**Правительство Российской Федерации**

**Федеральное государственное автономное образовательное учреждение высшего профессионального образования**

**"Национальный исследовательский университет**

**"Высшая школа экономики"**

**Факультет медиакоммуникаций**

**Департамент "Медиапроизводство и креативные индустрии"**

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

На тему: Государственная поддержка кинематографа в России и Европе (сравнительный анализ)

Студент группы № 445

Ханукаева Раиса Ильиничеа

Научный руководитель:

заместитель декана по науке,

академическому развитию и

международным связям, профессор,

Кирия Илья Вадимович

Москва, 2013 г.

Введение ………………………………………………………………………….1

I ЧАСТЬ: доказательство необходимости государственной поддержки…….. 3

1.1.Кино как часть культуры……………………………………………………..4

1.2 Аргументы в пользу государственной поддержки………………………….7

1.3. Национальные фильмы – элемент политики государства…………………8

1.4.Европейский кинематограф…………………………………………………12

II ЧАСТЬ. Государственная поддержка кинематографа. Сравнительный анализ европейского и российского опыта…………………………………….16

2.1. Государственные органы, регулирующие процесс поддержки кинематографа. ………………………………………………………………….16

2.2. Фонды поддержки. …………………………………………………………21

2.3.Статистика фильмопроизводства. ………………………………………….24

2.4 Виды помощи кинематографу.

• 2.4.1.Документация, законодательные акты. …………………………...26

• 2.4.2. Льготное налогообложение………………………………………..29

• 2.4.3. Финансирование кинематографа………………………………….31

• 2.4.4. Прокат. ……………………………………………………………..36

• 2.4.5. Авторское право…………………………………………………..41

• 2.4.6.Пиратство…………………………………………………………..43

• 2.4.7. Кинофестивали. Музеи кино……………………………………... 47

2.5.Квотирование ………………………………………………………………..51

2.6. Поддержка европейского кино. Деятельность Европейского Союза и Совета Европы………………………………………………………………….54

Заключение …………………………………………………………………….59

Литература……………………………………………………………………..62

**Введение.**

**Актуальность**. В ноябре 2012 года правительство Российской Федерации выступило с инициативой оптимизировать методы государственной поддержки кинематографа. Причиной такого решения стала низкая доля на рынке продуктов российской киноиндустрии. По данным СМИ, в течение 2011 года Министерство культуры и Фонд кино вложили в развитие российского кинематографа 3,2 миллиарда рублей, при этом валовый доход от проката отечественных фильмов составил 9,5 %. В течение 2012 года сумма вложений увеличилась до 3,9 миллиардов рублей, а доля валовой выручки снизилась до 7,5 %.

По вопросам, касающимся улучшения работы Фонда и повышения эффективности государственной поддержки, дискуссия ведется и по сей день. И если обсуждение вокруг Фонда кино уже подходит к концу и его результаты известны: Минкультуры намерено вернуть себе часть утраченного влияния на кинематограф, то над вопросом с введением квот в кинотеатральный показ, правительство пока работает.

В связи с переменами, происходящими в данный момент в структуре государственных органов, отвечающих за поддержку и развитие кинематографа, моя работа кажется актуальной, тем более что здесь проводится сравнительный анализ европейского опыта системы господдержки.

**Объектом исследования** являются принципы государственной поддержки национального кинопроизводства европейских стран и самого Евросоюза, а также принципы российской господдержки, не подвергшиеся изменениям в период с ноября 2012 года: законодательные акты, государственные учреждения, занимающиеся вопросами кинопроизводства в изучаемых странах (и структура этих учреждений), международные кинофестивали, а также пути финансового поощрения.

**Предметами настоящей** работы являются принципы господдержки и результаты, которые проявляются в таких параметрах, как доля рынка кинопроката и призы на международных фестивалях.

