

КИНОМЕХАНИК

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ МАССОВО-ТЕХНИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

9'96



АРТЕК-96

IV Международный детский кинофестиваль

Президент кинофестиваля В.ГРАММАТИКОВ

Генеральный директор кинофестиваля Л.ПРЕТОРИУС

КИНОМЕХАНИК

ИНДЕКС 70431 ISSN 0023-1681
ВЫХОДИТ С АПРЕЛЯ 1937 ГОДА

Учредители

КОМИТЕТ РФ ПО КИНЕМАТОГРАФИИ,
РОССИЙСКОЕ АГЕНТСТВО «ИНФОРМКИНО»

Редколлегия

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

Номер подготовили

Мухина Л.Н.
Мартос Т.В.
Крючкова И.К.

Адрес редакции

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



© «Киномеханик» 1996

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

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

СОДЕРЖАНИЕ

ОРГАНИЗАЦИЯ И ЭКОНОМИКА

АКТУАЛЬНАЯ ТЕМА

«Гори, гори, моя Звезда...» 2

С РАБОЧЕГО СТОЛА СОЦИОЛОГА

Тарасов К.

Насилие на экране, и зритель... у экрана 7

ШКОЛА КИНОМЕНЕДЖЕРА

Лексика делового общения 13

В ПОМОЩЬ БУХГАЛТЕРУ 15

КИНОТЕХНИКА

ПОВЫШЕНИЕ КВАЛИФИКАЦИИ

Полещук Я.

Кинопроектор 23КПК-3 18

РАБОТА БЕЗ ОПАСНОСТИ

Сухов А.

Охрана труда в вопросах и ответах 23

100 ЛЕТ КИНО

Тарасов Б.

История техники кино 26

ЗА РУБЕЖОМ 32

АКТУАЛЬНАЯ ТЕМА

«Горь, горь, моя Звезда...»

С нашим корр. Л. МУХИНОЙ беседует генеральный директор АО «Старлайт-Фест» Л. ПРЕТОРИУС.

Корр. Лариса, вы вместе зажигать Звезды? Расскажите, пожалуйста, как это делается? С чего надо начинать?

Л.П. Я много лет проработала в системе кинофикации Москвы, была главным администратором кинотеатра «Ашхабад», затем — Центрального детского кинотеатра. Большое внимание всегда уделяла юному зрителю. Мне нравилась такая работа. В свое время кинотеатр «Ашхабад» был награжден медалью ВДНХ «За успехи в народном хозяйстве СССР». Это было неожиданно, но приятно.

Жизнь видоизменялась, хотелось работать по-новому, и мы, то есть коллективы двух кинотеатров (Центрального детского и «Красной Пресни»), одними из первых ушли из-под крыла городского Управления кинофикации в только что созданный Всесоюзный Центр кино и телевидения для детей и юношества под руководством Р. Быкова. На базе наших кинотеатров открыли фирму «Кино», сами создавали ее имидж, зарабатывали деньги на ремонт помещений, обрели самостоятельность, уверенность. А потом вдруг, уж не знаю по каким соображениям, эти кинотеатры вернулись опять под опеку Центра, стали собственностью Р. Быкова. Меня это не устраивало.

Я стала искать себе новое применение и

оказалась в фирме, тогда она называлась кинопредприятием «Старлайт», где вице-президентом был известный кинорежиссер Владимир Грамматиков. Запаялась продажей картин, которые создавались в «Старлайте».

Но меня постоянно тянуло к детям. И поэтому, когда появилась картина В. Грамматикова «Сказка о купеческой дочери и таинственном цветке», мы провели в кинотеатре «Мир» солидную премьеру. Нашли спонсоров. Первый сеанс стал благотворительным для детей-сирот, воспитанников школ-интернатов и детских домов, на второй — дети пришли с родителями. К юным зрителям актеры спускались прямо в зал в сказочных костюмах, в которых они снимались, фотографировались с детьми, вместе веселились. Получилось здорово!

Летом 1992 года мы практически со всей съемочной группой этой картины поехали в «Артек».

Я впервые оказалась во всемирной детской здравнице. Была поражена красотой этих мест.

Корр. К тому времени вы уже заработали много денег?

Л.П. Нет, помогали спонсоры. Они и тогда находились, и сейчас есть. Конечно, очень трудно заниматься благотворительностью, но детям помогать надо.

Корр. И постоянно. Во время проведения



Л. Преториус

предвыборной кампании кандидата в президенты В. Брыщалова с экрана прозвучали слова о том, что его жена ежемесячно тратит на благотворительные пужды около 10 тыс. долл. США. Вы не пробовали обращаться к ней за помощью для проведения детских мероприятий?

Л.П. Я обратилась лично к г-ну Брыщалову. К моей просьбе он отнесся достаточно серьезно. Письмо о выделении 10 тыс. долл. США было подписано, но дальше этого дело не пошло. Пока все осталось на бумаге.

Корр. Вернемся в «Артек»...

Л.П. Первый сеанс состоялся в лагере «Морском». Я была потрясена. Представьте, тысячи детей под открытым небом, за экраном плещется море. После просмотра — на сцене под лучами прожекторов вся съёмочная группа, любимые актёры. Сказка!

Мне потом объяснили, что в «Артеке» есть еще пять подобных площадок. В «Лесном» —

зрительный зал рассчитан на 3,5 тыс. человек, в «Лазурном», «Кипарисном» — на 600 и 800 мест. Представьте, мы всегда детского зрителя собирали, можно сказать, по крохам, а тут такая возможность. Как не воспользоваться! Я подумала, не совместить ли волшебный мир кино и такую благодатную зрительскую аудиторию? Получится необыкновенный праздник, который запомнится детям на всю жизнь.

Предложила провести на следующий год в «Артеке» детский кинофестиваль. Местная администрация пионерской здравницы меня поддержала, но нужны были деньги. Нашли спонсоров и совместно с «Артеком» стали готовиться. Первый фестиваль провели довольно скромно, он был как бы домашним. Состоялось шоу-открытие, которое подготовил «Артек». И другие материальные расходы, причем немалые, тоже взял на себя «Артек». Например, каждый ребенок увозил домой ката-

Юные актёры на отдыхе...



лог фильмов и программу фестиваля, прекрасно исполненные и красочно оформленные.

Если говорить о финансовой стороне, то фестиваль в 1993 году стоил нам около 15 млн. руб. По тем временам — деньги немалые. Отпочковавшись от «Старлайта», мы открыли свою фирму «Старлайт-Фест» и стали готовиться к проведению второго фестиваля, который оказался очень удачным, как-то сразу сложился, набрал определенный уровень, приобрел размах. Правда, в самом начале произошла, можно сказать, трагедия. Гости прилетели charterным рейсом, а фестивальным грузом остался в Москве. Начали сказываться межгосударственные отношения. На таможне неправильно был оформлен багаж, какие-то документы не доделаны. Наше головное предприятие «Старлайт» пустило все на самотек, груз не взяли на борт самолета, тем более что оформлен он был для нас бесплатно. Можете себе представить мое состояние?

Корр. ...близкое к инфаркту?

Л.П. Вот именно. Год работы чуть не ока-

В. Грамматиков



зался напрасным. Произошел конфликт с генеральным директором «Старлайта». Находясь в Крыму, мы занимались доставкой груза, который на следующий день прибыл в «Артек», нам помогли, но уже за деньги. Тогда и изменились отношения со «Старлайтом». В тот момент эта фирма владела 51% акций нашей организации. Мы обратились непосредственно к «Артеку» и к только что созданной телекомпании НТВ с просьбой о сотрудничестве. Практически поровну разделили акции, и наше предприятие обрело свое лицо.

Подготовка к следующему фестивалю шла полным ходом. В 1994 году его бюджет составил уже 150 млн. руб. Мы смогли пригласить на праздник 150 гостей, много журналистов. Была представлена интересная программа, состоящая из отечественных и американских картин, так называемых семейных фильмов.

Во время фестиваля мы сознательно не проводим конкурсов. У нас есть Большое зрительское жюри. Дети выбирают самый добрый, самый увлекательный, самый музыкальный фильм, лучшую юную актрису, лучшего юного актера. Им вручается приз «Надежда», то есть мы отмечаем будущую знаменитость еще в детстве.

В 1995 году бюджет третьего фестиваля составил 1 млрд. руб. Для меня лично он был очень тяжелым. Начали портиться отношения с руководством «Артека». Каждый считал, что делает лучше, вкладывает больше. Начались взаимные упреки, различные накладки. Так, в «Артеке» решили провести еще один детский фестиваль — анимационный «Алые паруса». Это было не совсем порядочно по отношению к нам. После окончания фестиваля неприятными были ощущения от необъективных публикаций в газетах «Московский комсомолец» и «Сегодня». Мы-то, организаторы фестиваля, понимаем, что делаем все ради детей, а нам чужды интриги.

Корр. И вот наступило лето 1996 года. Четвертый кинофестиваль позади. Значит, отношения наладились, неурядицы улеглись, все встало на свои места?

Л.П. Да, для меня он стал фестивалем престижа и гордости. В этом году у нас были за-

мечательные гости: Л. Федоссева-Шукшина, Э. Климов, С. Говорухин, Т. Васильева, В. Алентова, В. Меньшов, Д. Харатьян, А. Каменкова, С. Светличная. Марк Рудинштейн приехал в качестве актера (он снялся в ленте «Пионерка Мэри Пикфорд»). Ему было интересно, что же это такое — детский фестиваль.

Мы демонстрировали ребятам старую картину (в новой копии) «Застава в горах». У нас в гостях был исполнитель главной роли — народный артист Владлен Давыдов, кстати, бывший артековец. Отмечали 50-летие со дня выпуска фильма «Пятнадцатилетний капитан» и, конечно, приветствовали Всволода Ларионова, снявшегося в главной роли.

Дети смотрели новые ленты «Маша и звери» М. Юзовского, «Русский паровоз» Н. Дьячича, «Пионерка Мэри Пикфорд» В. Левина, «Без ошейника» Р. Василевского, а также лирическую комедию Г. Данелли «Орел и решка». Был на фестивале и «Ералаш» во главе с его директором Б. Грачевским.

В этом году подготовлена большая программа мультфильмов. Нам помогала генеральный директор анимационного фестиваля «Крок» И. Капличная. Мы с ними дружим. Они помогли нам зафрахтовать теплоход, который пришвартовался в «Артеке» и стал служить как бы общим фестивальным пространством. Раньше мы жили в разных гостиницах, общаться после просмотров было нелегко. Сейчас все иначе. Собираемся создать единый фестивальный центр. Поняли, что делаем общее дело. В этом году очень четко работал Международный детский центр «Артек». Кстати, и отношения у нас наладились. Мы окончательно разделили свои обязанности и теперь знаем, кто за что отвечает. В итоге фестиваль состоялся.

Мне бы очень хотелось, чтобы «Артек» растил своих Звезд, чтобы они потом ярко горели на кинематографическом небосклоне, чтобы из маленьких актеров вырастали Профессоры с большой буквой.

Еще в прошлом году подготовили и осуществили такой проект, как «Театр мод Звезд». Те дети, которые снимались в кино, участвовали в театрализованном шоу-представлении:



Кадр из фильма «Сказка о купеческой дочери и таинственном цветке»

демонстрировали коллекцию одежды, которую нам подготовила российско-итальянское предприятие «Purbo Prestige» (около 100 парядов). Вы прекрасно понимаете, как все сложно организовать: юные дарования мы приглашали в «Артек» вместе с мамами, затем были бесконечные репетиции... Но итог — замечательный. Все довольны.

Корр. Вы проводите фестивали только летом и только в «Артеке»? И ничего, кроме фестивалей?

Л.П. Нет, почему же. Летом — фестиваль в «Артеке». Зимой в Москве устроили поводный праздник в Киноцентре на Красной Пресне. Весной здесь же проводили Неделю детской книги. Мы продолжили давнюю традицию московской детворы. В рамках этой Недели организовали смотр-конкурс детских творческих коллективов. Провели фестиваль

анимационного кино, посвященный 60-летию студии «Союзмультфильм».

У нас существует еще одна форма работы — мини-фестивали «Эхо «Артека». Мы едим по всей России. Побывали в Обнинске Калужской области, Златоусте Челябинской области, дважды — в Туле. Собираемся в Орел и Иваново.

Корр. А как вы выбираете географию своих путешествий?

Л.П. Особой системы нет. Киноработники регионов сами приглашают нас. Так мы попали в Златоуст, где узнали о нас из газетной публикации. Встретили очень тепло.

Корр. В регионах фестивали проходят успешно? Детишки приходят в кинозалы?

Л.П. Практически везде и всегда — полный аншла! В качественном проведении детского праздника заинтересованы все: и мы, и местные киноработники, и дети, и их родители.

Корр. Ребята платят за билет?

