

## ПРОЩАНИЕ С ПЛЕНКОЙ

Daniel GOUDINEAU «ADIEU A LA PELLICULE?»

*Даниель Гудино, бывший генеральный директор Национального центра кинематографии Франции (CNC), с 2004 года занимающий пост генерального директора телеканала «France 5», был выбран в ноябре 2005 года в качестве эксперта для проведения анализа ситуации, сложившейся в мире, в отношении цифровой кинопроекции. Национальный центр кинематографии Франции поручил Д. Гудино миссию оценки перспектив цифрового кинопоказа и определения угроз, которые он может таить в себе в отношении всей французской (и европейской) кинематографии. Представленный экспертом отчет был закончен в августе 2006 года и стал достоянием мировой общественности в сентябре 2006 г.*

Как отмечает в своем отчете г-н Гудино, переход к цифровому кинопоказу сопряжен с необходимостью решения ряда проблем.

Во-первых, в отличие, например, от цифрового эфирного телевидения, развитие цифровой кинопроекции не является следствием острой необходимости. Если в первом случае речь идет о расширении ограниченного ресурса: линии радиочастот, используемые для наземной трансляции аналогового телесигнала, являются исчерпаемыми, и переход на «цифру» позволяет расширить их возможности, т.е. речь идет об оптимизации общественного блага, – то ничего подобного не происходит в отношении кинозалов. Кроме того, преимущества цифрового кинопоказа гораздо менее заметны для кинозрителя, чем пользователям цифрового телевидения (качество, намного превосходящее аналоговую трансляцию, а также дополнительные каналы и другие возможности) или для посетителей кинотеатров после установки в них многоканального звука – по сравнению с моно.

Более заметная простому обывателю ценность цифровой кинопроекции заключается в стабильности качества кинопоказа во времени, а также в возможной диверсификации репертуара, которую позволяет «гибкость» цифры: расширение предложения кинофильмов (доступ к большому количеству фильмов, более многочисленные субтитрированные версии, включая варианты для глухонемых); трансляция альтернативного контента (спортивные события, спектакли, аудиовизуальные произведения).

Вместе с тем, стоимость цифрового оборудования до сегодняшнего дня остается очень значительной, и даже если в последнее время наметилась тенденция к ее снижению (в связи с развитием новых технологий и увеличением количества и объема заказов), все равно речь идет о сумме, необходимой для оснащения одного кинозала, порядка 70–80 тысяч евро<sup>1</sup>. При этом основную выгоду от использования новой «нематериальной» цепи дистрибуции получают кинопрокатчики, которые смогут серьезно сэкономить на стоимости выпуска тиража кинокопий. В этом заключается вторая проблема перехода к «цифре»: необходимость баланса между экономией дистрибьюторов и расходами кинотеатров.

Наконец, третьим препятствием на пути цифровой революции в кинопоказе становится стандартизация технологии. Причем сегодня речь уже не идет о том, соответствует или нет качество цифровой проекции пленочному аналогу: современные технологии проекции с разрешением 2K и 4K в достаточной степени обеспечивают необходимый уровень качества, сравнимый с контрольной, а не прокатной, пленочной копией. Публикация в 2005–2006 гг. норм цифрового кино (рекомендации DCI, стандарты AFNOR<sup>2</sup>), определивших основные технические требования, стала толчком к распространению процесса переоборудования кинотеатров в США (соглашения голливудских студий с Christie AIX и Thomson/Technicolor в США) и в Европе (общественный конкурс на переоснащение кинозалов, проведенный Советом Кино в Великобритании). Однако вместе с этим возникли новые вопросы, связанные с приверженностью стандартам со стороны маленьких кинотеатров или экспериментальных фильмов с небольшими тиражами.

Кроме того, первые опыты установки цифровой аппаратуры в кинозалах заставили усомниться в свободе кинотеатров и дистрибьюторов от власти поставщиков оборудования. Случаи возникновения вертикально интегрированных альянсов со всей очевидностью демонстрируют опасность ограничения свободы действий участников нематериальной цепи дистрибуции и угрозу жизнеспособности мелких и средних игроков.

Так, компания Thomson/Technicolor предлагает: комплекс работ от цифрового монтажа (спецэффекты, цифровой интермедиа) до подготовки цифрового мастера (100 фильмов были мастеризованы до сегодняшнего дня); дистрибуцию цифровых копий; установку систем цифрового кино в киноаппаратных масштабе точно такие же услуги. Компания XDC, которая сегодня самую большую сеть установок в кинозалах Европы, предлагает создание цифровых мастеров,

<sup>1</sup> В данном случае речь идет о стоимости оборудования на европейском рынке – в случае экспорта аппаратуры за пределы Евросоюза цена возрастает в среднем на 50% (здесь и далее примечания компании «Невафильм»).