**Гипотеза исследования заключается в следующем**: европейская и российская модели кинематографа нуждаются в государственной поддержке в силу особых путей развития, на которое повлияли исторические и политические события, произошедшие на территории Европы

**Целью исследования является:**

• Доказательство необходимости государственной поддержки национального кинопроизводства в России и Европе.

• Сравнение методов поощрения киноиндустрии в России и двух европейских странах: выявление сходств и различий между моделями.

**Задачи исследования:**

* Описание исторического пути развития европейского и российского кинематографа.
* Перечисление наиболее популярных методов государственной поддержки кинематографа, а также сравнение их применения в европейских странах и России.

Данная работа состоит из двух частей (мы не берем во внимание введение, количество глав заключение, список литературы). В первой части предпринимается попытка доказать необходимость государственной поддержки в сфере кинематографа, вторая часть посвящена обобщению методов, с помощью которых государство может влиять на развитие киноиндустрии.

**Методы:**

* Теоретический анализ литературы
* Мониторинг СМИ
* Сравнительный анализ моделей государственной поддержки в отдельных странах
* Экспертный опрос аналитиков сайтов Filmpro.ru и Proficinema.ru

**Теоритическая база.**

# Для обоснования необходимости государственной поддержки кинематографа использовалась статья Н.Самутиной «Современное европейское кино и идея культуры («прошлого»)», в которой кино трактуется как часть интеллектуальной культурной собственности народа или группы народов (в случае с Европой и европейским кино). Также важным для данной работы оказался доклад кандидата экономических наук, заведующей сектором эффективности социальной сферы Института экономики РАН, Музычук В.Ю., где доказывается необходимость поддержки культурного сектора со стороны государства. Помимо этого, для доказательства гипотезы об особом пути развития европейской (и российской) модели кинематографа, в дополнение к статье Самутиной, использовались исторические справки о развитии раннего европейского кино.

# Одним из главных источников для написания второй части работы послужила книга руководителя восточного департамента организации Юнифранс, Жоэля Шапрона, «Принципы и механизмы финансирования французского кино», а также отчет с сайта Парламента Великобритании – «The British Film and Television Industries».

**I ЧАСТЬ: доказательство необходимости государственной поддержки.**

Как только речь заходит о государственной поддержке кинематографа, мнения экспертов, специалистов и просто кинолюбителей разделяются на две совершенно противоположные группы: для одних очевидным является то, что господдержка необходима, для других – то, что кино должно выходить на свободный рынок и, по примеру Голливуда, финансировать себя самостоятельно.

Музычук в своем докладе говорит об обеих группах и приводит два ряда аргументов: «за» и «против», склоняясь и обосновывая первую группу аргументов.

**1.1.Кино как часть культуры.**

Кино, самое молодое из искусств, но довольно быстро из средства развлечения, каким оно было в момент своего появления, кино стало частью культуры и способом национального самовыражения. Руководители некоторых стран полагают, что снижение интереса к национальным фильмам, под влиянием кинопродукции США, может стать угрозой для культурного суверенитета, и, больше, препятствием для развития страны: как социального, так и экономического. Одной из первых стран экономическую выгоду кинематографа поняла Великобритания, национальный кинематограф которой в 1910-х- 1930-х гг. отвечал за 2% прироста ВВП[[1]](#footnote-1).

В условиях рыночной экономики культуре достаточно сложно находить средства к существованию. Несмотря на то, что некоторые экономисты все-таки разделяют точку зрения о необходимости государственной поддержки объектов культуры (об этом в интервью говорил Уильям Баумоль, утверждая, что экономика культуры уже стала отдельной дисциплиной)[[2]](#footnote-2), Музычук пишет о том, что время от времени теория о господдержке подвергается резкой критике.