Л.П. Конечно, платят. Но как сказать... Например, в Туле сложилась такая ситуация: ребенок, заплатив за билет 1 тыс. руб., при входе в зал получал шоколадку стоимостью 1,5-2 тыс. руб. Для проведения таких мероприятий кинотеатры находили спонсоров. Включались фантазии и возможности каждого. Как правило, помогают и местные власти, и бизнесмены, и предприниматели.

Корр. Скажите, а сколько человек работает в вашей фирме? Объем работы значительный, наверно, большой штат сотрудников?

Л.П. Мы работаем вчетвером. Пятого — нашего президента Владимира Грамматикова бережем. Конечно, не хватает и времени, и людей. Но мы не хотим расширяться, потому что знаем: меньше людей — больше ответственности, и, конечно, экономия финансовых средств. У нас прекрасные деловые партнеры — коллеги из «Артека». В них мы уверены, они не подведут.

Корр. И все же, я думаю, без помощи со стороны вы не обходитесь. Кто конкретно вам помогает?

Л.П. Об этом надо говорить особо. На этой самой помощи основывается наш кинофести-

валь. Это и общественные организации, и государственные учреждения, и коммерческие структуры.

Во-первых, это Комитет по кинематографии РФ, существенно помогающий нам через федеральный Фонд социальной и экономической поддержки отечественной кинематографии. Я впервые встретила с людьми, которые знают наши нужды, понимают нас и стараются помочь делом. Дай Бог, чтобы и дальше так получалось.

Ощущаю прямо-таки материнскую заботу Комиссии по вопросам женщин, семьи и демографии при Президенте РФ.

В этом году существенную поддержку получили из префектуры Центрального административного округа Москвы, выделившей нам 150 млн. руб. Мы в свою очередь смогли пригласить на фестиваль 30 ребят, победителей творческого конкурса детской самостоятельности.

Значительную помощь оказывает Министерство социальной защиты населения РФ. За его счет в «Артек» едет обычно 150 ребят, которые участвуют в шоу-открытии кинофестиваля.

Активно помогает Российская телерадиокомпания — ТПО «Рост», поддерживает АО Киноцентр на Красной Пресне, совершенно бескорыстно приютивший нас на своей территории.

Если говорить о коммерческих структурах, то практически все фестивали, кроме первого, спонсировала всемирно известная швейцарская корпорация «Нестле» (торговая марка «Несквик»), занимающаяся производством продуктов питания. Уже более 50 лет дети во всем мире с радостью узнают веселого Кролика Квикки — рекламного символа напитка Несквик. Для подготовки и проведения последнего фестиваля ею выделена 51 тыс. долл. США. На открытии каждый артековец попробовал шоколадный напиток. Было приготовлено 150 подарков для детей, преподнесен замечательный сюрприз — сооружен симпатичный надувной городок «Нестле» размером 9х9 метров.

Корр. Ради чего это делается? Где же наши Медведи, Зайчики, Лисички?

Л.П. Наверное, в лесу. А зарубежная корпорация, конечно, помогает нашим детям ради рекламы. Еще до фестиваля, после проведения пресс-конференции, прошла информация в таких газетах, как «Деловой мир», «Вечерняя Москва», «Культура», «Курашты», «Подмосковные известия», «Экран и сцена». И везде упоминалась фирма «Нестле». Мы очень благодарны журналистам, написавшим об этом. Прошел сюжет в «Намедни». Это тоже важно. На шоу-открытии, которое снимало российское телевидение, одним из главных персонажей был Кролик Квики.

Корр. Поскольку зарубежная корпорация несколько лет помогает вам, значит, она довольна отдачей?

Л.П. Безусловно. Мы сотрудничаем уже три года и, надеюсь, будем продолжать развлекать наших детей и дальше.

Корр. Все заботы, заботы... и помечтать то, наверное, некогда. Есть ли у вас что-нибудь пока несущественное?

Л.П. Конечно. Мы понимаем, что стоят на месте пейзажи. Ищем новые формы общения. Много интересных моментов, переплетенных с детством, «Арском». Столько всего интересного возникает именно там, на берегу моря связанного с этим местом, оно притягивает, как Космос. Есть мечта. Хотим создать клубы «Артековцев» по всей нашей огромной стране, включая СНГ и дальше зарубежье. Мечтаем, чтобы бывшие артековцы встречались, общались, и забывали свое детство. Думаю, эта идея будет иметь успех.

Корр. Вы творите чудеса, создасте детям прекрасную возможность побывать в волшебной стране сказок и приключений. Это — святое дело. Удачи вам!

С РАБОЧЕГО СТОЛА СОЦИОЛОГА

Насилие на экране, и зритель... у экрана

К.ТАРАСОВ,
социолог НИИ киноискусства

Проблема восприятия и воздействия экранного насилия

В последние годы возникло и резко обострилось противоречие между потребностями различных институтов изменяющегося российского общества в достоверной информации о масштабах и социальной дифференциации потребления молодежью насилия в кино (игровые кино-, теле- и видеофильмы), реальном его воздействии на ее социальное поведение и установки и едва ли не отсутствием такой информации в отечественных социологических изданиях, зародышевым состоянием самой научной разработки данной проблемы. Особенно явственно оно даст себя знать в киноотрасли. Многие практики российского кино полагают,

что мотив насилия является если не обязательным, то уж во всяком случае весьма эффективным слагаемым конкурентоспособности фильма. Неясно, однако, в какой степени это представление обосновано применительно к нынешним нашим реалиям, насколько оно соответствует ценностным ориентациям и установкам, реальному поведению потенциальной аудитории, когда ей предлагают погрузиться в мир экранного насилия. Ниже мы попытаемся прояснить этот вопрос, обратившись к фактам восприятия и воздействия фильмов, в которых присутствует насилие, на новое поколение зрительской аудитории*. Поскольку со-

* Имеются в виду молодые люди, чье приобщение к кино по времени совпало с коммерциализацией производства, импорта и проката фильмов, развитием многоканального распространения киноискусства и экспансией западного кинематографа в культурном пространстве России. Автор использует материалы социологического опроса старшекласников Москвы.

циональное функционирование экранного насилия в его нынешних масштабах — явление, возникшее в российской культуре сравнительно недавно и пока не получившее освещения в теоретических работах, коснемся предварительно некоторых общих вопросов, связанных с осмыслением самого существа проблемы восприятия и воздействия экранного насилия.

Как известно, вхождение российских масс-медиа в рынок радикально трансформировало спектр распространяемых с их помощью фильмов, вызвало глубокие изменения в практическом сознании деятелей кино. Распространено убеждение, что сегодня «...показывать можно все равно что. Лучше проглатывается... про голых баб или стрельбу по лбу, но можно и про родную российскую жизнь, которая... по количеству голых баб на экране давно перелестнула мировые стандарты... да и по количеству дыр в голове товарища мы тоже уверенно вышли вперед... Мы сами способствовали превращению отечественного кинопроката в отвратительную общепланетную помойку. Отсюда и корни нового поколения наших улиц — идут манкурты, эту помойку доверчиво заглотившие».

Приведенная цитата взята из выступления председателя Союза кинематографистов России С. Соловьева на II съезде этого творческого объединения (1994 г.). Нам уже приходилось цитировать ее на страницах «Кинемеханика», но характер затрагиваемых здесь вопросов, попытка прояснить их на материалах отечественных исследований побуждают нас к тому, чтобы, повторив цитату, подчеркнуть сомнительную ценность субъективных впечатлений. Необходимы, в частности, веские социологические аргументы.

Социология свидетельствует, что кинопрограммы кабельного ТВ и видео едва ли не полностью состоят из западных фильмов. Не очень отстают от них и экран кинотеатральный. В этом плане выгодно отличается пока эфирное телевидение, во всяком случае, основной его канал — Центральное ТВ. Но при всем том с недавних пор содержание кинодосуга россиян, юных зрителей в том числе, определяется главным образом темами и конфликтами, сюжета-

ми и характерами, ценностями и стереотипами западного коммерческого кинематографа.

Прокатившаяся волна коммерциализации и вестернизации выплеснула на российские экраны несметное число фильмов, насыщенных сценами насилия и жестокости. Так, в первой половине 1994 г. боевики с драками и перестрелками составляли 27% репертуара московских кинотеатров. Примечательно, что составители кинопрограмм Центрального ТВ, особенно НТВ, ориентируются на триаду: эротика-насилие-киносенсации. Большие надежды возлагают на фильмы с насилием также коммерческие сети кабельного ТВ и видеопрокат. Например, в 1990-1993 гг. в Брянске такого рода картины составляли 23-41% функционирующего на этих каналах кинорепертуара. В разных типологических вариациях фильмы с насилием входят и в киноменю нового поколения зрителей.

Произошедшая эскалация экранного насилия имеет свои причины. Значительный интерес к «агрессивной кинодиете» со стороны создателей и распространителей фильмов связан с самой природой выразительных средств кинематографа. Являясь драматическим искусством, кино воссоздает разного рода конфликты. И здесь дает себя знать его уникальная способность воспроизводить внешнюю, физическую реальность мира, включая движения человека и окружающих его предметов. Благодаря этому, кинематографу легче и лучше, чем какому-либо другому искусству, удастся образное воплощение конфликтов физического порядка, конфликтов, разрешаемых с применением насилия.

Насыщенность фильмов сценами насилия, естественно, связана и со зрительским интересом к нему. Как биологическое существо, человек крайне чувствителен к реальному насилию. Уже поэтому сцены с ним задевают за живое многих зрителей, вызывают у них почти инстинктивный интерес. Но определенную роль играет, естественно, социальная суть человека.

Экранное насилие выступает в знаковой форме и против самого зрителя не направлено. Зритель — всего лишь наблюдатель. При-

пятис этой роли в самом первом приближении можно объяснить так. Социальные нормы либо накладывают табу на применение насилия в жизни, либо допускают его в исключительных случаях. Если насилие все же применяется, то это означает нарушение социальных норм либо некое чрезвычайное происшествие, выход человека в пограничную сферу между социальным и биологическим. В жизни это не может не привлекать к себе непроизвольного внимания. В условиях идентификации зрителя с киногероем и эффекта его участия в драматическом действии аналогичное влияние оказывают на зрителя и сцены насилия в фильмах.

Насилие является бросающимся в глаза фактором в истории и в жизни современного общества. Поскольку на наших экранах преобладают заокеанские фильмы, не будет лишним привести мнение американской исследовательницы Джильды Бергер, утверждающей, что в содержании картин с клеймом «Сделано в США» находит свое отражение менталитет американской нации, сформировавшейся под влиянием таких исторических фактов, как истребление индейцев, жестокая борьба за земельные участки, рабовладение в южных штатах, братоубийственная гражданская война и т.п. Насилие было органической частью всех этих событий. Но какое бы место ни занимало оно в жизни конкретного общества, сам факт его существования и его функции вызывают познавательный интерес в отношении образов его исполнения и последствий. Кроме того, стимулом восприятия сцен насилия может быть также иногда имеющий место катарсический эффект.

В рамках обсуждения вопроса о конкурентоспособности фильмов особое внимание обращает на себя тот факт, что причиной эксплуатации мотива насилия является коммерческий характер кинематографа. Привлекая к себе непроизвольное внимание определенной части зрителей, сцены насилия повышают рыночную стоимость фильма. Уверенные, что зрители охотно «голосуют» (своими кошельками) за «агрессивную киноленту», предприниматели идут на всевозможные ухищрения, чтобы сохранить и преумножить эти «голоса».

Возвращаясь к мысли С. Соловьева о происхождении «мажортов наших улиц», уместно заметить, что это очевидное полемическое преувеличение. И объясняется оно не в последнюю очередь тем, что, с одной стороны, воздействие фильма на социальные установки и поведение человека («вредное» в том числе) — сплошное «белое пятно» в российской науке, а с другой — обыденное сознание порождает немало мифологически гипертрофированных представлений в этом вопросе. Имеются и другие причины, требующие социологического изучения и практического учета восприятия и воздействия экранного насилия на детскую, подростковую, молодежную аудиторию. Достаточно сказать, что подростковая преступность в России приобретает масштабы национального бедствия, и многие юристы в качестве ее катализатора называют низкопробные «босвики», отмечая, что фильмы с насилием зрители смотрят в атмосфере постоянных дискуссий о «криминальной революции» и возможной гражданской войне в России, что переживающий глубокий кризис и остро нуждающийся в улучшении прав российский социум никак не заинтересован в «подогреве» агрессивных настроений среди населения.

Типы зрительской приобщенности к экранному насилию

Вопреки чрезвычайно оптимистическим представлениям многих практиков российского кино о роли сцен насилия в качестве фактора конкурентоспособности фильма, отношение нового поколения зрителей к такого рода сценкам неоднозначно, противоречно. В этом плане юных зрителей можно разделить на три типологические группы. Первую составляют высокоактивные потребители экранного насилия. Половина или даже большинство фильмов из числа просмотренных ими в течение четырех недель, предшествовавших социологическому опросу, содержали сцены насилия. Столь значительным интересом к «агрессивной киноленте» отличается 55% нового поколения зрителей.

