

КИНОМЕХАНИК

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ МАССОВО-ТЕХНИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

6'96

ТВОРЧЕСКАЯ АССОЦИАЦИЯ

“ИСТ-ВЕСТ”

ПРЕДСТАВЛЯЕТ

приключенческий фильм Джозефа РУБЕНА

“Денежный поезд”

В главных ролях: Уэсли Снайпс, Вуди Харрелсон, Дженнифер Лопес, Роберт Блейк.

КИНОМЕХАНИК

ИНДЕКС 70431 ISSN 0023-1681
ВЫХОДИТ С АПРЕЛЯ 1937 ГОДА

Учредители

КОМИТЕТ РФ ПО КИНЕМАТОГРАФИИ,
РОССИЙСКОЕ АГЕНТСТВО "ИНФОРМКИНО"

Редколлегия

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

Номер подготовили

Мухина Л.Н.
Мартос Т.В.
Крючкова И.К.

Адрес редакции

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



© "Киномеханик" 1996

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

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

СОДЕРЖАНИЕ

ОРГАНИЗАЦИЯ И ЭКОНОМИКА

АКТУАЛЬНАЯ ТЕМА

Как мы выживаем.....2

Кузьмина Т.

У нас - аншлаг!.....4

СЕМИНАР ПО СОЦИОЛОГИИ КИНО

Жабский М.

Социология кино и киноведение6

ШКОЛА КИНОМЕНЕДЖЕРА

Лоскутова Н.

Фильмы и прибыль. Часть 211

В ПОМОЩЬ БУХГАЛТЕРУ

Отдельные положения

налогового законодательства..... 15

КИНОТЕХНИКА

АКТУАЛЬНАЯ ТЕМА

Луговой Г., Соколов А., Черкасов Ю., Якимович В.

*Прошлое и настоящее киносети. Есть ли будущее?*18

НА ЗАВОДАХ, В КБ И ЛАБОРАТОРИЯХ

Кузнецов С., Левитин Г.

Как уменьшить износ фильмокопий.....21

ПОВЫШЕНИЕ КВАЛИФИКАЦИИ

Полещук Я.

Кинопроектор 23КПК-324

100 ЛЕТ КИНО

Тарасов Б.

История техники кино.....26

ЗА РУБЕЖОМ

Новые кинозрелища - новый путь развития

кинематографа.....32

АКТУАЛЬНАЯ ТЕМА**Как мы выживаем...**

Члены Федерального совета по кинофикации и кинопредпринимательству обсуждали в Белых Столбах ход реализации постановления правительства РФ N 1037 от 28 октября 1995 г. "О мерах по сохранению и развитию проката отечественных фильмов и повышению уровня кинообслуживания населения".

Рассматривалась также программа развития национальной кинематографии на ближайшие три года (1997-1999 гг.), в основе которой - взаимовыгодное сотрудничество Федерации и регионов.

Вниманию присутствующих был предложен проект федерального Закона о кинематографии. Участники совещания обсудили проблему создания акционерного общества "Российский кинопоказ".

В. МАРКОВ, начальник Управления государственного регулирования и поддержки киноvideопредпринимательства с Госрегистром кино- и видеофильмов Роскомкино, изложил ход выполнения правительственного постановления. В настоящее время программа развития и сохранения отечественной культуры рассматривается в Министерстве экономики РФ.

Серьезная проблема - взаимоотношения кино и телевидения. Роскомкино во все телевизионные и эфирные станции направило письмо с разъяснением, что публичный киноvideопоказ должен лицензироваться в связи с выходом в свет постановления правительства РФ "О лицензировании деятельности, связанной с публичным показом кино- и видеофильмов".

Рассматривается Закон о лицензионной деятельности, включающий и реализацию видеопродукции. Если он будет принят, Кинокомитет подготовит положение о лицензировании, распространении и реализации видеопродукции.

Роскомкино совместно с Министерством труда разработало и утвердило рекомендации по материальному стимулированию работников киносети и кинопроката, совместно с Министерством финансов РФ и Налоговой службой РФ разработало

предложения по вопросам установления и применения налоговых льгот в кинематографии, для киноотрасли предусматривается отменить налог на добавленную стоимость. Не решен пока вопрос об отмене 70%-го налога на видео. Известно, что в некоторых регионах местные власти самостоятельно снижают его.

Создан Реестр киноvideозрелищных организаций и учреждений.

Документы о порядке приватизации объектов кинофикации находятся на рассмотрении в правительстве РФ.

По вопросу об авторском праве на фильмы, созданные до 1993 г., вносится такое предложение: авторские гонорары выплачивать за фильмы, созданные до 3 августа 1992 г. Причем вознаграждения должны выплачивать производители фильмов.

Создание Центров российской кинематографии идет медленно. Кинокомитет не может выделять большие средства на реконструкцию кинотеатров, но на проведение премьерных показов отечественных картин и пополнение фильмофонда, деньги найдутся. Тем не менее, до 1999 г. в каждом регионе планируется создать по одному Центру, сегодня их 16.

Участник совещания, генеральный директор "Примкиновидеопроката" (г. Вла-

дивосток) В. КУРСОН, сожалел, что киноотрасль и сегодня живет по старым законам: нет рекомендаций по применению тарифов, по окладам, премиальным, по учету и движению фильмофонда, нет нормативной базы, да и не может быть в условиях рынка. А как решить вопрос переподготовки кадров? Во что обойдется подготовка одного специалиста из Приморского края, если сегодня билет до Санкт-Петербурга стоит свыше 2 млн. руб.? Какая кинодирекция (городская или сельская) найдется более 4 млн. руб., чтобы направить человека на курсы?

В. МАТВЕЕНКОВ, генеральный директор фирмы "Киносервис" (г. Мурманск), сообщил, что уже два года на пополнение фильмофонда из бюджета не поступает ни копейки. Эта кинопрокатная организация не раз обращалась за помощью в областную администрацию. Денег нет. В 1995 г. из 117 фильмов по плану было закуплено лишь 13 картин (и то благодаря поддержке Роскомкино). В области осталось 53 киноустановки, ни одной нет на селе и восточном побережье Кольского полуострова. Из 20 кинотеатров работает только 9.

Л. ТОМСКАЯ, генеральный директор "Петербуржкино", рассказала о ситуации, сложившейся в городе в связи с иском композитора Когана к кинотеатрам, в которых демонстрировался фильм "Ширли-мырли". Вопрос расчета с композиторами пока никак не решается. Если в договорах это не будет предусмотрено, кинотеатры откажутся демонстрировать отечественные фильмы. Л. Томская полагает, что со всем авторским коллективом должен расплачиваться изготовитель фильма.

Заместитель председателя Роскомкино по экономическим вопросам А. МЕЛЕХ рассказал собравшимся о том, что все деловые отношения с регионами должны строиться в соответствии с соглашениями, которые будут заключаться между Кинокомитетом и соответствующими органами управления кино или администрацией на

местах.

Роскомкино разработало и направило свои предложения, согласно которым средства на поддержку кинотеатров должны выделяться напрямую из федерального, а не местного бюджета. Комитет сейчас не может строить новые кинотеатры или перестраивать старые, но обеспечить кинооборудованием, помочь в реконструкции (по договорам) может и будет это делать.

Как обстоят дела реально? За последние три месяца 1995 г. Роскомкино на капитальное строительство не получило ни копейки. В текущем году на финансирование кинопроизводства и проката из предусмотренных 17,3 млрд. руб. в январе получено 7 млрд. руб., феврале - 1,7 млрд. руб., в марте - 355 млн. руб.

Рассмотрев проект подпрограммы развития национальной кинематографии на 1997-1999 годы, члены Федерального совета сочи важную работу по разработке и утверждению региональных программ развития кинематографии на этот период.

Председатель Роскомкино А. МЕДВЕДЕВ представил проект федерального Закона о кинематографии, регламентирующей основные направления государственной деятельности по защите и развитию кино, регулирующий порядок государственной поддержки, направленный на защиту конституционного права граждан на культурную деятельность и свободный доступ к произведениям искусства и являющийся правовой базой развития и сохранения кинематографии России.

Обсудив предложенный проект Закона о кино, участники совещания приняли решение тщательно доработать его, добавив положение о том, что не подлежат приватизации региональные фонды кинофильмов - госкинопрокаты.

А. Медведев предложил еще раз обсудить идею создания акционерного общества "Российский кинопоказ", поскольку это часть решения проблемы кинозалов. В

большинстве случаев кинозалы не имеют прямого отношения к Комитету по кинематографии. В основе этого общества может быть только акционированный кинотеатр. Пусть их будет только 150 на всю Россию, важно, чтобы они функционировали.

В Москве речь идет о 25 кинотеатрах, которые вошли бы в акционерное общество при условии, что будут осуществлены определенные вложения, инвестиции. Создание АО "Российский кинопоказ" не должно нанести вольного или невольного ущерба существующей киносети.

В заключение В. МАРКОВ проинформировал собравшихся о попытках, которые предпринимает Кинокомитет, чтобы организовать централизованную рекламу на телевидении. Сегодня Роскомкино заключило договор с российским телевидением о создании передачи "Наше российское кино", посвященной фильмам, уже демонстрирующимся в кинотеатрах. Передача будет выходить два раза в месяц в удобное для зрителей время. Планируется создать рекламный блок, показывать его в программе "Телеутро".

Члены Федерального совета предложили первый телевизионный показ

нового фильма осуществлять не ранее, чем через 1,5 года с момента начала его тиражирования. Реализация на видеоносители для домашнего просмотра не должна начинаться ранее, чем через 6 месяцев после начала массового проката фильма.

В. Марков рассказал о создании компьютерной сети в Роскомкино. Возможно, через короткое время можно будет связаться напрямую с любым регионом через "Интернет" по электронной почте, получать любую информацию по фильмам, предполагается создать информационную базу юридических документов.

Директор фирмы "Кинолото" Б. НИКОЛАЕВСКИЙ поделился идеей создания и проведения Всероссийской кинолотереи. Организаторы этого мероприятия хотят привлечь к распространению лотерейных билетов все кинотеатры России. Розыгрыши планируется проводить на Центральном телевидении, чтобы обратить внимание зрителей и на лотерею, и на кинотеатры, и на наше отечественное кино.

У нас - аншлаг!

Т. КУЗЬМИНА

В декабре 1995 года отмечалось 100-летие мирового кинематографа, в мае - вековой юбилей российского кино. Не раз говорилось и писалось о сложной обстановке в киносети и кинопрокате. Посещаемость в кинозалах падает, в трудном положении находится сельская киносеть, речь идет о ее выживании. Нельзя же рассчитывать на интерес к кино жителей поселков и городов, если они по несколько месяцев не получают зарплаты, зачастую не хватает денег на хлеб.

В селе Корткерос, что в Республике Коми, до недавнего времени положение было такое же сложное, как и везде в стране. И тогда опытный кинороботник Любовь Попова обратилась к зав. отделом культуры администрации района Людмиле Кулаковой с предложением открыть кинотеатр на средства предприятий и учреждений, расположенных в их районе, и получила поддержку. Они вместе попросили руководителей организаций выделить небольшие суммы (примерно 20-30 тыс. руб.) для обслуживания в сельском кинотеатре

детей, подростков, молодежи. У многих родителей нет даже 1-2 тыс. руб. на билет в кино для ребенка. Первыми откликнулись дорожно-строительный участок, районная больница, райпотребсоюз, сельское потребительское общество, коммунальное хозяйство района. Речь ведь шла о досуге и благополучии их детей. И вот результат: ежедневно в кинозале присутствуют 100-150 и более мальчишек и девчонок, в то время как в городских кинотеатрах и сельских киноустановках фильмы смотрят от 5 до 20 человек. Отдел культуры администрации района заключает с предприятием или учреждением договор, по которому обязуется демонстрировать фильмы в сельском кинозале без продажи билетов. По мнению зав. отделом семьи и детства районной администрации Раисы Коюшевой, это - доброе дело, ведь очень много людей малообеспеченных, у которых нет даже телевизора. Есть семьи, где пьющие родители, подростки предоставлены сами себе. Дом пионеров находится далеко от центра села. И то, что вечером все желающие могут посмотреть фильм, отвлечься от дурных соблазнов, отрадно. Даже правонарушений стало меньше.

И еще одно немаловажное обстоятельство. Вряд ли современные дети за деньги пойдут смотреть такие картины, как "Тимур и его команда", а бесплатно смотрят и с удовольствием. И никто не будет отрицать, что старые детские картины несут добрый заряд.