<sup>2</sup> L'Association française de Normalisation – Французская Ассоциация Стандартизации, определяющая отраслевые стандарты, действующие на территории этой страны.

транспортировку цифровых копий, оборудование киноаппаратных, но в отличие от Technicolor и Eclair, не занимается цифровым монтажом.

Цель этих глобальных предложений заключается в быстром создании сети оборудованных кинозалов, достаточно многочисленной, чтобы достигнуть критического уровня, который обеспечит техническому поставщику прочное положение на рынке. Уровень качества услуг, который позволяет гарантировать стандартизацию предложения, является также аргументом, который используется этими предприятиями для привлечения новых клиентов, или доводом в переговорах с дистрибьюторами и, особенно, голливудскими студиями. Результатом этого становится контроль со стороны поставщика оборудования за выбором кинотеатров и дистрибьюторов.

Компания XDC утверждает, например, что кинотеатры, которые выбрали работу с ней по установке оборудования, управляют ею и в проведении комплекса работ прокатной цепи: кодирование/копирование контента и создание/управление ключами.

Первое европейское соглашение по оборудованию залов, которое было подписано в июле 2006 г. между Thomson/Technicolor и группой Kinopolis, является с этой точки зрения очень интересным. Договор оговаривает участие на эксклюзивной основе двух производителей оборудования: Varco для проекторов и Dolby для серверов. При этом официальное заявление компании гласит, что «Thomson обеспечит поставку, поддержку и контроль всех установленных систем цифрового кино, включая систему, принадлежащую TDC (Technicolor Digital cinema), для управления кинозалами». В конце этого заявления компания не скрывает своих амбиций: подписать в ближайшие месяцы соглашения с другими европейскими сетями и «занять позицию мирового лидера в индустрии цифрового изображения, включая его подготовку, дистрибуцию и проекцию».

Перед лицом этих негативных факторов, г-н Гудино в своем отчете предлагает рассмотреть каждый из них в отдельности, а затем вырабатывает ряд рекомендаций, которые, по его мнению, должны быть приняты незамедлительно французскими и европейскими органами управления кинематографией с целью предотвращения негативных последствий стихийного формирования рынка цифрового кинопоказа.

Прежде всего, в отчете рассматриваются технические аспекты проблемы, главная из которых – стандарт цифровой проекции.

Одно из главных преимуществ пленочной проекции заключается в ее универсальности. Несмотря на трудность транспортировки, если оставить в стороне вопрос трансляции звука, пленка позволяет установить унифицированный стандарт проекции по всему миру. Способна ли цифровая проекция воспроизвести эту модель, которую бы мы назвали сегодня идеальной?

### **1. Один стандарт или несколько?**

На сегодняшний день существуют две принятые «нормы».

#### **а) Рекомендации DCI 1.0 :**

Первый сборник технических спецификаций был принят консорциумом DCI (Digital Cinema Initiative, который объединил 7 голливудских студий) в июле 2005 г. Эти спецификации должны быть утверждены в конце 2006 г. в качестве стандарта SMPTE (Society of motion picture and television engineers) DC28, а затем сертифицированы международной организацией ISO.

Рекомендации DCI очень детальны: они определяют не только стандарт качества проекции, но также процедуры гарантирования защиты доставки контента. В сущности, они выражают требования киностудий к цифровому распространению их фильмов.

Принципиальные требования этих рекомендаций следующие:

- в отношении проекции, они поддерживают только разрешение изображения не менее 2К, определяющее отношение контраста и цветового пространства, скорость движения кадров (для возможности проекции 3D и др.) – эти элементы отражаются на конфигурации проектора;
- в отношении трансляции фильмов:
  - стандарт сжатия: Jpeg 2000; этот элемент отражается на конфигурации сервера;
  - четко определенные условия защиты: шифровка, система ключей чтения, защищенная связь между сервером и проектором, «водяные знаки», которые позволяют отследить источник копирования в случае пиратства.

К тому же, заботясь о долгосрочной стабильности (соглашение по распространению, подписанное в то же время членами DCI, будет действительным в течение 10 лет, что заставляет думать, что технические спецификации сохранятся, по меньшей мере, в течение всего этого времени), рекомендации DCI предвидят, что файлы с фильмами с разрешением 4K будут способны воспроизводиться проекторами 2К.

#### **б) стандарт AFNOR NF S-27 100:**

Этот стандарт был разработан во Франции Высшей технической комиссией кино – CST (commission superieure technique du cinema). Он должен вступить в действие в ближайшее время.

