К (с 2003г.- 2К)
Контраст изображения	< 1:250 (SD); 1:600 (HD)	> 1:1350 (NEC 1:3000)
Яркость изображения	< 5 000 ANSI лм Экран до 10 метров	5000-20000 ANSI лм Экран 10-20 метров
Звуковоспроизведение в кинозале	Не регламентируется	Стандартизировано
Шифрование	Не регламентируется	Обязательно (Cinelink™, QDEC™)
Авторизация показа	нет	есть

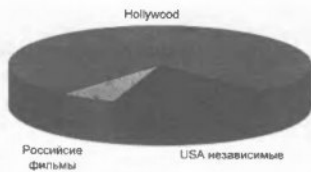


Рис. 5. Кассовые сборы российских кинотеатров

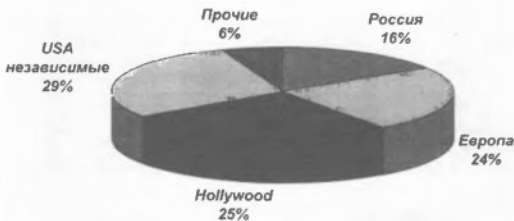


Рис. 6. Количество фильмов выпущенных в кинопрокат СНГ в 2002 г. по странам-производителям (всего 263 фильма)

Рассматривая тему электронных (не цифровых!) кинотеатров, стоит посмотреть, как развиваются технологии E-Cinema в США и Европе. Все крупные европейские и американские сети кинотеатров, которые активно раскручивают применение технологий E-Cinema в своих сетях, развивают эти технологии как дополнение к существующей традиционной 35-мм кинопроекции для показа рекламы, альтернативного контента и бизнес применений. Таким образом, вернувшись к теме электронных кинотеатров, построенных на применении потребительских форматов и оборудования, можно сделать вывод, что электронный кинотеатр не обеспечивает шифрование фильма для защиты от пиратства и контроля сеансов и не соответствует требованиям основных производителей фильмов.

Поэтому электронный кинотеатр не может рассматриваться как альтернатива 35-мм кинотеатрам, а только как дополнительный сервис для зрителя в традиционном кинотеатре.

Разобравшись с требованиями к цифровым кинотеатрам и усвоив, в чем разница между электронными и цифровыми кинотеатрами, посмотрим, что мешает развитию цифровых кинотеатров.

Выделим несколько наиболее важных аспектов развития цифровых кинотеатров. Это инвестиции в цифровой кинотеатр; качество демонстрации цифровых фильмов; стандарты цифрового кинопоказа; существующие технологии доставки цифровых фильмов в кинотеатры и доступность цифровых копий кинофильмов

Оценивая **инвестиции в цифровой кинотеатр**, можно свести в одну таблицу основные показатели инвестиций в традиционный 35-мм четырехзальный кинотеатр с общим количеством мест – 800 и в аналогичный кинотеатр, но использующий оборудование цифровой проекции.

Надо отметить, что в России нет проблем с инвестициями, есть проблемы с возвратом инвестиций. Исходя в расчетах из анализа затрат на строительство современных многозальных кинотеатров в Москве и Санкт-Петербурге, составляющие сегодня 2,5–3,5 тыс. долл. на одно зрительское место, получаем, что общие затраты на строительство кинотеатра на 800 мест с использованием 35-мм кинопроекции достигнут ориентировочно 2,5 млн. долларов.

Стоимость проекционного 35-мм оборудования, включая затраты на видеопроекторное оборудование для показа рекламы, составит для четырех кинозалов около 180 тыс. долл. (или 45 тыс. на один зал). В эту сумму не включены звуковое оборудование, кресла и киноэкран, они будут аналогичны и при цифровой проекции.

Стоимость цифрового проекционного оборудования на сегодняшний день для зала на 200 мест – около 120 тыс., включая расходы на цифровой кинопроектор и сервер.

Таким образом, общие затраты на строительство и оборудование для цифровой кинопроекции составят около 2,8 млн. долл., то есть общая сумма инвестиций возрастет всего на 12%. *Увеличение инвестиций в новый современный цифровой кинотеатр на 12% не может служить препятствием для развития цифрового кинопоказа.*

ОЦЕНКА ИНВЕСТИЦИЙ В ЦИФРОВОЙ КИНОТЕАТР vs. 35-мм

Таблица 2

Мультиплекс 4 зала по 150 - 250 мест	35-мм	D-Theatre
Количество мест	800	800
Общая сумма инвестиций	\$2 500 000	
в том числе проекционное оборудование 35-мм на 4 зала кинопроекторы 35-мм, видеопроекторы для рекламы	\$180 000	-
Сумма инвестиций без проекционного оборудования	\$2 320 000	\$2 320 000
Проекционное оборудование D-Cinema на 4 зала	-	\$480 000
Цифровой проектор + сервер		
Общая сумма инвестиций	\$2 500 000	\$2 800 000
		+ 12 %