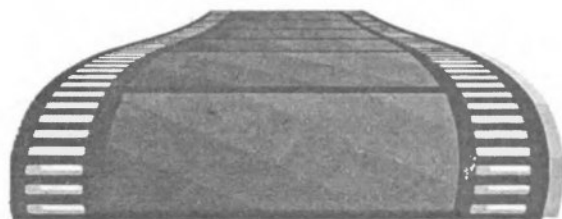
Надежный помощник работников кино - директор районного музея Александр Панюков, горячо поддержавший эту инициативу, подчеркивает, что раньше подростки хулиганили возле кинотеатра, может быть, от обиды, что нет денег на билет, а теперь набираются ума-разума не на улице.

Как-то в кинотеатре демонстрировался индийский фильм, не пользовавшийся особой популярностью у подростков и молодежи. И все же в зале находилось человек 100. Приятно было видеть спешащих в кино ребят и взрослых. Глядя на все заполняющийся зал, подумалось: может быть, стоит воспользоваться этой готовой аудиторией работникам культуры, кино, милиции, медикам для бесед.

Не привыкнут ли дети смотреть кино бесплатно? Вряд ли. Вероятнее всего, кинозрелище станет потребностью, сформируется постоянная аудитория потенциальных зрителей.

А еще у нас - аншлаг (!) и на киносеансах в лесных поселках Сед-Кыркеш и Трехозерке, хотя и здесь люди также месяцами не получают зарплаты. Глава администрации поселка Сед-Кыркеш Владимир Иванов решил проблему кинопоказа посвоему: администрация поселка вносит небольшую сумму в киноцентр "Сыктывкар". Двери клуба и Дома культуры открыты для всех желающих. Дети и молодежь, проживающие в этих поселках, заполняют кинозал до отказа.

Республика Коми,
Департамент по кинематографии
Министерства культуры



СЕМИНАР ПО СОЦИОЛОГИИ КИНО**Социология кино и киноведение**

М. ЖАБСКИЙ,
доктор социолог. наук,
НИИ киноискусства

Актуальность изучения киноискусства не в препарированном в исследовательской лаборатории виде, а как живого культурного феномена, необходимость изучения кинопроцесса с позиций встречных подходов (двигаясь не только от художнического замысла, но и от эффекта воздействия) усиливают значимость взаимодействия социологии кино и киноведения.

Проблема эта непростая, поскольку имеются значительные различия в искусствоведческом и социологическом подходах к кино. Уместно добавить, что искусствовед и социолог неодинаково подходят к вопросу о самоценности киноискусства. Объясняется это, с одной стороны, тем, что искусствовед стоит на страже художественной значимости кино, а социолог - защитник прежде всего его социальной значимости. Художественная и социальная значимости, как известно, не совпадают. С другой стороны, вопрос о самоценности киноискусства рассматривается в разных контекстах. Контекст искусствоведческого анализа очерчивается такими оппозициями, как "киноискусство - фильм", "автор - фильм". Социолог рассматривает кино как часть широкого социального целого, как функциональный орган общества. Контекст социологического анализа очерчивается оппозициями "кино - общество", "кино - зритель" и т.д. Поэтому для искусствоведа самоценность киноискусства выступает как самодовлеющий критерий, а для социолога он подчинен критерию социальной значимости; это промежуточный критерий. Разумеется,

последний берется в недеформированном - высоком общечеловеческом - смысле. Искусствовед и социолог расходятся и в принципиальном вопросе о том, кто должен определять судьбы киноискусства. Рассматривая кино лишь с одной стороны - художественной - и признавая его самоцельность, искусствовед считает, что право определять судьбу искусства принадлежит самим художникам. Социологу ситуация видится несколько иначе. Если кино является социальным органом общества, то оно самоценно лишь в пределах его относительно автономного статуса в обществе. Рассматривая кино как разновидность социальной коммуникации, социолог с логической неизбежностью приходит к выводу, что судьбы кино должны определяться творчеством всех субъектов кинематографической жизни общества в рамках демократически организованного их взаимодействия.

Социология кино - это наука о том, как различные категории субъектов кинопроцесса живут в одном - кинематографическом - доме, насколько они совместимы и как достичь большей гармонии в их взаимоотношениях.

Хотя в этом взаимодействии есть своя расстановка акцентов, общество выступает субъектом и производства, и освоения киноискусства. Освоение киноискусства осуществляется посредством его восприятия кинопубликой, поэтому она должна выступать главным заказчиком производства, импорта и проката фильмов. Ее заказ общество выполняет через деятельность другого социального субъекта - кинематографистов, художников, являющихся исполнителями социального заказа, обращенного к кинематографу. Признание за ними главной роли в решении судеб кино-

Окончание. Начало в № 5 1996 г.

искусства способствует возведению в ранг закона творческого самоказа, что, кстати, и произошло у нас в последние годы. Сегодня утверждение в теории права художников самим решать вопрос о том, какие фильмы производить, а какие нет, и практика режиссерских самоказов корреспондируют друг с другом. Методологический принцип: не кино для народа, а народ для кино узаконен, освящен теорией.*

Предпринятый нами сравнительный анализ показывает, что у искусствоведа и социолога разные подходы к кино. Отсюда проблема консенсуса между ними. Было бы неверно утверждать, что эти подходы принципиально несовместимы, что искусствовед и социолог обречены на взаимное непонимание, отчуждение и противостояние. Для этого нет объективных причин. В кинематографической жизни художественные и социальные начала, изучаемые соответственно искусствоведом и социологом, органически взаимосвязаны. Они не исключают, а предполагают друг друга. Вместе с тем между ними могут возникнуть и постоянно возникают противоречия. Отсюда возможности противоречий в суждениях и выводах искусствоведов и социологов.

Противоречия могут быть усилены искусственно. Если, например, киноведы будут отстаивать примат искусствоведческого подхода над социологическим, абсолютизировать самоценность искусства, доводя ее до отрицания его обязательств перед обществом, а социологи, напротив, впадать в другую крайность - абсолютизировать обязательства киноискусства перед социумом и игнорировать его самоценность. Если первый будет настаивать на том, что судьбы искусства должны опреде-

ляться только теми, кто его создает, а второй всецело отдаст эту роль тем, для кого оно создается. Единение социологического и искусствоведческого подходов к кино вполне возможно и необходимо уже потому, что и социолог не может не признавать и не отстаивать самоценность искусства. Разногласия могут возникнуть в вопросе о пределах самоценности. Каковы эти пределы?

Любая органическая система самоценна, самоцельна. Сколь жестко ни была бы она вплетена в другую - более широкую - систему, со своими обязательствами перед этой "внешней" системой ей удастся успешно справляться лишь при условии нормальности ее собственного состояния, при условии, что ее "внутренние" проблемы постоянно выявляются и разрешаются. В стремлении подсистемы к поддержанию своего "рабочего" состояния, накопления своего потенциала развития и заключения смысла ее законной самоценности, являющейся предпосылкой социальной функциональности киноискусства. Естественно, и социолог не может не выступать за это.

Подчеркнем: сложность его положения связана с тем, что он приходит в кино как исследователь и в известной степени как защитник не только искусства в нем, но и суверенности всех субъектов кинематографической жизни, социальной справедливости во взаимоотношениях между ними. Он призван изучать основные субъекты кинопроцесса, весь противоречивый спектр их интересов. В рекомендациях он должен подсказать пути разумного примирения этих интересов, поднимая, например, вопрос о социальной защите зрителей, отстаивая их естественные эстетические права. И здесь он может войти в про-

*Нельзя не видеть, что этот принцип находится в резком противоречии с логикой перехода к рынку. Отвечая на вопрос о том, какими качествами должен обладать кинопроект, достойный реализации, немецкий продюсер Бодо Скриба, успешно работающий в Голливуде, отвечает: "Неважно, что думает режиссер, какую роль мечтает сыграть актер, главный и первый критерий - это публика" (Московские новости, 4-11 февраля 1996 г., с. 36). Доминирование практики режиссерского самоказа в нынешних российских условиях - это, пожалуй, стихийная форма сопротивления рынку в кино, попытка работать в ином - свободном - пространстве, ведущая, однако, к полному и окончательному поражению российского кинематографа на внутреннем рынке.

тиворечие с теми искусствоведами и кино-критиками, которые отстаивают примат искусствоведческого подхода над социологическим.

Весьма показательна в этом отношении ситуация в нашей науке о кино в 80-е годы, особенно в период перестройки, когда приверженцы элитарного искусства заняли ведущие позиции в системе общественно-государственного руководства киноделом и во главу угла своей практической работы поставили эстетическое воспитание киноарода в авторитарном стиле. В это время жанровое кино, работавшие в его русле сценаристы и режиссеры, не говоря уже о его поклонниках в зрительской среде, и распространителях, подвергались мощному давлению со стороны кинокритиков. Примечательна судьба картины "Москва слезам не верит". Исключительный зрительский успех и полученный ею "Оскар" стали поводом для разностной критики. Родилась даже легенда о некоем режиссере, купившем видеомэгафон якобы специально для того, чтобы просмотром этой картины не скомпрометировать себя, свой утонченный художественный вкус в глазах профессионального сообщества. Понятая таким образом агрессивная защита искусства в кино выливалась в ущемление естественных эстетических прав не только зрителей, но и многих кинематографистов. Социально-эстетические обязательства кинематографа перед широким зрителем как бы упразднялись. Публике отводилась лишь роль некоей социокультурной предпосылки художественного процесса. В такой ситуации социолог, поднимавший свой голос в защиту людей, жаждавших развлекательного кино, жанровых фильмов, рисковал своей репутацией. Далеко не просто было защитить полюбившиеся картины, такие как "Москва слезам не верит", "Пираты XX века".

** Лебедев Н. Внимание: кинематограф!
М.: Искусство, 1974, с. 394.*

Безусловно, высокое искусство нуждается в заинтересованной зрительской поддержке. Важно, чтобы она была именно широкой. Но надо видеть ее и реалистически. Население (зритель) разнится не только по социальному статусу, но и культуре. Запросы каждого "культурного класса" тесно связаны с положением его представителей в обществе, укоренены в реальных условиях жизни. Навязывание одним "культурным классам" продуктов, рассчитанных для других - более продвинутых, высоких - "культурных классов", не может быть оправдано интересами эстетического воспитания и развития искусства. Необходимо тонкое чувство меры. С социологической точки зрения авторитарная социально-эстетическая политика не имеет под собой научных оснований, утопична по своим целям. Культуртрегерство необходимо, но его осуществление не должно принимать форму диктата, питаться энергией эстетического снобизма.

Отталкиваясь от изложенной выше характеристики социологического подхода к кинематографической жизни и его сравнения с искусствоведческим подходом, можно ответить на вопрос, какую роль в комплексе наук о кинематографе объективно призвана сыграть социология кино. В нашей науке высказана мысль, что в многодисциплинарном изучении кинопроцесса в целом ведущая роль должна принадлежать общему киноведению, занимающемуся "основными законами возникновения, развития и функционирования кинематографа, его внутренней структурой и взаимосвязями со смежными явлениями, его ролью и местом во всех областях общественной жизни. ...Это и есть социология кино", - пояснил автор этой точки зрения Н. Лебедев.*

Касаясь взглядов современных западных авторов по вопросу о роли социологии в системе наук о кино, уместно сослаться на то, что в США широко практикуется так называемое внеэстетическое изучение кинематографа. Высказывается мнение, что

социальная наука играет специфическую роль в системе наук о кино. "Изучение фильма, - утверждает представитель этого направления Б. Остин, - наилучшим образом исполняет свое назначение, являясь продолжением социальной науки". Добавим: являясь продолжением прежде всего той ее части, где воссоздается социальный "срез" кинематографической жизни как многогранного целостного явления.

Уместно также сослаться на известную исследовательницу массовой коммуникации С. Болл-Роуквич. Касаясь вопроса о том, что в 80-е годы исследования массовой коммуникации утратили свои ведущие позиции в американской социологии и она оказалась как бы в контрастном положении по сравнению с мировой социологией, эта исследовательница предсказала возрождение прежнего интереса социологов к массовой коммуникации и объяснила это тем, что "социологические парадигмы" являются центральными по отношению к теории масс-медиа и исследовательской активности других дисциплин".

В нашей практике и гуманитарном комплексе наук о кино господствует в сущности экраноцентристский, или фильмоцентристский подход. Молчаливо допускается, что знание всей социокинематографической цепочки практически обеспечивается изучением кинотворчества и фильмов, что на них, следовательно, и должно быть сосредоточено едва ли не все внимание науки о кино. Искусствоведческая методологическая схема оттеснила социологическую на задний план. Методология теории и практики кино поставлены с ног на голову. Отсюда бросающийся в глаза дефицит практической действенности теории кино и теоретическая беспомощность практики кино перед лицом острых социальных проблем.

