

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ МАССОВО-ТЕХНИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

# КИНОМЕХАНИК/ НОВЫЕ ФИЛЬМЫ

№ 9/2006

ИНДЕКС 70431

ISSN0023-1681

ВЫХОДИТ С АПРЕЛЯ 1937 ГОДА

## В ЭТОМ НОМЕРЕ...

### СОБЫТИЯ И ЛЮДИ

*Л. Саблукова*

Региональный опыт организации кино клубов в Омской области. ....2

Предварительная программа

VIII Форума и выставки «Кино Экспо» 2006 и 68 Российского международного кинорынка .....6

*Е. Бордачева*

Модели и практика реализации детских и юношеских фильмов .....8

### КИНОТЕХНИКА

*В. Ежов*

Трёхмерный дисплей: выбор реализуемых и перспективных технических решений .....13

*В. Семичастная*

Главное фильмохранилище страны. Часть 2 .....19

*Л.Тарасенко, Д. Чекалин*

Кинозрелища и киноаттракционы. Пути совершенствования театрального кинозрелища .....24

### НОВЫЕ ФИЛЬМЫ\ОТЕЧЕСТВЕННЫЕ

Живой .....32  
Кочевник .....33  
Нанкинский синдром .....34  
Сдвиг .....36

### НОВЫЕ ФИЛЬМЫ\ЗАРУБЕЖНЫЕ

Мыло .....37  
Невидимые дети .....38  
Плетеный человек .....39  
Парфюмер .....40  
Reeker .....42  
Тайная жизнь слов .....43  
Черная орхидея .....44

### НОВЫЕ ФИЛЬМЫ \МОЛОДЕЖНЫЕ КОМЕДИИ

Начало учебного года: время смеяться .....45

### НОВЫЕ ФИЛЬМЫ \КИНО - ДЕТЯМ

Детям о людях и собаках .....48

### СНИМАЕТСЯ КИНО

На съёмочной площадке фильма «Жара» .....50  
На съёмочной площадке фильма «Ночные сестры» .....52

### ФЕСТИВАЛИ

От кутюр к человеку .....55

ФИЛЬМ-ЮБИЛЯР .....59

ЮБИЛЯРЫ СЕНТЯБРЯ .....62

# Региональный опыт организации кино клубов в Омской области

*Л. Саблукова*

Современные научные исследования в области культуры так или иначе связаны с преобразованиями, происходящими в российском обществе – сменой государственных, общественных и экономических отношений, интеграцией в систему мировой «массовой культуры», появлением нового типа культуры – «экранной». Сегодня мы стоим на пороге реорганизации и модернизации отрасли культуры в целом. Нам предстоит стать свидетелями и, надеюсь, активными участниками кардинальных изменений деятельности учреждений культуры. Смею предположить, что через несколько лет появятся новые типы учреждений культуры, занимающихся обновленной, содержательной деятельностью, в которой киноискусство станет одним из ведущих направлений. Кино, как целостное явление культуры и искусства, своей доступностью, образностью оказывает существенное влияние на процессы формирования мировоззрения человека, на развитие и самореализацию личности, воспитывает и формирует человека, духовно консолидирует общество, сохраняет национальную самобытность.

Отрадно, что после двух десятилетий кризиса возрождаются отечественный кинематограф и потребность в кинотеатральном показе. Об этом свидетельствуют полные кинозалы, премьеры конкурентоспособных отечественных фильмов, строительство и модернизация кинотеатров.

Реализация подпрограммы «Кинематография России» Федеральной целевой программы «Культура России (2001 – 2005 гг.)» принесла ощутимые результаты – отечественный кинематограф вышел на новый этап развития. Кинопоказ и кинопрокат вновь стали коммерчески привлекательными. В связи с этим киноотрасль первая вступила в реорганизационный и модернизационный процесс. В крупных городах появились современные модели кинотеатров: мульти-

плексы, VIP-кинотеатры, автомобильные, электронные, водные, кинотеатры с многоканальным звуком Dolby и системы IMAX. Но по-прежнему для нас главным действующим лицом кинопроцесса остается зритель. Мало создать фильм, надо довести его до зрительской аудитории, так как эмоциональная сила воздействия кинофильма на зрителя является спорной до тех пор, пока фильм не будет показан и понят, а значит, как говорил Н.С. Михалков, не прервется великая связь Художника со своим народом, без которого любое творчество остается лишь бесплодным самовыражением.

Анализ функциональных возможностей киноискусства и его воздействия на зрительскую аудиторию раскрывает мощный потенциал кинематографа в социально-культурной деятельности, как средства художественного воспитания и средства организации досуга.

Понимать искусство кино, как и любое другое искусство, может только подготовленный зритель, а этому надо учиться. Практика показывает, что временем, наиболее благоприятным для приобщения к искусству, является детство, отрочество, юность и молодость. Статистика свидетельствует, что именно эти возрастные группы являются активной частью зрительской аудитории.

В 60-е годы прошлого столетия вопросам кинообразования и киновоспитания придавалось государственное значение. Школьные программы предусматривали работу кружков любителей кино, пользовались популярностью киноуниверситеты, а первые клубы по интересам объединили любителей кино. Вносились даже предложения ввести преподавание «теории и истории кино», «основ киноискусства» в педагогических ВУЗах для подготовки квалифицированных специалистов в области кинообразования.

Начинала развиваться теория кинообразования и киновоспитания, основоположниками которой были Р.Г. Рабинович, А.С. Строева, Ю.М. Усов, И.С. Левшина. Несмотря на то, что многие идеи не были внедрены в практику, кинозалы 60 – 70-х годов собирали «облученных» любовью к кино зрителей.

Специалисты областного киноvideоцентра с ностальгией вспоминают то время, констатируя кинобездарность молодых зрителей, воспитанных на продукции американского кино, приучившего зрителя к своему стилю, актерам, типу предложения сюжета, спецэффектам. Мы не против лучших произведений мирового киноискусства, но пропаганда отечественного кинематографа является одной из основных задач государственной культурной политики всех стран.

По итогам нашего исследования среди 2027 жителей области, кино по-прежнему любимо и занимает 3-е место среди видов досуговой деятельности у всех возрастных категорий. Но по степени приоритетных требований содержание фильма уступает комфортным условиям кинопросмотра и качеству кинопоказа. Исследование показало, что молодому поколению кинозрителей неизвестны имена режиссеров И. Пырьева, С. Эйзенштейна, А. Довженко, В. Пудовкина, С. Герасимова, А. Тарковского, Г. Данелия, Ф. Феллини, актеров П. Кадочникова, В. Марецкой, И. Макаровой, В. Дворжецкого. Неизвестны и фильмы, ставшие отечественной киноклассикой, получившие мировое признание. Одним из актуальных направлений киновоспитания и кинообучения может стать возрождение киноклубного движения – самодетельных общественных организаций любителей киноискусства.

Начало клубного движения в нашей стране относится к 1926 году и связано с созданием Общества друзей советской кинематографии и фотографии (ОДСКФ). Следующий всплеск наблюдался в 60-е годы. Во времена «оттепели» все чаще на экраны выходили фильмы, поднимающие сложные проблемы, вызывающие споры, размышления. Зрители, по достоинству оценивающие картины, получившие наименование «трудных», объединялись в клубы друзей кино (КДК), стремились глубже разобраться в киноискусстве, общаться с близкими по духу людьми,

создать свой социум. Формировались основные задачи, функции киноклубов: кинообразование, кинопропаганда, общение людей по интересам.

В настоящее время киноклубное движение ослабло, но в ряде регионов – Москве, Санкт-Петербурге, Воронеже, Самаре, Челябинске, Новосибирске – киноклубы действуют. Возглавляет киноклубное движение общероссийская общественная организация «Федерация киноклубов России».

Исследованиям деятельности киноклубов было посвящено немало публикаций: М.И. Жабского, В.А. Монастырского, А.О. Никитина, Э.Н. Горюхина и др.

Особый интерес сегодня представляет методика создания киноклуба. Согласно утверждению В.А. Монастырского, клуб не может возникнуть на пустом месте по чьей-то воле сверху. А.О. Никитин пишет, что достигшему определенного уровня духовного развития зрителю киноклуб становится просто необходим. Это значит, что зрителя перестает удовлетворять роль потребителя кино. И все же, даже если таких зрителей много, без энтузиаста, лидера объединение единомышленников невозможно. Первые клубы по интересам как раз сформировались вокруг увлеченных, жаждущих поделиться знаниями людей. Специалисты социально-культурной деятельности предоставили возможность встречаться, оказывали помощь, поддерживали и искали сподвижников.

В нашем регионе, к счастью, был такой опыт. Недавно ушел из жизни тонкий знаток киноискусства, пронесший через всю жизнь любовь к кино и желание этой любовью одарить окружающих – Бусаргин Владимир Иванович – заслуженный работник культуры Российской Федерации, член Союза журналистов, член Союза кинематографистов, «легенда омского телевидения». Более 50 лет назад стоял у истоков создания омского телевидения. Окончив при ВГИКе первые курсы режиссеров телевидения, где преподавали выдающиеся деятели киноискусства, Владимир Иванович вернулся со страстным желанием перенести на Омский телеэкран только что созданную и ставшую в дальнейшем одной из самых популярных телепередачу – «Кинопанораму». Аналогом такой передачи в Омске стали его «Сеансы по понедельникам».

Рассказы о лучших фильмах и их демонстрация, размышления о кино, интервью с гостями студии – популярными киноактерами и режиссерами, не только отечественными, но и зарубежными. Порой в студии приглашали зрителей, работников кино, проводились киновикторины, конференции. Эти передачи смотрели почти все омичи, а на следующий день в транспорте, на работе делились впечатлениями, спорили, при этом постепенно открывая для себя сокровищницу киноискусства. Престижно было быть постоянным зрителем этой телепередачи. Так формировался телеклуб «киноманов». Со временем им потребовалось обрести постоянных собеседников и единомышленников. Была подготовлена почва для создания киноклубов в кинотеатрах, дворцах культуры.

При кинотеатре «Спутник» по инициативе межсоюзного клуба студентов в 1978 году был создан киноклуб «Зеркало», клуб был зарегистрирован в комиссии Союза кинематографистов СССР. В 1980 году за активную пропаганду советского киноискусства клуб наградили Дипломом Союза кинематографистов СССР, позже медалью ВДНХ, а активных участников поощрили поездкой на кинофестиваль. На занятиях клуба изучали историю кино, язык киноискусства, творчество выдающихся кинематографистов. Деятельность киноклуба «Зеркало» была образцом для других объединений. В.И. Бусаргин был желанным гостем многих заседаний клубов. Общение с самым компетентным экспертом кинопроцесса, умным и обаятельным собеседником, талантливый рассказчиком было желанным для всех. В последний год жизни Владимир Иванович проводил кино вечера для слушателей Академии МВД, которые должны были перерасти в создание киноклуба.

Таких ярких примеров, как клуб «Зеркало», сегодня, к сожалению, нет. Анализируя деятельность 3 муниципальных кинотеатров «Сатурн», «Первомайский», «Иртыш», можно констатировать наличие формальных киноклубов – «Патриот», «Сохрани себя сам», «Со страниц книг на экран», «Человек и закон», «Светофор», «Я познаю мир», «В мире сказок» и др. Работа со зрителями ведется, но другой направленности. По предложению специалистов кинотеатров или педагогов школ созданы киноклубы по разным отраслям знаний – исто-

рии, географии, литературе. Кино служит в деятельности этих клубов источником знаний, средством культурного досуга. Правильнее было бы в данном случае говорить не о киноклубе, а о кинолектории, тематических показах. Коммерческие кинотеатры – «им. В. Маяковского», «Галактика», «Кристалл», «Космос» – по понятным причинам организацию киноклубов не рассматривают в качестве задач своей деятельности. А вот при Доме актеров пытаются создать киноклуб «Другое кино», формируется постоянная аудитория заинтересованных кинозрителей.

Несколько иная обстановка в 28 районах области, где функционирует 240 киноустановок. Среди действующих 98 киноклубов большую часть представляют киноклубы той же направленности и содержания, что и в городских кинотеатрах: «Закон и подросток», «Литература и кино», «Сказка», «Искусство», «Милосердие», «Подвиг». В рамках работы киноклубов проходят интересные кинопрограммы, расширяющие кругозор, оказывающие помощь в освоении школьной программы. Важна интегрирующая, просветительная, коммуникативная функция данной деятельности для сельского жителя, где кинопросмотр остается одним из немногих доступных видов досуговой деятельности. Наряду с упомянутыми клубами есть опыт, напрямую относящийся к нашей теме. В орловском сельском доме культуры Марьяновского района ретро-клуб объединил пожилых людей, любящих «старое» кино. По результатам исследования, сельский зритель в основном ориентирован на отечественную кинопродукцию (67% опрошенных). После просмотра фильмов юности за чайным столом много разговоров о любимых актерах, воспоминаний, связанных с фильмами. В Омском районе клуб «Глобус» создали молодые люди. На занятиях изучают мировую кинематограф, оформляют афишу к каждой встрече, организуют киномероприятия, среди которых «Кино Европы», «Новое кино России». Киноклуб «Киноискусство» в Русско-полянском районе изучает шедевры русского и мирового кино, проводит вечера, посвященные творчеству художников и композиторов кинематографа. В Нижне-Омском районе действует киноклуб «Киноюбиляры», в Тюкалинском – «Любители старого кино». Особый интерес вызывает работа киноклу-

ба «Семья» в Седельниковском районе. Этот клуб объединил 25 молодых семей, бывших одноклассников. На встречи приходят с детьми. Областью киноинтереса является семейное и детское кино.

Следует отметить, что интересы, потребности, ориентиры в киноискусстве молодых жителей мегаполисов и сельской глубинки резко отличаются. «Сложность и противоречивость современных социокультурных процессов усиливает потребность в социологическом осмыслении художественных проявлений зрителей, направленных на всемерное повышение культуры восприятия. Диагностика быстро меняющейся ситуации в условиях всемирной глобализации и усиления проникновения массовой культуры в молодежное сознание требует исследования социально-личностных аспектов в досуговой деятельности, связанной с искусством», – утверждает Н.Ф. Хилько.