Стандарт AFNOR касается только качества проекции, т.е. того, что относится к первой части рекомендаций DCI. Этот стандарт не определяет ни шифрования фильмов, ни других условий защиты, ограничиваясь лишь характеристиками проектора.

Но в отношении проекции эта норма повторяет тот же уровень требований, что и рекомендации DCI: здесь говорится о разрешении изображения (2K), цветовом пространстве, о контрасте изображения и скорости проекции. Речь идет об уровне качества, сравнимом с тем, что обеспечивает пленочный дубльпозитив.

Таким образом, стандарт AFNOR полностью соответствует рекомендациям DCI.

### с) отсутствие европейского стандарта:

До настоящего момента Европа даже не начала работу по разработке стандарта. Однако работа Европейского Форума цифрового кино – EDCF (European Digital cinema forum) с июля 2001 г. смогла позволить ему занять решающее место по решению этого вопроса. Тем не менее, EDCF остается в целом лишь местом обмена мнениями между кинематографистами.

## 2. Должны ли все кинотеатры быть связаны одним стандартом? Спор между цифровым и электронным кино.

Этот вопрос заключается в том, является ли эта норма, задуманная для блокбастеров, излишним требованием для всех кинотеатров, особенно небольших, и для всех фильмов. Опасения связаны с осуществлением инвестиций, которые могут оказаться чрезмерными вопреки необходимости.

### а) защитники альтернативного кино, кино «вне норм»:

Некоторые кинематографисты – создатели, а также дистрибьюторы и кинопоказчики – признают, что только «легкий» цифровой формат может сохранить авторское кино.

Стоимость цифрового оборудования «2K» очень высока для большинства кинозалов; оно может быть экономически оправдано только в случае крупных премьер. Стоимость же выпуска авторских фильмов, предназначенных для показа только в кинозале, но имеющих ограниченный зрительский потенциал, значительно выше, чем масштабные тиражи блокбастеров. Только легкий цифровой формат совмещает качество показа и низкую стоимость копий и может сосуществовать наряду с пленкой. Это единственный выход, который сохраняет свободную зону для фильмов, необходимую для разнообразия.

### б) защитники проведения различий между залами:

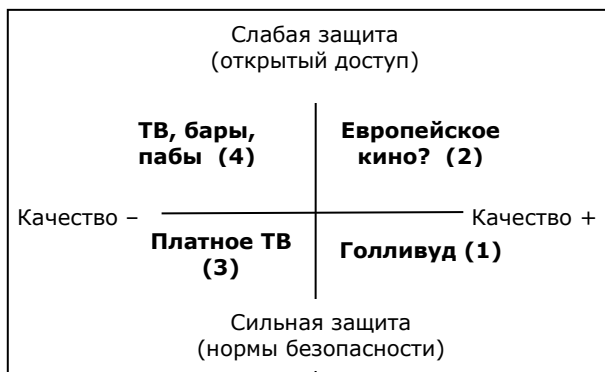
Опасения относительно непропорциональности инвестиций выражают как объединения кинопоказчиков, так и местные органы управления кинематографией.

Для части из них эти вопросы основаны на том факте, что европейское кино имеет свои собственные цели и не должно позволять себе идти на поводу американской модели. Появление цифры должно стать удачным поводом для расширения аудитории европейских фильмов.

Опасения других вызваны тем, что оборудование 2K является непропорционально завышенным стандартом для залов, обладающих средними характеристиками (с экраном меньше 10 метров).

Наконец, в небольших городах и в сельской местности приход цифры воспринимается как способ доступа к более широким возможностям кинопаказа: более разнообразный кинорепертуар, а также спортивные соревнования и культурные события, аудиовизуальные произведения искусства. С этой точки зрения возможность доступа к этим программам является целью более важной, чем защита стандарта качества.

Питер Бакингам (Peter Buckingham) из Британского Совета Кино лучше всех резюмировал эти вопросы. Он создал модель, состоящую из четырех зон, определяющих показ фильмов, руководствуясь двумя осевыми направлениями: качество проекции и защита контента от пиратства.



Зона 1 соответствует максимальному уровню качества и защиты: эта зона спецификаций DCI. Зона 2 соответствует высокому уровню качества без особенной защиты: именно ее должен занимать европейский кинематограф, как утверждает П. Бакингам. При этом он опасается, что европейское кино растворится в первой зоне, поддавшись американскому влиянию.

В зоне 3 безопасность превалирует над качеством; она может соответствовать платному телевидению или некоторым архивным фильмам. Наконец, зона 4 соотносится с некинотеатральным кинопоказом.

С течением времени (в хронологии медиасредств) показ фильма перемещается от зоны 1 к зоне 4.