**Совокупность исходных допущений, определяющих методологию конкретного научного направления, научной школы и т.д.*

Тезис о том, что социологии кино принадлежит ведущая роль в ее взаимодействии с киноведением как искусствоведческой дисциплиной, покажется более приемлемым, если вникнуть в некоторые методологические аспекты построения теории киноискусства. Западные исследователи иногда проводят различие между наукой о кино и эстетикой кино, с чем, на наш взгляд, можно вполне согласиться. Наука о кино, утверждает английский теоретик и социолог кино Э. Тюдор, имеет своей первейшей целью выявление моделей кино, которые показывали бы, как функционирует фильм, с помощью каких средств общается он публике определенные послания. Речь идет о языке кино, его азбуке и грамматике, риторике, которые устанавливаются исследователями в соответствии с требованиями научной методологии, т.е. путем постановки гипотез и их строгой эмпирической проверки.

Главная цель эстетики кино иная. Она должна создать теоретическую базу для ценностных суждений о фильме, рациональную систему представлений, исходя из которой можно было бы доказательно утверждать, что один фильм хорош, а другой плох. Попытки создать такого рода теоретическую базу осуществляются умозрительным путем, с помощью некоего философствования.

К задаче построения как научной, так и эстетической теории кино можно подходить с позиций текстуальных или контекстуальных. В первом случае фильм рассматривается как некий текст, взятый сам по себе. Исследователь изучает используемые в нем средства, его внутреннюю организацию, не касаясь внешних причин, повлиявших на содержание и форму текста. Оставшиеся за скобкой анализа вопросы включаются в предмет исследования при контекстуальном подходе к кино.

Киноведческая теория кино и в научном, и в эстетическом направлениях разрабатывалась преимущественно в русле

текстуального подхода. Описание психологического и социологического контекстов и предъявляемого им требований к киноискусству оставалось за скобками анализа, если не считать работ некоторых исследователей - С. Эйзенштейна, Р. Арнхейма, Дж. Грайерсона и др. Теория кино, отмечает Э. Тюдор, большей частью развивалась так, как будто у нее не было контекста в виде определенных социологических и психологических представлений об обществе, кино и зрителе. Между тем и теоретик, и практик кино должны иметь под собой надежную почву. А таковой может и должна быть среда, в которой возникает и функционирует кино, социологические и психологические представления о ней. Жизнь общества - это историческая драма, в которой есть место и "монтажу", представляющему собой "искусство контекста и соотношения" (В. Ждан), "выбор" (Ж. Ренуар). Фильм - результат общественного "контекста и соотношения", общественного "выбора". И его нельзя понять до конца вне этого естественно-исторического "монтажа". Если при текстуальном подходе в центре внимания оказывается язык кино, то нельзя не признать, что используемые в рамках этого языка средства общения определяются как отправляющим послание (коммуникатором) и природой кинематографа как средства коммуникации, так и публикой (коммуникантом), ее жизненными запросами и психологией. Кинокоммуникация предполагает свои языковые конвенции, устанавливаемые на основе психологии, социального опыта и культуры публики. Вводя в язык кино крупный план, монтаж, ракурс и т.д., нельзя было не думать о том, какой будет психологическая реакция зрителей на тот или иной кинематографический прием. Все эти приемы надо было обосновать, по крайней мере, предположениями о психологии зрителя, то есть гипотезами о психологическом контексте кинозрелища.

Это, кстати, прекрасно понимал один из первых теоретиков кино С. Эйзен-

штейн. Он изучал и разрабатывал язык кино не ради рационального, научного обоснования суждений о прекрасном в киноискусстве. Фильм интересовал его как средство воздействия на зрителя в заданном социальном контекстом идеологическом направлении. Он подходил к кино как средству художественной пропаганды (В.И. Ленин) и руководствовался при этом определенными психологическими и социологическими гипотезами, убеждениями и представлениями об обществе, в котором жил, и зрителе, с которым имел дело.

Среди западных исследователей, делавших упор на увязке теории кино с социальным контекстом, можно отметить Дж. Грайерсона, который отстаивал идею целеориентированного, социально ответственного кинематографа. Во главу угла своей киноэстетики он ставил мораль социальной ответственности. Сегодня весьма актуально звучит его мысль о том, что кинематографу не должно быть чуждо достоинство. Дж. Грайерсон выступил в роли некоего "прагматика народа", и для него первичным был вопрос об обществе, а не об искусстве кино. В суждениях о кино он руководствовался практическим интересом. По его мнению, кино должно способствовать решению проблем XX века, связанных с сохранением мира, укреплением взаимопонимания между народами, развитием демократии. С позиций этих представлений о социальных функциях кинематографа он отдавал предпочтение реализму перед фантастикой, коллективистской этике перед индивидуалистской. Кино, по Грайерсону, должно быть средством, связывающим общество воедино.

Взгляды исследователя примечательны тем, что их стержнем является идеал социологически ориентированного кино. Его эстетика кино определялась представлениями об обществе и роли кино в нем. Эстетическая оценка фильма, по Грайерсону, должна учитывать два критерия: со-

знание социальной ответственности кинематографа и способность реализовать эту ответственность. Целеориентированное кино - это один из способов обеспечения "органической солидарности" (Э. Дюркгейм) в обществе. Кино создает культурную базу для такой солидарности.

Подводя итог небольшому экскурсу в область методологии киноведения, можно констатировать, что при разработке теории кино как в русле науки, так и в русле эстетики отправными пунктами поиска должны быть определенные представления о целом, частью которого является кино. Ведь вне общества и вне целеориентированных действий его членов и институтов фильм не может даже возникнуть. Будучи связующим звеном социальных взаимодействий, фильм является предметной

формой выражения потребностей и интересов его субъектов. И для создателя, пусть даже бессознательно, и для социума в целом фильм является средством социального действия. Человек и общество выступают мерой киноискусства. Судить о языке кино или о ценности фильма, абстрагируясь от того контекста, для удовлетворения потребностей которого он создан и в котором он только и обретает свое подлинное бытие, бесполезно. Теория кино является теорией социального действия кинематографическими средствами. И совершенна она постольку, поскольку способна выполнять эту роль. Логика построения подобной теории предполагает, что ее создатели отталкиваются от социологической теории общества и его функционального органа - кинематографа.

ШКОЛА КИНОМЕНЕДЖЕРА

Фильмы и прибыль

Часть 2

Н. ЛОСКУТОВА

Прежде чем приступить к продвижению фильма, необходимо поставить перед собой ряд вопросов. Только получив положительные ответы, можно браться за реализацию проекта. В свете описанных в первой части настоящей статьи категорий, любой фильм, прокатом которого занимается предприятие, создает ему имя, а людям, работающим в нем, - карьеру. Получение прибыли - необходимое условие выживания предприятия. Приобретение положительной профессиональной репутации - одна из важнейших целей любого предпринимателя, любого специалиста. Однако следует оговориться, что профессионализм предпринимателя определяет-

ся не только его способностью извлечь максимальную выгоду из любого проекта, но и умением обеспечить ее стабильность, что требует от него предусмотрительности, экономической грамотности, осведомленности, умения прогнозировать.

Любой новый проект вызывает столкновение предпринимателя с комплексом практических проблем. Изложим их.

- Идея заняться прокатом этой картины кажется мне привлекательной, но, может, это всего лишь хорошая идея, не сулящая успеха. Ведь идея - это инструмент, с помощью которого выполняется миссия моего предприятия. При каких обстоятельствах я проникся ею? Может, меня ввели в заблуждение? Насколько эта идея соответствует моим целям?

- Что именно в данной ситуации за-

Окончание. Начало см. в № 5 1996 г.

См. "Кинемеханик", № 1 1996 г.

ставляет меня распознать и предвидеть возможность успеха? Реальна ли эта возможность для меня? Какие практические вопросы она поможет мне решить?

- Насколько эта возможность реальна и защищена от притязаний других предпринимателей? Смогу ли я контролировать ее и как? Может быть, ее уже давно заметили и активно осуществляют мои конкуренты, но для меня это пока не очевидно? Может быть, на кинорынке много картин подобного рода и мои конкуренты применяют в работе с ними те же приемы, которыми я собирался воспользоваться?

- Каковы мои потребности в денежных и прочих ресурсах, достаточно ли тех, которыми я реально располагаю на сегодняшний день? Если нет, где я могу их найти на приемлемых условиях? Может быть, я смогу найти для них более выгодное применение? Что сейчас для меня важнее?

- Нужен ли мне бизнес-план? Если да, то на чем его построить, как по максимуму определить потенциал той "изюминки", возможности, благодаря которой она оказалась мне привлекательной, существует ли при этом и в какой степени вероятность провала? В чем ее самые слабые места? Ведь даже незначительный просчет, несмотря на подавляющее большинство преимуществ, может отнять у меня многое.

- Каковы необходимые контакты, договоры, лицензии, свидетельства и прочие организационные моменты? Как скоро я смогу их приобрести, и возможно ли это? Какова моя ежедневная потребность в них, и как затраты на их приобретение соотносятся с потенциальной отдачей?

- Достаточно ли мне собственного опыта, есть ли у меня единомышленники-профессионалы, готовые поддержать меня и включиться в работу над проектом?

Осознав все изложенное, предприниматель приступает к детальному анализу возможности. Следует тем не менее различать анализ возможности от построения

бизнес-плана. Анализ возможности предполагает определение ее потенциала, с одной стороны, в глобальном и общем смысле, а с другой - в каждом конкретном случае. Позволяет ли убедиться в том, что выбранная возможность - лишь заблуждение. Информация, полученная в ходе анализа, даже в случае отказа от возможности является той базой, на основании которой предпринимателю легко ориентироваться в современном кинорынке.

Анализ возможности начинается с формулировки концепции - выбора конкретных фильмов или категории фильмов для проката, сопоставления их с отработанной (либо для вновь создающихся предприятий с предполагаемой) миссией, предполагаемым способом продвижения, связанным с имиджем фирмы, а также с представлением ближайших и долгосрочных целей.

Возможность, сформулированная в концепцию, подвергается анализу на потенциальную привлекательность для предпринимателя по определенным критериям, предложенным американским экономистом Д. Тиммонсом и приведенным ниже с адаптацией к условиям российского кинорынка. Анализ возможностей не требует строгих расчетов: это задача будущего бизнес-плана, поэтому для наглядности применима форма, при которой весь потенциал располагается на отрезке, левый конец которого характеризует высокий потенциал, по мере приближения к правому концу отрезка потенциал снижается до тех пор, пока не достигнет крайней правой точки, означающей полную бесперспективность возможности. Располагая определенной информацией и проведя приблизительный расчет, потенциал возможности может быть оценен в пределах этого отрезка, как очень высокий, не очень высокий, средний, ниже среднего, низкий. Чем больше плюсов, приближающихся к левой стороне отрезка, тем выше потенциал возможности. Однако здесь не применимо арифметическое сложение всех плюсов и

минусов, поскольку есть определяющие, существенные аспекты, а есть такие, которые не играют решающей роли. Если после первичного анализа будет получен результат, не совсем удовлетворяющий ис-

следователя, но все же убеждающий в том, что его идея является для него возможностью, необходимо на основании полученных выводов в чем-то пересмотреть концепцию и еще раз подвергнуть анализу.

1. Потребность зрителей в подобной категории фильмов. Источник информации - статистические данные в печати, собственные наблюдения.

Определенная

Неопределенная

2. Характеристика потенциальных и реальных потребителей.

Способные воспринять мои идеи, доступные по ряду признаков, в том числе и территориальному

Недоступные, "чужие", переданные другим прокатным организациям

Надо иметь в виду, что потребителем кинопродукции являются не только зрители, хотя приоритет безусловно за ними, но, что особенно важно в нынешних условиях, и региональные конторы кинопроката, кинотеатры, каналы телевидения, видеопрофессионалы в области кино. Работа на каждую категорию потребителей имеет свою специфику. Изначальный посыл определен в концепции. Подойдя к анализу потребителей, мы уже подразумеваем, на какую именно категорию делается ставка. При индифферентном подходе необходимо определить потенциал для каждой категории отдельно, поскольку между ними есть существенные различия в отношении выбранного фильма и тактики поведения.