Вторую группу образуют активные приверженцы экранного насилия. В их индивидуальном репертуаре оно занимает примерно одну четвертую или одну третью часть. Эта группа охватывает 11% юных зрителей.

К третьей — относятся подростки, которых характеризует умеренная приобщенность к экранному насилию. За четыре недели, предшествовавшие социологическому опросу, фильмов с насилием среди тех, которые они посмотрели, по их оценкам, было немного. В составе новой генерации киноаудитории данный тип отношения к экранному насилию представлен каждым четвертым зрителем (24%).

Каков же социологический портрет каждой из названных групп? Как и следовало ожидать, есть определенные различия по полу, хотя и не столь значительные. В этом плане обращает на себя внимание лишь группа умеренных приверженцев «агрессивной киноидеи», где девочек в три раза больше, чем мальчиков (73 против 26%). В двух остальных группах процентное представительство мальчиков и девочек весьма сходное, что в определенной степени объясняется более высоким удельным весом девочек среди опрошенных (55% против 44). Этим обстоятельством несколько завуалирован большой интерес мальчиков к рассматриваемому типу фильмов. Так, число высокоактивных потребителей экранного насилия среди мальчиков составляет 62%, а среди девочек — 50 процентов. Умеренное потребление равно соответственно 14 и 32 процентам.

Приведенные цифры, заметим, содержат в себе и нечто неожиданное. Мы имеем в виду значительную приобщенность определенной части девочек к экранному насилию. Немного фильмов такого рода смотрит лишь одна девочка из трех, а в киноменю каждой второй большинство или половина фильмов содержит сцены насилия. Это, повторим, несколько неожиданное явление можно объяснить разными причинами. Прежде всего, возрастными. У ребят 14-17 лет социализация еще не сформировала многие так называемые гендерные (по полу) различия, свойственные нашей культуре. В современном обществе происходит известное стирание социокультурных различий

между мужчинами и женщинами, что наблюдается в спорте, одежде, потреблении табака и алкоголя и пр. Сказывается, надо полагать, и то, что в современных фильмах женщина зачастую выступает в качестве не только объекта насилия, но и его носителя. Важную роль играет специфический момент в системе «кино — юный зритель»: с одной стороны, массированное предложение фильмов с насилием, самым своим фактом внушающее, что таким современным кино и быть не может, что их частое восприятие является своего рода культурной нормой, а с другой — известная неразвитость художественного вкуса юного зрителя, его склонность к всеядности, просмотру большого числа фильмов.

Приобщенность к экранному насилию связана, как оказалось, с материальным положением родителей юных зрителей. Так, среди подростков из семей с высоким доходом доля наиболее активных потребителей «агрессивной киноидеи» составляет 69%, а среди подростков из семей с низким доходом — 48 процентов. И напротив, умеренный просмотр фильмов с насилием характерен для одной трети (32%) малообеспеченных ребят против 16% по группе ребят из состоятельных семей. Чем лучше материальное положение юных зрителей, тем больше экранного насилия они потребляют. Выявленная связь, вероятно, отчасти обусловлена тем, что высокий доход родителей обеспечивает подросткам больший доступ к видео, а следовательно, и к экранному насилию. В этой связи уместно привести такие факты. Фильмы с насилием чаще всего смотрят именно по видео 66% ребят из семей с высоким доходом. Для представителей семей с низким доходом данный показатель равен 44 процентам.

Если считать успеваемость юных зрителей в общеобразовательной школе одним из показателей их интеллектуального развития, то можно было бы предположить, что связь этой характеристики с интенсивностью потребления экранного насилия отрицательна. Факты, однако, свидетельствуют о другом. Отличники, хотя они, по-видимому, наиболее развиты в интеллектуальном плане, являются весьма ак-

тивными потребителями «агрессивной кинодиктаты». Индивидуальный репертуар 69% этих ребят состоит из фильмов, которые в большинстве своем содержат сцены насилия. В активности потребления экранного насилия отличники превосходят троечников и двоечников. Одним из мотивов частого обращения прилежно занимающихся подростков к экранному насилию может быть катарсический эффект его воздействия. Посредством восприятия сцен насилия отличники подсознательно стремятся избавиться от психического напряжения и негативных эмоций, неизбежных при перегрузках, закреплении биологической системы в процессе упорного умственного труда.

Основные каналы индивидуально-го потребления экранного насилия

Когда речь идет о том, по каким аудиовизуальным каналам новое поколение зрителей погружается в мир экранного насилия, призывать социологов в свидетели нет никакой нужды. Ясно, что такую возможность предоставляют все каналы распространения фильмов, и юные зрители в той или иной степени ее используют. Какова, однако, степень реализации этой возможности? Какой канал и для какой части зрителей является основным в индивидуальном потреблении экранного насилия? Каков рейтинг аудиовизуальных каналов в этом отношении?

На уровне индивидуального потребления основным можно считать канал, по которому конкретный зритель чаще всего смотрит фильмы со сценами насилия. Имея это в виду, из социологических свидетельств выделим одно, в котором нашли определенное отражение новые реалии кинопроцесса в России: нет из числа юных таких зрителей, для которых традиционное место кинопоказа (кинотеатр), было бы основным каналом приобщения к экранному насилию.

Причина, конечно, не в характере кинотеатрального репертуара. Она глубже. Представители нового поколения киноаудитории либо вообще не посещают кинотеатра, либо бывают

в нем редко. И если бы на большом экране они смотрели только фильмы со сценами насилия, то и в этом случае практически никто из них не отнес бы кинотеатр к числу каналов, по которым экранное насилие воспринимается чаще всего. Современные российские подростки смотрят фильмы в основном по видео, кабельному и эфирному телевидению, удовлетворяющие спрос на кинопродукцию рассматриваемого типа. К экранному насилию, предлагаемому этими каналами, наиболее часто обращаются соответственно 51, 23 и 15% подростков. С огромным отрывом, как видим, лидирует видео. Если учесть, что источником кинопрограмм кабельного ТВ является видеопрокат, то роль видео в распространении экранного насилия следует признать определяющей, близкой к максимально возможной.

Социальный портрет зрителей, чаще всего воспринимающих фильмы с насилием по тому или иному каналу, в целом воспроизводит их общий портрет. Вместе с тем стоит отметить некоторые отклонения. Так, 56% высокоактивных потребителей экранного насилия наиболее часто смотрят фильмы рассматриваемого типа по видео, что несколько превышает аналогичный показатель по количеству всех опрошенных. Запросы 28% умеренных потребителей экранного насилия чаще всего удовлетворяет более доступное кабельное телевидение (23%). Видео является основным источником для 46% умеренных зрителей (против 51% среди всех опрошенных).

Учащиеся выпускных классов по сравнению с другими классами реже смотрят фильмы с насилием по видео. Чаще всего к видео обращается 46% из них. Это на 5% меньше показателя по всему количеству опрошенных. Вместе с тем эта «потеря» практически в полной мере компенсируется более активным обращением к экранному насилию в программах Центрального телевидения.

От материального положения зрителя зависит, какой аудиовизуальный канал является основным источником индивидуального потребления экранного насилия. Для юных зрителей из семей с низким доходом основным каналом является видео — 44% (по всей сово-

купности опрошенных — 51%). Сказывается высокая стоимость видеоаппаратуры и кассет. Сравнительно высокая цена декодеров и абонентная плата, по-видимому, тоже играют роль сдерживающих факторов в отношении просмотра фильмов с насилием по кабельному телевидению. Но убедительных свидетельств на этот счет у нас нет. Кабельное телевидение считают основным каналом 26% зрителей из семей с низким доходом против 23% из всех опрошенных. Правда, если положительная разница в 3% отражает действительно существующее различие, то она позволяет говорить о наличии зрительского стремления компенсировать в рамках другого канала то, что не может быть получено по видео. В пользу такого предположения свидетельствует следующий факт: число малообеспеченных ребят, чаще всего обращающихся к сценам насилия в кинопрограммах наиболее доступного для них канала Центрального телевидения, превышает соответствующий показатель по всему количеству юных зрителей (20 против 15%).

Для подростков из семей с высоким доходом характерна картина, обратная представленной. Здесь видео гораздо чаще является основным поставщиком потребляемого экранного насилия: 66% против 51-го по всему массиву респондентов. Одновременно уменьшается удельный вес кабельного ТВ в качестве основного источника потребляемого экранного насилия (17 против 23% по всему количеству опрошенных).

Отмеченная тенденция наблюдается также в группе подростков, самостоятельно зарабатывающих деньги на карманные расходы. Здесь видео и кабельное телевидение являются основными каналами соответственно для 57 и 17% юных зрителей. То же самое можно сказать о слабо успевающих в школе, т.е. троечниках и двоечниках (рассматриваемые показатели равны соответственно 57 и 13%). 63% наиболее развитых в интеллектуальном плане ребят, отличников воспринимают экранное насилие чаще всего по видео. Эта цифра намного превышает аналогичный показатель по всей совокупности респондентов. Причина, надо полагать, связана и с материальным положением отличников, 38% этих зрителей живет в семьях с высоким доходом. Данная цифра почти в три раза больше аналогичного показателя по всему количеству опрошенных (14%).

Рейтинг аудиовизуальных каналов, определяемый удельным весом каждого из них в доставке реально потребляемого экранного насилия, как оказалось, не зависит от интереса юных зрителей к книге, хотя он может считаться важной характеристикой уровня их культурного развития. Так, среди юных зрителей, читающих большое количество разнообразной литературы, и тех, у кого на чтение не хватает времени, кабельное ТВ, как основной поставщик экранного насилия, характеризуется соответственно 29 и 30%, видео — 54 и 50%, Центральное телевидение — 13 и 15 процентами.

ЭФФЕКТИВНА И ВЫГОДНА РЕКЛАМА В «КИНОМЕХАНИКЕ»

О вашем товаре (фильмах, кинооборудовании и пр.) смогут узнать те, кому адресованы ваши предложения.

*По вопросам размещения рекламы обращайтесь
по телефону (095) 231 3822
или по адресу*

109017, Москва, ул. Большая Ордынка, 43.

ШКОЛА КИНОМЕНЕДЖЕРА**Лексика делового общения****ГАРАНТИЙНОЕ ИСПЫТАНИЕ ОБОРУДОВАНИЯ**

испытание находящегося в эксплуатации технологического оборудования или целого промышленного объекта на соответствие установленным в контракте гарантийным характеристикам. Гарантийные испытания оборудования осуществляются совместно поставщиком и заказчиком или привлеченными ими специализированными фирмами.

ГАРАНТИЙНЫЙ СРОК В МЕЖДУНАРОДНОЙ ТОРГОВЛЕ – QUARANTEE

период, в течение которого действует ручательство продавца за соответствие поставляемого им товара требованиям договора при условии соблюдения покупателем правил его эксплуатации, использования и хранения. В пределах гарантийного срока продавец несет ответственность за сокрытие, а в случаях, предусмотренных договором, и за явные дефекты.

ГАРАНТИРОВАНИЕ ЭКСПОРТНЫХ КРЕДИТОВ

выдача гарантий, покрывающих кредитные риски; сумма выданных гарантий рассматривается банком как условные обязательства клиентов, учитываемые при установлении общего лимита их кредитования.

ГЕНЕРАЛЬНОЕ СОГЛАШЕНИЕ ПО ТАРИФАМ И ТОРГОВЛЕ – GENERAL AGREEMENT ON TARIFS AND TRADE

международная организация, действующая на базе межправительственного многостороннего договора, в котором содержатся принципы и правила международной торговли, обязательные для стран-участниц.

ГЕНЕРАЛЬНЫЙ ПОЛИС – FLOATING POLICY

полис, оформляющий такой вид страхования, согласно которому страхователь обязуется страховать все или известного рода грузы, которые он получает или отправляет в течение определенного срока, а страховщик – несет

ответственность за все грузы страхователя, в том числе за те, которые не были вовремя заявлены к страхованию.

ДЕБЕТ-НОТА – DEBIT NOTE

расчетный документ, содержащий извещение, посылаемое одной из находящихся в расчетных отношениях сторон другой, о записи в дебет счета последней определенной суммы, ввиду наступления какого-либо обстоятельства, создающего право требования этой суммы.

ДЕВАЛЬВАЦИЯ – DEVALUATION

понижение курса национальной или международной денежной единицы по отношению к валютам других стран, международным валютно-денежным единицам. Девальвация является результатом инфляции, дефицита платежных балансов.

ДЕМПИНГ – DUMPING

продажа товаров на рынках других стран по ценам ниже уровня, нормального для этих стран.

ДЕНЕЖНОЕ ОБРАЩЕНИЕ

непрерывное движение денег в процессе оплаты труда, реализации товаров, расчетов за услуги и совершение других платежей.

ДЕНЕЖНЫЕ СРЕДСТВА

аккумулированные в денежной форме на счетах в банках разного рода доходы и поступления, находящиеся в постоянном хозяйственном обороте у объединений, предприятий, организаций и учреждений (в том числе бюджетных, кредитных, страховых органов), используемые ими для собственных целей или помещаемые в качестве ресурсов в банки.