На спецкурсе «Модернизация кинообслуживания населения Омского региона» студентам университета разных факультетов было предложено создать модели кино клубов на основе тематических списков фильмов фильмофонда области, который имеет в наличии 2600 художественных фильмов, 5000 хроникально-документальных, научно-популярных, мультипликационных лент. Лучшие проекты предусматривали, в отличие от традиционных представлений киноработников, иную содержательную деятельность, интегрирующую средства, методы и формы разных типов учреждений культуры. Студентам показали недостаточными просмотр, обсуждение фильмов, встречи с творческими группами, участие в подготовке и проведении кинофестивалей. Темы заседаний клубов предлагалось сопровождать выставками картин, фотографий, книг, выступлениями профессиональных исполнителей, приглашением участников событий с воспоминаниями, предусматривалось и собственное медиа-творчество. Это подтверждает интерес молодежи к творческой деятельности и желание быть активными участниками кино клуба. Примером может служить деятельность клуба «Анимэ» ОмКА (за которым я наблюдаю 3 года). Клуб объединил поклонников японских мультфильмов и комиксов. Школьники, студенты (более 50 человек) собираются по воскресениям в детских клубах «Планета»

и «Энтузиаст». Сначала обменивались и обсуждали фильмы, совместно их смотрели, создали фонд видеокассет и материалов, позже стали рисовать по мотивам фильмов, создавать их продолжение, проводить касплеи (своего рода маскарады). Участники шьют костюмы любимых героев и на вечерне экспромтно сочиняют и разыгрывают сценки. В последнее время многие члены клуба увлеклись японской культурой, изучают язык, национальные традиции, кухню. Несколько человек стали посещать спортивные секции и постигать искусство японской борьбы, многие мечтают посетить Японию. Создан сайт клуба и налажены связи с аналогичными объединениями. Интерес к кино и объединению вокруг него у молодежи есть, но руководители не только коммерческих, но и муниципальных кинотеатров не стремятся объединять друзей кино. На предложение создать кино клуб в модернизированном кинотеатре директор спросил: «А сколько денег мне принесет такой клуб? Сейчас мы должны встать на ноги, а позже, когда будет прибыль, подумаем и о клубах». Непонимание важности такой деятельности, которая создала бы имидж учреждению, расширила круг зрителей, активизировала рекламную деятельность и способствовала поиску и сплочению единомышленников, киновоспитанию будущих кинозрителей. Позиция отрицания кино клубного движения сегодня может привести к экономическим и социально-культурным проблемам в будущем.

1. Горюхина Э.М. Кино клуб как форма научно-исследовательской работы студентов. - Новосибирск: Изд-во Новосибир. гос. пед. ин-та, 1980;
2. Монастырский В. А. Кино клуб «Контакт». Неокончательные итоги. - Тамбов: Изд-во Тамбовск. гос. ун-та, 1999;
3. Никитин А. О. Кино клуб проводит фестиваль. // Кино и зритель. М., 1996;
4. Секретова Л.В. Клуб и телевидение: к характеристике досуговой коммуникации в экологии культуры // Экология культуры в пространстве экрана: Сб. научных трудов Сибирского филиала РИК. Омск, 2005;
5. Хилько Н.Ф. Эколого-культурное значение кино клубного движения и медиа фестивального движения // Экология культуры в пространстве экрана: Сб. научных трудов Сибирского филиала РИК. Омск, 2005;
6. Цветаева В. В., Марченков А. А. Кино клуб как форма молодежного досуга и института гражданского общества // Народная культура: личность, творчество, досуг: Сб. статей Всероссийской научной конференции. Омск, 2003.

**Предварительная программа**  
**VIII Форума и выставки «Кино Экспо» 2006**  
**и 68 Российского международного кинорынка**  
**05 - 06 сентября 2006 г., Россия, Санкт-Петербург**  
**Выставочный комплекс «ЛенЭкспо», Павильон № 7**

**04 сентября, понедельник**

Время	Наименование мероприятия	Место проведения
14.00	Регистрация участников	Фойе павильона № 7, первый этаж

**05 сентября, вторник**

08.00 - 18.00	Регистрация участников	Фойе павильона № 7, первый этаж
08.00 - 11.00	Завтрак. Спонсор - компания «Кино Проект Инжиниринг»	Фойе павильона № 7, первый этаж
09.00 - 09.45	Показ роликов	Конференц - зал павильона № 7
10.00 - 11.00	Презентация новых проектов Кинопрокатной группы «Наше кино»	Конференц - зал павильона № 7
11.00 - 14.45	Семинар. День цифрового кино	Конференц - зал павильона № 7
14.00 - 18.00	Работа кинорынка	Выставочный зал павильона № 7
14.30 - 16.00	Обед. Спонсор - компания «Крисмарт»	Фойе павильона № 7, второй этаж
15.00 - 18.30	Открытие VIII Форума и выставки «Кино Экспо» 2006 и 68-го Российского международного кинорынка. День Российского кино. Показ фильмов. «Остров» (реж. П.Лунгин). «Испанский вояж Степаныча» (реж. М. Воронков)	Конференц - зал павильона № 7
18.00 - 18.30	Отъезд в кинотеатр	Павильон № 7
20.00 - 23.00	Презентация «Централ Партнершип»	О месте проведения будет объявлено дополнительно
23.00 - 23.30	Отъезд в базовые гостиницы	

**06 сентября, среда**

08.00 - 18.00	Регистрация участников	Фойе павильона № 7, первый этаж
09.00 - 10.00	Показ роликов	Конференц - зал павильона № 7
09.00 - 10.00	Завтрак. Спонсор - компания RUSCICO	Фойе павильона № 7, первый этаж
10.00 - 18.00	Работа выставки и кинорынка	Выставочный зал павильона № 7
10.00 - 12.00	Компания RUSCICO представляет: Показ фильма. «Лабиринт Фавна»	Конференц - зал павильона № 7

12.15 - 14.00	Компания Фора Фильм представляет: Показ фильма. «Сотворение любви»	Конференц - зал павильона № 7
11.00 - 15.00	Конференция. «Развлекательные зоны и комплексы в торговых центрах и кинотеатрах» *	Конференц зал на втором этаже павильона № 7
15.00 - 17.00	Ланч	Фойе павильона № 7, второй этаж
14.30 - 15.30	Презентация UIP	Конференц - зал павильона № 7
15.30 - 18.30	Компания XXth Century Fox представляет: Показ фильма. «Андерсен. Жизнь без любви». Встреча с режиссером Э.Рязановым	Конференц - зал павильона № 7
18.00 - 18.30	Отъезд в кинотеатр	Павильон № 7
20.00 - 21.00	Презентация «Каскад Фильм» и компании «Невафильм»	О месте проведения будет объявлено дополнительно

\* Конференция не входит в основную программу Форума

#### 07 сентября, четверг

09.00 - 10.00	Показ роликов	Конференц - зал павильона № 7
10.00 - 18.00	Работа выставки и кинорынка	Выставочный зал павильона № 7
10.30 - 13.00	Презентация фильмов Кинокомпании «Каропрокат». К/фильм «Флэш.ка». Информация о фильме, встреча с творческой группой. К/фильм «Вий». Специальный показ рабочих материалов. Обсуждение рекламной стратегии.	Конференц - зал павильона № 7
13.00 - 15.00	Семинар по повышению доходности кинотеатров. Организатор - The Coca-Cola Company	Конференц зал на втором этаже павильона № 7
13.00 - 15.00	Ланч. Спонсор Кинокомпания «Каро Премьер»	Фойе павильона № 7, второй этаж
15.00 - 16.20	Кинокомпания «Каро Премьер» представляет презентацию фильмов Студии WARNER BROS. PICTURES. Эксклюзивные материалы по фильмам второй половины 2006 и 2007 годов	Конференц - зал павильона № 7
16.30 - 18.00	Кинокомпания «Каро Премьер» представляет: Показ анимационного полнометражного фильма «Гроза муравьев»	
18.00 - 18.30	Отъезд в кинотеатр	Павильон № 7
20.30 - 23.00	Презентация UIP	О месте проведения будет объявлено дополнительно

#### 08 сентября, пятница

09.00 - 16.30	Работа выставки и кинорынка	Выст. зал павильона № 7
09.00 - 10.00	Показ роликов	Конференц - зал павильона № 7
12.00 - 13.00	Компания «Лизард Синема» представляет: Презентация фильма «Ведьма»	Конференц - зал павильона № 7
13.00 - 15.00	Ланч	Фойе павильона № 7
15.00 - 17.00	Встреча руководителей кинотеатров. Обсуждение актуальных опросов кинопрокатного бизнеса	Конференц - зал павильона № 7
17.00 - 18.30	Презентация XXth Century Fox	Конференц - зал павильона № 7
18.30 - 19.30	V Национальная церемония вручения наград в области кинобизнеса	Конференц - зал павильона № 7
19.30 - 21.00	Прием	Фойе павильона № 7
20.30 - 23.00	Компания XXth Century Fox представляет: Показ фильма «Эскадрилья Лафайет»	Конференц - зал павильона № 7

# Модели и практика реализации детских и юношеских фильмов

*Е. Бордачева*

**Сегодня в мире существует несколько основных моделей реализации художественного полнометражного кино. Обратившись к российской практике, с грустью приходится констатировать несовершенство их применения в отечественном кино, особенно детском и юношеском.**

1. Модель «пресейл» – предварительная продажа проекта на телевидение – еще на стадии разработки идеи или производства. Данная модель применяется в основном в «индустрии звезд», т.е. в «актерском кино». Такой проект строится на популярности одного или нескольких актеров. Весь комплекс маркетинговых коммуникаций (прямая реклама, PR, Product Placement, BTL-технологии) сосредоточен вокруг героя или героев. На телевидении экономическая эффективность измеряется на основании таких показателей, как Доля<sup>1</sup> и Рейтинг<sup>2</sup>, которые создают в основном именно персонажи, поскольку формат телевизионного пространства ограничивает остроту восприятия творчества остальных участников процесса кинопроизводства.

Такая модель практически не используется российскими продюсерами детского и юношеского кино, поскольку в нем нет «индустрии детских кумиров», хотя за рубежом эта схема одна из наиболее популярных и эффективных.

На телевидении реализуется уже готовый детский проект (к\ф «Кто если не мы», к\ф «Американка», к\ф «Лесная Царевна», к\ф «Итальянец» и другие), который приобретает канал по демпинговым ценам и транслируется в утренние часы практически без рекламы (закон запрещает рекламу во вре-

мя демонстрации детских фильмов). Но это не всегда так! В действительности детские картины, которые транслируются позже (8.00 утра), содержат солидный рекламный контент, до 25 минут. По последним данным, ставки центральных каналов колеблются в пределах от \$60 до \$250 тыс., остальные каналы предлагают от \$500 до \$20 тыс. Таким образом, затраты на приобретение прав показа телеканал окупает уже при первой трансляции фильма с учетом стоимости одной минуты рекламного времени. При этом всегда удивляет позиция маркетинговых служб центральных каналов, которая категорически исключает возможность достойно анонсировать или освещать показ детского или молодежного фильма, если это, конечно, не «реалити-шоу»!

Несмотря на такие условия, телевидение было и остается самым привлекательным рынком реализации аудиовизуальной продукции. Если сопоставить ставки по распределению доходов, то, по сравнению с кинотеатральным прокатом, который приносит продюсеру 30-35% дохода от реализации фильма (50% остается у кинотеатров, 20% – у прокатчика), телевизионные продажи приносят продюсеру 65-70% доходов, а иногда и все 100%, если продвижение картины осуществляла сама продюсерская компания.

2. Модель массивной кинотеатральной дистрибуции сегодня в России дает положительный эффект в случае производства и реализации высокобюджетных кинопроектов. За последние 5 лет рос-

<sup>1</sup>Процент людей, смотревших данную программу, от общей численности населения.

<sup>2</sup>Процент людей, смотревших данную программу, от общего количества людей, смотревших в этот момент телевизор.





*Мария Куликова в роли Царевны  
в фильме «Лесная царевна»*

сийские продюсеры адаптируют самые кассовые западные сюжеты и жанры на российском рынке, доказывая тем самым, что они «не хуже Голливуда». Такие фильмы, как «Антикиллер», «Ночной дозор», «Дневной дозор», «9 Рота», «Турецкий гамбит», «Статский советник», «Личный номер», и другие есть ни что иное, как подражание американскому многомиллионному кинобизнесу. Такие проекты выходили на отечественные экраны тиражом от 150 до 600 копий, кассовые сборы по России составляли до \$24 млн. при максимальном бюджете в \$9 млн. Безусловно, такие результаты достигались не только прогнозируемо-кассовыми параметрами проекта (бюджет, актерский ансамбль, реклама), но и благодаря авторитету и влиятельности прокатных компаний, таких как «Гемини Фильм», «Централ Партнершип» и т.д. Такие компании, как «Каро Премьер», «Парадиз», «Люксор», занимают особое место на рынке, прокатный потенциал этих дистрибьюторов заведомо превалирует, поскольку они владеют собственными кинозалами и кинотеатрами (т.е., говоря экономическим языком, сбытовой сетью).

Однако такая модель реализации практически не применяется в постановочном детском кино и анимации. Дистрибуцией таких фильмов занимаются, как правило, либо само государство в лице ОАО «Роскинопрокат», либо предприниматели среднего и малого бизнеса, у которых отсутствует собственная производственная база, репертуарные и экономические рычаги воздействия на кинопоказчиков, система кон-

троля. Такие компании в основном осуществляют свою деятельность за счет финансовой поддержки ФАКК, тратят на рекламу минимум средств (до \$10 тыс.), а также вынуждены вступать в неформальные отношения с КВО, КВЦ, областными прокатчиками.

Детские картины выходят в лучшем случае 15 – 40 копиями (т.е. на 15 – 40 экранах по России), это показатели, которые дает компания «Панорама кино». При этом сборы на одну копию составляют в среднем \$3,5 тыс. Остальные компании, такие как «Роскинопрокат», «Московское кино», «Кинобюро 1», выходят на экраны тиражами от 1 до 10 копий. Сборы на одну копию составляют от \$750 до 1500 тыс. Смешно, не правда ли!

Сегодня, как и в период плановой экономики, организованный рынок кинотеатрального проката активизируется и функционирует фазно (4 раза в год функционирует Межгосударственный кинотелевидеорынок). Торги, переговоры, просмотры релизов и готовых фильмов, заключение контрактов чаще всего происходят на кинорынках, как российских, так и зарубежных. В условиях непосредственного взаимодействия продавец (прокатчик) демонстрирует свою продукцию, а у покупателя есть возможность не только оценить художественные и экономические характеристики проекта, но и обсудить условия возможной сделки. Здесь, как и на любом рынке, существуют прописные истины и негласные правила. По сути на рынках встречаются два лагеря – Ассоциация кинопоказчиков и Альянс независимых кинопрокатных

*Кадр из фильма «Лесная царевна»*



организаций (АНКО). Взаимоотношения этих организаций сводятся к решению различного рода проблем и конфликтов, которые разбираются на семинарах, конференциях и «круглых столах». С одной стороны, существуют недобросовестные показчики, занижающие Box office, которые вносятся в «черный список» АНКО, с другой стороны, кинопрокатчики, заламывающие цены и лоббирующие «слепые продажи», т.е. практикующие схемы фиксированных расчетов, игнорируя цивилизованные схемы (50/50, гарантированный минимум, 30/70 и другие). Мною сделан такой экскурс не случайно, а для того чтобы проиллюстрировать каково детскому кино играть по правилам жестокого, во многом недобросовестного рынка.

Часто производители реализуют аудиовизуальную продукцию напрямую, однако масштабность таких сделок крайне мала по сравнению с массовой реализацией через известную прокатную структуру, поэтому даже крупные и известные прокатные компании стараются привлечь к проекту (часто на стадии монтажно-тонировочного периода, а иногда еще на стадии подготовительного периода) влиятельную кинопрокатную компанию. Основными партнерами кинопрокатчиков и производителей на кинорынке являются директора кинотеатров, как государственных, так и частных, КВО и КВЦ, а также индивидуальные частные предприниматели, занимающиеся росписью кинотеатров одного или нескольких регионов.