Основным доводом критикующих является то, что государство направляет свои усилия в ту сферу культуры, которая отвечает личным интересам представителей власти, а, следовательно, может загубить творческую активность представителей иных направлений в искусстве, о чем в своей работе говорит Музычук[[3]](#footnote-3). Рональд Коуз, американский экономист лауреат Нобелевской премии по экономике 1991, в статье «Маяк в экономической теории»[[4]](#footnote-4), в которой он, через историю маячного дела в Великобритании доказывает несостоятельность государственной поддержки на рынке, описал причину, по которой вмешательство государства в рыночную экономику нежелательно, Коуз предположил, что случится с маячной системой в случае если сборы за маяки заменить суммами из общих налоговых поступлений:

«*…правительство Британии, и в первую очередь Казначейство, почувствует, что оно должно надзирать за деятельностью службы маяков, чтобы держать расходы под контролем. Вмешательство Казначейства несколько уменьшит эффективность управления маяками. Но будет и другой результат. Поскольку сейчас средства собирают с потребителей услуг, был создан Консультативный комитет по маякам, в котором представлены судовладельцы, страховые компании и грузоотправители, и этот комитет участвует в обсуждении бюджета, качества работы и, наконец, планов нового строительства. За счет этого Маячная служба отзывчива на нужды своих потребителей; а поскольку за дополнительные услуги платят в конечном итоге судовладельцы, можно полагать, что они поддержат только те новые работы, которые обещают дополнительных благ больше, чем издержки на их осуществление. Можно предположить, что при переходе к финансированию из общих налоговых поступлений это административное устройство будет разрушено и служба станет менее эффективной*».

Так же можно судить и в отношении культуры вообще и кино в частности. Рассмотрим пример кинопродукции России: во-первых, «присмотр» государства может привести к массовому созданию «социально значимых», по мнению министерства культуры, фильмов, на которые в 2013 году выделено 28 млн. рублей. Во-вторых, как утверждает Р.Коуз в своей статье, государственные деньги не способствуют развитию конкуренции. В кино, по мнению автора данной работы, эта проблема может проявиться следующем образом: автор фильма может не волноваться за успех/неуспех в прокате, никаких реальных санкций, в случае, если фильм провалился в прокате и на фестивальных площадках, не последует: кредиторов и спонсоров в случае господдержки не так много, либо нет вовсе, а административной меры наказания за подобное освоение бюджетных денег не предусмотрено.

Однако, несмотря на все доводы культура (и кино в том числе) еще не вышла на такой уровень, при котором смогла бы самостоятельно «обеспечивать» себя, без потери ряда направлений, как среди искусств вообще, так и в рамках одного вида. Существует *теоретическое обоснование необходимости государственной поддержки культуры,* к тому же, ученые продолжают поиск аргументов, подтверждающих эту необходимость (что, кстати, говорит не в пользу данной теории, имеющиеся доказательства нельзя назвать безупречными с научной точки зрения[[5]](#footnote-5), но подтверждает заинтересованность ряда экономистов и культурологов в ее обосновании). Сторонники государственной поддержки культуры[[6]](#footnote-6) склоняются к мнению о том, что культура относится к значимым областям, ответственным за совершенствование человеческого потенциала. Именно поэтому в оценке плюсов и минусов государственной поддержки, а также в оценке ее пагубного влияния на рынок (устраняется необходимость здоровой конкуренции), нельзя абстрагироваться от высоких целей, которые несет в себе культура (как бы абстрактно и антинаучно это не звучало).

Более того, стоит подчеркнуть, что во введении мы говорим не только о финансировании государством кинематографического рынка, но и об иных методах поощрения и поддержки национально кинематографа (шире – культуры).

**1.2 Аргументы в пользу государственной поддержки.**

Большинство аргументов сводится к необходимости исправления провалов рынка, другая группа аргументов ориентируется на теорию о существовании особого типа потребностей общества, которые не выявляются посредством рынка. Обе группы аргументов взаимосвязаны, исходя из теории профессора НИУ ВШЭ Р.М.Нуреева, одна вытекает из другой: Нуреев включает категорию общественных благ в перечень неэффективных ситуаций.