ДЕПОЗИТНЫЙ СЕРТИФИКАТ

письменное свидетельство кредитного учреждения о депонировании денежных средств, удостоверяющее право вкладчика на получение депозита.

ДЕФЕКТ – DEFECT

каждое несоответствие продукции установленным требованиям.

ДЕФЛЯЦИЯ — DEFLATION

изъятие государством из обращения части обращающихся избыточных денежных средств с целью снижения инфляции. Осуществляется путем увеличения продажи государственных ценных бумаг, увеличения налогов, повышения учетных банковских ставок и специальными мерами валютного и внешнеэкономического государственного регулирования внешнеэкономических связей.

ДИВЕРСИФИКАЦИЯ ЭКСПОРТА

увеличение количества видов и наименований продукции и услуг, предназначенных для экспорта.

ДИВИДЕНТ

часть чистой прибыли акционерного общества, ежегодно распределяемая между акционерами после уплаты налогов, отчислений на расширение производства, пополнения резервов, выплаты процентов по облигациям и вознаграждений директорам.

ДИЛЕР — DEALER

частное лицо или фирма, которые занимаются перепродажей товаров от своего имени и за свой счет. Прибыль дилера образуется, как правило, за счет разницы цен, по которым он приобретает и продает товары. В системах сбыта товаров дилеры обычно занимают положение, наиболее близкое к потребителям. Согласно заключенным с ними договорам они могут выполнять поручения продавцов по информированию их о рынке, рекламе и техническому обслуживанию сбываемой продукции. Дилерами называются также биржевые посредники, являющиеся членами фондовых бирж и занимающиеся перепродажей ценных бумаг.

ДИНАМИКА ВНЕШНЕТОРГОВЫХ ЦЕН

движение цен во внешней торговле, характеризующее изменение цен на отдельные товары, товарные группы, экспорт и импорт в целом во внешней торговле отдельных стран и во всей международной торговле.

ДИСКРИМИНАЦИЯ ВО ВНЕШНЕЙ ТОРГОВЛЕ — DISCRIMINATION IN TRADE

режим, в соответствии с которым юридическим и физическим лицам одной страны предоставляются в их торговой деятельности

на территории страны, проводящей дискриминацию, худшие условия, чем те, которые предоставляются на этой же территории юридическим и физическим лицам других стран.

ДОВЕРЕННОСТЬ — LETTER OF AUTHORITY

документ, в котором фиксируются полномочия представителя совершать сделки или иные правомерные действия от имени другого лица (доверителя). Различаются три вида доверенностей: *разовая* — на совершение какого-либо конкретного действия; *общая* (генеральная) — на управление имуществом доверителя, заключение договоров, внешнеэкономических соглашений и т.д.; *специальная* — на совершение каких-либо однородных действий (например, на выступление в суде или арбитраже).

ДОГОВОР ПОСТАВКИ

соглашение между предприятиями, организациями, по которому предприятие-поставщик (изготовитель продукции) обязуется передать предприятию или организации-покупателю в установленный срок продукцию согласованного между ними ассортимента, количества и качества, а покупатель обязуется принять и оплатить ее.

ДОГОВОРНАЯ ЦЕНА — NEGOTIATED PRICE

цена, устанавливаемая по договоренности между производителем (продавцом) и потребителем (покупателем) продукции.

ДОПОЛНЕНИЕ К КОНТРАКТУ

коммерческий документ, являющийся неотъемлемой частью контракта и изменяющий его основные условия. К основным условиям контракта относятся: количество и качество товара, цены и сроки поставки.

ДОПОЛНИТЕЛЬНЫЕ КАРАНТИННЫЕ ТРЕБОВАНИЯ

внесенные в торговые контракты карантинные условия, не принятые во внимание в действующих карантинных правилах и международных договорах.

ДОТАЦИЯ

ассигнования из государственного бюджета предприятиям, организациям, учреждениям, доходы которых не покрывают плановых затрат.

ДУБЛИКАТ

второй экземпляр документа, имеющий одинаковую с подлинником юридическую силу, выдаваемый в случае утраты подлинника документа. В банковской практике допускается выдача дубликата выписки из лицевого счета клиента и дубликата почтового авизо на перевод платежа по инкассо.

ДУБЛИКАТ ЖЕЛЕЗНОДОРОЖНОЙ НАКЛАДНОЙ — DUPLICATE OF WAYBILL

экземпляр накладной, не имеющий ее юридической силы, выдаваемый при перевозках в международном железнодорожном сообщении.

В ПОМОЩЬ БУХГАЛТЕРУ**Налог на содержание жилищного фонда и объектов социально-культурной сферы**

Инструкции ГНИ по Москве от 31.03.94 № 4.

Установлена ставка налога — 1,5% от объема реализуемой продукции.

Бюджетные и др. некоммерческие организации уплачивают налог... если имеют доходы от реализации продукции (работ, услуг).

Сбор на нужды образовательных учреждений, взимаемый с юридических лиц

Инструкция ГНИ по г. Москве от 31.03.94 № 3.

Установлена ставка: 1% от сумм выплат в денежной и натуральной формах, начисленных на оплату труда работникам.

От уплаты сбора освобождаются

- государственные и муниципальные образовательные учреждения,
- негосударственные образовательные учреждения, имеющие лицензию в части расходов на оплату труда, связанных с установленной образовательной деятельностью.

Налог на рекламу

Инструкция ГНС № 1 от 21.12.92 г. «О порядке исчисления и уплаты налога на рекламу в Москве»

Установлена ставка — 5% от стоимости работ и услуг по изготовлению и распространению рекламы.

Целевые сборы с предприятий и организаций на содержание милиции, благоустройство территории и т.д. по г. Москве

Не более 3% годового фонда зарплаты на все виды сборов по совокупности.

**СПРАВКА
об уплате налогов организациями и предприятиями кинематографии**

	1	2	3	4	5	6	7	8	9
		Кино-студии	Учебные заведения	Госфильмо-фонд	НИИ и КБ	Промышленность	Кинотеатры, кинопрокат	Видео-прокат	Примечания
1			3	4	5	6	7	8	9
НДС (20% от оборота по реализации)	Уплачивается	Уплачивается	Уплачивается	Уплачивается	освобождены работы, выполняемые за счет бюджета	Уплачивается	освобождена стоимость входных билетов, выдача прокатов аудио-, видеокассет, кинофильмов		
	Уплачивается	Уплачивается	Уплачивается	Уплачивается		Уплачивается			Отменен Законом 23-ФЗ от 23.02.95
Системный налог (1,5% от базы НДС)	Уплачивается	Уплачивается	Уплачивается	Уплачивается	Уплачивается	Уплачивается	освобождена прибыль от проката кинопродуцции для детей	Уплачивается налог с доходов — 70%	
Налог на прибыль (13% в федеральный бюджет, 22% — в бюджет субъекта Федерации)	Уплачивается	Уплачивается	Уплачивается	Уплачивается	Уплачивается	Уплачивается	Уплачивается	Уплачивается	
Таможенные пошлины (устанавливаются ГТК России)	Уплачивается	Уплачивается	Уплачивается	Уплачивается	Уплачивается	Уплачивается	Уплачивается	Уплачивается	Льготы отменены Указом Президента РФ № 244
Транспортный налог (1% от фонда оплаты труда)	Уплачивается	Уплачивается	освобождены	освобождены	Уплачивается	Уплачивается	Уплачивается	Уплачивается	
Налог на пользование земельными участками (0,4% выручки от реализации товаров)	Уплачивается	Уплачивается	Уплачивается, если есть доходы от предпринимательской деятельности	Уплачивается	Уплачивается	Уплачивается	Уплачивается	Уплачивается	

СРАВКА
 об уплате налогов организациями и предприятиями кинематографии
 (продолжение)

1	2	3	4	5	6	7	8	9
Налог на имущество предприятий (до 2% от среднегодовой стоимости им-ва)	освобождены	освобождены	освобождены	освобождены	уплачиваются	освобождены	уплачиваются	Постановление Госдумы № 5955-174 от 22.03.95 г.
Земельный налог (ставки устанавливаются местными органами власти)	освобождены	освобождены	освобождены	освобождены	уплачиваются	освобождены	освобождены	
Налог на содержание жилищного фонда и соц. сферы (1,5% от объема реализации)	уплачиваются	Уплачиваются, если есть доходы от предпринимательской деятельности	Уплачиваются, если есть доходы от предпринимательской деятельности	уплачиваются	уплачиваются	уплачиваются	уплачиваются	
Сбор на нужды образовательных учреждений (1% от оплаты труда)	уплачиваются	освобождены	уплачиваются	уплачиваются	уплачиваются	уплачиваются	уплачиваются	
Налог с владельцев транспортных средств (с 1 л.с. двигателя)	уплачиваются	уплачиваются	уплачиваются	уплачиваются	уплачиваются	уплачиваются	уплачиваются	
Налог на приобретение транспортных средств (с 1 л.с. двигателя)	уплачиваются	уплачиваются	уплачиваются	уплачиваются	уплачиваются	уплачиваются	уплачиваются	
Налог на рекламу (5% от стоимости рекламы)	уплачиваются	уплачиваются	уплачиваются	уплачиваются	уплачиваются	уплачиваются	уплачиваются	

ПОВЫШЕНИЕ КВАЛИФИКАЦИИ

Кинопроектор ЗЗКПК-3

Я. ПОЛЕЩУК

Лентопротяжный тракт
кинопроектора

Принцип работы лентопротяжного тракта

В идеальном случае зацепление всех зубьев задерживающего барабана с перфорационным рядом киноленты происходит как показано на рис. 23. Принимающая бобина наматывателя стремится вытянуть киноленту с барабана 1 (на рисунке вниз и вправо), однако зубья 2 барабана, вращающегося на оси 3, не позволяют ей сделать это быстрее, чем требуется. Зубья 2 барабана располагаются в перфорационных отверстиях 4 киноленты 5, транспортируемой с некоторой линейной скоростью. Каждый зуб задерживающего зубчатого барабана, как нетрудно заметить, воздействует только на одну сторону кромки межперфорационной перемычки. Задняя кромка межперфорационной перемычки (верхняя на рис. 23, и левая на рис. 23 б), с которой соприкасаются зубья задерживающего зубчатого барабана, называется *нерабочей*, в отличие от рабочей кромки, с которой взаимодействуют кромки зубьев остальных барабанов (в частности, тянущего, работу которого мы подробно рассматривали ранее). Размеры зубьев задерживающего барабана так же, как и тянущего, несколько меньше одноименных размеров перфорационных окон киноленты.

Рассматривая работу задерживающего зубчатого барабана по зацеплению с перфорационным рядом киноленты, мы, конечно же, имеем в виду работу в установившемся режиме, и никакие перекосы положения киноленты, повреждения ее перфорационного ряда в расчет не принимаются. Как видно из рис. 23, шаг зубьев задерживающего зубчатого барабана равен продольному шагу перфорационного

ряда: $t_b = t_p$. При этом все зубья барабана в пределах угла охвата его кинолентой воздействуют на межперфорационные перемычки с одинаковой силой P , которая воздействует на нерабочие кромки нескольких подряд расположенных межперфорационных перемычек. Сила натяжения киноленты на участке «задерживающий зубчатый барабан — принимающая бобина», несколько ослабленная за счет фрикционного сцепления поверхности обших перфорационных дорожек с опорными поясками барабана и силой натяжения киноленты со стороны звукоблока, равномерно распределяется между всеми перемычками. Их износ при этом минимален.

На рис. 23 в показаны графики зависимости угловой скорости вращения задерживающего зубчатого барабана (слева) и линейной скорости продвижения киноленты (справа) на нем как функции времени. Будем считать, что вал передаточного механизма кинопроектора, на котором установлен задерживающий зубчатый барабан, набирает обороты мгновенно (см. левый график). Тогда, очевидно, $\omega = \text{const}$, $V = \text{const}$, т.е. при равномерной угловой скорости вращения задерживающего зубчатого барабана скорость движения транспортируемой им киноленты также постоянна. Вступление кромок все новых и новых зубьев в контакт со все новыми и новыми межперфорационными перемычками не приводит к каким-либо изменениям общей скорости транспортирования киноленты, и никакого проскальзывания ее на спорных поясках задерживающего зубчатого барабана не происходит.

Такая схема зацепления зубьев задерживающего зубчатого барабана с перфорационным рядом киноленты была бы весьма желательна. В действительности же достичь такого зацепления никогда не удастся. Причина — в усадке киноленты на тринадцатной основе, происходящей вследствие ее усушки. Эти вопросы освещались при изучении принципа рабо-

Продолжение. Начало в № 2-12 1995 г., № 1-8 1996 г.