3. Видео- и DVD-рынок. В России эта форма реализации практически закрыта для детского кино. По-

*Кадр из фильма «Честь имею»*



скольку основные доходы приносят зарубежные анимационные фильмы, отечественные детские игровые и анимационные фильмы составляют 0,03 % в общей репертуарной корзине видео- и DVD-дистрибьюторов. Поэтому такой вид дистрибуции не применяется как самостоятельное направление, а является продолжением кинотеатрального проката. В среднем валовые сборы от реализации VHS и DVD по современным детским картинам составляют \$30 – 70 тыс. Тиражи DVD по российским детским фильмам (за исключением анимации) составляют от 70 до 120 тыс. экз. Осуществив несложный математический расчет (\$0,25 – доход правовладельца с одного DVD – умножить на 100 тыс. экз.), получаем, что средний доход правовладельца от реализации DVD колеблется в пределах от \$15 до \$35 тыс.

Тем не менее, потенциал рынка VHS и DVD, а в будущем новых спутниковых и цифровых форматов, заметно растет. Дистрибьюторы, применяющие в построении бизнеса перспективное планирование, вместе с правами прямой реализации VHS и DVD приобретают права публичного показа и демонстрации. Поскольку значительная часть сельских киноустановок демонтируется, то им на смену в дома культуры, досуговые и сельские клубы приходят и будут приходить DVD-проекторы, что значительно удешевляет процесс кинофикации населения. Действительно, стоимость такого проектора в десятки раз ниже стоимости пленочного кинопроекторного оборудования, организация и обслуживание дальнейшего процесса также экономически более выгодны. Цифровые дешифраторы, с помощью которых сигнал из лаборатории передается на экраны кинозалов в любом конце России, вскоре найдут широкое применение, особенно в региональной и сельской сети. Схема приемник-дешифратор-проектор-экран находит свое применение уже сегодня. Такая тенденция, безусловно, вселяет оптимизм, поскольку в результате технического совершенствования рынок становится более мобильным и подвижным.

Помимо собственно кинозалов демонстрация фильмов сегодня осуществляется на вторичном рынке – бары, самолеты, залы ожидания, автобусы и



Кадры из фильма «Честь имею»

маршрутные такси, поезда и т.д. Особенно охотно этот контент заполняется именно детским или семейным аудиовизуальным продуктом. Так, наша кинокомпания успешно реализовала весь пакет художественных проектов (фильм-сказка «Волшебный портрет», фильм-сказка «Повелитель луж», приключенческая молодежная история «Фейерверк», фильм-сказка «Лесная Царевна»).

Такие виды вторичных рынков, как компьютерные игры, игры и мелодии для мобильных телефонов, сопутствующие товары и т.п., только лишь осваивают российский рынок и пока практически не приносят доходов. Однако они успешно применяются в целях рекламы и PR. Например, промоушен анимационного полнометражного фильма «Алеша Попович и Тугарин Змей», собравший в кинотеатральном прокате \$1,8 млн. осуществлялся в том числе

с помощью сопутствующих товаров. Или нашумевший Интернет-проект «Хоттабыч», итоги эффективности продвижения которого нам еще предстоит подводить.

4. Модель фестивальной жизни картины широко распространена как во Европе, так и в России. Такая модель связана с эффективной PR-компанией картины. Удачный фестивальный прокат картины, награды на фестивалях «А» и «В» класса, рецензии и статьи именитых критиков и журналистов, теле- и радионансы увеличивают шансы выгодной продажи картины на центральные каналы телевидения (информированность аудитории и рейтинг). Поэтому кроме фестивальных наград (в том числе и денежных) фильм окупается за счет достойной суммы лицензия, учитывая, что фестивальное кино, как правило, малобюджетное. Однако не стоит полагать, что такая

Соотношение доходов от реализации с бюджетом производства российских фильмов

Соотношения доходов от реализации с бюджетом производства аудиовизуальной продукции, в %	ТВ	Кинотеатральный прокат	DVD	Кабельное телевидение, каналы подписки	Рынок социальных услуг	Фестивали	Рынок сопутствующей продукции, в том числе саунд версий
Зрелищные	80	100	42	19	-	25	13
Артхаус	20	17	6	-	-	8	0,3
Детское и юношеское художественное полнометражное	18	20	7	4	2,26	-	-
Анимация (полнометражная, высокобюджетная)	4	90	8	23	12,8	-	5



Кадр из фильма «КостяНика»

схема применима ко всем проектам. Реальность такова, что в результате бездарной работы многих прокатчиков с российскими молодежными и детскими фильмами для регионов они остаются событием еще на год, а то и два. Поэтому наши многообразные фестивали спокойно зарабатывают на них неплохие деньги, в обход продюсеров конечно! В 2005 году фильм-сказка «Лесная Царевна» нашей компании принял участие в 55 фестивалях России и зарубежья. Из них на 4 фестивалях он получил гран-при, три из которых в Украине, Германии и Чехии. Сразу хочу оговориться, что есть фестивали, и их немало, принимать участие в которых огромное счастье для любой компании. Речь не идет о призах, важен подход к работе, качество программы, организация, задачи, люди! Главное, конечно, – целевая аудитория (нам всегда важно, увидят ли фильм дети!).

Дальновидные продюсеры заранее готовятся к самым престижным фестивалям, формируют специальную группу для мониторинга рейтингов фестивалей и контактов с программной дирекцией. Бизнес-план реализации проекта по таким картинам строится с учетом завоевания самых престижных и денежных премий, поэтому продюсеры играют ва-банк, пре-

одолевая и оплачивая «квоты на вхождение» в конкурс фестивалей. Другими словами, так называемый PR или связи с общественностью являются для продюсера не менее затратной статьей, чем само производство или прямая реклама. Такая модель реализации была применена к фильму «Возвращение», 2003г. (участие и призы на Венецианском фестивале).

Специфика детского кино требует специальных подходов и модификаций указанных моделей.

Если проблема теледистрибуции – это вопрос времени, поскольку сегодня существует альтернатива, подписное или кабельное телевидение, а также очевидно вырисовывается тенденция создания коммерческого репертуарного детского канала (заявление ОАО «Первый канал»), то проблема кинотеатральной дистрибуции отечественного аудиовизуального ресурса – это нарыв! Для разрешения этой проблемы необходим системный подход, поскольку она затрагивает слишком много аспектов кинопроцесса, о которых я упоминала выше.

Телепродажи представляются наиболее привлекательными, поскольку исключают значительные дополнительные расходы, а кинотеатральный прокат фильмов для детей и юношества сегодня самый непривлекательный и невыгодный способ реализации, поскольку он является самым затратным на первоначальной стадии (покупка пленки, печать фильмокопий и роликов, рекламные, полиграфические, почтовые расходы). Сокращая до минимума спектр затрат, связанных с кинотеатральным прокатом, дистрибуторы заведомо минимизируют кассовые сборы картины, а также невербально формируют негативный климат и имидж несостоятельности вокруг производящей и прокатной компании. Необходимо также отметить, что только единицы продюсеров разрабатывают и составляют бизнес-планы реализации проектов для молодого поколения (равно как и для любых). Говоря иначе, процесс проката и реализации отечественного детского кино в России преимущественно остается стихийным и основан чаще всего на экстенсивных методах, противоречащих законам функционирования прогрессивного цивилизованного рынка.

# ТРЕХМЕРНЫЙ ДИСПЛЕЙ: ВЫБОР РЕАЛИЗУЕМЫХ И ПЕРСПЕКТИВНЫХ ТЕХНИЧЕСКИХ РЕШЕНИЙ<sup>1</sup>

В.Ежов

## 2. ОПРЕДЕЛЕНИЕ ПЕРВИЧНЫХ ФАКТОРОВ, АПРИОРНО ХАРАКТЕРИЗУЮЩИХ РЕАЛИЗУЕМОСТЬ И ПЕРСПЕКТИВНОСТЬ БАЗОВЫХ КЛАССОВ ТРЕХМЕРНЫХ ДИСПЛЕЕВ

Одна группа первичных факторов присуща собственно техническим решениям (их классам или подклассам), из них основными являются следующие физико-технические факторы: критическое ограничение, параметры рабочей среды, параметры источника информационного сигнала.

Другую группу первичных факторов составляют психофизиологические особенности зрительного восприятия трехмерных образов человеком. Поскольку выходное изображение трехмерного дисплея всегда воспринимается человеческим зрением напрямую, грамотная оценка практической ценности трехмерных дисплеев невозможна без учета фундаментальных свойств объемного видения человека.

### 2.1. ФИЗИКО-ТЕХНИЧЕСКИЕ ФАКТОРЫ, ПРИСУЩИЕ СОБСТВЕННО ТЕХНИЧЕСКИМ РЕШЕНИЯМ

**Критическое ограничение решения (класса, подкласса).** Определим критическое ограничение технических решений как такое принципиальное физико-техническое ограничение, которое само-

стоятельно диктует практическую ценность (реализуемость и перспективность) некоторой группы (класса) предложений (решений) вне зависимости от теоретических достоинств последних.

Скажем, критическим ограничением такого класса предложений, как «вечный двигатель» (первого рода – термодинамически изолированная система), является невозможность на современном уровне развития техники практической реализации 100-процентного к. п. д., что ведет к нулевой практической ценности подобных предложений независимо от чисто теоретических (гипотетических) достоинств такого «двигателя» по всем остальным техническим параметрам.

Наличие критического ограничения не является обязательным для произвольного класса (подкласса), но коль скоро такое ограничение существует, совершенно необходимо его выявить, если целью является построение практически конкурентоспособного трехмерного дисплея.

**Требуемые параметры рабочей среды.** Без участия рабочей среды никакой из дисплеев невозможно реализовать. *Рабочей средой* трехмерного дисплея является динамическая реверсивная среда, в пространстве (в веществе) которой осуществляется физическая запись и воспроизведение образа трехмерной сцены. Практическую реализуемость подклассов трехмерных дисплеев в первую очередь следует оценивать по возможности физической реализации рабочей среды с требуемым разрешением, быстродействием, оптической эффективностью, контрастом и размерностью.

<sup>1</sup> Продолжение. Начало см. в № 8, 2006 г.

Так, игнорирование отсутствия адекватной рабочей среды (скоростных высокоразрешающих пространственно-временных оптических модуляторов с электрическим или оптическим входом) явилось одной из основных причин полного провала попытки построения оптических вычислительных комплексов в 80-х годах прошлого века в исследовательских группах всего мира, несмотря на разработку массы математических алгоритмов пространственно-временной обработки сигналов. Только в области оптической (когерентной) обработки радиосигналов (сигналов с ВЧ и СВЧ несущей) были реализованы практические оптические корреляторы и спектроанализаторы, конкурентоспособные с аналогичными электронными устройствами, во многом благодаря наличию таких быстродействующих и высокоточных устройств ввода радиосигналов, как акустооптические модуляторы (АОМ).

**Требуемые параметры источника информационного сигнала.** Нельзя реализовать в полной мере потенциальные возможности дисплея без наличия соответствующего источника информационного сигнала. Для трехмерных дисплеев невозможность практической реализации адекватных им источников сигнала в некоторой сфере применения, естественно, станет непреодолимым препятствием к их применению в данной сфере. Первостепенное значение имеет реализуемость датчика требуемой размерности. Например, для объемного отображения сцен реального мира не обойтись без 2- или 3-координатного датчика (в зависимости от принципа работы дисплея – с 2-

или 3-координатной разверткой). Столь же необходимо оценивать величину требуемой пропускной способности (информационный поток в бит/сек) для линии связи датчика с дисплеем.

## 2.2. ОСОБЕННОСТИ ВОСПРИЯТИЯ ТРЕХМЕРНЫХ ОБРАЗОВ ЧЕЛОВЕКОМ

От трехмерных дисплеев в общем случае требуется воспроизводить такие объемные изображения, при восприятии которых зрение человека будет функционировать столь же естественно и комфортно, как и при наблюдении привычных объектов реального мира. Проиллюстрируем, как зрение человека воспринимает объекты реального мира (рис. 5), и кратко рассмотрим основные психофизиологические особенности их восприятия.

**Бинокулярный параллакс как основной параметр объемного отображения** соответствует величине горизонтального сдвига (длине отрезка  $P$  на рис.2) для соответствующих точек двух ракурсов, составляющих стереопару. Именно этот анализируемый зрением человека сдвиг (бинокулярный параллакс) несет в себе основную информацию о расположении по глубине сцены всех ее объектов, состоящих из указанных точек. Бинокулярный параллакс является информационной основой бинокулярного зрения, которое, в свою очередь, является основой восприятия объема человеком при наблюдении изображений от трехмерных дисплеев всех классов.

**Согласованность зрительной аккомодации и конвергенции.** Аккомодацией называется способ-

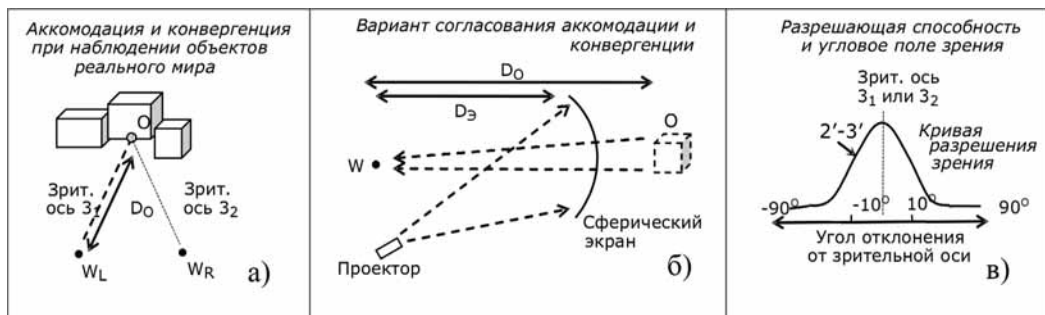


Рис.5. Особенности зрительного восприятия

ность глаз фокусироваться на любой точке воспринимаемого объекта (точке  $O$  на рис. 5,а) в соответствии с ее расстоянием  $D_0$  от окон наблюдения  $W_L$ ,  $W_R$  (левого и правого глаз). Аккомодация осуществляется за счет соответствующего изменения кривизны поверхности хрусталиков глаза, осуществляемого глазными мышцами. Конвергенция – это способность глаз изменять направления зрительных осей ( $Z_1$  и  $Z_2$  на рис. 5,а) так, чтобы последние пересекались в наблюдаемой точке  $O$  объекта. При наблюдении объектов реального мира аккомодация и конвергенция всегда согласованы между собой, то есть для любой наблюдаемой точки  $O$  глаза сфокусированы на ней, а зрительные оси глаз также пересекаются в этой точке.