Так или иначе, но экономика культуры во второй половине XX века превратилась в самостоятельную экономическую дисциплину. Ее создателем стали У. Баумоль и У. Боуэн, которые в 1961 году опубликовали крупномасштабное исследование «Исполнительские искусста: экономическая дилемма»[[7]](#footnote-7). Это исследование оказало серьезное влияние на экономистов, занимающихся данной сферой, повлияло оно и на русских исследователей. В докладе «Должно ли государство финансировать культуру», кандидат экономических наук, заведующая сектором эффективности социальной сферы Института экономики РАН, Музычук В.Ю. приводит основные аргументы, оправдывающие государственную поддержку культуры[[8]](#footnote-8):

* Культура относится к категории общественных благ, которые не будут производиться в достаточном объеме, без ряда субсидий, более-менее постоянную поддержку может оказать только государство.
* Культура относится к категории мериторных благ, т.е. тех благ, спрос на которые со стороны общества выше, чем со стороны индивидуальных потребителей,
* Культура должна быть доступна для каждого члена общества, а не только для тех, кто может себе это позволить[[9]](#footnote-9)
* Массив культурного наследия должен поддерживаться, что является не только неприбыльным, но и затратным делом.

Последний пункт иллюстрирует теорию Баумоля, называемую «болезнью цен», которая заключается в том, что издержки на деятельность в сфере искусств повышаются быстрее, чем любой индекс общего уровня цен, исключения составляют периоды инфляции (приводя в пример сценические искусства, например оперу, Баумоль, тем не менее, распространяет эту идею на все виды искусства).

**1.3. Национальные фильмы – элемент политики государства.**

Итак, мы попытались доказать, что культура нуждается в господдержке, следовательно, и кино, как часть культурного наследия. В связи с этим возникает вопрос: почему кинематограф США вышел на свободный рынок и приобрел относительную независимость, а кинематограф не менее развитой части земного шара – Европейской, до сих пор опирается на помощь государства. Рискнем предположить, что ответ кроется в истории развития двух кинематографических моделей.

Большую роль в траектории развития европейской модели сыграли Мировые войны: так случилась с Францией, которая до Первой мировой выпускала около 90% всей кинематографической продукции. Эта же участь постигла и датский кинематограф, третий в Европе после Франции и Германии.

На длительный период, с конца 10-х гг до середины 40-х, европейский кинематограф переживал экономический кризис: резко сократилось количество выпускаемых фильмов. То, что ситуация начинает меняться еще до начала мировых войн ясно видно на примере Великобритании, где к 1914 году доля британских фильмов на местном кинорынке упала с половины (1910 год) до 10% от всего кинотеатрального показа (остальное место заняли иностранные, по большей степень американские картины)[[10]](#footnote-10). Германский кинематограф, по словам автора справочного методического пособия «Основы киноэстетики» Ю.А.Кравцова, в 10-х – 40-х гг. XX века переживал еще и сильный культурный кризис (особенно во время правления нацистов, когда из страны уехала значительная часть творческой интеллигенции)[[11]](#footnote-11).

Не меньшее влияние на развитие кино в конкретных европейских странах и США оказало и отношение правительства к новорождённому искусству (мы говорим о том периоде, когда кино только входило в жизнь европейцев и американцев). В большинстве стран, в том числе и США, ранний кинематограф воспринимался как развлечение, ярморочный аттракцион, Ю. М. Лотман в книге «Диалог с экраном» рассказывает о ряде предшественников изобретения братьев Люмьер, которые в свое время стали неотъемлемой частью кочующих балаганов[[12]](#footnote-12).

Однако правительство Германской Империи одно из первых оценило пропагандистскую силу кинематографа, и, начиная с 1917 года, активно спонсировало производство патриотических фильмов (почти два десятилетия спустя в той же Германии нацистское правительство оценит силу телевидения). Публика отказывалась принимать такие фильмы без развлекательной составляющей, поэтому государство было вынуждено спонсировать и более легкие проекты.