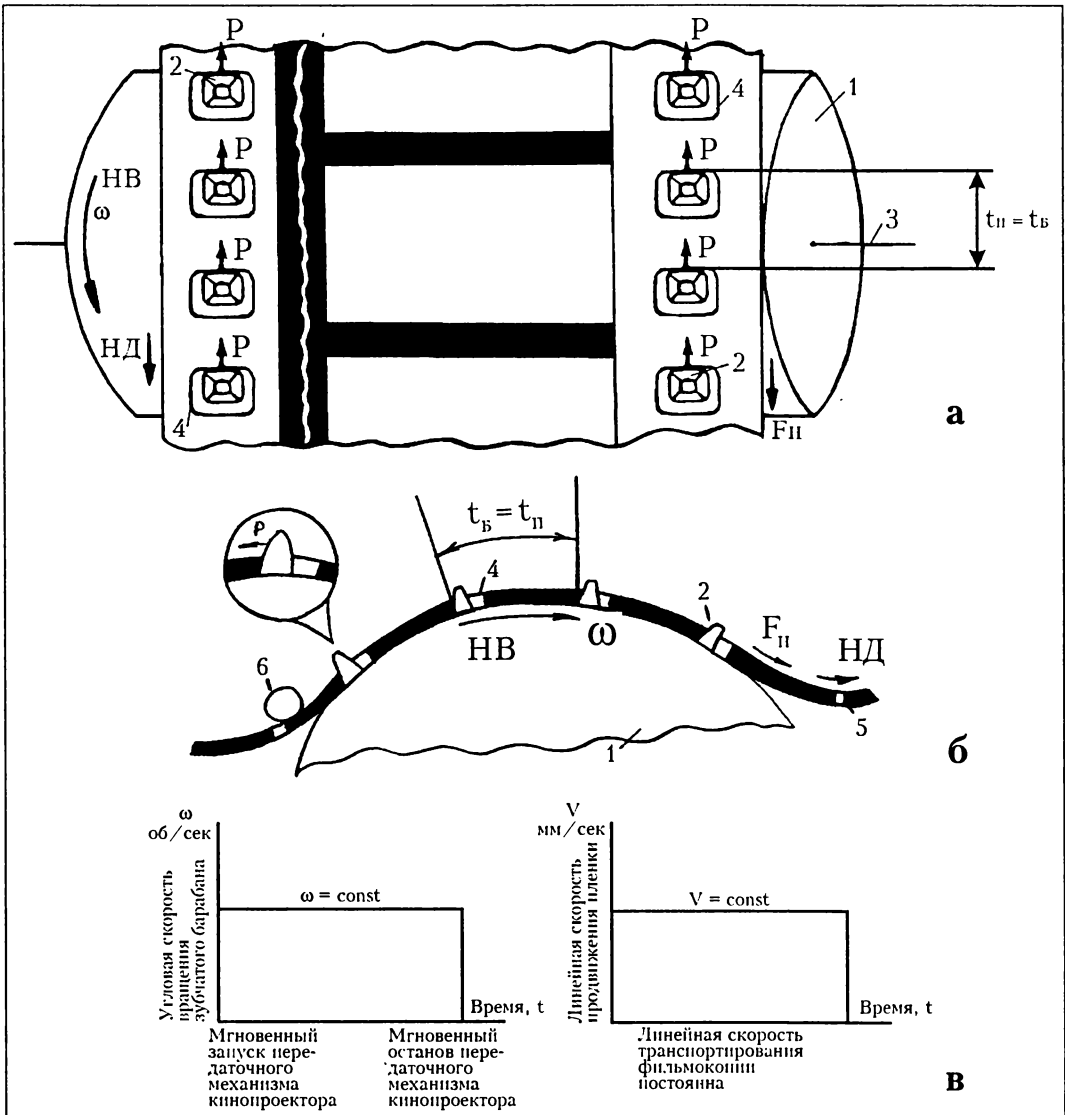


Рис. 23. Схема зацепления зубьев задерживающего зубчатого барабана кинопроектора 2ЗКПК-3 с перфорационным рядом транспортируемой киноленты в идеальном случае:

а) вид спереди; б) вид сбоку; в) графики зависимости угловой скорости вращения задерживающего зубчатого барабана и линейной скорости транспортирования киноленты от времени: 1 – задерживающий зубчатый барабан, 2 – зубья, 3 – ось вращения барабана, 4 – перфорационные отверстия киноленты, 5 – кинолента, 6 – придерживающий ролик; НВ – направление вращения задерживающего зубчатого барабана с угловой скоростью ω , НД – направление движения киноленты с линейной скоростью V , F_{II} – сила натяжения киноленты, P – сила давления кромок зуба на кромку межперфорационной перемычки, t_b – продольный шаг зубьев барабана, t_{II} – продольный шаг перфорации

ты тянущего зубчатого барабана кинопроектора 23КПК-3 (см. «Кинотехника», № 10, 1995, стр. 20-27). Не вдаваясь в теорию этого процесса заметим, что для задерживающего зубчатого барабана случай зацепления при равенстве продольных шагов зубьев и перфорационного ряда невозможен. Возможны два случая работы задерживающего зубчатого барабана, когда продольный шаг его больше ($t_b > t_p$) или меньше ($t_b < t_p$) продольного шага перфорационного ряда киноленты, причем последнее условие наиболее благоприятно, т.к. в этом случае при выходе из контакта с нерабочими кромками межперфорационных перемычек одной поперечной (рабочей) пары зубьев следующая их пара, становясь рабочей, не будет создавать дополнительной нагрузки на нерабочие кромки межперфорационных перемычек. Кинолента в таком случае под воздействием натяжения ее ветви наматывателем проскользнет по опорным поясам задерживающего зубчатого барабана по направлению ее транспортирования, и будет достигнут контакт кромок следующей поперечной пары зубьев с нерабочими кромками следующих межперфорационных перемычек. Такой режим зацепления для задерживающего барабана является наиболее желательным из всех возможных на практике, и рассчитывать шаг зубьев задерживающего зубчатого барабана следует из соображений максимальной усадки киноленты — 1% (при этом всегда продольный шаг зубьев задерживающего барабана будет меньше продольного шага перфорационного ряда киноленты, так как практически усадка киноленты всегда меньше максимально возможной). При таком режиме работы задерживающего зубчатого барабана полностью гарантируется сохранность межперфорационных перемычек киноленты (в частности, их нерабочих кромок).

Однако во всех кинопроекторах типа КПТ и 23КПК, в том числе и в 23КПК-3, все зубчатые барабаны, в том числе и задерживающий, работу которого мы сейчас рассматриваем, рассчитаны по продольному шагу их зубьев как тянущие, из условия $t_b > t_p$. Такое положение вещей сложилось исторически. Объясняется это следующим.

При прохождении фильмокопии через лентопротяжные тракты кинопроекторов интенсивному повреждению подвергаются рабочие кромки межперфорационных перемычек, в то время как нерабочие изнашиваются намного меньше. Происходит это оттого, что на рабочие кромки межперфорационных перемычек воздействуют кромки зубьев нескольких барабанов: тянущего, скачкового, успокаивающего (незначительно) и отдельного обособленного звукового (в моделях до 23КПК-3), каждый из которых способствует при своей работе их износу. На нерабочие же кромки воздействуют зубья лишь задерживающего барабана.

Длительный опыт эксплуатации кинопроекторов серии КПТ — 23КПК свидетельствует о возможности использовать в качестве задерживающего тянущий зубчатый барабан с продольным шагом зубьев, без заметного ускорения износа перфорационных дорожек киноленты, хотя условия зацепления их с зубьями задерживающего зубчатого барабана являются в этом случае достаточно неблагоприятными. Это позволило унифицировать все зубчатые барабаны всех кинопроекторов линейки КПТ — 23КПК (за исключением скачкового, который имеет иную конструкцию), сделать их взаимозаменяемыми.

Таким образом, зубья задерживающего зубчатого барабана кинопроектора 23КПК-3 взаимодействуют с перфорационным рядом киноленты в неблагоприятных для нее условиях работы $t_b > t_p$, хотя это и не приводит к усиленному разрушению перфорационного ряда киноленты на практике.

На рис. 24 в несколько утрированном виде приведена реальная схема зацепления зубьев задерживающего зубчатого барабана с перфорационным рядом киноленты.

Пара зубьев 1 взаимодействует с нерабочими кромками межперфорационных перемычек киноленты 2, надавливая на них с силой Р. Следующая поперечная пара зубьев несколько деформирует свои кромки межперфорационных перемычек, так как продольный шаг зубьев барабана больше продольного шага перфорации киноленты. Третья поперечная пара

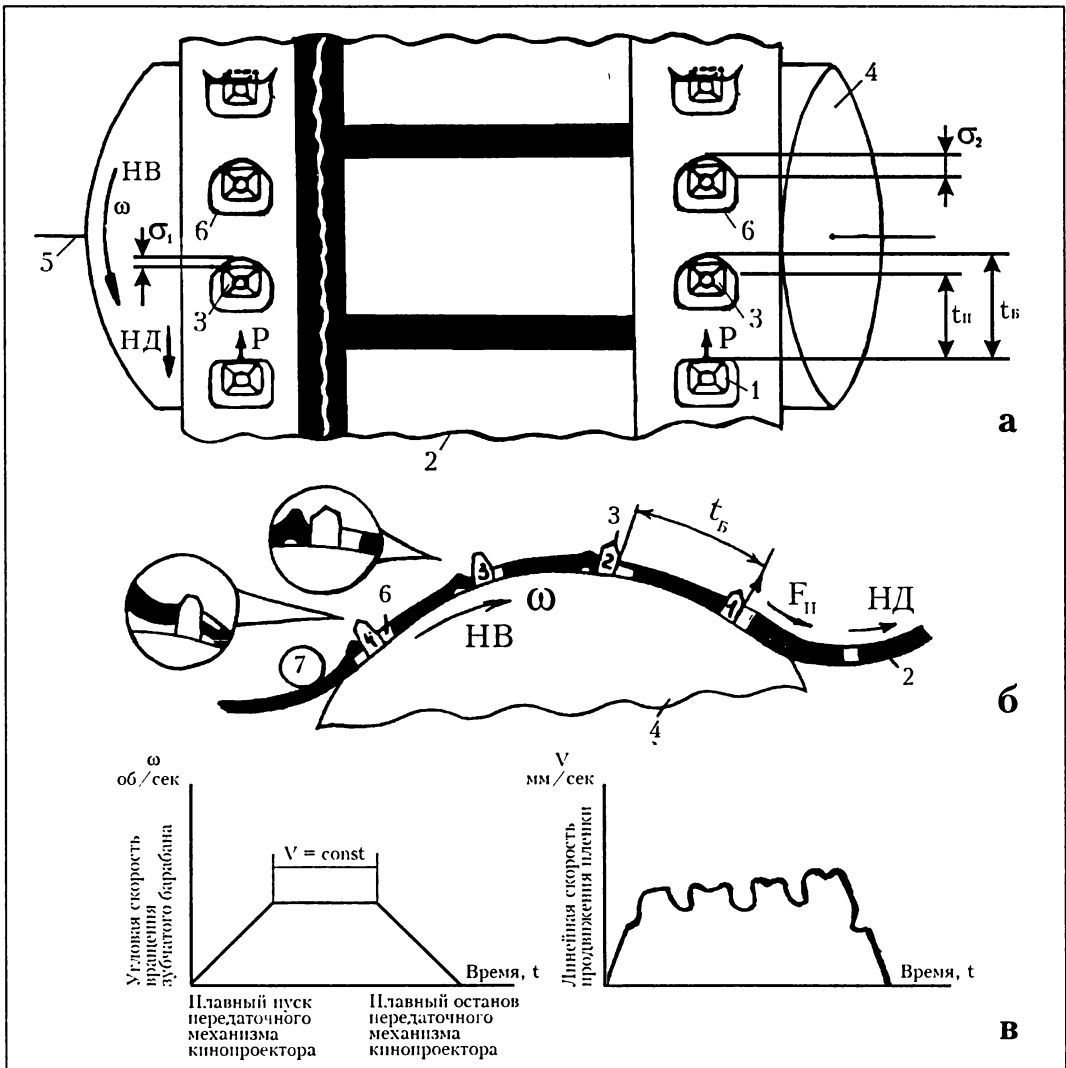


Рис. 24. Схема зацепления зубьев задерживающего зубчатого барабана кинопроектора 2ЗКПК-3 с перфорационным рядом транспортируемой киноленты в реальных условиях:

а) вид спереди; б) вид сбоку; в) графики зависимости угловой скорости вращения задерживающего зубчатого барабана и линейной скорости транспортирования киноленты от времени: 1 – первый зуб, 2 – кинолента, 3 – следующий зуб, 4 – задерживающий зубчатый барабан, 5 – ось вращения барабана, 6 – перфорационные отверстия киноленты, 7 – придерживающий ролик; v_1 , v_2 – разница продольных шагов зубьев барабана и перфорационного ряда киноленты, HB – направление вращения задерживающего зубчатого барабана с угловой скоростью ω , HD – направление движения киноленты с линейной скоростью V , F_n – сила натяжения киноленты, P – сила давления кромок зуба на кромку межперфорационной перемычки, t_b – продольный шаг зубьев барабана, t_n – продольный шаг перфорации

зубьев еще более деформирует нерабочие кромки межперфорационных перемычек киноленты, а четвертая пара уже с трудом может войти в перфорационные отверстия на всю высоту зубьев барабана, создавая тем самым предпосылки для разрушения перфорационного ряда киноленты (появления надсечек по углам перфорационных окон), если фильмокопия имеет относительную усадку, отличную от минимально возможной. Деформируемые межперфорационные перемычки при этом прогибаются, что дает возможность присутствия нескольких поперечных пар зубьев в перфорационных отверстиях. Такая ситуация имеет место при значительном натяжении со стороны наматывателя. При незначительном натяжении в контакте с нерабочими кромками межперфорационных перемычек присутствует только одна поперечная пара зубьев барабана, так как деформация кромок почти ничтожна.