При наблюдении опосредованных (формируемых дисплеями) трехмерных изображений это условие часто нарушается, особенно в простых стереоскопических дисплеях. При рассмотрении двух плоских проекций (ракурсов), воспроизводимых в плоскости рабочей среды (рис.2,а), аккомодация зрения (фокусировка глаз) осуществляется на плоскости экрана дисплея. В то же время для восприятия объемного изображения любой точки  $O$  конвергенция зрения (пересечение зрительных осей глаз) должна осуществляться в той точке пространства, где расположено кажущееся изображение указанной точки. В результате такого рассогласования между аккомодацией и конвергенцией глаз возникает дискомфорт в работе зрительного аппарата, приводящий к повышенной утомляемости зрения.

Тем не менее, указанное рассогласование не является непременно спутником любых стереоскопических систем. Улучшить согласование аккомодации и конвергенции можно в простейшем случае существенным физическим удалением экрана от наблюдателя либо оптическим «удалением» экрана, например, с использованием неплоского (сферического) экрана (рис.5,б), который работает в качестве фокусирующего элемента и отдаляет наблюдаемый объект  $O$  (наподобие зонной картины Френеля в голограмме, которая не дает глазу фокусироваться на поверхности самой поверхности голограммы). Это не означает, что

все объекты отображаемой сцены будут отображаться в бесконечности, они будут отображаться во всем пространстве в соответствии с параллаксами между левым и правым ракурсами. Пути устранения указанного рассогласования есть одно из основных направлений развития стереоскопических систем.

Для случая дисплеев с 3-координатной разверткой аккомодация и конвергенция всегда согласованы между собой, что и является основной теоретической мотивацией к разработке данного класса дисплеев.

При наблюдении изображений, восстановленных с голограмм, также всегда выполняется условие согласования аккомодации и конвергенции, поскольку глаза не фокусируются на поверхности самой голограммы вследствие того, что голографическая запись состоит из зонных картин Френеля, характеризующихся фокусирующими свойствами, и глаза не могут аккомодироваться на плоскости таких оптических элементов, как они не могут аккомодироваться на стеклянных линзах.

#### ***Панорамный обзор (периферийное зрение).***

Даже если наблюдатель смотрит постоянно в одном направлении, он все равно воспринимает окружающие объекты в пределах углового поля размерами до  $\pm 90^\circ$  относительно направления зрительной оси глаза, то есть восприятие осуществляется постоянно в суммарном угловом поле зрения  $180^\circ$ . При этом наивысшая разрешающая способность зрения (две три угловые минуты,  $2'-3'$ ) существует только в достаточно узком угловом поле  $\pm 10^\circ$  относительно зрительной оси (рис. 4,в), и потому для построения панорамных дисплеев можно формировать изображение с высоким разрешением не по всему угловому полю восприятия, а только в направлении взгляда наблюдателя<sup>2</sup>. В периферийной части изображения достаточно формировать лишь фоновое изображение с низким разрешением.

В стереоскопических дисплеях можно реализовать объемное панорамное изображение с любыми углами за счет стыковки границ парциальных изображений с обычными угловыми характеристиками, оста-

<sup>2</sup> Направление взгляда наблюдателя складывается из направления поворота головы и направления поворота глаз.

ваясь при этом в разумных пределах стоимости и габаритов дисплея.

В дисплеях с 3-координатной разверткой на практике практически невозможно получать панорамные изображения за счет стыковки дисплеев, а делать единый панорамный дисплей данного класса априори технически и экономически нецелесообразно.

В голографических дисплеях возможно применение состыкованных изображений с ряда голограмм.

**Полиракурсное восприятие.** При наблюдении объектов реального мира, если наблюдатель передвигается из стороны в сторону, он видит разные ракурсы сцены, которые меняются непрерывно (плавно), то есть осуществляется непрерывно-полиракурсное восприятие объектов.

В стереоскопических дисплеях полиракурсное отображение реализуется методом пространственного мультиплексирования ракурсов.

В дисплеях с 3-координатной разверткой полиракурсное отображение произвольной объемной сцены невозможно (см. раздел 3.1) без применения метода пространственного мультиплексирования, который в данном случае ведет к крайне громоздкой системе, причем этот метод можно реализовать только для случая единственного наблюдателя.

В голографических дисплеях в принципе интегрально реализуется непрерывно-полиракурсное восприятие, поскольку одновременно представлен весь угловой спектр ракурсов в единой голограмме (в пределах ее угловой апертуры).

**Эффект оглядывания (саккады – saccads).** Глаз человека постоянно совершает непроизвольные скачкообразные угловые движения (саккадические движения), которые позволяют, в частности, осуществить оглядывание наблюдаемого объекта даже при полностью неподвижной голове наблюдателя. Функционированием эффекта оглядывания некоторые исследователи склонны объяснять наличие «живости» восприятия объектов реального мира.

В стереоскопических дисплеях эффект оглядывания реализовать сложно, но именно его отсутствием отдельные исследователи объясняют некоторую «сухость» («картонность») наблюдаемых сцен. Все же при необходимости этот эффект может быть реализован в стереоскопических дисплеях с использованием устройств слежения за положением глаз<sup>3</sup> и соответствующей тонкой «подстройкой» структуры наблюдаемых ракурсов.

В голографических дисплеях эффект оглядывания присутствует естественным образом, поскольку в голограмме записаны все ракурсы сцены, включая последние с минимальными отклонениями по углу восприятия.

В дисплеях с 3-координатной разверткой эффект оглядывания теоретически присутствует, однако практически при наблюдении трехмерного изображения произвольного вида из-за наличия строгой угловой селективности эффект оглядывания станет некорректным (см. раздел 3.1).

**Прочие психо-физиологические факторы.** В целом восприятие человеком глубины сцен носит очень сложный характер и включает в себя множество дополнительных зрительных факторов, необходимость полного учета которых не безусловна при традиционном подходе к построению трехмерных дисплеев в общем случае, поскольку эти факторы не являются спецификой собственно объемного зрения, а лишь косвенно способствуют ему.

Иногда строят простейшие оптические устройства, максимально «эксплуатирующие» какие-либо отдельные факторы зрения, создающие иллюзию объемного восприятия, например эффект Пульфрича (Pulfrich) или цветное расслоение объектов (chromostereopsis).

Получаемый подобным образом эффект объемности может иметь мало общего с истинно объемной структурой наблюдаемой сцены, а потому такие устройства нельзя классифицировать как трехмерные дисплеи, так как они предназначены не для документального отображения, а являются скорее визуальными аттракционами.

<sup>3</sup> Такие устройства слежения уже не являются экзотикой, а реально реализованы даже в некоторых бытовых видеокамерах.



### 3. СОПОСТАВЛЕНИЕ БАЗОВЫХ КЛАССОВ (ПОДКЛАССОВ) ТРЕХМЕРНЫХ ДИСПЛЕЕВ, ИСХОДЯ ИЗ ПЕРВИЧНЫХ ФАКТОРОВ РЕАЛИЗУЕМОСТИ И ПЕРСПЕКТИВНОСТИ

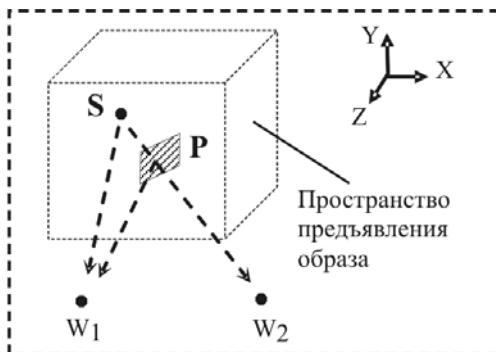
#### 3.1. ПОДКЛАСС «3-КООРДИНАТНЫЕ ДИСПЛЕИ» (VOLUMETRIC DISPLAYS)

*Физико-технический признак подкласса – трехмерный объектный образ*

**Критическое ограничение подкласса – острая угловая селективность образа.** Все дисплеи данного подкласса способны корректно формировать образ только в одном, заранее определенном направлении наблюдения (корректно формируется только единственный, заранее заданный ракурс в предъявляемом наблюдателю произвольном образе). Приведем краткое доказательство факта угловой селективности с позиций геометрической оптики.

Рассмотрим простейший трехмерный предметный образ, состоящий из светящейся точки  $S$  и непрозрачного прямоугольника  $P$  (рис.6). Наблюдатель  $W_1$  со своего углового положения должен видеть как точку  $S$ , так и прямоугольник  $P$ , а наблюдатель  $W_2$  – только прямоугольник  $P$  (из-за блокирования прямоугольником света от точки). Ясно, что одна и та же оптическая среда *принципиально не может одновременно сформировать два таких разных объемных изображения* (точку с прямоугольником для наблюдателя  $W_1$  одно-

Рис. 6



временно с прямоугольником без точки для наблюдателя  $W_2$ ), а может формировать только одно из этих изображений. Поэтому здесь требуется сначала задать угловое положение единственного наблюдателя, и только потом можно сформировать соответствующий единственный ракурс пространственного образа.

В сценах реального мира близкие (к наблюдателю) объекты заслоняют (частично или полностью) дальние вследствие оптических свойств вещества, из которого они состоят. В визуальном образе, поскольку все его объекты одинаково прозрачны, требуемое «загораживание» должна осуществлять программа – источник сигнала, имитируя оптические свойства вещества. Но программа не может осуществлять «загораживание» сразу по всем возможным направлениям наблюдения, ей требуется информация о конкретном угле наблюдения, то есть о положении наблюдателя, откуда автоматически вытекает угловая селективность предъявляемого визуального образа.

Поэтому предъявляемый образ здесь нельзя наблюдать с разных сторон – фиксированное направление наблюдения должно быть задано заранее. Во всех иных направлениях наблюдаемый произвольный образ (состоящий, например, из сплошных объектов, в том числе прозрачных и полупрозрачных) предъявляется некорректно, без соблюдения требуемого перекрытия (occlusion) частей одних объектов сцены частями других (задние объекты «просвечивают» сквозь передние).

Единственное исключение – корректно предъявляются для любого направления наблюдения только каркасные («проволочные») модели-образы, состоящие исключительно из точечных источников света и исчезающе-тонких световых линий, для которых не требуется осуществлять указанное «затенение».

**Дискретность по координате Z.** Поскольку имеет место прямая дискретизация отображаемого объекта по всем трем координатам, для корректного отображения произвольных сцен необходимо иметь форму рабочей среды типа куба или другой равносоставленной геометрической фигуры при одинаково мелком шаге пикселей по всем трем координатам. В противном случае для корректного («неизломанного»)

отображения надо соответственно «сжимать» рабочую среду по указанной координате, что резко сужает функциональные возможности рассматриваемого дисплея, либо будет наблюдаться сильная «изломанность» линий объектов<sup>5</sup>, особенно губительная именно для объектов каркасного типа – единственно варианта изображения, который мог бы корректно отображаться такими дисплеями.

**Проблема с многоракурсностью (то есть с «обходом» вокруг изображения наблюдателями).** Многокурсности в случае единственного наблюдателя не достичь без обратной связи на вход дисплея, сообщающей информацию о положении наблюдателя. Но наличие такой обратной связи вообще лишено смысла в случае двух или нескольких наблюдателей, поскольку корректный произвольный образ можно сформировать лишь в одном направлении (в направлении только одного из наблюдателей). Это означает, что два (и более) наблюдателя, находящиеся в разных положениях, не смогут в принципе (с обратной связью или без) одновременно корректно воспринимать один и тот же произвольный образ, генерируемый дисплеями данного подкласса.

**Требуемые параметры рабочей среды.** Предъявляются очень высокие требования к быстродействию двумерной рабочей среды, применяемой для формирования в «слое» объектного образа. Кадровая частота работы такой среды должна в М раз превышать кадровую частоту работы среды в дисплее с двумерными проекциями (где М – число указанных «слоев»). Данный факт накладывает существенное ограничение на число реальных «слоев», которое можно использовать.

**Требуемые параметры источника информации сигнала.** Поскольку объектный образ представлен М слоями, то необходим датчик информационного сигнала, генерирующий парциальные сигналы всех М слоев. В случае съема информации о сценах реального мира пока еще трудно представить, как по-

строить требуемый 3-координатный датчик, обеспечивающий «послойный» съем информации о произвольной реальной сцене большой протяженности.

Отсюда ясна бесполезность попыток использования дисплеев указанного класса для отображения сцен реального мира вследствие крайней сложности (если не сказать о практической невозможности) построения соответствующего 3-координатного датчика съема информации.

Практически реально реализовать лишь соответствующий датчик компьютерно-синтезированных сцен для этих дисплеев.

**Учет психофизиологических факторов восприятия.** В силу острой угловой селективности образа невозможно реализовать *поликурсное восприятие*. Можно воспринимать только один ракурс произвольного образа, причем любые изменения положения головы (или позиции наблюдателя в целом) приведут к вышеуказанному неадекватному восприятию образа.

Практически невозможно обеспечить *панорамность* восприятия, так как для данного подкласса образ сцены всегда сосредоточен целиком внутри пространства рабочей среды дисплея (внутри пространства предъявления образа), а это пространство не может реально превышать, например, куб с гранью размером около 17 дюймов, что ограничивает угол зрения.

Из всех факторов, способствующих повышению реалистичности восприятия сцен, только эффект *оглядывания* изредка может быть успешно реализован для определенных сцен – изменения угла наблюдения при саккадах («скачках») глаз столь малы, что могут не выходить за пределы, накладываемые имеющейся угловой селективностью в наблюдаемом трехмерном оптическом образе. Хотя и эффект оглядывания в этом случае теоретически некорректен для произвольного образа.

При наблюдении объектного трехмерного образа принципиально отсутствует *рассогласование* между аккомодацией и конвергенцией зрения (как и при наблюдении объектов реального мира), поэтому в рассматриваемом случае нет предпосылок к возникновению утомляемости зрения.

*Продолжение следует*

<sup>4</sup>При малом числе пикселей по координате Z.

<sup>5</sup>Если все же сохранить глубину отображаемого пространства по координате Z.

# ГЛАВНОЕ ФИЛЬМОХРАНИЛИЩЕ СТРАНЫ<sup>1</sup>

*В. Семичастная*

## ЧАСТЬ 2. КИНОВЕД, КОЛЛЕКЦИОНЕР, РУКОВОДИТЕЛЬ

Это не шутка – прийти на студенческую практику и остаться навсегда. Однако именно так и случилось: сорок пятый год трудовая деятельность Владимира Дмитриева протекает здесь. Лишь должность меняется, и ныне он – первый заместитель генерального директора Госфильмофонда Российской Федерации.

Давным-давно, то есть в 1961 году (за год до окончания ВГИКа) студент киноведческого факультета Володя Дмитриев был направлен в Белые Столбы на практику. За те шесть месяцев, что она длилась, юноше понравилось почти все. Вполне закономерно, что конец практики завершился категоричным решением, следуя которому молодой специалист-киновед по окончании вуза отказался от других предложений и был принят в отдел научной обработки иностранного фонда Госфильмофонда СССР. Через три года Владимир из младшего научного сотрудника вырос в старшего, а еще год спустя стал начальником иностранного отдела, и в его подчинении оказалась вся коллекция иностранных картин Госфильмофонда.