3. Насколько кино предпочтительнее (или предпочтительно ли вообще) по сравнению с прочими видами развлечений для конечного потребителя (зрителя), имеются в виду стоимость билетов, удобства, вкусы и пр., при просмотре в кинотеатре, по телевизору, на видеокассете. Источник информации - статистические данные, собственные наблюдения.

Во всех отношениях общество предпочитает кино

К кино во всех отношениях незначительный интерес

4. Насколько высок в целом нынче средний необходимый минимум затрат для продвижения и проката фильма. Этот критерий рассматривается как некая отправная точка, с которой можно сравнить объем средств, планируемых к инвестициям в данный проект, и определяет капиталоемкость вида деятельности.

Затраты низкие, имеют тенденцию к снижению.

Затраты высокие.

5. Доля рынка. Необходима подробная информация, основанная на объективных собственных наблюдениях. Какой процент от всех имеющихся на кинорынке фильмов занимают те, с которыми работает мое предприятие, в прошлом, сейчас и в перспективе.

Количество фильмов велико, постоянно растет, коллекция обновляется

Фильмов мало, их появление на рынке становится все реже

6. Темп роста кинорынка. Изобретение новых носителей, а также переоценка известных дает возможность реализации в несколько этапов. В данном случае необходимо оценить потенциал всех известных (или предложить новые!) носителей, чтобы в дальнейшем сделать ставку на самый популярный.

Спрос на этот вид воспроизведения кино велик, растет Популярность его падает

7. Анализ конкурентных преимуществ по всем параметрам по отношению к прямым и косвенным конкурентам, по предлагаемым ценам и величине затрат, по манере поведения на рынке, по степени доверия потребителей, по степени заинтересованности зрителей к их фильмам.

Моя возможность имеет очевидные преимущества Не имеет вовсе

8. Предположительные выводы о прибыльности проекта: величина собственных средств, возможность получения кредита на приемлемых условиях, безвозмездной государственной или негосударственной поддержки, мероприятия по ее получению по прошлому опыту: срок окупаемости оборотных средств, прибыль прошлых лет, характер налоговых льгот, наличие необходимых контактов, возможность получения различного рода скидок, поощрений в виде призов и дипломов фестивалей, наличие высококвалифицированного персонала, наличие риска, очевидность "фатальных" погрешностей.

Прибыльность очевидна Невероятна

9. Насколько этот проект выполняет миссию предприятия, может послужить моим высоким целям, предположить дальнейшие перспективы, помочь перейти на более высокий уровень.

Безусловно, выполнение этого проекта мне необходимо Есть серьезные сомнения

ОТВЕТЫ НА КРОССВОРД,

опубликованный в № 5 1996 г.

По горизонтали: 3. Ион. 5. Конденсор. 8. Тракт. 10. Ксенон. 12. Растр. 15. Фотон. 16. Ад. 20. Линза. 21. Анаморфоза. 25. Око. 26. Идо. 27. Ротор. 29. Ом. 32. Ватт. 35. Бар. 36. Ас. 38. ЛОМО. 40. Дина. 41. Стабилизатор. 42. Монтаж.

По вертикали: 2. Щов. 4. Обтюратор. 5. Кандела. 6. Кадр. 7. Бленда. 10. Колба. 11. Нит. 13. Сон. 14. Ржа. 17. Ток. 18. Ход. 19. Титр. 22. Мо. 23. Ро. 24. Фи. 30. Мотор. 31. Вал. 32. Вольт. 33. Теория. 34. Тагер. 39. Бит.

По наклонным, кривым и окружностям: 1. Фрикцион. 9 Сфера. 28. Рупор. 37. Шестерня.

В ПОМОЩЬ БУХГАЛТЕРУ

Отдельные положения налогового законодательства

Предлагаем вашему вниманию цикл материалов по налогообложению для предприятий и организаций кинематографии, подготовленный Отделом совершенствования хозяйственного механизма Экономического управления Роскомкино на основании нормативных документов по налогообложению.

Налог на добавленную стоимость и спецналог

Закон РСФСР "О налоге на добавленную стоимость" № 1992-1 от 06.12.91

Ст. 5 "Перечень товаров (работ, услуг), освобожденных от налога:

м) НИОКР, выполняемые за счет бюджета; внебюджетных фондов ведомств; учреждениями образования на основе хоздоговоров;

н) услуги учреждений культуры и искусства, включая видеопозаказ.

ГНС Инструкция № 37 "О порядке исчисления и уплаты НДС" от 11.10.95

Пункт 12. и) разъясняется, что к учреждениям культуры и искусства относятся... кинотеатры, клубные учреждения, дома кино, от НДС освобождаются услуги: стоимость входных билетов (абонементов) на кинофильмы, видеопрограммы, выдача на прокат аудиокассет, изготовление копий фонограмм, выдача на прокат кинофильмов, видеопрограмм организациям, видеокассет населению.

Пункт 9. К средствам целевого бюджетного финансирования, не включаемым в облагаемый НДС оборот, относятся средства, перечисляемые на соответствующие счета предприятий и учреждений, предусматриваемые в бюджетах различного уровня на финансирование целевых программ и мероприятий.

Закон РФ "О внесении изменений и дополнений в налоговую систему России" №3317-1 от 16.07.92

Пункт г) введена ставка 20% от оборота по реализации товаров (работ, услуг).

Указ Президента РФ № 2270 от 22.12.93

Освободить от НДС сбор (плату) за выдачу лицензий на осуществление отдельных видов деятельности.

Федеральный Закон РФ № 57-ФЗ от 06.12.94
Приказ ГТК № 248 от 13.04.95 г.

"С 10 декабря 1994 г. не облагается НДС и СН ввозимое на территорию РФ технологическое оборудование по перечню 1. В качестве технологического оборудования рассматриваются средства производства для производства средств производства либо товарной продукции.

Федеральный Закон РФ № 25-ФЗ от 23.02.95

Ст. 2 Отменить спецналог с 01.01.96 г.

Федеральный Закон РФ "О федеральном бюджете на 1996 год" от 31.12.95 № 228-ФЗ

Налог зачисляется в размере 75% в Республиканский бюджет, 25% - в бюджеты субъектов Федерации.

СПРАВОЧНЫЕ МАТЕРИАЛЫ

по налогу на добавленную стоимость

Налог представляет собой форму изъятия в бюджет части добавленной стоимости, создаваемой на всех стадиях производства и определяемой как разница между стоимостью реализованных товаров, работ, услуг и стоимостью материальных затрат, отнесенных на издержки производства и обращения.

1. Плательщиками налога являются предприятия и организации, имеющие статус юридических лиц, осуществляющие производственную и иную коммерческую деятельность.

2. Объектами налогообложения являются

а) обороты по реализации на территории РФ товаров, выполненных работ и оказанных услуг;

б) товары, ввозимые на территорию РФ в соответствии с таможенным режимом;

в) обороты по реализации товаров (работ, услуг) внутри предприятия для нужд собственного потребления, а также своим работникам;

г) обороты по реализации товаров (работ, услуг) без оплаты стоимости в обмен на другие товары;

д) обороты по передаче безвозмездно или с частичной оплатой товаров (работ, услуг) другим предприятиям или физическим лицам;

е) обороты по реализации предметов залога. Объектом обложения являются также доходы и средства в виде средств, получаемых от других юридических лиц при отсутствии совместной деятельности; полученных передающей стороной доходов от предоставления во временное пользование финансовых ресурсов при отсутствии банковской лицензии; штрафов, пени, неустоек, полученных за нарушение условий договоров поставки товаров (выполнения работ, оказания услуг).

3. Облагаемый оборот определяется на основе стоимости реализуемых товаров (работ, услуг), исходя из применяемых цен и тарифов, без включения в них НДС. В него включаются также суммы денежных средств, полученные предприятиями за реализуемые товары в виде финансовой помощи, пополнения фондов специального назначения или направленные в счет увеличения прибыли, суммы авансовых и иных платежей.

В налогооблагаемую базу по товарам, ввозимым на территорию РФ, включаются таможенная стоимость товара, таможенная пошлина, сумма акциза. Таможенная стоимость товара определяется в соответствии с таможенным законодательством РФ.

4. Льготы по налогу:

Закон РСФСР "О налоге на добавленную стоимость" № 1992-1 от 06.12.91

Ст. 5 "Перечень товаров (работ, услуг), освобожденных от налога:

м) НИОКР, выполняемые за счет бюджета; внебюджетных фондов ведомств; учреждениями образования на основе хоздоговоров;

н) услуги учреждений культуры и искусства, включая видеопоказ.

ГНС "Изменения и дополнения № 4 к Инстр. № 1 "О порядке исчисления и уплаты НДС" от 09.12.91 зарегистрированы 08.04.94

Пункт 5.5 - разъясняется, что к учреждениям культуры и искусства относятся... кинотеатры, клубные учреждения, дома кино;

от НДС освобождаются услуги: стоимость входных билетов (абонементов) на кинофильмы, видеопрограммы, выдача на прокат аудиокассет, изготовление копий фонограмм, выдача на прокат кинофильмов, видеопрограмм организациям, видеокассет населению.

Пункт 10 К средствам целевого бюджетного финансирования, не включаемым в облагаемый НДС оборот, относятся средства, перечисляемые на соответствующие счета предприятий и учреждений, предусматриваемые в бюджетах различного уровня на финансирование целевых программ и мероприятий.

Указ Президента РФ № 1904 от 12.11.93

Данная льгота отменена Указом Президента РФ № 244 от 06.03.95 г.

Пункт 3: освободить от НДС с 01.01.94г.

- все кино- и видеопроизведения, ввозимые государственными кино- и видеоорганизациями на таможенную территорию РФ в целях международных некоммерческих обменов;

Указ Президента РФ № 2270 от 22.12.93

- сбор (плату) за выдачу лицензий на осуществление отдельных видов деятельности;

- введен спецналог - 3% от базы НДС.

Федеральный Закон РФ № 25-ФЗ от 23.02.95

Ст. 1 Снизить ставку спецналога с 3% до 1,5% с 01.04.95г.

Ст. 2 Отменить спецналог с 01.01.96 г.

Федеральный Закон РФ № 57-ФЗ от 06.12.94. Приказ ГТК № 248, от 13.04.95 г.

"С 10 декабря 1994 г. не облагается НДС и СН ввозимое на территорию РФ технологическое оборудование по перечню 1. В качестве технологического оборудования рассматриваются средства производства для производства средств производства либо товарной продукции".

5. Ставка налога устанавливается в следующих размерах:

10% - по продовольственным товарам,

20% - по остальным товарам (работам, услугам).

6. Сумма налога на добавленную стоимость, подлежащая взносу в бюджет, определяется как разница между суммами налога, полученными от покупателей за реализованные товары, и суммами налога по материальным ресурсам, топливу, работам, услугам, стоимость которых фактически отнесена в отчетном периоде на издержки производства и обращения.

7. Зачисление налога:

Федеральный бюджет
НДС 75%

Бюджет субъектов Федерации
25%

Полностью зачисляются в федеральный бюджет РФ налоги на импортные товары, ввозимые на территорию РФ.

АКТУАЛЬНАЯ ТЕМА**Прошлое и настоящее киносети.****Есть ли будущее?**

Г. ЛУГОВОЙ,
А. СОКОЛОВ,
Ю. ЧЕРКАСОВ,
В. ЯКИМОВИЧ

В дни юбилея отечественного кино вспомним недавнее прошлое. К 1 января 1991 года в Российской Федерации насчитывалось более 77 тыс. кинотеатров и киноустановок с платным кинопоказом, 80% из них - в сельской местности. Более 40 тыс. киноустановок находилось в школах, институтах, клубах и на предприятиях, где демонстрировались документальные, научно-популярные и учебные фильмы без продажи билетов, а в Детских домах, воинских частях - художественные.

В течение 1990 г. киносеть РСФСР обслужила более 1,5 млрд. зрителей. В стране насчитывалось 75 республиканских, краевых и городских контор, 235 отделений кинопроката, подчиненных Госкино республики. 218 фильмобаз были оборудованы средствами механизации. Фильмофонд фильмопрокатных организаций составляли около 4 тыс. названий и почти 1 млн. копий полнометражных художественных фильмов, более 5 тыс. названий и чуть более 700 тыс. копий научно-популярных и учебных лент.

К 1991 году все кинотеатры и киноустановки, оснащенные аппаратурой стационарного типа, были переведены на ксеноновые источники света, более 30.000 киноустановок и кинотеатров имели средства автоматизации кинопоказа. Техническое обслуживание, монтаж и ремонт оборудования осуществляли кинопроизводственные предприятия, в каждой дирекции киносети были киноремонтные и фильмопроверочные пункты. Каждое республи-

канское, краевое, областное и городское кинопроизводственное предприятие в зависимости от количества кинотеатров и киноустановок имело передвижные контрольно-наладочные лаборатории, киномонтажные и ремонтные мастерские для проведения технического обслуживания в местах кинопоказа.