Фашисты в Италии также решили поддержать отечественный кинематограф, расценивая его как рупор собственного политического курса. Примечательно, что приход к власти Муссолини в 1922 году изначально не сильно изменил положение итальянского кино, которое в начале 20-х терпело поражение за поражением в конкуренции с американской кинопродукцией. В 1923 году в Италии создается институт кинообразования -  Istituto Luce, в задачу которого и входило выпускать фильмы, направленные на пропаганду курса Муссолини, однако меры против американского кино, несмотря на провозглашённую автаркию, были приняты только в 1933 году.

В России кино попало под контроль правящих верхов уже в 1918 году. Идея большевиков и лично В.И. Ленина заключалась в том, чтобы «продвинуть здоровое кино в массы в городе, а еще более того в деревне[[13]](#footnote-13)». Под «здоровым кино» понимались ленты о правильном хозяйстве и улучшении положения в стране, отснятые фильмы не должны были содержать безнравственного и контрреволюционного подтекста, на что Ленин рекомендовал ввести цензуру.

Показателен пример и Великобритании, где введение квотирования в кинотеатрах в 1927 году резко ухудшило качество производимой кинопродукции (подробнее этот пример мы рассмотрим позже)[[14]](#footnote-14).

Итак, рискнем предположить, что кинематограф изначально «подсадили» на наркотик государственной поддержки, не позволив индустрии самостоятельно развиваться в условиях политического давления и конкуренции. Однако невозможно судить однозначно, положительный или отрицательный эффект имела эта мера, – в Италии, например, по мнению автора данной работы, господдержка подарила миру традицию итальянских режиссеров-авторов, свободных от продюсерского влияния, что, безусловно, является положительной чертой подобной политики.

Что касается истории кинематографии США, то она развивалась постепенно. В условиях жесткой конкуренции большие киностудии поглощали малые, кинопродукция в основном была ориентирована на развлекательный сектор, но, в отличие от раннего европейского кино, темы не «затирались до дыр», чему способствовало развитие жанровой системы[[15]](#footnote-15), которая сохранилась и по сей день. Это жесткое разделение на жанры одновременно и упрощало и усложняло кинематограф. Существовали низкие жанры (различного рода комедии) и высокие («нуар», триллеры), производителям важно было удержаться в рамках этого жанра и при этом не надоесть зрителям. Поскольку Голливуд, в золотое время своего существования являвшийся синонимом американского кино, был, по сути, конвейером по производству кинолент, то это удавалось не всегда, однако многие шедевры, снятые в первые десятилетия прошлого века кинолюбители знают и помнят до сих пор.

Итак, мы рассмотрели несколько случаев развития киноиндустрий Европы и США, и из этого анализа следует, по крайней мере, один вывод: в какой-то момент американское кино затмевает кинопродукцию Старого света по количеству производимой и поставляемой на международный рынок продукции[[16]](#footnote-16) [[17]](#footnote-17). Складываются две совершенно разные модели кинематографа, отличающиеся друг от друга и по экономическим, и по художественным показателям. В то время как ведущие европейские кино-державы оправились от кризиса, Америка стала едва ли не монополистом в этой области. Такое положение вещей было недопустимо и руководители многих европейских стран стали использовать опыт своих недавних противников – нацистов и фашистов, более или менее активно поддерживая национальный кинематограф.

**1.4.Европейский кинематограф.**

Мы уже говорили, что кино является важной составляющей национальной культуры, которую российский культуролог, Доктор философских наук Андрей Яковлевич Флиер, называет «психологическим аналогом правоохранительных органов»[[18]](#footnote-18). Кинематограф не свободен и от политического влияния (иногда становясь орудием пропаганды) и национального вопроса (проблемы национальной самоидентичности). Национальным вопросом особенно сильно озабочен кинематограф США, пропагандирующий некие «американские ценности», такие как ум (в статье «Пропаганда и американские ценности в [фильме] «Она носила желтую ленту»[[19]](#footnote-19) - автор, Лаурель Вестбрук, особенно настаивает на идее «ума», который проявляется, скорее, не как интеллектуальное развитие, а как врожденная смекалка, которой обладают если не все, то многие представители этой нации), мужество, патриотизм (особенно этим грешат боевики, эксплуатирующие тему войны) и многие другие.