По словам Владимира Юрьевича, в долгой этой деятельности самыми важными являются три свершения. Во-первых, в значительной степени его трудами (с помощью коллег, разумеется) составлена коллекция. Собрания подобного масштаба создают лишь люди определенного толка, каковых в мире найдется всего несколько человек. Собирательство – это и профессия, и особый талант, обладателю которого свойственны незаурядная эрудиция, специальные знания, своеобразные умения, нетипичный моральный настрой. Надо осознавать и признавать, что человек негибкий, не готовый ради достижения цели на некоторое искажение истины,



*Владимир Дмитриев в рабочем кабинете*

серьезную коллекцию, как ни жаль, собрать не сможет, будучи не в состоянии использовать все мыслимые и немыслимые возможности, вести сложные переговоры, лукавить и даже интриговать. В этой сложной профессии первенствует стремление заполучить то, чего в коллекции нет, все прочие аспекты отступают на задний план. Победителей судят редко, если вообще судят. Чаще им, восхищаясь, завидуют.

Второй «подвиг Геракла» случился в конце 80-х – начале 90-х годов. Это было трудное для страны и людей время «перестройки», экспериментов, кардинальных решений и глобальных ошибок. Во избежание катастрофы, которую вело за собой нелепое и недальновидное решение вроде бы культурных людей, в Госфильмофонде вынуждены были держать круговую оборону против президента, министров и Союза кинематографистов в целом. А также всех прочих, кто жаждал раздробить здешнее собрание кинофильмов, урвать себе кусок, растащить добычу по своим углам и каморкам. Попробуйте-ка игнорировать в течение нескольких лет лавину требований высоких инстанций! Когда на съезде Союза

<sup>1</sup>Продолжение. Начало в №8, 2006 г.

кинематографистов в 1990 году было принято решение раздать коллекцию Госфильмофонда по республикам, Госфильмофонд<sup>2</sup>, подобно адмиралу Нельсону, однажды приставившему подзорную трубу к отсутствующему глазу дабы «не заметить» неугодный сигнал, никому ничего не выдал. Приходилось ежечасно возражать, препятствовать и не обращать внимания, являть силу воли, мужество, терпение и стратегическую мудрость. Как на фронте против превосходящих сил противника. Эта крепость выстояла. Вполне возможно, что малозаметному для большинства из нас (на фоне прочих событий тех лет) подвигу группы защитников отечественной культуры способствовала их сплоченность.

Можно любить или ненавидеть Советскую власть и Советское государство, но три четверти века они реально существовали, и, соответственно, был советский кинематограф. Материальные плоды советской культуры (в данном случае – кинофильмы) обязан сохранять в единых бережных руках преемник исчезнувшего государства. Несомненно, что и формально Россия, которая единолично содержит Госфильмофонд, имеет право распоряжаться его ценностями. Столь же очевидно, что совсем недавно лишь Белые Столбы выказывали неуклонную стойкость ради целостности и неприкосновенности коллекции, словно никто больше не предвидел, что там, где идет политическая борьба, легко недоглядеть за культурными ценностями. Грустный прогноз оправдался. Один яркий пример тому – сравнительно недавняя гибель значительной части грузинского киноархива при пожаре, другой – практически умирание многих киностудий и самоликвидация их собственных архивов. Сегодня Госфильмофонд работает по заказам бывших советских республик, в частности, печатает фильмы для Армении и Украины на пленке или переводит на Betacam.

<sup>2</sup>В то время Госфильмофонд возглавлял Владимир Малышев, ныне заместитель руководителя Федерального агентства по культуре и кинематографии.

<sup>3</sup>Андре Ланглюа, главный хранитель Французской синематеки, оказал столь громадное влияние на коллег во всем мире, что Жак Леду, собиратель и хранитель Бельгийской синематеки, как-то справедливо заметил: "...все мы – дети Ланглюа". И это несмотря на то, что их личные взаимные отношения были хуже некуда.

Третьим важнейшим свершением, в котором он принимал непосредственное участие, Владимир Юрьевич считает доказанную властям необходимость Госфильмофонда и подтверждение его высокого статуса. Долгие годы Советская власть к уникальному научному учреждению относилась, как к захудалому складу неходовых «товаров народного потребления», отсюда – постоянные унижения, заработная плата «вторая с конца» и прочие печальные свидетельства полного игнорирования значения Госфильмофонда для культуры страны и человечества. В то время автор работы «Образ Ленина в киноискусстве» имел немалые преимущества перед теми, кто собирал и сохранял фильмы, давшие возможность написать работу. Чтобы расставить все по законным местам, потребовалось изменить сознание людей. К счастью, теперь никто не осмелится обвинить ГФФ РФ в ненужности. Ибо не просто показаны – доказаны его незаменимость и острая нужда в его существовании.

Рожденный в 30-е годы XX века как учреждение идеологическое, Госфильмофонд (тогда – Всесоюзное фильмохранилище) был предназначен не столько для сбора картин, сколько для сбора и дальнейшего использования. Позднее здесь родилась идея, легшая в основу создания коллекции: «никакой селекции». Неукоснительное соблюдение этого принципа вызвало мощное сопротивление сторонников мнения, деликатная форма которого может быть выражена формулой: «нечего собирать всякое барахло». «Антибарахольщики» не учли, что в кино оного нет, зато звучит великая фраза Андре Ланглюа: «Все фильмы рождаются свободными и равными»<sup>3</sup>. Это абсолютная истина – для архивистов нет и не должно быть великой картины и ничтожной картины, они одинаковы. Никто не может предугадать, что позабудется или останется в памяти человечества, какой фильм бессмертен, какой никому никогда не будет нужен. Выполняя профессиональные обязанности, собиратели и хранители коллекций наподобие данного собрания вообще не имеют права на личный вкус<sup>3</sup>.

Госфильмофонд одним из первых в мире в принципе отказался от отбора фильмов в свою коллекцию, собирает все подряд и на том продолжает стоять, ибо то, что не хранится, очень скоро оказывается утраченным. Типичным примером тому служат потери периодов не-

мого и перестроечного кино<sup>5</sup>. Собрание разрастается буквально на глазах: рабочий день первого заместителя гендиректора начинается, как правило, с подписывания бумаг на принятие новых картин. Обычно – на пленке, хотя некоторые фильмы уже сдают на хранение на других носителях. Скоро, вероятно, начнут поступать тысячи подобных картин<sup>6</sup>. При существующих темпах роста коллекции, наверное, придется разбить ее на две составляющие, в одну из которых – «Госфильмофонд XX века» – войдут фильмы на пленке, а вторая будет включать в себя кино на новых носителях. Данная часть собрания потребует принципиально иных способов хранения, другой системы обработки, уже не тех хранилищ-складов и так далее.

Фильмы хранятся на тех носителях, на которых закончены производством. Это – аксиома и основа. Считается, что пленка работоспособна 100 – 150 лет. Установлено, что фильмовые материалы при постоянном соблюдении рекомендованных международным стандартом ISO18911 условий гарантированно хранятся в течение указанного срока. Все материалы на современной полиэфирной пленке<sup>7</sup> продержатся 200 лет. Такая пленка без нанесенных на нее фотослоев гарантированно сохранится в течение 500 лет. Но все сказанное справедливо только в случае нахождения картины в хранилище. Каждый вынос ее в обычные комнатные условия (для любых манипуляций – от копирования до реставрации и восстановления) сокращает жизнь пленки на 10 лет. Действительно, пребывают в приличном состоянии фильмы, снятые в конце XIX века. Магнитные носители обнаружили свою недолговечность. Как поведут себя CD- и DVD-диски и магнитооптика, можно лишь предполагать.

<sup>4</sup>В частном порядке – сколь угодно, разумеется.

<sup>5</sup>Мировое сообщество утратило 80% немых фильмов и значительное количество лент, созданных в 80-е годы, отнесясь к такой потере весьма равнодушно.

<sup>6</sup>Фильм может быть снят на пленку или цифру (допускается комбинация того и другого) и превращен в поток данных (файл) для постсъемочной (post-production) обработки, после которой выведен на пленку или какой-нибудь современный носитель.

<sup>7</sup>Из-за сложности монтажа (требуется сварка пленки) негативов на этом носителе в принципе нет.

<sup>8</sup>Лакуна (лат.) – пробел, пропуск.

С недавних пор Госфильмофонд принимает большие сериалы на видеоносителях, попадают редкие материалы на 16-мм пленке. Телевизионные фильмы, как правило, не имеют киноверсий, и, следовательно, кинопроката.

Особо следует сказать о том, что в Белых Столбах рассчитывают получить или уже получили исходные киноматериалы современных фильмов, в частности «Дневной дозор», «9 рота», «Изображая жертву»... Список не маленький. Есть надежда, что со временем здесь будет собрано все, и коллекция станет полной. А пока в ней есть некоторые пропуски, в основном относящиеся к 90-м годам. Эти лакуны<sup>8</sup> хоть и медленно, все же заполняются.

Естественно, какие-то потери неизбежны. К счастью, в нашей стране принят закон «Об обязательном экземпляре», который вызвал сильную зависть у всех без исключения синемаек мира. Этот закон, инициированный Госфильмофондом и Государственной библиотекой им. В.И.Ленина, прошел через Государственную Думу, и теперь ни один фильм не может попасть в прокат, пока его копия не сдана в Госфильмофонд. Благодаря закону у киноархивов появился способ воздействия на несознательных владельцев кинокартин, вряд ли готовых вступать в сложный конфликт с властью. Яркая победа досталась с изрядным трудом, зато отношения «хозяев» фильмов с архивом принимают более цивилизованные формы, ибо игнорировать указания закона попросту нельзя.

Очень нелегко приходилось хранителям отечественной культуры в конце 80-х годов. У граждан нашей страны порой существуют довольно экстравагантные представления о частной собственности. Обладатели, авторы и собственники не знают или намеренно забывают о том, что ни в одной стране мира ни с одним произведением искусства, объявленным культурной ценностью государства или общечеловеческой, нельзя обращаться, как попало, несмотря на капризы владельца<sup>9</sup>. Так и здесь: независимо ни от чего, картину требуется сдать. Далее владелец может наложить запрет на ее показ или на изготовление фильмокопий, и это будет его личным делом. Но если картина сделана и получила прокатное удостоверение, копия картины обязана нахо-

диться в Госфильмофонде. Ее отсутствие (то есть копия не оприходована) означает, что фильм этот не существует. В частности, картину могут украсть пираты, но ни один суд мира не вернет владельцу его достояние.

Отношение к интеллектуальной собственности типа «Я художник, творец, фильм – мой, делать с ним я могу все» наблюдается у многих знаменитых режиссеров. Если это заблуждение будет жить, самое гениальное творение не имеет шансов сохраниться. Самое малое, что его ожидает – это видоизменение при попытке улучшить его, как это случилось с диснеевскими «Белоснежкой и семью гномами» в руках современных технологий. Несмотря на то что зрелище получилось очень красивым, многие зрители были недовольны, понимая, что во времена создания фильма такие эффекты было недостижимы. Лучшая картина Хичкока «Головокружение» нынче просто сияет, но ведь можно перекрасить и Рембрандта! К примеру, стал цветным черно-белый «Фанфан-Тюльпан». Прелестный фильм превратился в лубок. Надо ли это<sup>9</sup>?

В хранилище фильмы находятся в первозданном виде, хотя обеспечить это не так-то просто: Владимиру Дмитриеву приходилось постоянно спорить с нашими великими режиссерами, обожавшими и обожающими спустя годы «исправлять» свои старые картины, причем по живым негативам. Сурово обошелся со своим фильмом «Ленин в октябре» Михаил Ромм, да, к счастью, сохранились куски подлинника. В начале 70-х годов Сергей Герасимов лично перекроил «Молодую гвардию», убрав из фильма один персонаж. Опять помог случай, сберегли полную лаванду. Сергей Юткевич пытался пе-

ремонтить свои «Кружева», утверждая, что как художник имеет такое право. Занимая в этом споре противоположную позицию, Владимир Юрьевич отрицал само существование подобного права: писатель может внести в переиздающуюся книгу свои коррективы, но одновременно сохраняется первое издание в исходном виде. И если режиссер хочет переделать свой фильм, он может и должен менять копию, не трогая оригинал. И второй, и десятый вариант картины тоже можно сохранять – рядом с оригиналом, но не вместо него! Так существуют и сохраняются несколько версий картин «Андрей Рублев», «Мир входящему», «Неотправленное письмо». В кинофильме «Щорс» сделаны небольшие поправки, так что эта картина существует в трех версиях. Хранители коллекции не выбирают из них главную, не делают внесенные изменения на авторские или цензурные. Они просто сохраняют все, что им доверено.

В свое время из негатива и всех в стране копий фильма «Цирк» вырезали великого актера Михоэлса (после его трагической гибели). Первозданного вида копию отыскивали в Праге, где она случайно сохранилась. Вставки были крайне бережно сделаны в оригинальный негатив, но весьма внимательный зритель может заметить «заплатку». А если бы пражане не сохранили фильм?

Бывают небольшие, чисто монтажные исправления, но случаются серьезные пересъемки, с иными актерами, с заменой текста. Словом, большие претензии Владимира Дмитриева к величайшим нашим мастерам обоснованы, ибо «очень они любили что-нибудь эдакое с картиной сделать»<sup>11</sup>. К счастью для всех, значительную часть картин удалось сохранить. Увы, не все. «Даже если режиссеры – классики, они резали фильмы по живому, не задумываясь о последствиях»<sup>12</sup>. В некоторых картинах порезана фонограмма (при сохранившемся первоначальном изображении). В некоторых, наоборот, цела фонограмма и изменено изображение. Остается лишь радоваться при мысли о том, что при перетонировании Александровым «Веселых ребят» и записи песен в исполнении Трошина вместо Утесова сохранилась оригинальная фонограмма. Специалисты из синеотеки не против любых переделок при одном условии: исходный вариант не должно трогать.

<sup>9</sup>Вполне закономерно, что предмет, являющийся культурным достоянием, будь то художественное полотно, архитектурные детали (фасад здания), элементы интерьера (фреска, камин, старинные обои), уникальное ювелирное украшение, являясь частной собственностью, тем не менее, не может быть продано кому попало, его нельзя реставрировать случайным образом. Словом, власть владельца такого государственно-культурного достояния существенно ограничена, хотя не мешает пользоваться этой собственностью, не нанося ей ущерба или изменяя ее.

<sup>10</sup>Оказывается, да, кому-то так больше нравится. Главное, что не пропал исходный вариант, а смотреть можно тот, который больше устраивает.

<sup>11</sup>В.Дмитриев.

<sup>12</sup>В.Дмитриев.