Иначе говоря, поставленный вопрос является проблемой выбора между двумя цифровыми кинотеатрами (или их одновременному сосуществованию): с одной стороны, цифровое кино, отвечающее нормам, определенным выше, а с другой стороны, электронное кино – для авторских фильмов или небольших кинозалов, которые не соответствуют этим нормам.

Однако дифференцированное оборудование залов приведет неизбежно к созданию киносетей «многоуровневых» залов. С одной стороны, это будут кинотеатры, оборудованные для показа блокбастеров, американских или европейских. С другой, сеть экспериментальных кинозалов, посвященных авторскому кино и открытию новых талантов. Кроме того, возможно появление

кинотеатров «многоцелевой проекции», имеющих диверсифицированный репертуар, состоящий из фильмов и событий, в том числе местного производства.

Подобные «альтернативные» сети могут иметь свои преимущества. Они обеспечивают предложение настоящего киноискусства, где важен примат содержания над техникой; удовлетворяют потребность в киноуслугах, не предназначенных для широкой аудитории, а также защищают национальное или просто неамериканское кино, которое без них рискует остаться в стороне. Также альтернативные кинозалы обеспечивают расширение кинематографического пространства страны, давая местным киносетям возможность возрождения и приобщения к событиям, которые доступны только жителям крупных агломераций. Такие компании как Ciel Ecran, целью которых является трансляция живых спектаклей через спутник на большой экран, работают с залами, оборудованными простыми видеопроекторами.

Тем не менее, в рамках французских принципов поддержки кинематографии, предусматривающих равный доступ ко всем кинофильмам (в т.ч. и американским) во всех кинозалах страны, подобная система киносети является неприемлемой, поскольку голливудские студии, очевидно, не дадут согласия на прокат своих фильмов в залах, не оснащенных аппаратурой, соответствующей их требованиям к качеству кинопроекции и уровню защиты.

В связи с этим, г-н Гудино выдвигает первую группу рекомендаций, связанных с техническими особенностями распространения цифровой кинопроекции.

**Первая рекомендация: строжайшим образом сохранять в качестве условия предоставления финансовой поддержки для перевода кинозалов в цифровой формат установку проекции минимум 2К в соответствии с нормами AFNOR.**

Всякий другой выбор оборудования не надо запрещать, но его установка должна будет происходить вне системы государственной поддержки, что естественно для аппаратуры, цена которой значительно ниже даже обычной пленочной.

**Вторая рекомендация: при этом не следует исключать другие установки из состава поддержки CNC, если в кинозалах используется проектор с разрешением менее 2К, пока это оборудование остается дополнительным к пленочному.**

Причем эта позиция должна быть пересмотрена вновь, как только подобное цифровое проекционное оборудование станет единственным, обслуживающим кинозал.

Выше были рассмотрены вопросы, касающиеся выбора проектора. Между тем цифровая проекция привносит в процесс кинопоказа такое новшество, как сервер, призванный получать, хранить и декодировать файлы с фильмами перед их перемещением в проектор.

Декодирование связано с выбранным форматом сжатия. Сегодня существуют два формата: Mpeg 2, в большей степени связанный с миром телевидения (это формат сжатия бесплатного цифрового эфирного телевидения), и Mpeg 2000. Рекомендации DCI высказались за Mpeg 2000. Нормы AFNOR прямо не называют предпочтительного формата сжатия, но также подразумевают Mpeg 2000: только он позволяет отвечать предъявленным требованиям качества.

Разница между двумя форматами кодирования имеет важный смысл для фильмов, монтажные работы которых полностью проходят в цифровом формате, и заключается в следующем:

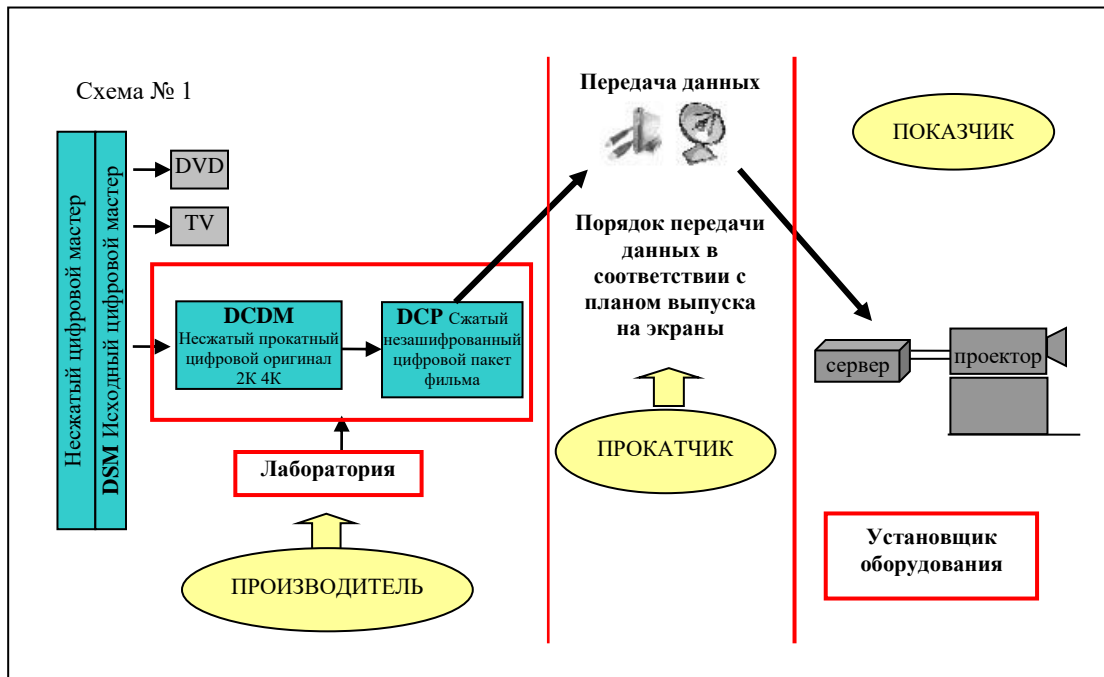
- источник кодирования в формате Mpeg 2 – это видео HD; он заставляет вернуться в цветное пространство монтажа;
- источник Mpeg 2000 – это прямой источник, взятый после цифровой цветокоррекции.

**Третья рекомендация: в связи с этим государственные органы должны – при разработке систем поддержки – вести речь не об эксклюзивных форматах сжатия, но поощрять в большей мере универсальность серверов.**

При этом остается еще один важный технический вопрос, который касается совместимости выбранного для установки в кинозале оборудования. В связи с этим г-н Гудино предлагает следующую рекомендацию.

**Четвертая рекомендация: доверить Высшей технической комиссии по кино (CST) миссию экспертизы проектов переоборудования залов в цифровой формат с целью утверждения совместимости и взаимодействия их компонентов.**

Вместе тем, технические перемены в сфере кинопоказа на этом не заканчиваются: они влекут за собой более глубинные изменения, касающиеся кинематографии в целом. И самым существенным моментом здесь становится организация новой физической цепи дистрибуции. В своем отчете Д. Гудино приводит схему новой системы (схема № 1), описывающую этот процесс.



1. Сначала создается «исходный цифровой мастер» фильма – некомпрессированная контрольная копия для всех последующих копий для кинотеатров (DSM = digital source master), – который можно сравнить с пленочным дубльпозитивом.

Эта контрольная копия может быть естественным результатом цифрового монтажно-тонировочного периода (4K, 2K, HD, DV) или результатом, полученным посредством перевода на цифровой носитель фильма, монтаж которого производился на пленке.

Эта операция стоит дорого и может превосходить пленочный монтажно-тонировочный период, в зависимости от выполняемых работ, от 1 до 3 раз.

2. Производство «прокатного мастера», в формате распространения, объединенного со звуковыми дорожками, субтитрами и т.д. (DCDM = digital cinema distribution master), который может быть сравним с дубльнегативом.

3. Производство «цифрового пакета фильма» (DCP = digital cinema package), закодированного в выбранном формате сжатия, который неразрывно связывает все необходимые файлы для кинопоказа в залах. Именно он тиражируется и распространяется в кинопроекторные. Это эквивалент кинокопии.

Стоимость этих двух последних операций существенно ниже в сравнении со стоимостью изготовления пленочного дубльнегатива.

Что касается доставки цифровых копий фильма (DCP) в кинотеатры, то самым дешевым способом сегодня является отправка в виде съемного жесткого диска; большинство показов, осуществленных до сегодняшнего дня, использовали именно этот способ дистрибуции. Таким образом, прокат частично еще сохраняет физический носитель. Если изготовление цифровой копии практически ничего не стоит, то ее транспортировка имеет реальную стоимость, которую можно оценить, в зависимости от тиража, в 3–5 раз меньше, чем доставку пленочной копии (200–500 евро вместо 1000–1500 евро).

Но в ближайшие годы должна развиваться дематериализация доставки копий в виде двух основных способов:

- Спутниковая трансляция, влекущая за собой необходимость обратной наземной передачи для того, чтобы удостовериться, что файл получен полностью.
- Передача при помощи ADSL или высокоскоростных сетей: это вызывает необходимость наличия в кинотеатрах связи достаточной скорости и проходимости, чем могут похвастаться сегодня только кинотеатры в центральных городах.