Большой вклад в развитие киносети, кинопроката, строительство кинотеатров и фильмобаз, техническое обслуживание, ремонт и монтаж кинооборудования в кинотеатрах и киноустановках внесли М. Лисогор, Е. Курицина, М. Максименко, Э. Мойсиевич, А. Барер, Е. Белецкий, В. Коровкин, А. Сухов, П. Долгих, И. Кипнис, П. Нечитайло, Ф. Полушин, П. Рубанников, Г. Смолин, И. Коновалов, И. Семенихин, Н. Ершов, И. Казимиров, И. Щербак, Е. Гольдберг, Н. Чепуренко, В. Шишкин, А. Левитан, В. Александров, Ю. Разумовский, Н. Чеканин, П. Иноземцев, М. Копилевич, Н. Новиков, В. Зварич, О. Рутковский, Б. Прокофьев, А. Витоль, М. Митрофанов и многие другие.

С 1992 года, к сожалению, кинематограф подвергся значительному разрушению. Глубокий кризис отечественной экономики породил не менее глубокий кризис и отечественного кино. Ржавчина нецивилизованных рыночных отношений разъедает все звенья когда-то прочной цепи от фильмопроизводства до киносети. Практически перестали функционировать флагманы отечественного киноаппаратостроения: ЛОМО, Москинап, Одесский Кинап, от НПО "Экран" осталась одна вывеска.

В более плачевном состоянии находится киносеть; закрыт каждый третий город-

ской кинотеатр, а сельская киносеть сократилась в отдельных регионах на 75%. Эксплуатационные затраты кинотеатров многократно превышают доход от продажи билетов, киносеть полностью зависима от муниципальных властей, выделяющих из бюджета крохи на поддержание как городской, так и сельской киносети.

Местные руководители превращают крупные специализированные кинотеатры в концертные залы, дискотеки, видеосалоны - в рестораны и кафе, организуют выставки-продажи различных товаров.

Самое массовое, самое доступное, самое важное из искусств превратилось в искусство элитарное, недоступное сегодня простому народу. Не до зрелищ - все заботы о хлебе насущном.

Несмотря на относительно стабильное производство общего количества кинофильмов различного жанра, средняя посещаемость кинотеатров продолжает сокращаться. Только за последние годы (с 1990 по 1993 г.) общее количество зрителей, по данным информационно-аналитической фирмы "Дубль-Д", уменьшилось более чем в 10 раз, а средняя загрузка залов, даже при их общем сокращении, упала до 3 процентов.

При наличии мощного налогового бремени и отсутствия государственного финансирования многие кинадирекции и кинотеатры, чтобы "выжить" и сохранить основной профиль своей деятельности, вынуждены (в буквальном смысле по метрам) сдавать свои площади в аренду различным предпринимателям, собирая небольшие средства, чтобы рассчитаться с муниципальными службами за аренду зданий, землю, водоснабжение, электроэнергию и пр. Некогда мощная единая киносеть страны, приносившая огромную прибыль в бюджет, превращается в слабеющую и неспособную к самосохранению отрасль.

Еще более сложно обстоит дело с эксплуатацией и техническим состоянием существующего парка аппаратуры, находя-

щегося на балансе кинозрелищных предприятий, тем более, что грядет их лицензирование. Нехватка средств на ремонт и техническое обслуживание аппаратуры, а порой и просто отсутствие комплектующих деталей и запасных частей из-за полного прекращения их производства заставляет частично или полностью приостанавливать кинопоказ, что фактически приводит к закрытию кинозрелищного предприятия или полному его перепрофилированию. Эта тенденция приобрела устойчивый и необратимый характер. Огромная самостоятельная отрасль производства услуг для населения, с хорошей материально-технической базой оказалась брошенной на произвол судьбы в так называемый "свободный" рынок взаимных расчетов и платежей, принудительных поборов и налогов, нередки и вассальных взаимоотношений с муниципальными и местными властями, интересы которых обращены только к тем отраслям, которые приносят материальную прибыль. Известно, что во многих развитых странах киносеть, а в равной степени и предприятия культуры имеют определенную поддержку государства в виде льготных налогов или дотаций.

Давно, видимо, назрели кардинальные изменения в структуре кинематографии, и нам всем надо над этим подумать. Тем не менее государственная киносеть должна не только сохраниться, но и развиваться.

При том дефиците средств, которыми располагает в настоящее время Кинокомитет России, поддерживать техническое состояние и сохранить киносеть в прежних организационно-структурных формах не удастся.

Надо решать: то ли разрабатывать и производить новую аппаратуру для кинопоказа, то ли приобретать ее у зарубежных фирм и конкурентов (частных производителей), то ли заняться производством запасных частей и ремонтом существующей аппаратуры, то ли полностью отдать ее в частные руки?

До настоящего времени в России и бывших союзных республиках был накоплен огромный опыт по техническому обслуживанию и ремонту киноаппаратуры. Снабжение запасными частями и комплектующими изделиями всех типов аппаратуры, как известно, было возложено на Главкиноснабсбыт, который непосредственно собирал заявки от киностудий и заключал договора на поставку необходимых изделий и запасных частей.

Такая система позволяла поддерживать киноустановки на должном техническом уровне и обеспечивать зрителей качественным кинопоказом.

Однако с момента перехода экономики страны к так называемым рыночным отношениям и свободным ценам все киноустановки были предоставлены самим себе, а их техническое состояние значительно ухудшилось.

В этих условиях многие киностудии вынуждены решать вопросы технического обслуживания и ремонта аппаратуры своими силами. Однако техническое обслуживание и ремонт кинопроекционной аппаратуры кустарным способом не осуществить.

Анализ деятельности киносети показывает, что у нас до сих пор не развит рынок товаров (комплектующих изделий и запасных деталей) и услуг (текущее обслуживание и ремонт) для поддержания работоспособности технологического оборудования кинозрелищных предприятий. Чаще всего потребитель находит товар у частных лиц по договорным ценам, которые постепенно приближаются к мировым.

Для организации настоящего рынка товаров и услуг необходимо иметь производителя, покупателя и посредника. Пока есть лишь покупатель (киностудия), нет посредника или заказчика, который бы на свой страх и риск финансировал работу или приобретал товар (ЗИП, аппаратуру, комплектующие), а затем реализовывал его потребителю через биржи или торго-

вую сеть. При отсутствии заказчика его заменяют различные посредники: ТОО, ИЧП, частные лица.

Важнейшей задачей Роскомкино является сохранение материально-технической базы киносети и создание условий для образования рынка кинопродукции и кинотехники, комплектующих изделий и деталей различного назначения для всех видов аппаратуры. Это задача будущего. Что же делать сейчас, когда у Кинокомитета нет свободных средств? Начинать нужно с создания определенного фонда материальной поддержки киносети.

Его можно сформировать за счет либо амортизационных отчислений действующих государственных киноустановок, либо налогов с приватизированных установок и кинотеатров, тем более, что созданы они были за государственный счет. Это позволило бы поддержать киносеть страны на должном техническом уровне и приобретать необходимую аппаратуру и ЗИП к ней у различных фирм и предприятий, став тем самым посредником и потребителем на рынке товаров и услуг.

Для поддержания кинопроекционной аппаратуры в работоспособном состоянии в настоящее время киносеть страны нуждается в организации производства запасных частей и комплектующих изделий как для отечественных кинокомплексов на базе кинопроекторов 23КПК и 35КСА, так и для установок, оснащенных аппаратурой МЕО5Х.

Нужно приложить все усилия, чтобы сохранить действующий парк кинотехнологического оборудования зрелищных предприятий в работоспособном состоянии до тех пор, пока не будет развит рынок кинопродукции и техники кинопоказа.

В ближайшие годы эта задача может быть решена за счет развития производства ЗИП для каждого вида аппаратуры на предприятиях отрасли.

Реальным подтверждением этому яв-

ляется разработка документации и производство опытной партии зубчатых барабанов к кинопроектору МЕО5Х, выполненных в СПИКиТе.

В дальнейшем, с восстановлением и развитием кинопромышленности можно планировать разработку и организацию производства новой современной унифицированной модели отечественного кинопроектора, способного конкурировать с лучшими мировыми аналогами.

Для решения этих задач необходимо, в первую очередь, осуществить перепись и

техническую оценку (аттестацию) действующих и приватизированных установок в России, затем разработать систему сбора и накопления средств для поддержания действующего парка аппаратуры в работоспособном состоянии и развития кинесети и, наконец, объявить конкурс на разработку новой перспективной модели отечественного кинопроектора, нового кинопроекторного комплекса с указанием сроков и поощрительных мер для победителей конкурса. Такова перспектива.

НА ЗАВОДАХ, В КБ И ЛАБОРАТОРИЯХ

Как уменьшить износ фильмокопий

С. КУЗНЕЦОВ,
Г. ЛЕВИТИН, СПИКиТ

Опыт эксплуатации фильмокопий и исследования, проведенные на кафедре кино-видеоаппаратуры Санкт-Петербургского института кино и телевидения, показывают, что в значительной мере износ поверхности киноленты происходит в процессе ее разматывания, наматывания и особенно перематывания. По результатам этих исследований предложены конструктивные меры, позволяющие существенным образом уменьшить или полностью его исключить. В то же время, в определенной степени, поверхностный износ можно снизить и за счет некоторых организационно-технических мероприятий в сфере эксплуатации фильмокопий.

Хорошо известно, что кинопленка с течением времени приобретает усадку и коробление (вогнутость в сторону эмульсии). Коробление мешает плотной намотке рулонов, между витками образуются воздушные зазоры, вследствие этого может произойти проскальзывание витков в рулоне, которое и приводит к потерям и царапинам. При

проведении исследований мы убедились, что намотка киноленты в рулоны эмульсией внутрь сопровождается меньшим проскальзыванием витков, чем намотка эмульсией наружу. Следовательно и износ поверхности в первом случае будет меньше.

Зададимся теперь вопросом: каким же образом происходит разматывание и наматывание фильмокопий в кинопроекторах - эмульсией внутрь или наружу? Для этого посмотрим, как происходит зарядка киноленты в некоторых кинопроекторных аппаратах.

На рис. 1 изображены схемы движения фильмокопии в проекторах типа ПК, СК, 23КПК, МЕО5Х. Как видим, разматывание и наматывание здесь происходит эмульсией внутрь. Отсюда следует, что и перематывание частей фильмокопии для их подготовки к новой демонстрации также необходимо произвести по схеме: "эмульсия внутрь - эмульсия внутрь".