Старых картин, давненько переделанных, немало. Такое отношение к национальному богатству выглядит чрезвычайно странно, хотя в суперидеологизированной стране оно почти естественно. Теперь настало время вернуть утерянное, и в поисках приходится в буквальном смысле слова обшаривать все синематеки мира. В. Дмитриев побывал практически везде. Кое-что уже отыскалось, что-то будет найдено, но грядут и безвозвратные потери. В их числе фильм Эйзенштейна «Бежин луг» и фильмы режиссера Евгения Червякова. Его ранние замечательные, но не сохранившиеся фильмы известны по воспоминаниям, записям и фотографиям. А по одной-двум уцелевшим лентам вроде фильма «Заключение» нельзя судить, каких вершин достиг этот художник, оттого из истории мирового кино выпало имя.

Одна из важных сторон деятельности Госфильмофонда – это профессиональное общение с иностранными коллегами. В авторитетную организацию – Международную федерацию киноархивов (ФИАФ) – Госфильмофонд вступил в 1957 году. Сбор коллекции кинофильмов – дело очень чистое. К чести ФИАФ, даже в самые жестокие времена холодной войны никто никогда не занимался выяснением политических отношений. Нет этого и теперь, хотя количество ее членов значительно выросло и общий настрой мог бы перемениться. В порядке обмена Госфильмофондом были получены тысячи зарубежных фильмов, и его иностранная коллекция значительно выросла. В то же время членство в этой организации дало нашему государству замечательную возможность показать громадное количество отечественных лент в рамках разнообразных многочисленных ретроспектив. Последние акции этого рода прошли в 2005 году в Бельгии, где были показаны 100 фильмов, и Париже, в 2006 году – в Китае. В июле текущего года кинокартины времен холодной войны из собрания Госфильмофонда побывали на фестивале в Болонье. Теперь наша страна постоянно принимает участие в подобных мероприятиях. «Железный занавес», практически почти непроницаемый для обеих сторон, которые он разделял, не позволил западному зрителю получить мало-мальски верное и полное представление о нашем кино. Поэтому на Западе были известны лишь три-четыре имени. Когда же были по-

казаны картины других отечественных режиссеров, они произвели фурор, и наши творцы по праву влились в ряды крупнейших мастеров мира. Интересно, что в дальнем зарубежье порой большой успех сопутствует картинам, не замеченным дома. Их принимают с интересом на Родине не ожидаемым. Случается, что любимейшие нашим зрителем картины, к примеру «Джентельмены удачи» и «Бриллиантовая рука», западного зрителя оставляют равнодушным. Это наши проблемы, наши шутки и наша действительность. Остальному миру непонятно, чем они смешны и интересны. Зато он отыскивает среди наших картин свои шедевры. В показах, часто называемых «Другая история Советского кино», участвуют, как правило, картины малоизвестные. В настоящее время в мире иногда говорят, что по силе воздействия советское кино почти равно античной культуре. Несмотря на некоторое преувеличение, это лестно, этим можно гордиться. А показы необходимо продолжать. Тем более что приглашения участвовать в крупнейших фестивалях поступают постоянно. В конце нынешнего августа множество музыкальных фильмов, почти незнакомых за пределами нашей страны, увидела Венеция. В этом году в Берлине состоялась ретроспектива «Женщины-звезды 50-х годов». Теперь в мире имя, например, Татьяны Самойловой звучит рядом с именами Анны Маньяни, Симоны Синьоре, Джини Лоллобриджи, Софии Лорен, Брижит Бардо, Роми Шнайдер... Долго бытовавшее в СССР мнение, что мы отдельны и развиваемся по иному закону, нежели остальной мир, оказалось неверным – наше искусство реально вписывается в систему мирового кино. Замечательные открытия кинематографистов в 20-е годы были сделаны и нашими, и зарубежными мастерами параллельно, без выяснения, кто был первым. Тем полноводнее стал единый поток мирового кино. Влияние западных мастеров на наше киноискусство было огромным, но не меньше влияли фильмы отечественных мастеров на французские или американские умы. Мы можем и должны гордиться тем, что отечественное кино на равных влилось в мировой кинематограф и заняло там достойное место. Вместе можно идти дальше.

*Продолжение следует*

# ПУТИ СОВЕРШЕНСТВОВАНИЯ ТЕАТРАЛЬНОГО КИНОЗРЕЛИЩА<sup>1</sup>

Фрагменты из книги Л. Тарасенко и Д. Чекалина «Кинозрелища и киноаттракционы»

## ПЕРВЫЕ ЭКСПЕРИМЕНТЫ

**1929.** В СССР изобретателю А. Экало выдано авторское свидетельство на способ получения пространственного эффекта при воспроизведении звукового фильма с применением нескольких отдельных каналов в процессе записи и воспроизведения звука.

**1934.** Демонстрируется новый озвученный вариант панорамного фильма «Наполеон» (режиссер Абель Ганс, 1927 г.) для панорамной системы с тремя киноэкранами и специально разработанной фирмой «Дебри» (Франция) двухканальной системой стереофонии.

В этом же году Н. Молодцов (СССР) предлагает псевдостереофонический метод, в котором воспроизведение одноканальной фонограммы переключается (в соответствии с пространственными координатами, записанными на отдельной дорожке фильмокопии – «стереолинии») на расположенные на четырех стенах зрительного зала громкоговорители. Предложенный принцип распределения монофонического звука на различно расположенные громкоговорители в 50-е годы нашел применение за рубежом в системе Перспекта-саунд.

**1936 – 1939.** В СССР (Б. Коноплев, М. Высоцкий, П. Тагер) и в США проводятся первые эксперименты с двухканальной системой стереофонии для кинотеатров. Они показали преимущества стереозвука, а также возможность его записи и воспроизведения в кино (с удовлетворительным качеством) при использовании оптической двухканальной фотогра-

фической фонограммы. Одновременно оказались выявленными и недостатки двухканальной стереофонии, связанные с «провалом звука» в центре экрана при панорамировании звука и, как следствие, разрывом звукового образа и изображения на киноэкране.

**1939 – 1941.** В США в лаборатории «Белл Телефон Систем» под руководством Флетчера проводятся эксперименты с трехканальной стереофонической системой. Фотографическая запись звука осуществлялась на 35-мм пленке на четырех оптических дорожках (три дорожки для записи звуковых каналов и одна для записи контрольных компрессионных сигналов). Для увеличения динамического диапазона оптической фонограммы при записи звука на пленку применена компрессия звукового сигнала (раздельно в каждом канале), а при последующем воспроизведении уровень звука с помощью экспандеров расширяется до исходного динамического диапазона, для чего на пленку записывалась специальная четвертая дорожка с тремя контрольными компрессионными сигналами.

В театре «Истмен Кодак» в Рочестере в 1941 году проведены публичные демонстрации, в ходе которых на сцене театра при закрытом занавесе выступали оркестр и солисты, а также воспроизводились соответствующие им стереофонические записи. Присутствующим предлагалось определить, в каких случаях звучит запись. Несмотря на сравнительно невысокое качество фотографической звукозаписи того времени, многие слушатели не смогли обнаружить разницу между звуками и дать правильный ответ.

Проведенные эксперименты показали наличие стереофонического эффекта достаточно хорошего

<sup>1</sup>Продолжение. Начало в "Кинемеханик" №1 – 6, 2006 г.



качества при применении трехканальной стереофонической системы для экранов шириной до 15 м. Увеличение числа звуковых каналов признано целесообразным только для залов с экранами больших размеров.

**1940.** Состоялась демонстрация светомузыкального мультфильма Уолта Диснея «Фантазия» (Fantasia). Студией Диснея и фирмой RCA была разработана звуковая стереофоническая система Фантасаунд (Fantasound). Звук записывался оптическим путем на три фотографические звуковые дорожки двойной ширины по противофазному методу на отдельную 35-мм пленку, для повышения качества звукозаписи при печати использовался ультрафиолетовый свет. Во время кинопоказа фонограмма воспроизводилась специальным фильмофонографом, синхронизированным системой сельсин-моторов с 35-мм кинопроектором. На 35-мм фильмокопии с изображением печаталась обычная монофонограмма, позволяющая демонстрировать фильм в обычных кинотеатрах, а также на случай выхода из строя системы Фантасаунд. Звуковоспроизведение осуществлялось тремя заэкранными группами громкоговорителей: левого, правого и центрального каналов (рис. 1). Каждая группа состояла из четырех высокочастотных и восьми низкочастотных громкоговорителей. По периметру кинозала располагались две группы по 22 громкоговорителя кабинетного типа для создания звуковых эффектов и равномерного распределения звука в зале при воспроизведении музыки, однако эти две группы уже не были независимыми, сигнал в них подавался от левого и правого заэкранных каналов, а управление осуществлялось вручную по специальной партитуре. Для распределения при воспроизведении уровней громкости между тремя каналами в кинотеатре была разработана схема автоматического управления динамическим диапазоном. Для этого на отдельной четвертой дорожке записывались управляющие сигналы трех частот – 250, 630, 1600 Гц, промодулированные по амплитуде средним уровнем звуковых частот трех основных каналов. Величина амплитуды управляющих сигналов задавалась при записи дирижером и звукооператором, а при воспроизведе-

нии эти сигналы с помощью частотных фильтров разделялись и управляли коэффициентом усиления звуковых усилителей трех основных каналов. Использование удвоенной ширины фотографической фонограммы (оптической звуковой дорожки) и применение компрессии позволили получить очень высокий динамический диапазон звуковоспроизведения – около 70 дБ (обычная фотофонограмма позволяет получить около 40 дБ). Многоканальная запись, широкий динамический диапазон, мощные распределенные системы громкоговорителей и система звуковых эффектов позволили получить в формате Фантасаунд впечатляющее качество пространственного звучания. Фактически Фантасаунд является первой практически реализованной стереофонической многоканальной звуковой системой в кино и первой, в которой громкоговорители для создания звуковых эффектов были вынесены в зрительный зал. К сожалению, высокие сложность и стоимость, а также начавшаяся Вторая мировая война стали причинами того, что данная система была установлена только в шести кинозалах, а фильм «Фантазия» остался единственным, где был применен данный звуковой формат.

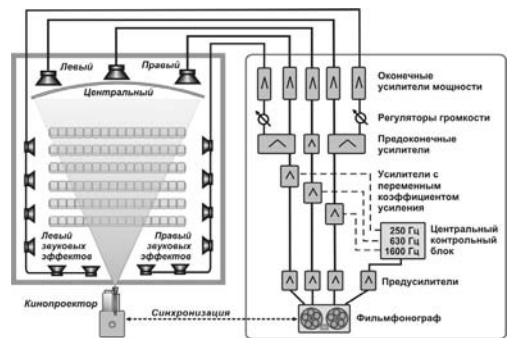
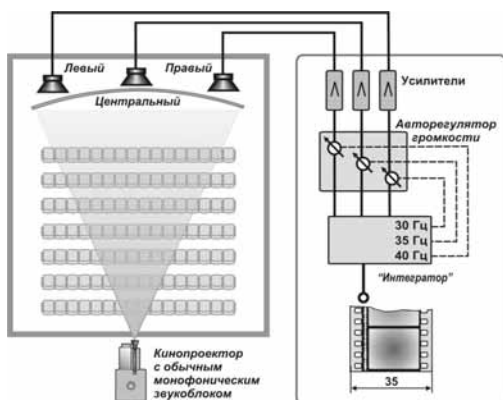


Рис. 1. Схема звуковоспроизведения в системе

**1945.** Студия «XX век Фокс» (США) показывает фрагменты экспериментального широкоэкранного фильма (на 50-мм киноплёнке) с трехканальной фотографической фонограммой, записанной по способу переменной ширины на отдельной 35-мм плёнке.

**1954.** В октябре в Нью-Йорке состоялась премьера фильма «Белое рождество». Студия «Парамант» предложила оригинальную систему Перспекта-саунд, преобразующую (в процессе перезаписи) обычную одноканальную фонограмму в псевдостереофоническую трехканальную фотографическую для широкоэкранных фильмокопий, в частности снятых по системе Виставижн или с кашетированием кадра. Диапазон воспроизводимых звуковых частот фонограммы составлял 63 – 10000 Гц, а на низких частотах (30, 35 и 40 Гц) той же фонограммы были записаны сигналы, управлявшие с помощью отдельного от кинопроектора прибора – «интегратора» – распределением уровней звука в каждом из трех экранных громкоговорителей в соответствии с положением на экране объекта звучания (рис. 2) Для псевдостереофонической системы Перспекта-саунд первичная звукозапись монофоническая и производилась на один канал. Такой способ не может обеспечить одновременное звуковоспроизведение перекрывающихся диалогов от нескольких разнесенных в пространстве источников звука или обеспечить одновременное звучание перемещающихся и неподвижных источников звука в одной сцене. Из-за

Рис. 2. Схема звуковоспроизведения в системе Перспекта-саунд с преобразованием монофонического звука в трехканальный псевдостереофонический



сложности и низкого качества звука система Перспекта-саунд распространения не получила.

### 3.2. МАГНИТНАЯ ЗВУКОЗАПИСЬ

В начале 50-х годов киноиндустрия впервые столкнулась с серьезной конкуренцией: появилось телевидение, начались интенсивные работы по созданию двухканальных стереофонических бытовых форматов. В 1958 году выходят первые стереогрампластинки, а в 1961-м уже велось FM стереорадиовещание.

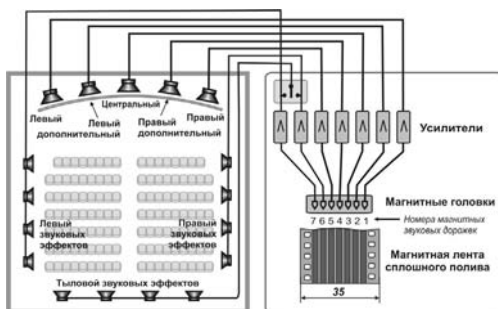
Интенсивное развитие технологии ленточной магнитной звукозаписи в США, начавшееся с копирования трофейных немецких образцов, позволило применить эту технологию в кино. Техника магнитной звукозаписи позволила легко и технологично проводить многоканальную запись и монтаж звуковых фонограмм, что в свою очередь сделало, наконец, возможным появление в кино многоканального звука. Звуковая фонограмма к фильму может записываться на отдельную магнитную 35-мм пленку с ее последующим воспроизведением на специальном фильмфонографе синхронно с киноизображением или может быть размещена непосредственно на фильмокопии, для чего была разработана специальная технология. На киноленту с уже напечатанным фильмом методом полива наносятся тонкие магнитные полосы оксида металла, подобные магнитной ленте для магнитофона. На них записывается фонограмма фильма, а для ее воспроизведения на кинопроекторы устанавливаются специальные магнитные звукочитающие головки.

Развитие кинематографа в 50-е годы привело к внедрению в кинотеатрах широкого экрана с большим горизонтальным размером, потребовавшего изменений в концепции звукового сопровождения фильмов. Для зрителя, сидящего не по центру киноэкрана, звук будет лучше всего слышен из ближайшего динамика, а основное действие обычно происходит в центре экрана, откуда и должны быть слышны диалоги актеров. Для нормального совмещения звука и изображения на широком киноэкране и равномерного распределения звука по всему

зрительному залу необходимы, как минимум, три независимых канала для заэкраных громкоговорителей (один из которых должен располагаться в центре киноэкрана), а для огромных широкоформатных 70-мм кинотеатров требуется уже не менее пяти независимых заэкраных звуковых каналов и соответствующих им громкоговорителей. Можно сказать, что появление широкого экрана и развитие технологии магнитной звукозаписи и определили дальнейшее развитие стереофонии в кино.