С увеличением усадки киноленты (чем старше фильмокопия) условия зацепления зубьев задерживающего барабана с перфорационным рядом киноленты становятся для нее все более и более неблагоприятными. Увеличение силы натяжения киноленты наматывателем для того, например, чтобы повысить плотность намотки рулона на принимающей бобине, еще более усугубляет износ нерабочих кромок межперфорационных перемычек киноленты.

Выход одних зубьев из контакта с межперфорационными перемычками и вход в контакт с ними следующих зубьев при вращении задерживающего зубчатого барабана каждый раз сопровождается рывками киноленты, поскольку новые зубья стремятся в неблагоприятных условиях, отмеченных выше, войти в свои перфорационные окна, пытаясь смять кромку межперфорационной перемычки.

На рис. 24 в показаны графики зависимости угловой скорости вращения и линейной скорости транспортирования киноленты при реальной работе задерживающего зубчатого барабана кинопроектора 23КПК-3. Скорость транспортирования киноленты заметно отличается от постоянной, идеальной, приведенной на рис. 23 в. На рис. 24 в левый график частично идеализирован. Будем считать, что валу

передаточного механизма кинопроектора с закрепленным на нем задерживающим зубчатым барабаном требуется некоторое время на разгон до расчетной скорости и последующую инерционную остановку, но при установившемся режиме работы угловая скорость вращения вала (а вместе с ним и зубчатого барабана) постоянна.

На практике последнее условие в силу ряда причин может выполняться не в полной мере, а разгон и остановка передаточного механизма не так постепенны во времени, как хотелось бы.

На правом графике видно, что линейная скорость транспортирования киноленты задерживающим зубчатым барабаном сильно отличается от идеальной, сложна и не является величиной постоянной. Она уменьшается при вступлении новых зубьев в контакт с межперфорационными перемычками и слегка увеличивается при выходе зубьев, бывших до этого в контакте с ними за счет действия наматывателя. График скорости, таким образом, имеет характерные «выемки», где отчетливо прослеживаются явления колебания скорости продвижения киноленты. На рис. 24 в правый график отображает работу трех последовательных поперечных пар зубьев задерживающего зубчатого барабана.

Если в кинопроеционных аппаратах моделей до 23КПК-3 работа задерживающего барабана представляет интерес исключительно с позиций ее влияния на износ перфорационного ряда киноленты, то в 23КПК-3 следует учитывать ее влияние на качество звуковоспроизведения, так как задерживающий зубчатый барабан выполняет там и функцию звукового.

В других типах кинопроекторов, эксплуатирующихся в отечественной киносети, процесс зацепления зубьев задерживающего зубчатого барабана с перфорационным рядом киноленты происходит совершенно по-другому. Лентопротяжные тракты кинопроекторов КПТ – 23КПК обеспечивают едва ли не самые лучшие показатели по сохранности киноленты при ее транспортировании. Необходимо отметить, что работа задерживающего барабана в целом весьма несовершенна, что пред-

ставляет наибольшую опасность для склскс (выполненных киноклесм, те же, которые выполнены липкой лентой, могут слегка растягиваться) и подранных участков перфорации киноленты.

После задерживающего зубчатого барабана 16 кинолента 2, огибая специализированный поперечно-выравнивающий пластмассовый ролик большого диаметра 18 бесконтактного

индукционного датчика метки ДБМ-2 и демпфирующий поперечно-стабилизирующий следящий ролик 19 датчика автостопа, проходя под паразитным ограничительным упорным полуроликом 20, поступает на принимающую бобину 21, приводимую во вращательное движение наматывателем, где происходит формирование наматываемого рулона 22 (см. рис. 6 и 17).

Продолжение следует

РАБОТА БЕЗ ОПАСНОСТИ

Охрана труда в вопросах и ответах

А. СУХОВ

Основные термины

1. Для чего нужно знать основные термины по безопасности труда?

Знание основных терминов по безопасности труда необходимо для того, чтобы при чтении технической литературы, различных инструкций правильно усвоить безопасные приемы работы и применять их в своей практической деятельности.

2. Какие термины по безопасности труда можно отнести к основным, знание которых необходимо?

К таким терминам относятся: охрана труда, техника безопасности, производственная санитария, безопасность труда, производственная опасность, опасные и вредные производственные факторы, безопасность производственного процесса и оборудования, электробезопасность, электроустановка, электрическое замыкание на корпус или землю, защитное заземление и зануление, защитное отключение, электрозащитные средства, средства защиты работающих, средства индивидуальной защиты, несчастный случай на производстве, производственная травма, профессиональные заболевания, пожарная безопасность.

3. Каково содержание этих терминов?

Охрана труда — система законодательных, социально-экономических, технических, санитарно-гигиенических и организационных мероприятий, обеспечивающих безопасность, сохранение здоровья и работоспособность человека в процессе труда.

Техника безопасности — система организационных и технических мероприятий и средств, предотвращающих воздействие на работающих опасных производственных факторов.

Производственная санитария — система организационных, гигиенических и санитарно-технических мероприятий и средств, предотвращающих воздействие на работающих вредных производственных факторов.

Безопасность труда — состояние условий труда, при котором исключено воздействие на работающих опасных и вредных производственных факторов.

Опасный производственный фактор — производственный фактор, воздействие которого на работающих в определенных условиях приводит к травме или другому внезапному резкому ухудшению здоровья.

Вредный производственный фактор — производственный фактор, воздействие которого на работающего в определенных условиях приводит к заболеванию или снижению работоспособности.

Безопасность производственного процесса — свойство производственного процесса сохранять безопасное состояние в условиях, установленных нормативно-технической документацией.

Безопасность производственного оборудования — свойство оборудования сохранять безопасное состояние при выполнении заданных функций, установленных нормативно-технической документацией.

Электробезопасность — система организационных и технических мероприятий и средств, обеспечивающих защиту людей от вредного и опасного воздействия электрического тока, электрической дуги, электромагнитного поля и статического электричества.

Электроустановка — установка, предназначенная для производства, преобразования, распределения энергии, а также потребления энергии.

Электрическое замыкание на корпус — случайное электрическое соединение токоведущей части с металлическими нетоковедущими частями электроустановки.

Электрическое замыкание на землю — случайное электрическое соединение токоведущей части непосредственно с землей или нетоковедущими проводящими конструкциями, или предметами, не изолированными от земли.

Защитное заземление — преднамеренное электрическое соединение с землей или ее эквивалентом металлических нетоковедущих частей, которые могут оказаться под напряжением.

Зануление — преднамеренное электрическое соединение с нулевым защитным проводником металлических нетоковедущих частей, могущих оказаться под напряжением.

Защитное отключение — быстродействующая защита, обеспечивающая автоматическое отключение электроустановки при возникновении опасности поражения током.

Электрозачитные средства — переносимые и перевозимые изделия, служащие для защиты людей, работающих с электроустановками, от поражения электрическим током, от

воздействия электрической дуги и электромагнитного поля.

Средства защиты работающих — средства, применение которых предотвращает или уменьшает воздействие на работающих опасных и вредных производственных факторов.

Средства индивидуальной защиты — средства, предназначенные для защиты одного работающего. Они могут относиться как к технике безопасности (например, каска, защищающая от травм), так и к производственной санитарии (респираторы или наушники).

Несчастный случай на производстве — случай с работающим, связанный с воздействием на него опасного производственного фактора.

Производственная травма — травма, полученная работающим на производстве, вызванная несоблюдением требований безопасности.

Профессиональное заболевание — заболевание, вызванное воздействием на работающего вредных условий труда.

Пожарная безопасность — состояние объекта, при котором с установленной вероятностью исключается возможность возникновения и развития пожара и воздействия на людей опасных факторов пожара, а также обеспечивается защита материальных ценностей.

4. Является ли соблюдение инструкций по технике безопасности обязанностью работающего, или это его личное право?

В статье 145 КЗоТ Российской Федерации о труде установлено, что рабочие и служащие обязаны соблюдать инструкции по охране труда, требования обращения с машинами, пользоваться выдаваемыми им средствами индивидуальной защиты.

5. К каким последствиям может привести нарушение этой обязанности?

В результате ее нарушения может произойти несчастный случай с работающим, который получит производственную травму. Вина работающего окажет влияние на размер материальной компенсации ему за последствия травмы.

6. Кто обязан обеспечить работающим безопасные условия труда?

В соответствии со статьей 139 КЗоТ Российской Федерации обеспечение безопасных и здоровых условий труда возлагается на администрацию предприятий, учреждений и организаций.

7. Кто из должностных лиц в хозяйстве отвечает за условия и безопасность труда работающих?

Обязанности и права по охране труда должностных лиц в хозяйстве определены Положением по организации работы по охране труда. За безопасность работы в хозяйстве отвечают должностные лица — первый руководитель (директор), заместитель директора, главный инженер, руководитель производственных подразделений, бригадир.

8. Предусмотрена ли ответственность руководителей и инженерно-технических работников за нарушение ими законодательства по охране труда работающих?

Такая ответственность предусмотрена статьей 159 КЗоТ Российской Федерации и статьей 145 Уголовного кодекса России. В соответствии с этими статьями должностные лица, виновные в нарушении законодательства о труде и правил по охране труда, в невыполнении обязательств по коллективным договорам и соглашениям по охране труда, несут административную, материальную и уголовную ответственность.

9. Какая ответственность предусматривается для должностных лиц в хозяйстве, допустивших нарушение правил техники безопасности, приведшее к несчастному случаю с тяжелым или смертельным исходом?

Согласно ст. 145 Уголовного кодекса России должностные лица, виновные в таких действиях, могут быть приговорены к лишению свободы сроком до 5 лет.

10. Какой основной документ по охране труда регламентирует взаимоотношения

между рабочими и администрацией предприятия?

Таким документом является Коллективный договор, в котором предусмотрен специальный раздел «Улучшение состояния условий и охраны труда», или соглашение по социальным вопросам и охране труда, заключаемое ежегодно между администрацией и профсоюзным комитетом предприятия, учреждения, организации.

Коллективный договор содержит основные положения по вопросам труда и заработной платы, рабочего времени и отдыха, охраны труда. Этот договор устанавливает взаимные обязательства администрации и коллектива предприятия по выполнению производственных планов, совершенствованию организации производства и труда, внедрению новой техники, улучшению качества продукции и выполняемых работ, по укреплению производственной и трудовой дисциплины; повышению квалификации и подготовке кадров непосредственно в организации.

В нем содержатся обязательства профсоюзного комитета по вовлечению всех работников в управление производством, совершенствованию форм оплаты труда и материального стимулирования, по охране труда, предоставлению льгот и преимуществ передовикам производства, улучшению жилищных условий и культурно-бытового обслуживания работающих и другим вопросам. Коллективный договор заключается профсоюзным комитетом от имени трудового коллектива с его администрацией.

К соглашению по социальным вопросам и охране труда прилагают перечень мероприятий по улучшению условий труда с указанием ассигнованных средств, сроков исполнения и лиц, отвечающих за их выполнение, количества работающих, которым по установленным нормам выдается бесплатно спецодежда, спецобувь, средства индивидуальной защиты, мыло, молоко и др.

Продолжение следует

100 ЛЕТ КИНО

История техники кино

Б. ТАРАСОВ

«Синематограф» — киносистема
Л. Люмьера

Братья Луи и Огюст Люмьеры считаются в Европе создателями кинематографа. Так как Огюст передал свои права на патент Луи Люмьеру, его имя наиболее часто связывают с изобретением кино, называя датой рождения кинематографа 28 декабря 1895 года — день, когда состоялся первый платный публичный кинопоказ программы кинофильмов.

Жан Луи Люмьер занимался фотографическими материалами и, в частности, совершенствованием их эмульсий. Хотя он и интересовался движущимися изображениями, но до 1895 года его работы в этой области нам не известны. По воспоминаниям Л. Люмера, отправной точкой для работы в области движущихся фотографий явилось его ознакомление в Париже в феврале 1894 года с «кинетоскопом» Т. Эдисона, где он впервые увидел кинетоскоп-фильм и изучил внутреннее устройство аппарата. Поскольку до этого Л. Люмьер был знаком с «оптическим театром» Э. Рено, у него возникла идея их совмещения с целью показа фильмов на экран. Л. Люмьер приступает к созданию такого аппарата и уже к концу 1894 года изготавливает его первый вариант, дав ему название «синематограф». 13 февраля 1895 года братья Люмьер заявляют о своем праве на «аппарат, служащий для получения и рассматривания изображений». Патент был получен 18 ноября 1896 года (№ 245032).