Эта простая цепочка, которая не содержит системы защиты, работает для дистрибьютора как обычная пленочная цепочка: достаточно отметить кинотеатры, которым должны быть доставлены копии фильма.

Однако к элементам этой незащищенной цепи следует добавить требования, выдвинутые рекомендациями DCI 1.0. в отношении безопасности цепочки.

**Основные процедуры защиты, рекомендованные DCI, состоят из:**

- **шифрования фильма:** оно происходит в момент создания «финального файла» фильма (DCP) в то же время, что и кодирование. Само по себе оно не несет дополнительной стоимости. К

зашифрованному файлу присоединяется **первичный**, или материнский, **ключ** фильма, который позволяет прочесть этот зашифрованный фильм;

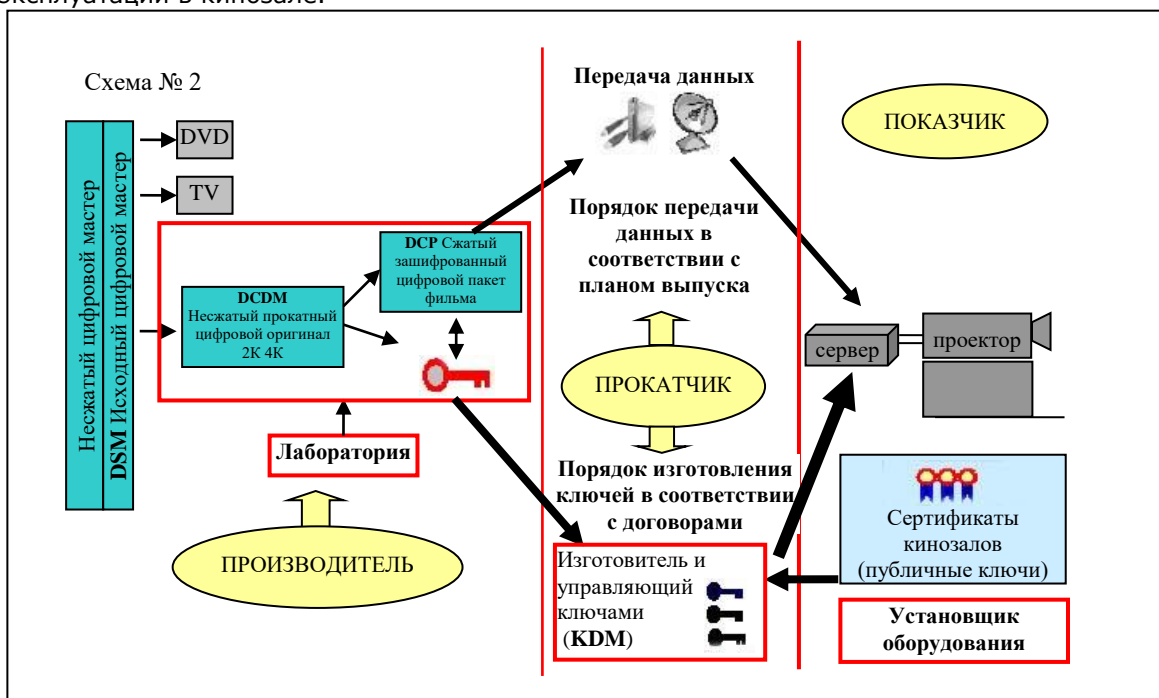
- **создания ключа чтения фильма специально для каждого кинозала:** этот ключ, называемый KDM (Key delivery message), является информационным файлом, состоящим, с одной стороны, из первичного ключа фильма, а с другой стороны, из элементов, идентифицирующих оборудование, которое обслуживает кинозал (сервер и/или проектор), – эти элементы называются «**публичными ключами**» или «**сертификатами**».

Таким образом, изготовленный ключ чтения вместе с файлом фильма (DCP) доставляется в кинотеатр, позволяя воспроизводить фильм на конкретном сервере и проекторе кинозала и строго гарантируя, что ни один файл фильма не сможет быть показан в другом зале.

Ключ чтения (KDM) может к тому же содержать срок действия, соответствующий контракту, заключенному между прокатчиком и кинотеатром, что гарантирует демонстрацию фильма в конкретном зале только в течение определенного периода (ни до, ни после);

- **передачи ключа чтения (KDM) способом, отличным от доставки пакета фильма (DCP):** она может производиться при помощи ключа USB или файла, отправленного по сети ADSL.