**1952.** В сентябре в США успешно прошел показ трехплёночного фильма «Это Синерама!» (This is Cinerama!), который рекламировал возможности новой панорамной системы кинематографа. Показ в новой системе осуществляется с трех киноплёнок на один объединённый панорамный киноэкран с семиканальным звуком. В системе Синерама (Cinerama) применялся комбинированный метод записи и воспроизведения стереофонического и псевдостереофонического (для звуковых эффектов в зрительном зале) звука. Фонограмма записывалась на семи дорожках отдельной 35-мм магнитной плёнки и воспроизводилась специальным фильмофонографом синхронно с изображением. Стандартная ширина экрана в Синераме составляла более 20 м, поэтому для лучшего совмещения на экране изображений и соответствующих им звуков и для обеспечения высокого качества звуковоспро-

*Рис. 3. Схема семиканального звуковоспроизведения и размещение громкоговорителей в кинозале для системы Синерама*



изведения за экраном были размещены пять независимых групп громкоговорителей, каждая из которых воспроизводила свою звуковую дорожку. Шестая и седьмая звуковые дорожки были предназначены для громкоговорителей, размещенных вдоль задней и боковых стен зрительного зала кинотеатра, которые с целью создания эффекта «перемещения» звука подключались все сразу или отдельно, что позволяло осуществлять «звуковое панорамирование», например, для передвижения звука по экрану с одной его стороны на другую через весь зал (рис. 3). В мире было построено несколько десятков кинотеатров для этой системы. Синерама производила на зрителей ошеломляющий эффект и, несмотря на сложность и специфичность применяемого оборудования, послужила мощным толчком к внедрению в кинематограф как широкого экрана, так и многоканальной стереофонии.

**1953.** Кинокомпания «XX век Фокс» продемонстрировала новую систему звукозаписи Синемаскоп (Cinemascope) в фильме «Тога» (Robe, режиссер Генри Костер). Синемаскоп – система четырехканальной магнитной записи звука, разработанная для 35-мм плёнки и первая, в которой удалось совместить изображение и многоканальную (в данном случае магнитную) фонограмму на одной 35-мм фильмокопии. Четыре магнитные звуковые дорожки размещаются на киноплёнке с двух сторон от перфорации, для чего пришлось уменьшить размер перфорации до 1,98 мм по ширине. Магнитные дорожки трех основных каналов имеют ширину по 1,6 мм, а четвертая дорожка канала звуковых эффектов почти в два раза уже – 0,85 мм. Для звуковоспроизведения магнитных фонограмм 35-мм кинопроекторы в дополнение к оптическому звукоблоку, находящемуся ниже фильмового канала, были снабжены магнитным звукоблоком, расположенным выше него (рис. 4). Звук на магнитной фонограмме отстает на киноплёнке от изображения на 28 кадров, а на оптической фонограмме звук опережает изображение на 21 кадр.

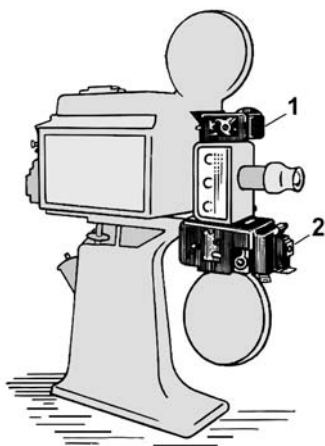
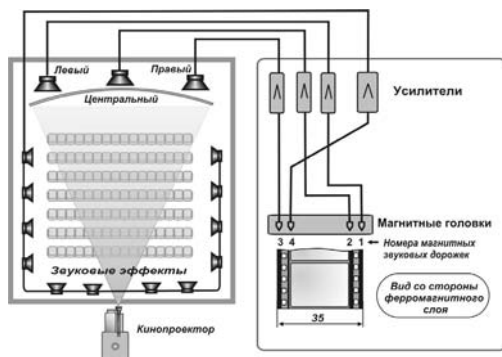


Рис. 4. Расположение звукоблоков в типичном 35-мм кинопроекторе после появления системы Синемаскоп: 1 – для магнитной фонограммы, 2 – для фотографической фонограммы

Для воспроизведения звука громкоговорители трех каналов (левый, центральный и правый) размещены за экраном, а громкоговорители четвертого канала, обеспечивающего воспроизведение звуковых эффектов, – в зрительном зале на задней и боковых стенах (рис. 5). На магнитной дорожке канала звуковых эффектов также записан управля-

Рис. 5. Схема звуковоспроизведения и размещение громкоговорителей в кинозале для широкоэкранный системы Синемаскоп



ющий сигнал с частотой 12 кГц, не воспроизводимый громкоговорителями зала, который автоматически включает их в соответствии с действием на экране. Для показа по системе Синемаскоп в течение нескольких лет было переоборудовано около 50 тысяч кинотеатров. В 50 – 60-х годах система получила широкое распространение: только в СССР за эти годы было снято более 100 широкоэкранных фильмов и оборудовано стереофонической системой около 10 тысяч кинотеатров.

**1955.** В США появился еще один, получивший широкое распространение, формат с многоканальной магнитной записью – Тодд-АО (Todd-AO). Эта система широкоформатного кино для 70-мм пленки была разработана Брайан О’Брайаном и компанией American Optical Company (AO) для Майкла Тодда. Первыми фильмами, снятыми по системе Тодд-АО с шестиканальной записью звука, стали «Оклахома» (Oklahoma, режиссер Фред Циннеманн, 1955 г.) и «Вокруг света за восемьдесят дней» (Around the World in Eighty Days, режиссер Майкл Андерсон, 1956 г.). В широкоформатной системе Тодд-АО используется шесть независимых каналов звука, громкоговорители пяти каналов – левый, дополнительный левый, центральный, дополнительный правый и правый (L-EL-C-ER-R) – размещаются за экраном, а громкоговорители шестого канала звуковых эффектов – в зрительном зале. Шестиканальная фонограмма фильма записывается на четырех магнитных звуковых дорожках, размещенных на широкоформатной 70-мм киноплёнке с двух сторон от перфораций: два канала фонограммы записываются на две узкие дорожки, расположенные у внутренних границ перфораций, а еще четыре канала – на две широкие дорожки (по два звуковых канала на каждой), размещенные с внешних сторон перфораций (рис. 6).

**1957.** Разработана отечественная система кинематографа Кинопанорама для проекции изображения с трех пленок на один панорамный экран, в феврале была продемонстрирована первая экспериментальная программа. Через год (в феврале 1958 г.) в Москве в специально построенном кино-

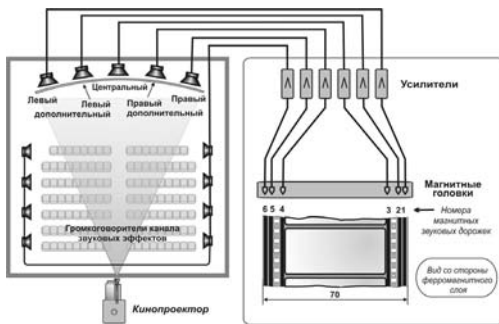
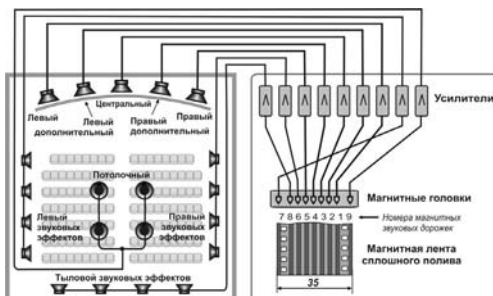


Рис. 6. Схема шестиканального звуковоспроизведения и размещение громкоговорителей в кинозале для широкоэкранный системы Тодд-АО

театре «Мир» состоялась премьера первого панорамного фильма «Широка страна моя...» (режиссер Р. Кармен). В СССР построено несколько панорамных кинотеатров, а в 1961 г. в СССР впервые в мире был снят и демонстрировался художественный игровой панорамный фильм «Опасные повороты». В Кинопанораме, как и в американской Синераме, многоканальный звук записывался на отдельной 35-мм магнитной пленке, но, в отличие от американской системы, фонограмма была девятиканальной (еще две дорожки разработчики разместили на краях пленки с внешней стороны перфорации). Громкоговорители пяти звуковых каналов были традиционно размещены за экраном, а в зри-

Рис. 7. Схема девятиканального звуковоспроизведения и размещение громкоговорителей в кинозале для системы Кинопанорама



тельном зале работали целых четыре канала звуковых эффектов: громкоговорители двух каналов располагались по боковым стенам зрительного зала, одна группа громкоговорителей размещалась на задней стене и еще одна группа – на потолке (рис. 7). Можно отметить, что этот звуковой формат остается одним из самых совершенных по количеству каналов вплоть до сегодняшнего дня.

**1960.** В СССР на «Мосфильме» сняты широкоформатные 70-мм фильмы «Поэма о море» и «Повесть пламенных лет» с шестиканальной фонограммой. Для взаимного обмена фильмами с другими странами в СССР для широкоформатного 70-мм кинематографа приняты аналогичные системе Тодд-АО параметры, однако в советской широкоформатной системе наряду с шестиканальной фонограммой была предусмотрена также девятиканальная, записанная на отдельной 35-мм пленке. В СССР было построено около 800 широкоформатных кинотеатров и ежегодно выпускалось около 15 – 20 широкоформатных стереофонических кинофильмов.

Магнитная звукозапись значительно улучшала качество звуковоспроизведения в сравнении со стандартной оптической фонограммой и была весьма прогрессивным явлением. В широкоформатных фильмах с магнитной фонограммой был достигнут уровень звуковоспроизведения с частотным диапазоном 40 – 12 000 Гц, динамическим диапазоном 45 – 50 дБ и нелинейными искажениями менее 1%. Революционным шагом для кинопоказа стало размещение на киноленте не одной, а сразу нескольких звуковых дорожек, что позволило (впервые после диснеевской «Фантазии») полномасштабно применить в кинематографе многоканальное звуковоспроизведение. Технология магнитной записи сделала возможным воспроизведение в кинотеатрах стереофонического многоканального звука со специальными звуковыми эффектами. Несмотря на высокую стоимость, многие кинотеатры оснащались оборудованием для воспроизведения многоканальных магнитных фонограмм, было выпущено большое количество фильмов в многоканальном звуковом формате. Однако

высокая стоимость магнитных фильмокопий и оборудования для их воспроизведения (стоимость магнитной 35-мм фильмокопии в 2 раза дороже оптической, а 70-мм копия дороже уже в более чем в 10 раз), более низкая (по сравнению с оптическими) износостойкость, а также начавшийся в 70-е годы спад в киноиндустрии стали причинами сокращения, а затем и практически полного исчезновения из кинотеатров и 70-мм формата, и магнитной звукозаписи. Таким образом, несмотря на неоспоримые достоинства магнитного многоканального звука, экономические причины привели в середине 70-х годов к возврату в кинотеатры оптического монофонического звуковоспроизведения низкого качества.

### 3.3. СИСТЕМЫ С ШУМОПОДАВЛЕНИЕМ И МАТРИЧНЫМ КОДИРОВАНИЕМ

В начале 70-х годов на рынке звукозаписи и звуковоспроизведения появились стереосистемы класса Hi-Fi для домашнего использования. Кинозрители смогли сравнить и почувствовать разницу между тем, что они слышат дома, и тем, что в кинотеатре. Разница становилась явно не в пользу кинотеатров.

Настоящий переворот в звуковоспроизведении в кино начался в середине 70-х и связан он с работами фирмы Dolby.

**1960.** В мае 1965 г. американский физик Рэй М. Долби основывает в Лондоне компанию Dolby Laboratories со штатом всего из четырех человек, фирма занялась проблемами шумоподавления для

*Рис 8. Первый звуковой процессор фирмы "Долби" для кинотеатров - "модель № 364", предназначенный для воспроизведения монофонического звука с оптической звуковой дорожки 35-мм фильмокопии с системой шумоподавления Dolby A*



профессиональной звукозаписи, а затем обратила свое внимание и на кинематограф.

**1972.** В феврале фирма Dolby разрабатывает свой первый звуковой процессор для кинотеатров «модель № 364» (рис. 8), предназначенный для воспроизведения монофонического звука с оптической звуковой дорожки (фотографической фонограммы) 35-мм киноплёнки с системой шумоподавления Dolby A.

**1974.** В мае выходит первый фильм с оптической звуковой дорожкой Dolby mono – «Каллан» (Callan).

Фирма Dolby предложила для кино оригинальную систему, которая применяется при записи и воспроизведении, обеспечивая эффективное подавление помех и шумов фонограммы фильма в широком частотном диапазоне. Система шумоподавления Dolby A (ее упрощенные варианты Dolby B и Dolby C используются в бытовой и полупрофессиональной технике) действует во всем частотном диапазоне и устраняет наиболее характерные помехи: фон переменного тока (50 Гц), переходные помехи и помехи копирэффекта (80-3000 Гц), помехи, вызванные неоднородностями ферромагнитного слоя магнитных носителей (3000-20 000 Гц), высокочастотные модуляционные помехи (выше 9000 Гц). В системе Dolby A весь частотный спектр исходного звукового сигнала с помощью фильтров разделяется на несколько полос, в каждой из которых независимо производятся преобразования входных уровней с наиболее подходящими динамическими параметрами, при этом преобразование уровней ведется не во всем динамическом диапазоне, а только в области малых и средних уровней. Сигналы же более высокого уровня проходят через систему без изменений, так как в них помехи маскированы самим сигналом и практически не слышны. Применение системы шумоподавления Dolby A позволило значительно улучшить качество звучания оптической фонограммы и заметно расширило динамический диапазон звукового тракта – отношение сигнал/помеха улучшилось на 10 дБ.

*Продолжение следует*



## 1966, «АЙБОЛИТ 66»

РУБРИКУ ВЕДЕТ МИХАИЛ ФРИДМАН

### ПРИГЛАШЕНИЕ НА ПИР

За почти десять лет, которые насчитывает наша рубрика, мы ни разу не вспомнили ни одного фильма, поставленного Роланом Быковым. В этом есть вопиющая несправедливость (хотя и невольная), потому что Р.Быков не только один из самых талантливых актеров, но и замечательный режиссер, о чем свидетельствуют такие фильмы, как «Телеграмма», «Внимание, черепаха», «Чучело» и, наконец, «Айболит 66».