Важным является и отражение отношения американцев к политике той или иной страны, а также к жителям этого государства. Здесь снова можно привести в пример статью Вестбрук о ценностях, пропагандирующихся в картине «Она носила желтую ленту», в которой автор утверждает, что в картине «проповедуются» антикоммунистические настроения. Показателен также и образ русского миллиардера Юрия Каспарова в фильме «2012»[[20]](#footnote-20).

Голливуд и американское кино вообще, является мощной системой, задающей кинематографические и эстетические стандарты, а также стандарты окупаемости и уровень технологической насыщенности фильма.

Естественно, что проецируя ряд «ценностей», многие из которых являются общеевропейскими добродетелями, США, таким образом, навязывает свои идеи другим государствам. Последние могут противопоставить этому влиянию национальный либо европейский кинематограф. Кандидат культорогии Н. Самутина в статье «Современное европейское кино и идея культуры (прошлого)[[21]](#footnote-21)» говорит о том, что любая идея национальной и культурной идентичности развивается через противопоставление себя Голливуду, при этом, чем в больших показателях, тем лучше. Однако такое противопоставление может проявляться как в полном отрицании голливудских стандартов, так и в соперничестве. Борьба за своего зрителя методами противника, к такому способу часто прибегает национальный кинематограф.

В книге известного кинокритика и аналитика киноязыка, Тамаса Эльзессера, «Европейское кино: лицом к лицу с Голливудом» («European Cinema: Face to Face with Hollywood»), понятие европейского кино выделено в особый тип кинематографа, противопоставленный американскому[[22]](#footnote-22). Под термином «европейское» подразумевается не столько кино, снятое на территории Европы, но фильмы, соотносящиеся с концептом «Европа», т.е. кино, включенное в европейские системы репрезентации - авторский интеллектуальный кинематограф[[23]](#footnote-23), а также кино, для которого «Европа» и «европейское» существуют как предмет и проблема. Особенно активно «европейский» кинематограф стал проявляться в два последних десятилетия, начиная с 1990-х годов, прошедших под знаком создания Евросоюза (Н. Самутина полагает, что кино Европы выросло на базе национального кинематографа, с помощью поддержки европейских государств, часто это было совместное производство). Дискурс вокруг создания союза, европейского единства в прошлом и будущем послужил к переосмыслению «высокого» кино на континенте. Стало важным то, как европейская модель понимает и репрезентирует себя на языке кино. В это время возникают два противоположных образа: Европа, как инструмент для уничтожения границ национальной идентичности и самобытности и образ «Прекрасной Европы». Первый выражал страх некоторых европейских мыслителей о том, что Европейский союз, в итоге, сотрет все границы между государствами, и превратит весь континент в одно большое «одинаковое» пространство (Тео Ангелопулос «Взгляд Улисса»). Второй образ, сложившийся в кинематографе, образ «Прекрасной Европы», базируется на представлении об общем наследии всех европейцев – высокой культуры, берущей свое начало со времен античности. С точки зрения объединения на уровне интеллектуальной идентичности, такая идея действовала (и возможно, действует до сих пор) довольно успешно, апеллируя к символам, понятным для любого европейца (и не только европейца, но и представителя любой другой культуры, знакомого с этими символами): музыка, литература, архитектура, живопись и проч.

Ориентируясь на эти примеры, мы делаем вывод о том, что Евросоюзу, так же, как и отдельно взятому европейскому государству, важно сохранение феномена «европейского кино», что обосновывает активную работу представителей ЕС и Совета Европы с кинематографом на уровне соглашений о совместном производстве (ко-продакшн).