**Учетные записи:** к этим операциям, «нисходящим» к кинотеатрам, может добавиться, начиная с запроса сервера, сбор «восходящей» информации, называемый «**учетными записями**», которые позволяют точно узнать, как был использован фильм (количество и время сеансов и т.п.) в течение срока эксплуатации в кинозале.



Таким образом, в то время как в простой схеме дистрибуции отношения между прокатчиком и кинотеатром заключаются в отправке пакета фильма, как сегодня пленочной копии, в схеме «безопасной» дистрибуции устанавливаемая связь становится определенно более сложной, поскольку дистрибьютор должен организовать два или три потока передачи данных:

- отправку пакета фильма, который является сам по себе «недействующим» или «потенциальным», т.к. он не может быть воспроизведен;
- отправку ключа чтения, открывающего файл, который должен содержать два обозначенных нами элемента: материнский ключ фильма и сертификаты проекционного оборудования, к которым может добавляться определение срока использования, отражающее условия заключенного с кинотеатром договора;
- возможное внедрение учетных записей, для анализа и обработки результатов проката.

Из этой схемы легко понять, что операция изготовления и управления ключами чтения и учетными записями становится «стратегическим местом», поскольку она связана не только с техническими операциями дистрибуции, но также и с коммерческими отношениями между дистрибьюторами и кинотеатрами.

Очевидно при этом, что, поскольку стороны договора – дистрибьюторы и кинотеатры – являются заинтересованными, то ни одна из них не может быть беспристрастным регулировщиком этих отношений. Следовательно, существует потребность в третьем участнике, который бы занимался изготовлением и управлением ключами чтения, в соответствии с заключенными договорами проката, соединяя первичные ключи фильмов с сертификатами оборудования кинозалов.

При этом деятельность этой третьей стороны, гарантирующей условия свободы действий участников и помогающей избежать вертикальной интеграции, должна быть подкреплена двумя условиями:

- обязательность обращения к третьей независимой стороне, которая ограничивается регистрацией сделок, обеспечивая свободу участников с обеих сторон цепи;
- предоставление в распоряжение этих третьих сторон необходимых данных для выполнения их миссии, особенно в отношении публичных ключей или сертификатов оборудования.

По мнению Д. Гудино, во Франции единственной организацией, имеющей возможность стать третьей доверенной стороной, является Национальный Центр кинематографии (CNC), приемлемый и уважаемый всеми сторонами. Именно поэтому он считает необходимым, чтобы CNC нес ответственность за предлагаемый порядок. Тем не менее, CNC не имеет изначально технических возможностей для управления платформой создания и управления ключами чтения. Поэтому обращение к независимым техническим поставщикам является обязательным. В этом смысл двух следующих рекомендаций.

**Пятая рекомендация: безотлагательно поставить вопрос о технически нейтральном положении ежегодных «публичных ключей» или «сертификатов» цифрового оборудования, установленного в кинозалах.**

**Шестая рекомендация: безотлагательно изучить условия назначения конкурса к представлению предложений от независимых технических поставщиков, обязующихся разработать за счет и под руководством CNC платформы создания и управления ключами чтения фильмов.**

Переход к цифровой цепи дистрибуции требует внимания властей не только в процессе организации деятельности третьих сторон. Подобная трансформация всей отрасли кинематографии может оказаться весьма болезненной для отдельных участников рынка, особенно для наиболее уязвимых:

- для кинотеатров, которые имеют только один зал (или даже два), для которых переход к цифре составляет реальный риск;
- для средних и мелких дистрибьюторов, поскольку они будут сталкиваться в переходный период с необходимостью «смешанных релизов» (цифровых-пленочных), которые рискуют обернуться для них сверхрасходами.

Речь идет о случаях самых очевидных. Но определение уязвимости может быть расширено.

Посредничество государства необходимо для корректировки дисбаланса, который может появиться, и для гарантирования необходимой поддержки уязвимых участников рынка с целью сохранения разнообразия кинематографической ткани. Для этого Фондом поддержки кинематографии должны быть предприняты следующие меры:

**Седьмая рекомендация: рассмотреть возможность поддержки или усиленной избирательной помощи в отношении наиболее уязвимых залов, особенно однозальных кинотеатров.**

**Восьмая рекомендация: рассмотреть возможность поддержки или усиленной избирательной помощи в отношении наиболее уязвимых дистрибьюторов, особенно тех, которые выпускают небольшие тиражи фильмокопий – цифровых и пленочных.**

Критерии и пределы этой помощи, очевидно, необходимо уточнять.

Наконец, г-н Гудино рассматривает момент, касающийся вопросов репертуарного планирования новых цифровых кинозалов.