Современное **качество цифровой проекции кинофильма** визуально уже не хуже качества проекции стандартной тиражной 35-мм фильмокопии, 80% зрителей цифрового кинотеатра оценивают качество демонстрации как хорошее. Контраст изображения современных цифровых кинопроекторов не менее 1:1350, а компания NEC уже выпустила проектор, использующий технологию DLP Cinema™ с контрастом изображения более 1:3000. Цветовой баланс изображения хотя и не совпадает с цветовым балансом 35-мм киноплёнки, но современные системы управления цветом максимально приблизили восприятие цвета в цифровом кинотеатре к восприятию цвета в традиционном кинотеатре. Текущее разрешение цифрового кинопоказа, как мы уже говорили, – 1.3К, что соответствует разрешению обычной тиражной копии. Разрешение контрольной фильмокопии, то есть фильмокопии, напечатанной на копировальной фабрике в идеальных условиях, составляет примерно 2К, а разрешение негативной киноплёнки с учетом потери разрешения на объективах кинокамеры – около 4К. Безусловно, 2К лучше, чем 1.3К, но надо понимать, что увеличение разрешения в первую очередь вызовет рост цен на оборудование. *Можно утверждать, что существующее сегодня качество демонстрации цифрового фильма не является препятствием для развития цифровых кинотеатров.*

Стандарты цифрового кинотеатра, особенно единый универсальный стандарт, – одна из самых обсуждаемых тем в техническом сообществе. Ожидание единого стандарта может существенно затянуться, поскольку нет единого стандарта даже в традиционном кинематографе, который применяет и несколько форматов изображения, и 35- и 70-мм киноплёнку, и даже несколько несовместимых стандартов цифрового звука – Dolby, DTS, SDDS.

Требования, предъявляемые к цифровому кинопоказу *телевизионным сообществом*, основаны на *здоровом смысле технических возможностей технологии сегодня*, требования, предъявляемые к цифровому кинопоказу *кинематографическим сообществом*, основаны на *здоровом нежелании поступиться качеством оригинала фильма* в кинотеатре.

Цифровое кино, по мнению компании «Невафильм», должно поддерживать многостандартность и исходить из того факта, что первые 160 цифровых кинотеатров действуют по всему миру и представляют собой уже некий сложившийся de-facto стандарт цифрового кинотеатра.

Говоря о **премьерности** цифрового кинотеатра, в первую очередь подразумевают возможность оперативной доставки цифрового фильма в кинотеатр. В России сегодня нет действующей

инфраструктуры доставки цифровых фильмокопий в кинотеатры с помощью спутника либо по оптоволоконному каналу³. Не тайна, что в ближайшие годы компания Boeing, известная своими успехами в данной области, не сможет осуществлять передачу фильмов на территории России, так как не имеет подходящего спутника. Остается единственный вариант передачи (курьером либо почтой), который хорошо отработан всеми российскими кинодистрибьюторами.

Прежде чем разговаривать о **репертуарной политике** цифрового кинотеатра, посмотрим на статистику выпуска всеми киностудиями фильмов в цифровом виде (рис. 7, информация представлена ScreenDigest). Речь идет не только о фильмах, снятых с помощью цифровой кинокамеры как российский фильм «Русский Ковчег» режиссера Александра Сокурова, но и о фильмах, снятых традиционными методами и переведенных в цифровой формат.

Оказывается, в 2002 году было выпущено всего 30 фильмов в цифровом формате, из них студиями-мейджорами – только 20 наименований. А сколько фильмов нужно для нормального функционирования четырехзального мультиплекса? Достаточно простой арифметики: четыре кинозала – это 208 недель показа в году. В среднем фильм в кинотеатре демонстрируется около трех недель. Простым делением узнаем, что для нормальной работы необходимо 70 фильмов в год, и это является самым большим препятствием для развития цифрового кинотеатра: без фильмов не будет возврата средств, вложенных в цифровой кинотеатр. В качестве примера можно привести такой факт: в столице Фин-

ляндии Хельсинки есть один кинозал, оборудованный цифровой кинопроекцией. В декабре 2002 года оказалось, что в репертуаре стоял только один фильм, «Звездные войны. Эпизод 2», который к тому времени уже практически сошел с экранов традиционных кинотеатров.

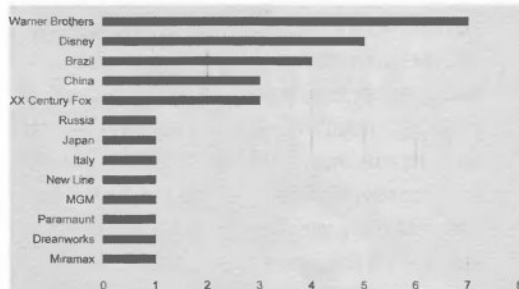


Рис. 7. Выпуск фильмов в "цифровом формате в 2002 г."

Количество фильмов, выпускаемых в цифровом виде, – основной фактор развития цифровых кинотеатров. Очевидно, что такому развитию в любой стране мира, в том числе и в России, способствуют: доступность цифровых копий кинофильмов; инвестиции в цифровой кинотеатр; существующие технологии доставки цифровых фильмов в кинотеатры; качество демонстрации цифровых фильмов; стандарты цифрового кинопоказа (факторы расположены в порядке убывающей значимости).