Однако такая зарядка не всегда соблюдается. На рис. 2 изображены схемы движения фильмокопии в проекторах типа "Украина", КН, 35КСА, КП. Нетрудно заметить,

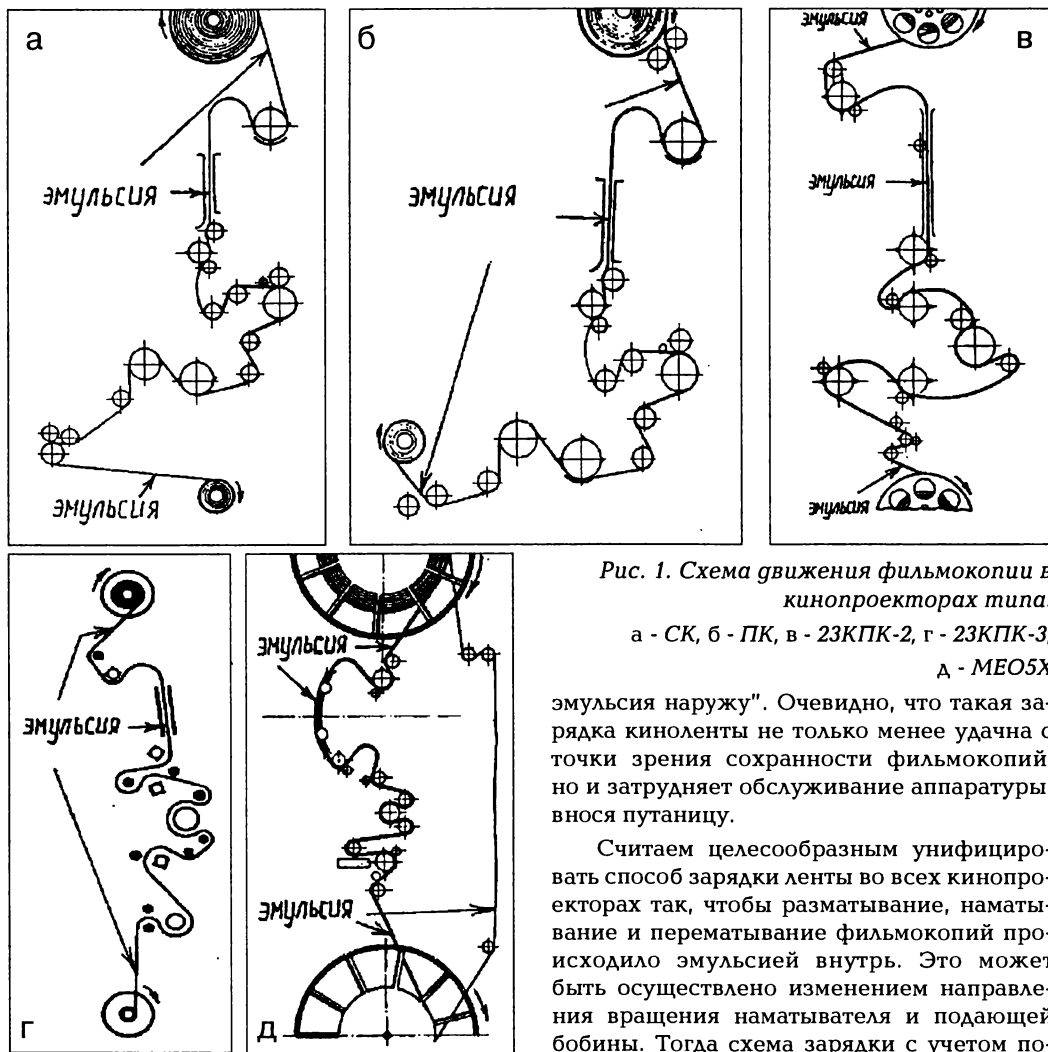


Рис. 1. Схема движения фильмокопии в кинопроекторах типа:

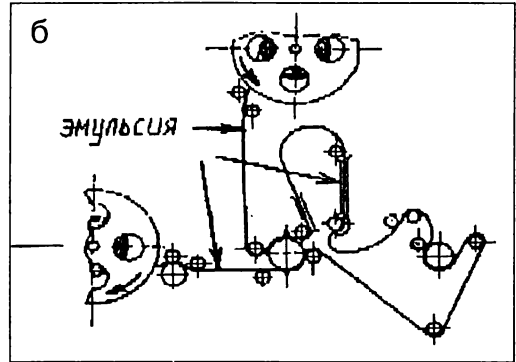
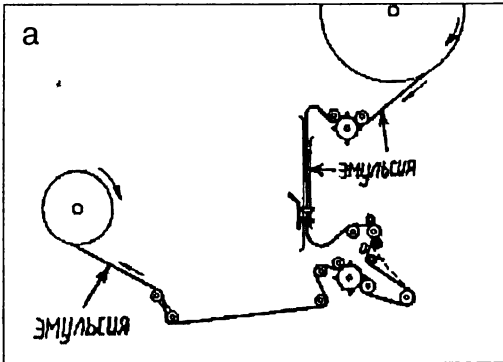
а - СК, б - ПК, в - 2ЗКПК-2, г - 2ЗКПК-3, д - МЕО5Х

эмульсия наружу". Очевидно, что такая зарядка киноленты не только менее удачна с точки зрения сохранности фильмокопий, но и затрудняет обслуживание аппаратуры, внося путаницу.

Считаем целесообразным унифицировать способ зарядки ленты во всех кинопроекторах так, чтобы разматывание, наматывание и перематывание фильмокопий происходило эмульсией внутрь. Это может быть осуществлено изменением направления вращения наматывателя и подающей бобины. Тогда схема зарядки с учетом подобных изменений может выглядеть так, как это показано на примере кинопроектора 35КСА на рис. 8 штриховой линией.

Кроме того, необходимо отметить, что намотку эмульсией внутрь желательно использовать не только при эксплуатации фильмокопий на киноустановках, но и в кинопрокате, где при многочисленных перематках и происходит основной износ поверхности. Так например, целесообразно было бы пересмотреть правила технической эксплуатации фильмокопий, которые пре-

что в одних случаях кинолента разматывается и наматывается эмульсией наружу ("Украина", 35КСА) и перематка частей здесь должна происходить по варианту "эмульсия наружу - эмульсия наружу"; в других же случаях фильмокопия разматывается, находясь в рулоне эмульсией внутрь, а наматывается эмульсией наружу (КП), либо наоборот (КН), т.е. перематывание частей для новой демонстрации соответствует схемам: "эмульсия наружу - эмульсия внутрь", либо "эмульсия внутрь -



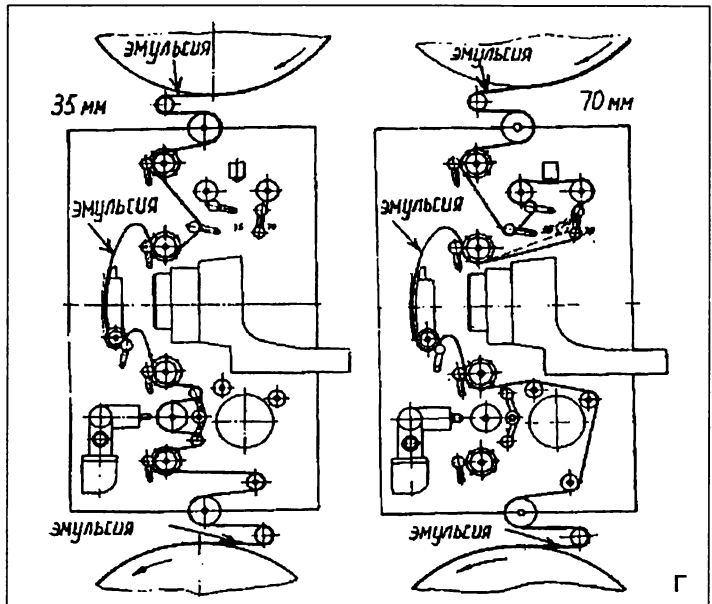
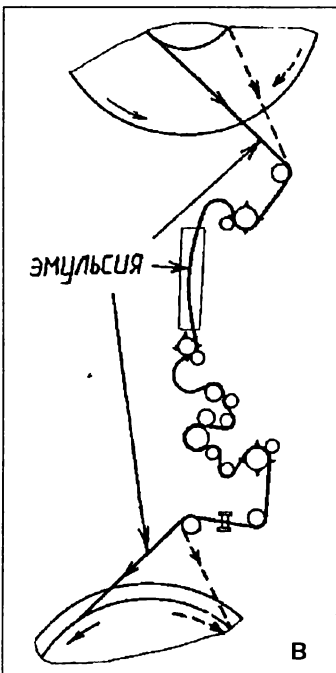
дусматривают намотку частей эмульсией наружу при их направлении конторой кинопроката киноустановкам или возвращении от киноустановок в организации кинопроката. Заметим, что осуществление предлагаемой меры не потребует никаких материальных затрат.

И еще один организационно-технический вопрос. Почему транспортирование 300-метровых рулонов 35-мм фильмокопий, согласно той же инструкции, производится без сердечников? Ведь их удаление из руло-

на перед транспортировкой и введение в рулон перед подготовкой к демонстрации неизбежно сопровождается действиями, приводящими к повреждению поверхности киноленты. Мы считаем, что этого делать нельзя, а транспортировать рулоны необходимо на сердечниках.

Нам представляется, что предложенные несложные мероприятия должны также найти свое отражение в новых документах, регламентирующих техническую эксплуатацию фильмокопий.

Рис. 2. Схема движения фильмокопии в кинопроекторах типа: а - "Украина", б - КН, в - 35КСА, г - КП



ПОВЫШЕНИЕ КВАЛИФИКАЦИИ**Кинопроектор ЗЗКПК-3**

Я. ПОЛЕЩУК

Большое влияние на качество звуковоспроизведения оказывает техническое состояние фильмокопии. Грязь и пыль на ней, наличие склеек, повреждений, усадки и т.п. - все это вызывает колебание коэффициента трения между поверхностями двух перфорационных дорожек киноленты и опорными поясками гладкого барабана, направляющими фильмового канала, опорными поясками и ребордами комбинированного ролика, а также опорными поясками и зубчатых барабанов лентопротяжного тракта, что приводит к возникновению скачков скорости продвижения киноленты на гладком барабане звукоблока кинопроектора.

Склейки и утолщенные (отремонтированные) участки, проходя между гладким барабаном и прижимным (комбинированным) роликом, отодвигают их друг от друга и несколько изменяют силу прижима киноленты к опорным пояскам гладкого барабана, что приводит к изменению силы натяжения киноленты в звукоблоке. А это, в свою очередь, - один из главных дестабилизирующих факторов, который может привести к появлению детонации звука.

Сила трения в фильмовом канале становится переменной, вызывает непостоянную нагрузку на механизм прерывистого продвижения киноленты даже в пределах времени продергивания кинокадра, что отнюдь не способствует уменьшению детонации.

Кроме того, изменяется характер возможного проскальзывания киноленты на опорных поясках гладкого и звукового зубчатого барабанов в пределах величины проскальзывания от зуба к зубу, что тоже

может вызвать детонацию звуковоспроизведения.

Влияют на качество звуковоспроизведения **дефекты в работе кинопроекционной аппаратуры**, вызванные некачественной ее эксплуатацией. Из них можно отметить следующие.

Заедание роликов в звуковой части кинопроектора, тугой ход их из-за содержания лентопротяжного тракта в грязном виде, несвоевременного проведения чисток элементов тракта. Со временем детали лентопротяжного тракта как работающего, так и неработающего проектора загрязняются. Пыль, которая имеется в помещении кинопроекционного комплекса, постепенно оседает на поверхностях деталей кинопроекционной головки вблизи пути прохождения киноленты, особенно если помещения киноаппаратного комплекса содержатся на недостаточно высоком санитарном уровне, а кинопроекторы на нерабочее время не зачехляются. Если перед началом рабочего дня на киноустановке киномеханик тщательно не вычистит детали лентопротяжного тракта (зубчатые барабаны, ролики, их каретки, фильмовый канал), то осевшая из окружающего воздуха пыль, смешиваясь с пленочной пылью, грязью, маслом (с поверхности грязной киноленты), затвердевает и образует нагар.

Грязь, пыль, нагар особенно трудно вычистить из уголков кронштейнов, щелей между роликами и их осями. Если этого не сделать вовремя и тщательно, пыль и грязь попадают на оси роликов, в их подшипники. В результате ролики теряют плавность вращения, и в итоге их может заклинить. Даже смазка ролика не позволяет добиться первоначальной плавности

Продолжение. Начало в № 2-12 1995 г., № 1-5 1996 г.

вращения, требуется его полная разборка и промывка в бензине.

Заедающие ролики в звуковой части кинопроектора сами становятся генераторами паразитных колебаний скорости движения киноленты и причиной детонации.

Конструкторы кинопроекционной аппаратуры стремятся предусмотреть максимум защиты подшипников от загрязнения, однако полностью защитить лентопротяжный тракт от грязи из-за несвоевременного проведения чисток невозможно. На появление детонации звуковоспроизведения может повлиять такая, казалось бы, мелочь, как загрязненность деталей лентопротяжного тракта кинопроектора.

Заедание роликов может произойти из-за износа элементов лентопротяжного тракта. Такие детали лентопротяжного тракта, как зубчатые барабаны и ролики, имеющие ограниченный ресурс работы, называются быстроизнашиваемыми. Если их износ превышает максимально допустимый и отработавшие свой срок службы детали вовремя не заменяются, то это тоже приводит к заеданию роликов, даже если их подшипники не загрязнены и смазаны.

Изношенные от продолжительного стопора (спиленные, выработанные) ролики, кроме всего прочего, начав вращаться, сами повреждают киноленту, образуя надрывы и абразивный износ ребер киноленты в результате цепляния выточкой за ее края. Износ деталей лентопротяжного тракта способствует возникновению детонации звуковоспроизведения, их необходимо периодически тщательно контролировать и своевременно заменять.

Тугой ход роликов может происходить также от неотрегулированности элементов лентопротяжного тракта. Если контроль за его работой (он должен быть периодическим!) проводится недобросовестно, неквалифицированно, от случая к случаю, то крепление деталей ослабевает, ро-

лики болтаются, что может неблагоприятно сказаться на общем качестве звуковоспроизведения.