Михаил Ромм, выдающийся советский кинорежиссер, мудрый и чуткий педагог (среди его учеников — Тарковский и Шукшин, Митта и Соловьев, Кончаловский и Михалков), сказал после выхода «Айболита 66», что «разрушительные удары, которые наносит Ролан Быков по нашим устоявшимся представлениям, просто, по-моему, прекрасны». Вообще, Михаил Ильич нежно относился к молодому начинающему режиссеру. Помнится, представляя его в популярной телевизионной «Кинопанораме» в связи с премьерой нашумевшего фильма «Мертвый сезон», в котором Быков сыграл вто-

рую центральную роль, Ромм с улыбкой и не скрывая симпатии, рассказывал, как однажды к нему в кабинет художественного руководителя одного из объединений «Мосфильма» ворвался молодой человек с внешностью городского сумасшедшего и с порога заявил, что он хочет поставить фильм. «Я убежден, — говорил в эфире Ромм, — что все талантливые люди — сумасшедшие, но не все сумасшедшие — талантливы. А этот — явно псих — пришел с улицы и требует постановку». Через несколько минут общения опытному наставнику стало ясно, что перед ним человек необыкновенно яркий, своеобразный и с режиссерской хваткой. К тому же, как оказалось, этот «паренек с ноготок» не только имел актерское образование и стаж работы на сцене, но и в течение трех лет был главным (это в свои-то неполные 30!) режиссером Ленинградского театра имени Ленинского комсомола. И худрук объединения Ромм рискнул — запустил дебютанта с фильмом «Семь няnek».

Потом была еще одна картина в том же комедийном жанре — «Пропало лето». Был успех у зрителя, претензий



*Кадр из фильма «Айболит 66»*

не предъявляло и руководство студии к молодому режиссеру, только сам постановщик был очень недоволен своими фильмами, затерявшимися, как ему казалось, среди других. Ему хотелось праздника, чтобы, по выражению самого режиссера, «все стояли на ушах». И он задумал снимать фильм совершенно особого жанра, где будут сочетаться элементы кино, театра, цирка, оперы, пантомимы. Такой фильм он поставил, и назывался он — «Айболит 66». Философскую притчу о добре и зле Быков-режиссер нарядил в яркие, праздничные одежды современной музыкальной комедии с песнями, танцами, репризными диалогами, каскадом трюков. Изобилие выдумки было таково, что даже утомляло. Об этом ему говорили его друзья Элем Климов, Александр Митта. А он объяснял: «Я снял картину — пир. А пир — это когда на столе больше, чем можно съесть». Критики были недовольны многим: как может быть злодей Бармалей такого маленького роста, зачем в кино клоуны, да еще у одних лица так грубо размалеваны белой краской, у других так безвкусно нарисованы на румяных щеках веснушки. И вообще: к чему весь этот шум и суета на экране... Не знаю, может, критики были в чем-то правы. Но мне лично почему-то жаль тех, кто никогда в жизни не видел этой удивительной картины, постановщик которой, как заботливый хозяин, озабочен тем, чтобы люди, пришедшие к нему на праздник, ни минуты не скучали, чтобы им было весело, интересно, чтобы они забыли обо всех заботах, чтобы на два часа к ним вернулось

детство. После «Айболита» было еще немало фильмов, поставленных Быковым, а еще больше ролей, сыгранных им, но самой счастливой картиной для него осталась эта — «Айболит 66».

### ВЕЛИКИЙ АКТЕР И НЕСЫГРАННАЯ РОЛЬ

Не знаю, что думают по этому поводу киноведы и театроведы, я же считаю Ролана Быкова самым талантливым актером нашего экрана. Понимаю, что с моим мнением можно не считаться, однако для меня это так. Впрочем, к удовольствию своему, не могу не процитировать слова из статьи талантливой журналистки и писательницы Татьяны Москвиной: «Дар, отпущенный Ролану Быкову, был пугающе велик. Спокойная и размеренная жизнь в искусстве ему не светила — такие острые энергетические вихри сотрясали этого маленького человечка, такая беспощадная сила пронзительными лучами рвалась из глаз, разрезая пространство. Он мог, не оставляя никаких сомнений в единственно возможной подлинности созданного образа, быть русским скоморохом четырнадцатого века или местечковым евреем революционной поры, бедным петербургским чиновником, лишившимся по злой воле воров справленной шинели, или советским мужичком-колхозником, возглавившим в войну партизанский отряд. С одинаковой неистовостью он играл и крошечные, и огромные роли. Не чувствовал ни малейших трудностей пребывания ни в комедии, ни в трагедии». К этим словам вряд

*Кадр из фильма «Комиссар»*







*Кадр из фильма «Проверка на дорогах»*

ли что можно добавить, но я бы обязательно хотел вспомнить в цепи гениальных актерских работ Ролана Быкова красноармейца Карякина в «Служили два товарища» и Павла Васильевича Колпакова в «Звонят, откройте дверь».

У Быкова-актера провала не было ни разу, хотя количество его ролей недалеко от сотни, и где-то можно было сыграть вполсилы, подхалтурить, где-то вылезти на актерской технике – благо ему ее не надо было занимать. «Неистовый Ролан», как называли его за глаза, не позволял себе этого. Наоборот, его еще надо было удерживать, укрощать, когда он вторгался на чужую территорию. Актеры говорили: «Быков всегда тянет одеяло на себя». Так, наверное, оно и было. Но только никогда Ролан не позволял себе подлых и безотказных актерских «штучек», которые ему-то, человеку театра, были известны, потому что были изобретены и отработаны на театре задолго до рождения кино.

Ролан Быков всю жизнь, как заклинание, твердил одно: «Играть хочу, играть!» Никакая занятость режиссурой, руководством киностудией, общественной работой народного депутата СССР, ни инсульты и инфаркты, перенесенные им, не могли остановить его. Порой он

снимался в трех фильмах сразу – «играть хочу, играть!..» Но и в его жизни есть несыгранная роль – это роль Пушкина в пьесе Леонида Зорина «Медная бабушка». Ставил спектакль во МХАТе Михаил Козаков. Был сделан портретный грим, позволивший добиться большого сходства с Пушкиным. Быков был одержим, как никогда, репетировал потрясающе. На прогоне, устроенном для видных пушкинистов и мхатовских «стариков», спектакль был горячо поддержан литераторами. Они высоко оценили игру Быкова, уверяя, что он в роли Пушкина – это удивительное попадание, что если вообще можно сыграть Пушкина, то это как раз тот самый уникальный случай. Но переубедить мхатовских «зубров», которые не приняли Пушкина Быкова, не удалось. «Если б я увидела Пушкина, я бы сразу влюбилась в него, – сказала Алла Тарасова, – а тут какой-то Быков». Мхатовские старики имели влияние на министра культуры, и Екатерина Фурцева запретила выпускать спектакль.

### И СНОВА ОБ «АЙБОЛИТЕ 66»

Сорок лет назад Ролан Быков снял своего «Айболита». Фильм, в который при его запуске в производство не верили, вызвал такой зрительский ажиотаж, какого не ожидал никто. «Айболит» стал для кинотеатров настоящей палочкой-выручалочкой – зал сказочным образом заполнялся до отказа, и план перевыполнялся. И думается мне: «А что если сегодня взять и показать его на широком экране. То-то будет праздник у ребят».

*Кадр из фильма «Айболит 66»*





## ЕВГЕНИЙ ЛЕОНОВ

(2.09.1926 – 29.01.1994 г.)

Он при жизни не был обделен ни славой, ни знаками общественного признания – имел самое высокое звание, самые престижные отечественные и международные премии. Много разъезжая по стране, он знал о своей популярности, о любовном отношении к себе зрителей. Леонов начал сниматься в кино чуть ли не в 30 лет, но у него не было поры ученичества: с первого появления на экране стал узнаваемым («Дело Румянцева», «Улица полна неожиданностей», «Морской охотник»), а затем («Полосатый рейс» и «Донская повесть») и всенародно любимым артистом всех жанров. Свидетельство тому – и такие еще фильмы, как «Гори, гори, моя звезда», «Белорусский вокзал», «Джентльмены удачи», «Премия», «Афоня», «Осенний марафон». «Мне приходилось слышать, – говорил Евгений Павлович в одном из интервью, – что основная моя тема – это тема доброты. Но было бы странно искать героев добрых. Точнее, я никогда не обвиняю их – обвинять не моя тема. Я защищаю...»



## ЮРИЙ КУЗНЕЦОВ

(3.09.1946 г.)

С особым удовольствием представляем в нашем календаре актера Юрия Кузнецова. Это талантливый, скромный мастер своего дела, тонкий, умелый, безупречного вкуса исполнитель ролей «второго плана». За 15 лет в кино он снялся (и снимается) во множестве фильмов и телефильмов и покоряет неярким обаянием и силой воплощения на экране судеб своих героев. Когда он появился в фильмах «Торпедоносцы» и «Мой друг Иван Лапшин», было ощущение, что это человек из массовки. На самом деле к тому времени Кузнецов (сибиряк по рождению) окончил актерское отделение Дальневосточного института искусств (1969г.), поработал в театрах Хабаровска и Омска. Лучшие из фильмов с его участием – «Единожды солгав», «Отряд специального назначения», «Холодное лето пятьдесят третьего...», «Афганский излом», «Гений», «Улицы разбитых фонарей».



## АЛЕКСАНДР ПАНКРАТОВ

(4.09.1946 г.)

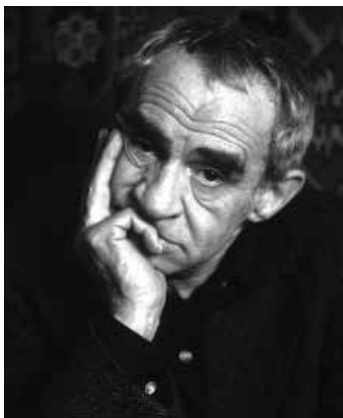
Подростком пришел на учебную киностудию ВГИКа в должности осветителя, потом закончил операторский факультет, работал на телевидении и лишь после этого поступил на режиссерский, и конечно во ВГИК. О нем заговорили после успеха одной из первых его картин – «Портрет жены художника», снятой по изящной повести Юрия Нагибина. Картина была удостоена премии за режиссерский дебют на МКФ в Карловых Варах в 1982 году. Александр Панкратов – постановщик таких известных фильмов, как «Счастливая, Женька!», «Проделки в старинном духе», «Прощай, шпана замоскворецкая», «Завтра».



## МИХАИЛ КОКШЕНОВ

(16.09.1936 г.)

Одного его появления на экране достаточно, чтобы люди заулыбались, ожидая счастливые моменты веселого зрелища. Михаил Кокшенов по природе своей актер, которого просто ждал режиссер-комедиограф Гайдай. С фильма «Не может быть!» Кокшенов стал постоянным актером гайдаевской «труппы», снявшись затем в «Спортлото 82», «Опасно для жизни», «Частный детектив, или Операция «Кооперация», «На Дерибасовской хорошая погода...». Его маска жлобоватого простака симпатична своими простодушием и наивом. Путь в актеры для парня из рабочей московской семьи сложился непростым: сначала был индустриальный техникум, затем работа инженером на заводе и лишь в 23 года, когда другие заканчивают, Кокшенов поступил в Училище имени Щукина и через год после его окончания стал регулярно сниматься («Председатель», «Время, вперед», «В огне брода нет», «Женя, Женечка и «катюша», «Хозяин тайги»). В его послужном списке давно уже больше 100 фильмов!



## ЗИНОВИЙ ГЕРДТ

(21.09.1916 г. – 19.11.1996 г.)

Несмотря на то что прошло десять лет со дня его кончины, Зиновий Гердт остается нашим современником. Молодое поколение зрителей успело узнать этого удивительного актера. Его любили телевизионные ведущие на разных каналах, охотно приглашали в свои передачи, которые время от времени повторяются в эфире и сегодня. Не говоря уже о фильмах, в которых он снимался («Фокусник», «Золотой теленок», «Автомобиль, скрипка и собака Клякса», «Соломенная шляпка», «Биндюжник и король», «Искусство жить в Одессе»), и о тех, где за кадром звучит его уникальный голос («Девять дней одного года», «Мишель и Мишутка», «Зеленый огонек», а также множество мультипликационных фильмов).



## НАТАЛЬЯ АРИНБАСАРОВА

(24.09.1946 г.)

Наталья поступила во ВГИК на курс Тамары Макаровой и Сергея Герасимова, будучи международной знаменитостью. На вступительных экзаменах ее окружали репортеры и фотографы, желавшие запечатлеть обладательницу приза Венецианского кинофестиваля – «Кубка Вольпи», который она получила за главную роль в фильме Андрея Кончаловского «Первый учитель». Кстати сказать, к тому времени абитуриентка ВГИК закончила хореографическое училище при Большом театре, куда молодую балерину приглашали работать, но любовь к кино переселила увлечение балетом. В фильмографии актрисы такие картины, как «Песнь о Машук», «Джамия», «У озера», «Выбор», «Транссибирский экспресс», «Вкус хлеба», «Там, где горы белые», «За что?».



## АЛЛА ДЕМИДОВА

(29.09.1936 г.)

Об актрисе Алле Демидовой заговорили сразу после ее первых появлений на экране («Дневные звезды», «Шестое июля», «Степень риска», «Живой труп», «Зеркало», «Чайковский»). Специалисты писали, что ее искусство отмечено благородством и строгим изяществом, сдержанной, чуть суховатой, лишенной всякого кокетства грацией, интеллигентностью. Актриса оставалась верна своей манере и в дальнейшей творческой жизни, что подтверждалось строгим отбором предложений сниматься. И потому, возможно, являясь одной из самых значительных и стильных современных русских актрис, она осталась одной из самых невоплощенных в экранном пространстве. К счастью, есть сцена – много лет Алла Сергеевна ведущая актриса Театра на Таганке.



## ЮРИЙ МОРОЗ

(29.09.1956 г.)

Он заявил о себе постановкой фантастико-приключенческого боевика «Подземелье ведьм». Это было в 1990 году. К этому времени паренек из Краснодона закончил в Москве Школу-студию МХАТ, несколько лет поработал актером в Театре им. Ленинского комсомола и снимаясь в кино – «В начале славных дел», «Юность Петра», «Мэри Поппинс, до свидания», «Пацаны», «Тайна «Черных дроздов». Лишь после этого поступил во ВГИК на режиссерский факультет. Сегодня имя Юрия Мороза известно благодаря телевизионному кино, главным образом сериалу «Каменская», а также новой ленте, идущей на экранах, – «Точка», в которой одну из главных ролей играет молодая талантливая актриса Дарья Мороз – дочь режиссера.

---

**Учредитель журнала «Киномеханик / Новые фильмы»** – Российское агентство «Информкино»

**Главный редактор** Регер Ирина Равильевна

**Заместитель гл. редактора** Фридман Михаил Абрамович

**Редакторы отделов:** Семичастная Валентина Ивановна, Бахтина Валерия Геннадьевна

**Верстка:** Артем Прокофьев

Подписано в печать 23.08.2006 г.

Тираж 2500 экз.

**Адрес редакции:** Россия, 119017, Москва, ул. Б. Ордынка, 43.

**Тел.:** (495) 951-46-96 **Тел./факс:** (495) 951-11-33.

**E-mail:** kinomechanics@yandex.ru, kinomehanik@ra-informkino.ru

Отпечатано в типографии ООО «Принтсервис Групп»

125222, г. Москва, ул. Барышиха, д. 8, стр. 1