Можно считать, что к концу 2002 года завершился первый и самый важный этап развития цифровых кинотеатров. Эра цифровых кинотеатров началась 19 июня 1999 года, в день премьеры первого фильма в цифровом виде – «Звездные войны: Эпизод 1. Призрачная угроза». Возможно, когда-нибудь этот день назовут днем рождения цифрового кинотеатра, а в «биографии» появятся такие строки:

– **Первый эпизод развития цифровых кинотеатров (1999 – 2002), или «Призрачная угроза».** В этот период из-за возрастания конкуренции с другими технологиями индустрии развлечений была осознана необходимость пе-

³ В России есть институты и организации, которые способны справиться с этой задачей. Например, Институт космических исследований РАН. Стоимость передачи информации по спутниковым каналам достаточно велика. Именно нежелание вкладывать средства, скорее всего, и заставляет искать иных путей решения (прим. ред.).

ремен в кинотеатральном бизнесе, выстроена концепция цифрового кинотеатра, состоялась демонстрация прототипов систем цифровой дистрибуции и кинопоказа. Возник первый стандарт цифрового кино, единогласно поддержанный студиями-кинопроизводителями, – технология DLP Cinema™. Первые 160 кинотеатров заработали по всему миру. Компания Boeing Digital Cinema осуществила более 10 тыс. сеансов спутниковой передачи фильмов в цифровые кинотеатры США и Англии. Был проведен первый экономический анализ работы цифрового кинотеатра, но самое главное – цифровой кинотеатр перестал быть делом узкого круга специалистов, более 8 млн. зрителей уже насладились цифровым кинопоказом.

– **Второй эпизод развития цифрового кино (2002–2006), или «Атака клонов».** На самом деле это атака новых технологий развлечений на зрителя и, как следствие, переход кинотеатров на цифровые технологии, увеличивающие привлекательность кинотеатров для зрителей. В этот период должны быть выработаны основные требования кинематографического сообщества к цифровому кинопоказу, разработаны несколько стандартов цифровой кинопроекции и дистрибуции. Безусловно, должно резко возрасти количество фильмов, выпускаемых в цифровом виде. По собственному заявлению, компания Walt Disney планирует к 2006 году выпускать все свои фильмы и в цифровом виде. Ожидается дальнейший рост количества цифровых кинотеатров.

– **Третий эпизод развития цифрового кино (2006–) «????».** Наверное, этот период ознаменует собой не только появление новых технологий кинопроекции, например лазерной либо фантастически новой, не известной нам сегодня, но и полный переход коммерческих кинотеатров на цифровые технологии демонстрации фильмов, альтернативного контента и прямых трансляций значимых событий.

В заключение хотелось бы еще раз напомнить те основные идеи, которые содержались в докладе:

1) *В результате* борьбы киноиндустрии и кинотеатров с развивающимися другими технологиями развлечений *были предложены* новые технологии кинопоказа, которые способствовали привлечению зрителя в кинотеатр и увеличению привлекательности кинотеатров.

2) Цифровой показ сам по себе не цель, а средство повышения привлекательности кинотеатра в эпоху возрастания конкуренции со стороны некинотеатральных технологий и индустрий развлечения.

3) Продюсер всегда готов экономить на производстве фильма, применяя новые цифровые технологии, но *никогда* не будет экономить на качестве показа своего фильма в кинотеатре – от этого зависит возврат затраченных им средств.

4) Электронный кинотеатр не может рассматриваться как альтернатива 35-мм кинотеатрам, являясь только элементом дополнительного сервиса для зрителя в традиционном кинотеатре.

5) Требования, предъявляемые к цифровому кинопоказу телевизионным сообществом, основаны на *здоровом смысле технических возможностей* технологии сегодня, тогда как требования, предъявляемые к цифровому кинопоказу кинематографическим сообществом, основаны на *здоровом нежелании поступиться качеством оригинала* фильма в кинотеатре.

6) Количество фильмов, выпускаемых в цифровом виде – основной фактор развития цифровых кинотеатров.

7) Революция в кинотеатре произойдет не за счет демонстрации фильма с цифрового проектора, а благодаря новым возможностям, которые принесет цифровое кино зрителю.

ТЕХНИКА, СТАВШАЯ ИСКУССТВОМ...



Кинотеатры "под ключ" • Проектирование • Поставка • Инсталляция



Кинотеатральные
акустические системы JBL



Кинопроцессоры
DOLBY LABORATORIES



Кинопроцессоры DTS



Усилители
мощности CROWN



Высококачественная
кинооптика
Schneider Optische



Кинопроекционные
аппараты
CINEMECCANICA



Экраны
HARKNESS HALL LIMITED

Все оборудование сертифицировано по ГОСТ-Р

121165, Россия, Москва, Кутузовский проспект, 30/32, под. 12 6

тел: +7 095 234 0006, факс: +7 095 249 8034, e-mail: office@ms-max.ru, <http://www.ms-max.ru>