Нарушение режима смазки деталей лентопротяжного тракта может также привести к заеданию роликов. Нормальный режим функционирования деталей лентопротяжного тракта любого кинопроектора (роликов, в частности) обеспечивается только при условии соблюдения оговоренного в инструкции на кинопроектор и рекомендуемого заводом-изготовителем режима их смазки. Подшипники скольжения и качения (шарикоподшипники комбинированного ролика), как правило, работают в режиме полусухого трения. Они смазываются только жидким маслом и в небольшом количестве, что обуславливает легкость вращения роликов и предотвращает замасливание киноленты при вытекании масла из подшипников роликов, если его там больше, чем следует.

Если режим смазки роликов нарушен (например, применена консистентная смазка, что категорически не рекомендуется, либо ролики давно не смазывались, или же смазывались маслом с очень низкой вязкостью и оно быстро вытекло), то заедание происходит в первом случае из-за того, что сила трения в подшипнике ролика оказывается по своему абсолютному значению больше, чем сила трения между его опорными поясками и поверхностями перфорационных дорожек киноленты, а во втором - трение в подшипнике ролика получается сухим. Складываются благоприятные условия для возникновения детонаций.

Наличие в составе смазки посторонних химических и механических включений тоже приводит к заеданию роликов (из-за неравномерности сил трения в их подшипниках) и появлению детонации.

К дефектам в работе кинопроекционной аппаратуры следует отнести и недопустимый износ зубьев зубчатых барабанов (в частности, звукового). В процессе рабо-

ты лентопротяжного тракта кинопроектора зубчатые барабаны в результате взаимодействия кромок своих зубьев с кромками межперфорационных перемычек изнашиваются (зуб постепенно приобретает когтеобразную форму своего профиля), что вызывает появление дополнительных рывков киноленты при входе и выходе зуба из контакта с перфорационным рядом натянутой киноленты (речь идет главным образом о звуковом зубчатом барабане, транспортирующем киноленту через звуковую часть кинопроектора). Это вызывает повреждение кромок межперфорационных перемычек киноленты (проскальзывание и рывки киноленты на опорных поясах зубчатых барабанов при этом не-

избежны) и может способствовать появлению детонации из-за колебаний скорости ее продвижения на звуковом зубчатом барабане. Происходит это и тогда, когда поврежденная кинолента проходит через другой кинопроектор с исправным, отрегулированным и неизношенным лентопротяжным трактом. Отмеченные явления происходят при достаточном сильном износе зубьев барабанов. Незначительный износ влияния на качество звуковоспроизведения не оказывает. Зубчатые барабаны, отработавшие установленный срок, необходимо вовремя заменять.

Продолжение следует

100 ЛЕТ КИНО

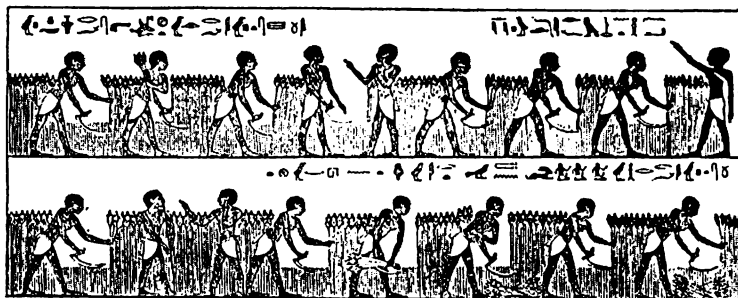
История техники кино

Б. ТАРАСОВ

Живые картинки, расположенные последовательно и дающие визуальное ощущение возможного движения, пришли к нам как рисунки отдельных фаз движения животных и людей. Такие изображения на камне были найдены в Северной Испании, Южной Африке и других местах. Характерный пример таких рисунков - изобра-

жение группы египетских крестьян с серпами (рис.1).

Там же на знаменитых пирамидах были обнаружены фигуры воина в различных позах. Если рассматривать их, проезжая мимо, отдельные фигуры сольются в единое изображение и возникнет иллюзия, что высеченный в камне воин поворачивает голову вслед за вами и приветствует вас.



Следующим этапом создания живых картин можно назвать "чудо-диски" начала XIX века.

Рис. 1. Рельеф на египетской гробнице. Изображены фазы движения крестьян при сборе урожая

При вращении диска создавалось впечатление, что обезьянка, нарисованная на одной его стороне, запрыгивает в клетку, изображенную на другой (рис. 2). Чудо-диски были предшественниками кинематографа, хотя ощущение движения в них отсутствовало.

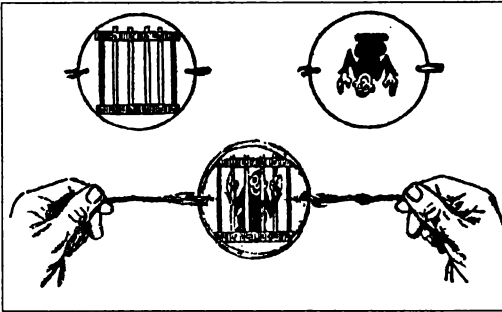


Рис. 2. Чудо-диски. При вращении диска создается иллюзия, что обезьяна запрыгивает в клетку

Создание иллюзии движения давно привлекало людей, однако вплотную исследователи занялись этой проблемой в середине XIX века. В 1832 году французский профессор Ж. Плато и почти одновременно с ним австрийский профессор С. Штампфер создали "живое колесо", которое Плато назвал "фенакистископом" (обманывающим зрение), а Штампфер - "стробоскопом" (смотрящим в вихре). Наиболее известной является конструкция фенакистископа, который представлял собой прибор, состоящий из вращающегося на оси диска с радиально расположенными узкими щелями и зеркала (рис. 3а). Между щелями диска со стороны зеркала закреплялись рисованные картинки, изображающие последовательные фазы движения объекта, например, дровосека, рубящего бревно. Рассматривая через щели вращающегося диска картинку, отраженные в зеркале (рис. 3б), зритель воспринимал движения дровосека непрерывными во времени. Динамика движения определялась скоростью вращения диска. Живые картинки представляли любые цикличес-

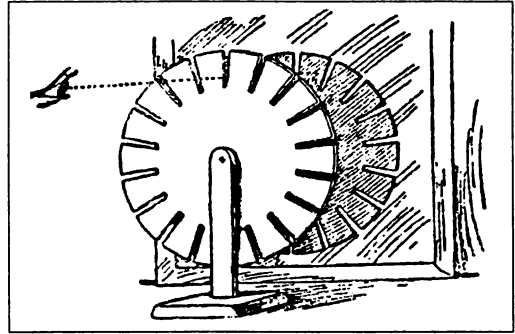


Рис. 3а. "Живое колесо": так оно выглядело

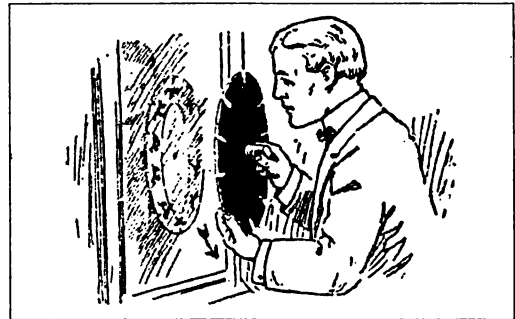
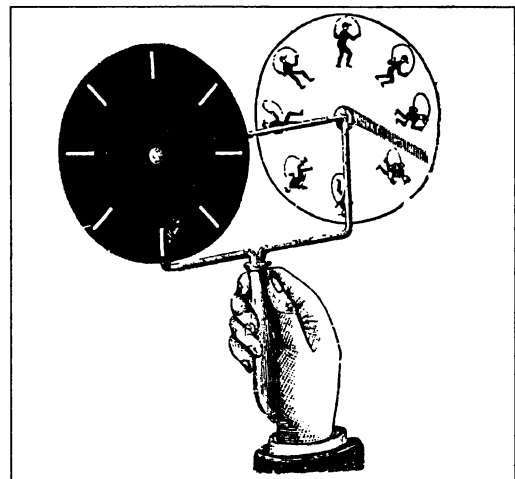


Рис. 3б. Рассматривая картинки через щели вращающегося диска, зритель видит движущееся изображение

Рис. 3в. Двухдисковый вариант "живого колеса"



кие движения: танцы, прыжки через скакалку и т.д. Рассматривать движение мог только один человек. Двухдисковый вариант "живого колеса" - стробоскоп Штампфера (рис. 3в). "Живое колесо" дало возможность с помощью последовательных фаз движения объекта создавать иллюзию его непрерывности.

По-другому эта задача решалась с помощью кинеографа Линнетта, где отдельные картинки брошюровались в книгу и рассматривались зрителем при перелистывании (рис. 4а).

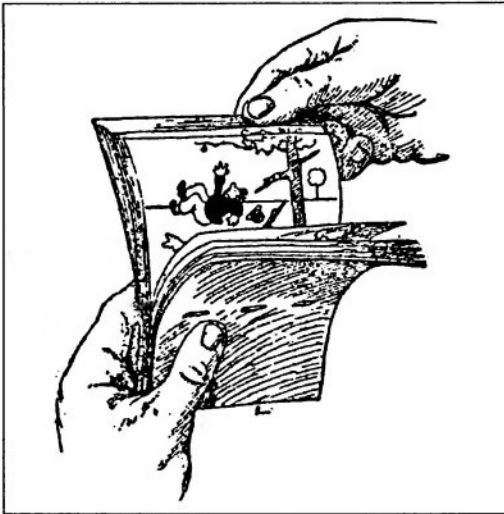


Рис. 4а. "Кинеограф" Линнетта: зритель рассматривает картинки, перелистывая книгу

Позднее, используя этот принцип, был создан аппарат, позволяющий листать такие кино книги для рассматривания. Он был назван создателем - американским конструктором Г. Гаслером "мутоскопом". В видоизменной форме аналогичный аппарат под названием "кинора" (рис. 4б) был воссоздан братьями Люмьер в мае 1898 года. "Кинору" также мог рассматривать лишь один зритель. Любопытно, что аппарат был создан после изобретения кинематографа, когда зрители уже видели изображения на экране.

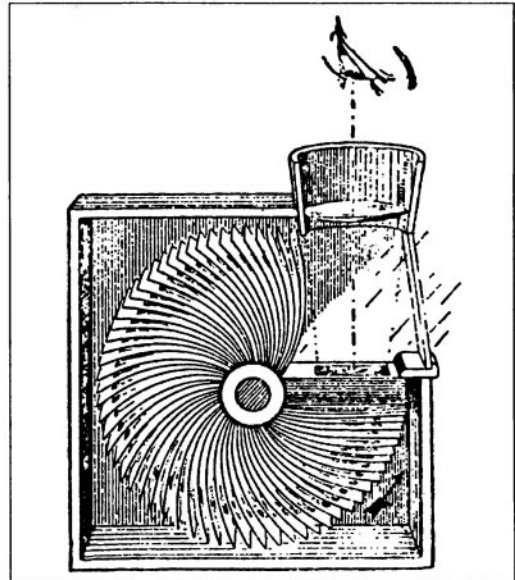


Рис. 4б. Механизированный вариант Люмьеров

После успеха "живого колеса" по тому же принципу в 1834 году был создан Г. Горнером прибор "зоотроп" или, как его позже стали называть, "чудо-цилиндр". Он представлял собой вращающийся цилиндр со щелями, расположенными по его образующим. Во внутрь цилиндра устанавливалась бумажная лента с нарисованными картинками, изображающими отдельные фазы движения (рис. 5). Количество картинок соответствовало количеству щелей. При рассматривании картинок на ленте через щели вращающегося цилиндра у наблюдателя создавалось ощущение непрерывного движения объекта. Картинки так же, как в "живом колесе", должны были изображать циклические движения, однако рассматривать их могли уже несколько человек одновременно.

Такую же задачу решил в 1877 году французский ученый Э. Рено, создав прибор под названием "праксиноскоп". Он представлял собой цилиндр с установленной в середине зеркальной призмой; лента с картинками закреплялась как в зоотро-

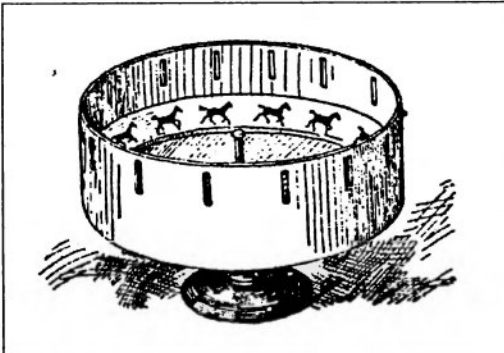


Рис. 5. "Зоотрон" Г. Горнера

пе. Изображения отдельных фаз движения рассматривались в отражении на гранях зеркальной призмы (рис. 6а).