Итак, кинематограф уже давно вышел за пределы рынка, где основными двигателями являются спрос и предложение, и перешел в область политики, не только национальной, но и континентальной (мы уже говорили об экономическом и культурном влиянии кинематографа). Такое положение дел побудило правительства ряда европейских стран активизировать свое влияние на развитие кинематографа и выработать стройные системы государственной поддержки. «Законодателем мод» в этой области является Франция, обладающая самой высокой долей кинопродукции собственного производства на национальном и международном рынке (второй после США).

**II ЧАСТЬ. Государственная поддержка кинематографа. Сравнительный анализ европейского и российского опыта.**

**2.1. Государственные органы, регулирующие процесс поддержки кинематографа**

Франция является одной из тех стран, которые были первопроходцами в области государственной поддержки кино. Первую попытку поддержки национального кинематографа правительство страны предприняло еще во время Второй мировой войны. А уже через год после окончания войны был создан Национальный центр кинематографии и анимации (НКЦ), который действует до сих пор. Указ о создании НКЦ был подписан 25 октября 1946 года. В 1948 году уже представители НКЦ подписывают закон о «Временной поддержке кинематографической промышленности», который также урегулировал механизм господдержки, действующий по сей день. В 1959 году НКЦ был включен в министерство культуры, что привело к осуществлению двух мер: введению аванса в счет доходов и присвоению кинотеатрам категории артхаусного кино (Art et Essai). Эта категория позволяет залам (кинотеатрам) претендовать на государственное финансирование (полученные деньги должны идти на оборудование залов), а также на получение ценовых и налоговых льгот.

В России похожая структура государственных органов. В соответствии с Постановлением от 20 июля 2011 г. № 590 основная ответственность за эту работу лежит на Министерстве культуры. В рамках министерства функционирует Департамент кинематографии и модернизационных программ (далее – Департамент кинематографии), состоящий из пяти отделов. С 2009 года к органам, ответственным за поддержку кинематографа в России присоединился Федеральный фонд социальной и экономической поддержки отечественной кинематографии, которому была делегирована часть полномочий Департамента.

Рассмотрим функции каждого из вышеперечисленных органов.

В список задач и функций **Департамента кинематографии и модернизационных программ[[24]](#footnote-24)** входит регламентация государственной политики и нормативно-правового регулирования, что коррелирует с функциями **французского** **Национального центра кинематографии и анимации (Centre national du cinema et de l`image animée)**[[25]](#footnote-25), который, совместно с Министерством культуры Франции, несет ответственность за разработку законодательных актов, а также, в случае с налогообложением, контролирует качество их исполнения.

Вообще НКЦ аккумулирует в себе множество функций: путем автоматической поддержки он осуществляет субсидирование коммерчески успешного национального кинематографа, путем выборочной поддержки НКЦ развивает интеллектуальный и артхаусный кинематограф, а также с помощью грантов поощряет картины, которые, по мнению французского Министерства культуры являются важными для страны.

**В России** поддержкой «фильмов, соответствующих стратегическим задачам государства» (формулировка 2013 года) занимается Министерство культуры в лице Департамента кинематографии, что также похоже на французскую систему, а вот картинами, которые могли бы иметь коммерческий успех, занимается другой орган: **Федеральный фонд социальной и экономической поддержки отечественной кинематографии**[[26]](#footnote-26)**,** в 2013-м году, под знаком очередного эксперимента над органами господдержки, отдавший последнюю функцию субсидирования «социально значимого кино» Министерству культуры и получивший взамен функцию финансирования «кино, обладающего зрительским потенциалом» (критерии, по которым будут определяться такие фильмы, пока не ясны)[[27]](#footnote-27).