Первый аппарат (рис. 24) был построен в механических мастерских на фабрике фотографических принадлежностей отца Люмера в Лионе, позднее в виде усовершенствованной с помощью Жюль Карпантье конструкции (рис. 25) промышленно изготавливался фирмой Люмьер. Основными задачами при разработке

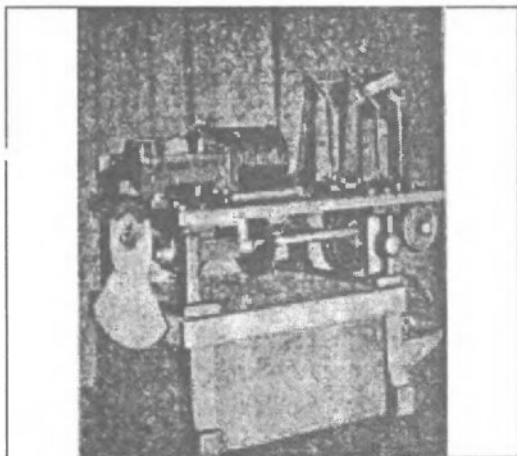
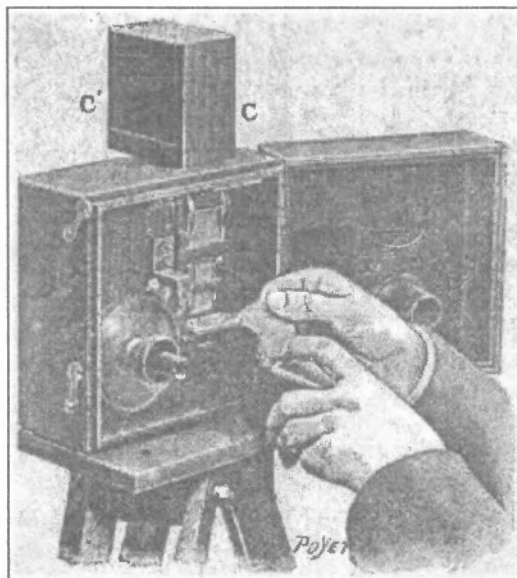


Рис. 24. Первый аппарат братьев Люмьер

Рис. 25. Промышленно-изготавливаемый аппарат братьев Люмьер, усовершенствованный Ж. Карпантье



Продолжение. Начало в № 6-8 1996 г.

аппарата Л. Люмьер считал достижение наиболее продолжительной остановки пленки при съемке и проекции и возможность замены предыдущей фотографии последующей при помощи «синусоидального» движения во избежание разрыва перфораций.

Воплощение идеи прерывистого движения киноплёнки в проекционном аппарате уже имело место до Л. Люмера. Так, в 1893 году во Франции Ж. Марей построил образец аппарата для проекции изображений с исперфорированных прозрачных плёнок на экран. Прерывистое перемещение киноплёнки осуществлялось толкателем, а остановка плёнки в кадровом окне проводилась за счет ее прижима. В этом же году Демени, ученик Марся, сконструировал образец проекционного аппарата для прозрачной перфорированной ленты, прерывистое перемещение киноленты в котором осуществлялось пальцевым скачковым механизмом, а ее транспортирование — зубчатым барабаном. Следует отметить, что, хотя оба эти аппарата не нашли практического использования, вполне вероятно, что они повлияли на решение конструкции братьев Люмьер. По-

следние решили использовать один аппарат как для съемки, так и для печати и проекции фильмов и применили грейферный механизм для прерывистого передвигания киноплёнки.

В описании патента братьев Люмьер говорилось, что аппарат предназначен для получения и рассматривания хронофотографических отпечатков на ленте, которые «оживляются» при ее прерывистом движении. При этом зубцы грейфера входят в «правильные» — круглые, диаметром 2,9 мм, перфорации, расположенные по краям ленты, и перемещают ее. Световой поток, попадающий в кадровое окно, поочередно открывается и перекрывается с помощью диска с прорезью, служащего obturatorом при неподвижной и подвижной фазах перемещения киноленты. Механизм аппарата включал первый вал, на котором закреплялись obturatorный диск, кулачок грейфера, а также второй вал с рукояткой для ручного привода. Передаточное отношение зубчатых колес двух этих валов равнялось 8. Продольный и поперечный разрезы аппарата схематично представлены на рис. 26 (буквенные обозначения на рисунках, взятых из первоисточника, в данном опи-

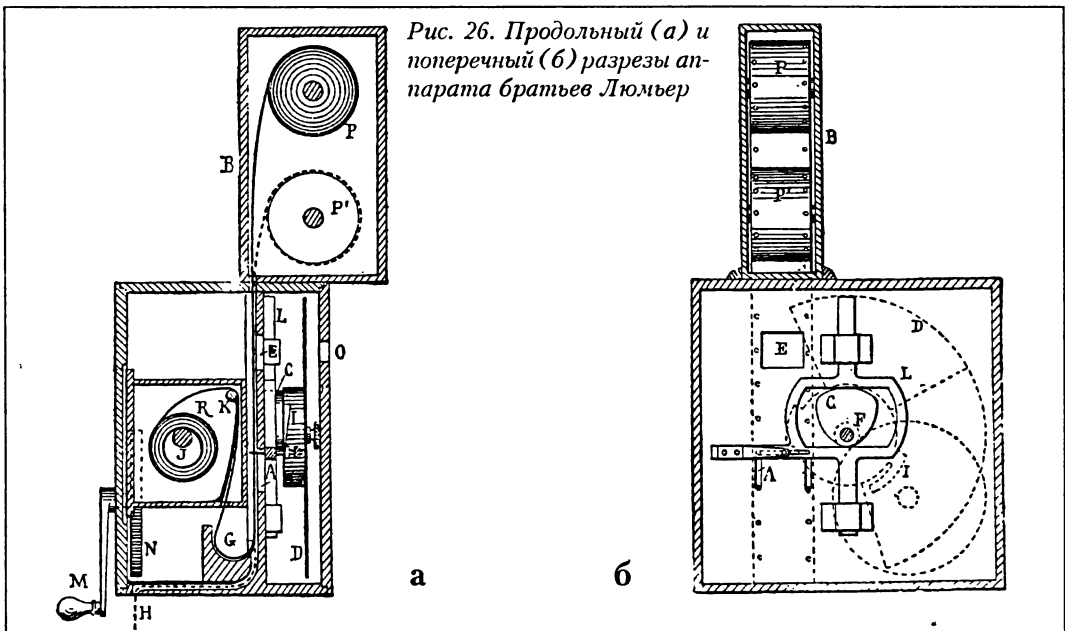


Рис. 26. Продольный (а) и поперечный (б) разрезы аппарата братьев Люмьер

сании не используются). Здесь грейферный механизм включал треугольный кулачок с рабочим углом 120° и однозубую двухстороннюю вилку. Частота съемки и проекции фильмов была близка к 15-16 кадрам в секунду. При этом продолжительность стояния кадра составляла $\approx 2/48$ с, что значительно больше, чем в кинестографе Т. Эдисона. Положительным было и увеличение времени смены кадров до $1/48$ с при довольно плавном изменении скорости движения ленты. Этого времени стояния было достаточно и для экспонирования кинопленки, и для проекции изображения на экран. Экспозиция, кроме того, могла регулироваться изменением угла раскрытия obtюратора.

В своих аппаратах первоначально Л. Люмьер использовал целлулоидную рулонную пленку производства фирмы Д. Истмена, однако светочувствительность светочувствительного слоя у материалов этой фирмы была еще недостаточной для съемки вне павильона, на природе. Поэтому для своего «синемаатографа» Л. Люмьер заказывал целлулоидную ленточную основу у фирмы Д. Истмена и на нее поливал собственную эмульсию более высокой светочувствительности, позволяющей снимать на натуре при указанных выдержках и существующих объективах. Хотя лента имела ширину, соответствующую пленке Т. Эдисона (близкую к 35 мм), однако сначала каждый кадр у Л. Люьера имел размеры 20×25 мм, а по обеим сторонам его располагались круглые перфорации с шагом 20 мм. Позднее Л. Люмьер отказался от первоначальной формы и шага перфорации и приблизил параметры пленки к выбранным Эдисоном. Он принял размеры кадра 18×24 мм и шаг перфорации

4,75 мм при шаге кадра 19 мм. Размеры перфорации и расположение кадра относительно ее также соответствовали пленке Т. Эдисона и практически без изменения дошли до наших дней. Однородность параметров кинопленки позднее позволила делать обмен фильмами между Америкой и Европой.

Кинопленка проявлялась в ведрах и корытах, очевидно, по частям. С полученного негатива с помощью того же аппарата проводилась печать позитива. Аппарат в режиме такой печати показан на рис. 27. В верхнюю кассету аппарата при этом устанавливались негатив N и позитивная кинопленка P. Обе пленки одновременно транспортировались через фильмовый канал с помощью грейферного механизма; позитивная кинопленка нама-

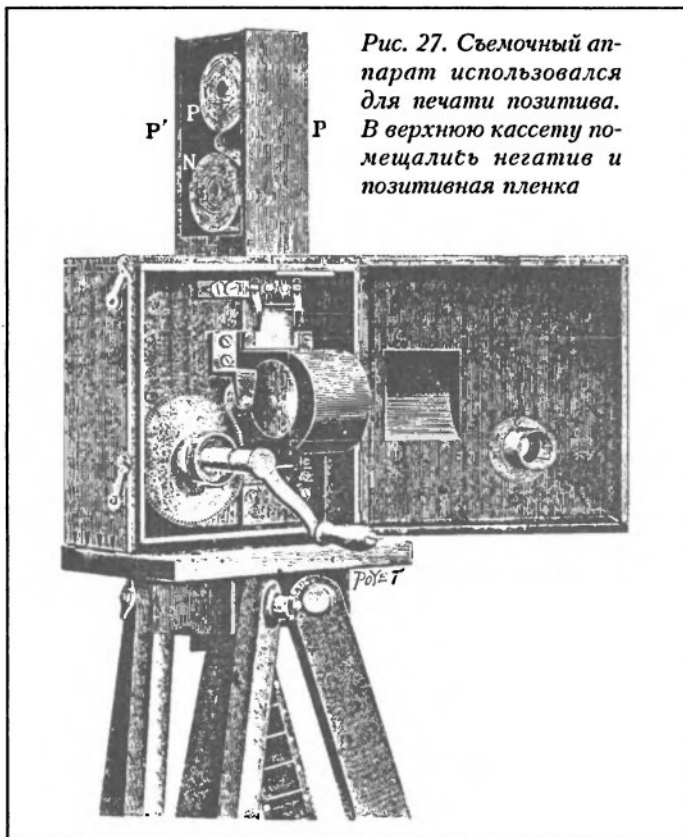


Рис. 27. Съемочный аппарат использовался для печати позитива. В верхнюю кассету помещались негатив и позитивная пленка

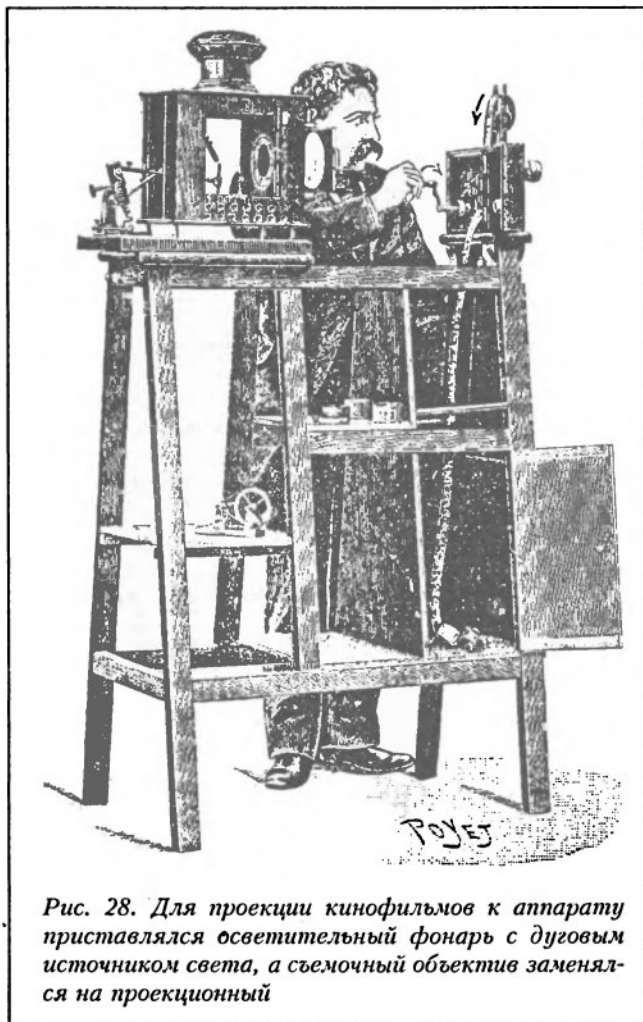


Рис. 28. Для проекции кинофильмов к аппарату приставлялся осветительный фонарь с дуговым источником света, а съемочный объектив заменялся на проекционный

тивалась в кассету, а негативная спускалась вниз. На том же аппарате кинофильмы показывались на экране зрителю. При этом к аппарату приставлялся осветительный фонарь с дуговым источником света (рис. 28), а съемочный объектив заменялся на проекционный. При проекции частота вращения основного вала иногда несколько увеличивалась и доходила до 20-22 кадров в секунду. Так как применение дополнительной лопасти у обтюратора при проекции фильмов началось только с

1896 года по почину мастерских О. Месстера, размеры первых экранов составляли 1,6x2 м.