До сегодняшнего дня цифровой прокат ограничивался лишь несколькими десятками фильмов, в основном голливудских. В этой ситуации цифровые кинозалы испытывают «репертуарный голод», избавление от которого возможно несколькими способами: первый из них – это открытый доступ к альтернативному контенту.

В США в киносети, распространяемой Christie/AccessIT, с октября 2005 г. состоялись сеансы 57 голливудских фильмов и 257 альтернативных показов (ODS = other digital stuff), что почти в 5 раз больше!

По мнению Д. Гудино, CNC не может быть безучастным к возможности некинематографических программ, поскольку отныне они могут стать все более возрастающей деятельностью залов. Вместо помощи кинозалам на условиях финансовой поддержки или путем прямой установки оборудования следует заняться изучением условий, при которых диверсифицированная деятельность кинозалов станет внедряться в механизм CNC на тех же условиях, что и кинематографическая деятельность.

**Девятая рекомендация: изучить внедрение в механизм финансовой поддержки диверсифицированной деятельности кинозалов.**

С другой стороны, кажется ясным, что если французское или европейское кино не присутствует на экранах, обслуживаемых цифровыми проекторами, то оно рискует не только добровольно

устраниться из новых сетей дистрибуции в момент, когда они внедряются в действие, но и столкнуться со снижением посещаемости, в связи с потерей некоторых категорий зрителей, особенно молодых.

Таким образом, как только значительная часть французских и европейских экранов, и особенно однозальных кинотеатров, будут переведены на цифру, французские или европейские фильмы должны стать доступными на цифровых носителях. В качестве реалистичной временной перспективой для этого может быть принят период между 2007-2010 гг.

Цель заключается не только в создании «премьерных версий» фильмов, но также в освоении всех возможностей, которые позволяет цифровой носитель: дублированные или субтитрированные версии, варианты для глухонемых и др. Показ европейских фильмов в Европе и в мире зависит от быстрого развития этих возможностей и выпуска из монтажа цифровых версий. Речь должна идти о главной цели Европы в области кинематографии: о содействии распространению произведений киноискусства и поддержке их экспорта.

В идеале надо сделать так, чтобы цифровой исходный мастер (DSM) использовался для цифровых монтажно-тонировочных работ (будь то съемка на цифру спецэффектов, или сканирование кадров с пленки до начала монтажных работ). На самом деле изготовление цифрового эталона предлагает творческой группе широкий спектр операций и серьезную гарантию качества воспроизведения. Но как мы видели, эта операция дорогая и производители не всегда прибегают к ней. Несмотря на это, речь идет о достижении важнейшей цели: сегодня через цифровой монтаж (сканирование дублей, монтаж и цветокоррекцию) проходят 90% американских фильмов и только лишь 40% французских.

**Десятая рекомендация: требовать от производителей, чтобы к 2009-2010 гг. все французские фильмы выходили на цифровых носителях для проката в кинотеатрах.**

Цифровой монтажно-тонировочный период является к тому же важной целью для технической модернизации киноиндустрии, и регулировать конкурентный сектор этой отрасли возможно только на уровне Евросоюза. Вот почему, считает г-н Гудино, Национальный Центр кинематографии и все кинематографисты должны добиваться от Еврокомиссии введения условий для поощрения развития цифровой послесъемочной обработки европейских фильмов и увеличения объемов цифрового производства.

**Одиннадцатая рекомендация: убедить Еврокомиссию принять условия, которые позволили бы развивать цифровой монтаж европейских фильмов.**

При этом если сейчас основным способом распространения, по причине его дешевизны, остается физическая транспортировка съемных жестких дисков (а также Интернет или физическая доставка ключей USB – для KDM), то в дальнейшем гибкость цифровой дистрибуции должна будет распространиться не только на возможности репертуарного планирования, но и на скорость и доступность других способов доставки (в связи с развитием в ближайшие годы телефонных соединений, спутниковой или высокоскоростной Интернет-связи, без сомнения все более специализированной). Результатом этого станет географическая доступность и территориальная близость, по отношению к кинематографическим новинкам, кинотеатров в самых отдаленных уголках мира.

В связи с этим уже сейчас можно опередить эту эволюцию, особенно для кинотеатров, расположенных не в центре города, но нежелающих оставаться на периферии кинематографической жизни. Это может также стать вкладом в сохранение единства киносети на национальной территории.

Для этого необходимо, совместно с местными органами управления кинематографией, изучить, при каких условиях кинотеатры смогли бы быть интегрированы в распространение новых технологических сетей на территории.

**Двенадцатая рекомендация: совместно с местными органами управления кинематографией изучить, каким образом можно включить кинотеатры в распространение новых технологических сетей связи.**