В конце 70-х годов Рено создает "театр-праксиноскоп", здесь он использует такую же зеркальную призму и картинки, как в цилиндре, но добавляет прозрачный экран с изображением фона, на котором будет происходить движение, а также просмотровое окно (рис. 6б).

К 1880 году живые картинки завоевали симпатии зрителей, и, естественно, потребовалось увеличить количество людей, од-

Рис. 6а. "Праксиноскоп" Рено:

зритель рассматривает изображения на гранях зеркал призмы

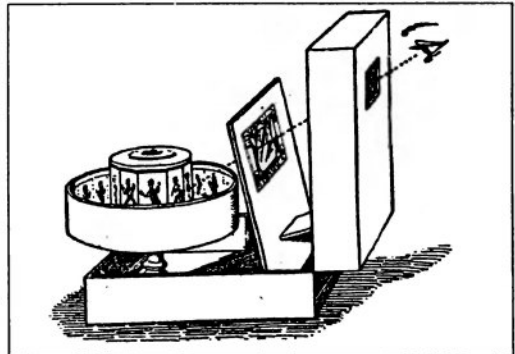
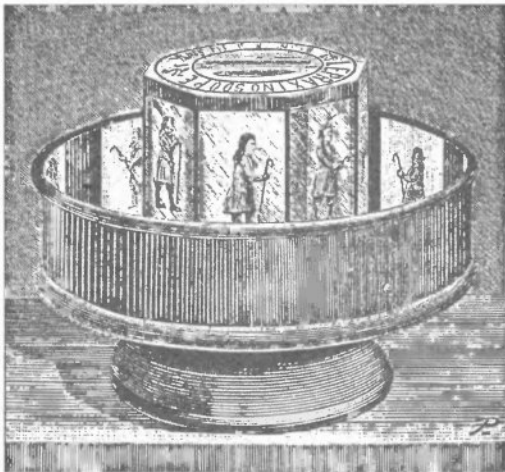


Рис. 6б. Та же система с добавлением экрана

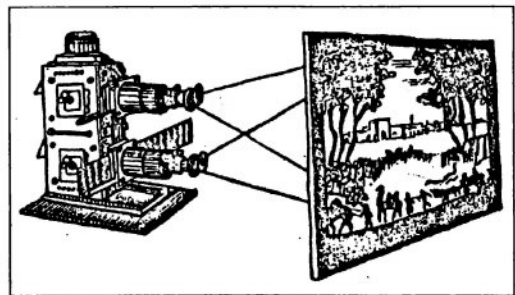


Рис. 7а. "Двойной дьяльвер": на экран одновременно проецируются два рисунка

новременно рассматривающих изображение. Эту задачу можно было решить, либо увеличив размеры прибора, либо путем переноса изображения живых картинок на экран.

Экранное изображение не было к тому времени новостью. Первой попыткой показа движущегося изображения на экране можно считать древний китайский "театр теней", где на фоне белого холста актерами разыгрывались теневые сюжеты. Показ же первых картин на экране, очевидно, был произведен в Англии "двойным дьяльвером" (рис. 7а): на экран одновременно проецировались изображения двух рисунков. При перемещении одного из них - например, нарисованного каравана верблюдов, относительно другого - ландшафта, у зрителя появлялось ощущение движе-

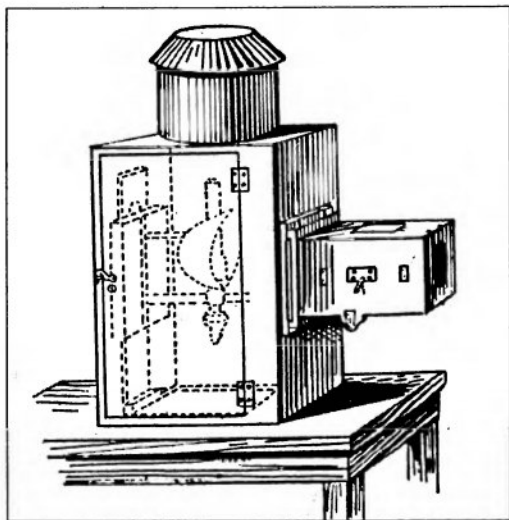


Рис. 7б. "Волшебный фонарь"

ния. Для проекции использовался принцип "латерны-магики" - волшебного фонаря, описанного еще в 1646 году А. Кирхером. Вид фонаря в более позднем исполнении представлен на рис. 7б. Впоследствии такой же "волшебный фонарь" использовался в показе "световых привидений" с помощью проекционной установки, созданной бельгийцем Е. Робертсоном и названной позднее "фантасмогорией Робертсона".

На экран уже в 30-х годах XIX столетия проецировались большие по размеру изображения (рис. 7в).

Непосредственным началом показа живых картин на экране можно считать создание австрийским педагогом Ф. Ухациусом в 1845 году прибора, представляющего собой соединение "живого колеса" с "волшебным фонарем" (рис. 8а). Он предназначался для обучения курсантов в военном училище.

На основной вращающийся диск закреплялись прозрачные рисованные картинки, а перед ним устанавливался второй диск со щелями, подобный современному обтюратору. Позже, в 1882 году, Рено решил такую же задачу, модернизировав свой театр-праксиноскоп и создав на его

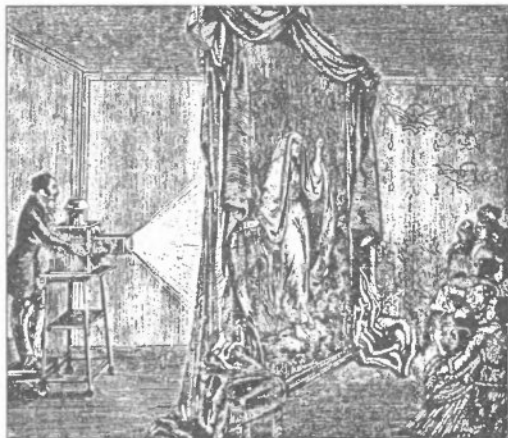
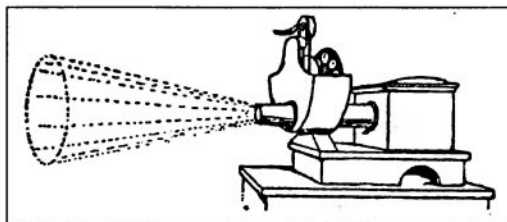


Рис. 7в. "Фантасмогория Робертсона"

базе прибор, названный "проектор-праксиноскоп" (рис. 8б). При этом стенки цилиндра делались из прозрачных пластин с нарисованными на них картинками, изображающими отдельные фазы движения объекта. Картинки освещались фонарем проектора на просвет и после отражения от зеркал с помощью объектива показывались на экране. Этим же фонарем с помощью второго объектива на экран проецировался фон, нарисованный на стекле. Большой размер изображения усиливал ощущение естественности движения.

Оценив преимущества большого экрана, Э. Рено в 1889 году создает "оптический театр", решающий задачу длительного показа живых картин на экране. В разработанном устройстве (рис. 9а), как и в предыдущем, Рено совместил идеи двойного

Рис. 8а. Живые картины демонстрируются на экране: удачное соединение "живого колеса" с "волшебным фонарем"



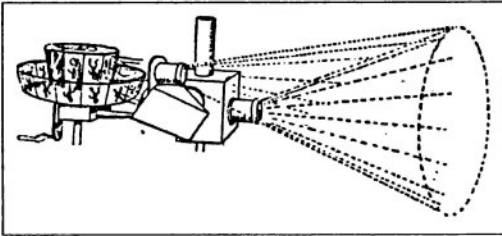


Рис. 8б. Проектор - "праксиноскоп"

диссольвера и своего праксиноскопа, заменив в последнем цилиндр на длинную бумажную ленту с рисунками отдельных последовательных фаз движения. С помощью одного проекционного аппарата (L) на экране статично демонстрировался фон, а второй проектор (L1) с помощью призмы праксиноскопа (M) и объектива (O) на тот же экран проецировал движущиеся картинки с ленты.

Позднее, в 1892 году, Рено заменил бумажную ленту матерчатой, прикрепив к ней прозрачные плоские пленки с изображенными на них цветными картинками. Показ длился около 10 минут, а лента содержала до 600 отдельных рисунков (рис. 9б).

Живые картинки быстро завоевали симпатию зрителей и пользовались успе-

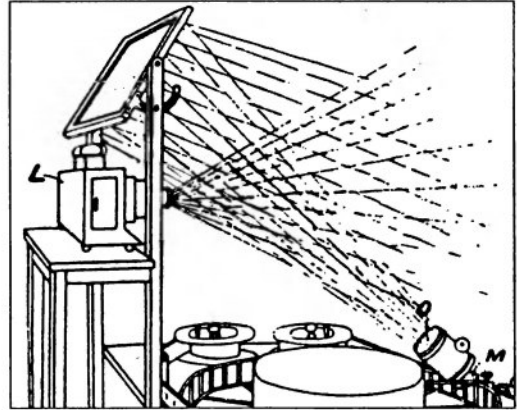


Рис. 9а. Оптический театр Рено: совмещение идей "двойного диссольвера" и "праксиноскопа"

хом даже после создания кинематографа. Они демонстрировали иллюзию непрерывного движения при показе его отдельных последовательных фаз. Живые картинки стали основой для будущей мультипликации. Кроме того, их показ на экране выявил преимущества массового просмотра.

Рис. 9б. Дальнейшее усовершенствование театра Рено. Сеанс длится уже 10 минут



ЗА РУБЕЖОМ**Новые кинозрелища - новый путь развития
кинематографа**

За рубежом проводятся работы по созданию и проектированию новых зрелищ с использованием кино- и видеосредств для выставок, парков и других мест, посещаемых большим количеством публики.

Для парка Вакаяма (Япония) в специально созданном аквариуме имитируется подводный мир океана. Зрителей проводят группами по 15 человек. Представление создано с помощью компьютерной графики. Киноаттракцион назван "Сафари".

"Приключение в Индиане" - так назвали зрелище для выставки и музыкального фестиваля в том же парке. На гигантском электронном экране с компьютерным изображением посетителям предлагается совершить путешествие в мир классической и джазовой музыки.

"Путешествие летом" - кинопредставление, созданное специалистами США, где зрителям предоставляется возможность побывать на морском берегу, когда свирепствует цунами. В фильме на 65-мм пленке реально снятые кадры комбинируются с двухкомпьютерными анимационными и фантастическими фоновыми изображениями моря. При производстве этого шоу использовались современные средства монтажа кино- и видеоизображений различных форматов, включая анаморфированные трехмерные изображения.

Зрителям, расположенным в двух секциях по 50 мест, представляющих в основании гидравлические "движущиеся" системы, демонстрируется 70-мм фильм "В поисках мечты". Это путешествие на Луну. Изображения на мониторах, лазерные световые эффекты, цифровой стереозвук в сочетании с киноизображением создают удивительный эффект участия в совершаемом путешествии. Показ фильма предваряет шоу видеоизображений на мониторах различных размеров и боковых экранах, готовящих зрителей к путешествию. Затем начинается показ фильма, в котором использованы компьютерные и анимационные изображения высокого качества, создающие эффекты встречающихся в пути астероидов, космических осколков и других явлений. Все это сопровождается точно синхронизированным и локализованным звуком.



Ф И Р М А
SMART DEVICES Inc. (США)
ПРЕДЛАГАЕТ



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

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

Вспомогательное электронное оборудование

SLX 735 - кинотеатральный монофонический центр управления

BIG HOUSE - дополнительная цифровая линия задержки для каналов окружения больших залов

SR1 Plus - универсальный SR адаптер для стационарных кинотеатральных стереофонических процессоров. Позволяет установить две платы Copy Cat 280, эмулирующие SR платы Dolby Cat 280.

SMP 435 - предварительный усилитель для 4-канальных 35-мм магнитных фонограмм. Два усилителя необходимы для 6-канальной 70-мм фонограммы

TSX624 - 3-канальный электронный разделительный фильтр с временной коррекцией

DTS - 6-канальный декодер цифровых фотографических фонограмм Фирма Smart Devices Inc. является авторизованным реселлером этих декодеров

Официальный представитель в Москве фирма "Традэкс"

Контактные телефоны: (095) 157 0131, 158 6153

Факс: (095) 157 0131

Адрес: Ленинградский проспект, 47, комн. 126