Первый (известный нам) кинофильм Л. Люмьер снял в начале 1895 года, он назывался «Выход рабочих с фабрики». Этот фильм, как и все остальные, имел небольшую длину (15-20 метров), и его демонстрация занимала менее одной минуты. Публичный просмотр этого фильма состоялся 22 марта 1895 года в Обществе поощрения национальной промышленности в Париже перед собранием представителей науки и техники. 10 июня этого же года после модернизации первого варианта аппарата и изготовления еще нескольких фильмов Л. Люмьер состоялся кинопоказ в Лионе для членов Фотографического конгресса. Через день на банкете проводится третья по счету публичная демонстрация. При этом были показаны два фильма, снятые 12 июня перед банкетом и запечатлевшие прогулку участников конгресса по берегу Сены и беседу ученых. 11 июля 1895 года в Париже в Обществе чистых и прикладных наук Л. Люмьер демонстрирует свои фильмы перед учеными в зале на 150 зрителей. Здесь впервые показывается фильм «Прибытие поезда». Первую заграничную демонстрацию синемаграфа Л. Люмьер проводит в Бельгии 10 ноября 1895 года на собрании бельгийских фотографов. Еще один известный нам кинопоказ состоялся 16 ноября в Сорбонне в присутствии ряда ученых.

В начале декабря 1895 года Люмьер-отец снял в аренду подвальное помещение кафе на Бульваре Капуцинов д. 14 в Париже. Первый коммерческий публичный показ (седьмой публичный) был запланирован и состоялся здесь на Рождественской неделе 28 декабря 1895 года. Помещение было названо Индийским салоном, а на дверях вывешена первая афиша



Рис. 29. Первая афиша Синематографа

Синематографа (рис. 29). Первая программа включала фильмы «Выход рабочих с завода Люмьер», «Прибытие поезда на вокзал Ли Сьота», «Завтрак Бебе», (где была снята дочь Л. Люмьера), «Ловля золотых рыбок», «Кузнец», «Разрушение стены», «Солдаты в манеже», «Игра в карты», «Улица Республики в Лионе», «На море во время непогоды», «Уничтожение вредных трав», «Политый поливальщик». Из этих двенадцати фильмов в программе показывалось десять, а два оставались на возможную замену. Все фильмы представляли живую хронофотографию жизни, а фильм «Политый поливальщик», афиша которого представлена на рис. 30, был первым инсценированным игровым комедийным фильмом, широко известным нам как и «Прибытие поезда», благодаря включению его как

фрагмента в художественный кинофильм «Человек с бульвара Капуцинов». Особый интерес, кроме него, для нас представляют фильмы «Завтрак Бебе», где снят Огюст Люмьер, а также жена и дочь Луи Люмьера; «Игра в карты», где снят Люмьер-отец, а также «Разрушение стены», где мы видим самого Луи Люмьера.

Имеются косвенные данные, что Л. Люмьер, создав Синематограф, считал его кратковременным аттракционом. Однако при этом он продолжал совершенствовать аппаратуру. Известно, например, что для предотвращения возможности воспламенения пленки им предложено устройство, охлаждающее кадровое окно. Оно сделано в виде колбы с раствором, устанавливалось между осветителем и пленкой (рис. 31), выполняя при этом и функцию конденсора. К 1898 году относятся опыты по просцированию фильмов на большие экраны, а также использование Л. Люмьером пленки широкого формата. Экран при этом имел размеры 16х20 м и обслуживал до 25 тысяч зрителей.

В России датой первого появления кино считают 4 (16) мая 1896 года, когда синематограф Л. Люмьера впервые был продемонстрирован в Санкт-Петербурге в летнем театре «Аквариум» (в павильоне, принадлежащем сегод-

Рис. 30. Первый кинематографический плакат для фильма «Политый поливальщик»



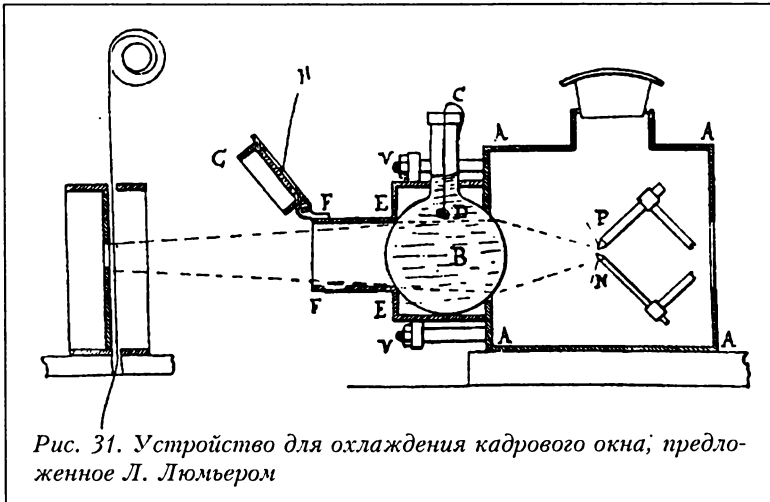


Рис. 31. Устройство для охлаждения кадрового окна, предложенное Л. Люмьером

ня киностудии «Ленфильм»). В этом же году в июле — июле были проведены киносеансы в Москве и Петергофе. Тогда же в России был снят первый кинофильм «Цирковая наездница». Иногда датой рождения русского кино считают 28 октября 1908 года, когда на экраны вышел первый игровой российский фильм «Пошизовая вольница» (о Стеньке Разине, экранизация народной песни «Из-за острова на стрежень»), созданный Санкт-Петербургской кинофабрикой А. Дранкова.

Заслугой Л. Люьера перед современным кинематографом является обеспечение проекции кинофильмов на экран. Он снял первые документальные и игровые фильмы на патуры, для чего создал и полил высококочувствительную по тому времени эмульсию. Л. Лю-

мьер впервые показал программу из разных фильмов и снял первый комедийный фильм. Он осуществил первые коллективные просмотры фильмов, организовав прототипы кинотеатров с обслуживающим персоналом (киномеханик, его помощник, директор, кассир, билетер). Л. Люмьер применил для съемки, печати и проекции фильмов один аппарат, показав возможность использования однотипных механизмов

в аппаратуре на всех стадиях фильмопроизводства. Он впервые применил грейферный механизм в киноаппаратуре. Многие идеи Т. Эдисона и Л. Люьера сохранились в современном кинематографе, и выделить любого из них, как, впрочем, и других исследователей, назвав изобретателем кинематографа или создателем кино, было бы несправедливо. Более правильно, хотя и не совсем точно, сказать: «Изобрел киноплёнку и создал первые кинофильмы Томас Эдисон, а в полной мере продемонстрировал их возможности и подарил людям кино Луи Люмьер». Его же название кинематограф преобразовалось в современное слово кинематограф.

Продолжение следует

Благодарим
Кузнецова Ивана Георгиевича,
реставратора фильмобазы «Киноvideосервис»
г. Новосибирска, за кроссворд, опубликованный
в «Кинотехнике» № 5/96 г.

ЗА РУБЕЖОМ

Японцы наблюдают скачки... в кинотеатре

Японская ассоциация скачек построила на токийском ипподроме кинотеатр круговой кинопанорамы, ставший главным аттракционом после живых скачек. Кинотеатр, вмещающий 300 зрителей, использует систему из девяти 35-мм кинопроекторов и синхронного многоканального магнитофона (число каналов не указано).

Американский кинорежиссер-оператор Джефф Блют снял за многие годы полдюжины фильмов для кинотеатров круговой кинопанорамы, начиная с Диснейленда и кончая «Американскими путешествиями» и фильмом, снятым для токийского кинотеатра круговой кинопанорамы. Этот последний фильм «Экипаж», на котором Д. Блют был режиссером-оператором, снят в старинном английском Ньюмаркете, городе, знаменитом своими зрелищными скачками, а также на токийском ипподроме. В обширной статье Д. Блют делится своим опытом съемки подобных фильмов. В частности, приводятся рекомендации

по конструкции съемочной камеры, в которой все 9 камер имеют общий единый центр съемки, обеспечиваемый системой зеркал. Даются советы по технологии съемки, печати и обработке негативов и позитивов фильма (например, перед съемкой проводится спецсъемка серой карты, по результатам которой корректируются условия экспозиции, освещения и фильтров).

В России тоже есть кинотеатр круговой кинопанорамы, но с одиннадцатью кинопроекторами. Много лет назад, вслед за подобным кинотеатром в Диснейленде, он был сооружен на ВДНХ (теперь — ВВЦ). К сожалению, аппаратура кинотеатра и фильмы очень устарели, однако нет специального финансирования для замены их новыми. Как ни странно, зрители посещают кинотеатр, по-видимому, потому, что он является единственным оставшимся аттракционом, т.к. остальные павильоны-аттракционы выставки давно переоборудованы в торговые точки.

Голографическое изображение в небе Нью-Йорка

Жители Нью-Йорка недавно были поражены изображением женщины, парящей в воздухе над оживленной улицей. Она танцевала, рекламируя новые джинсы. Затем она превратилась в... шагающие ботинки, а затем и вовсе в новейшую стереосистему. Эти изображения были спроецированы с помощью лазерной технологии через сложный комплекс компьютера, оптического и лазерного оборудования. Изображения кажутся трехмерными, потому что у них нет экрана и рамки. Известно, что мы воспринимаем подобные изображения в виде трехмерной иллюзии. Созданные на пересечении лазерных лучей, называемом «объемным экраном» высокого разрешения, они хо-

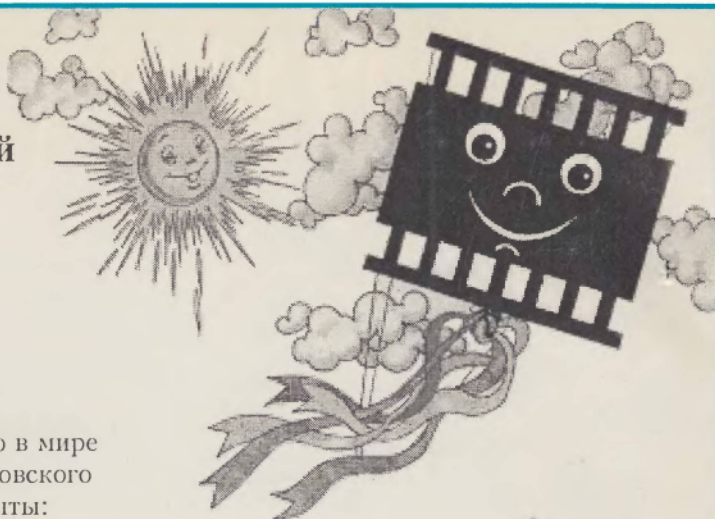
рошо видны даже днем. Их высота достигает 7 метров, и они видны почти с любого угла. Технология получения таких изображений разработана британско-американским консорциумом с участием британской ассоциации «DMA». Планируется применение этой системы для управления воздушным движением, в медицине, для видеонгр и т.д.

По-видимому, такая технология может быть использована и для показа кинофильмов.

В. РАКОВСКИЙ

(по материалам зарубежной печати)

**IV Международный
детский
кинофестиваль
«Артек»
завершился!**



По мнению самого Большого в мире
детского жюри призов артековского
кинофестиваля достойны ленты:

в номинации «самый музыкальный фильм»

«Маша и звери»

(реж. М. Юзовский. Киностудия детских и юношеских фильмов им. М. Горького)

в номинации «самый увлекательный фильм»

детский юмористический киножурнал про девчонок и мальчишек **«Ералаш»**
(дир. Б. Грачевский)

в номинации «самый добрый фильм»

«Без ошейника»

(реж. Р. Василевский. Одесская киностудия)

Дети выбрали

лучшую девочку-актрису — Олю Евтушенко
(«Пионерка Мэри Пикфорд»)

лучшего мальчика-актера — Артура Майна
(«Без ошейника»)

Лучшими взрослыми актерами фестиваля названы
Марина Яковлева («Маша и звери») и Кирилл Пирогов («Орел и решка»)



«НЕСКВИК» — генеральный спонсор
IV Международного детского
кинофестиваля «Артек»

ARTEK