**Великобритания** субсидирует свой кинематограф с помощью **Британского кинематографического совета**, созданного в 2000 году и подобравшего под себя все государственные и полугосударственные структуры, занимающиеся проблемами кинопроизводства. В то же время, Совет является общественной организацией, созданной по инициативе лейбористского правительства.

Британский кинематографический совет, как и НКЦ во Франции, занимается всеми стадиями создания фильма, начиная от производства и заканчивая кинопоказом. С помощью трех различных фондов Совет охватывает и все направления в кинематографе: от коммерческого до фестивального кино. Также в рамках совета функционирует Британская комиссия по кинематографии (The Office of the British Film Commissioner), которая работает над привлечением иностранного капитала в кинопроизводство страны. По причине исторического развития Британия имеет тесные кинематографические связи с США, и зависима от инвестиций с американской стороны.

Организацией **культурных мероприятий**, направленных на пропаганду и развитие кинематографа, в различных странах, могут заниматься разные структуры, очень часто эта работа проходит совместно с МИД. Во Франции это все тот же НКЦ, который совместно с Министерством культуры и Министерством иностранных дел[[28]](#footnote-28) отвечает за реализацию политики в области кинематографа и телевидения на европейском (Европейский союз, Совет Европы) и международном уровне (ВТО, ОЭСР, ЮНЕСКО), в том числе, организовывает фестивали (наиболее заметный – Каннский кинофестиваль) и «Встречи с французским кино», собирающие до 350 прокатчиков (прокатных организаций) и 150 журналистов со всех стран Европы.

В России политику по международному сотрудничеству проводят Минкультуры и Департамент кинематографии, отвечающие за продвижение отечественных фильмов на мировом кинорынке (в том числе и на фестивальных площадках), а также организацию и проведение конгрессов, конференций, семинаров и других мероприятий, касающихся развития кинематографа на российском и международном уровне. Департамент работает с проектами, «реализация которых нацелена не столько на достижение экономических результатов, сколько на решение наиболее важных задач государственной политики в области кинематографии»[[29]](#footnote-29).

На Фонд кино также возложена функция «осуществления внешнеэкономической деятельности», какие действия она под собой подразумевает, в общем списке функций и задач Фонда не уточнено.

Помимо Департамента кинематографии и модернизационных программ при Министерстве культуры, и Федерального фонда социальной и экономической поддержки отечественной кинематографии, задачи по развитию кинематографа, в том числе и на международном рынке, возложены на Правительственный совет по развитию отечественной кинематографии, созданный в декабре 2008. В компетенцию органа входит поддержка отечественной кинопродукции за рубежом (функции Департамента кинематографии и Фонда кино) и внедрение новейших технологий в область кинематографии (вопросы инноваций также решает и Министерство культуры).

Наряду с вышеуказанными органами вопросами развития кинематографа могут заниматься комиссии и комитеты по культуре в рамках органов законодательной части и подразделения (министерства, департаменты, управления), выделенные в структуре региональных и муниципальных администраций. (*См. таблицу № 2*).

В Великобритании для решения вопросов касающихся распространения национального кино также существует несколько органов. Один из них **Британский институт кино**[[30]](#footnote-30), возникший в рамках Британского кинематографического совета, в 1933 году и в 1983 году перешедший под контроль государства. Сегодня Британский институт кино занимается вопросами продвижения продукции киноиндустрии Великобритании на мировой рынок, осуществляется это продвижение на всех уровнях, начиная с поиска партнеров для ко-продакшна (российский Фонд кино также активно работает со странами-партнерами, заключая договора о совместном производстве) и заканчивая поддержкой на фестивалях уже готовых продуктов[[31]](#footnote-31). Институт кино является главным спонсором Лондонского кинофестиваля.

В то же время существует Британский совет[[32]](#footnote-32) (не путать с Британским кинематографическим советом), неминистерский департамент правительства Великобритании, совместно с Министерством иностранных дел Великбритании, занимающийся продвижением культуры страны и английского языка. Совет является организатором фестиваля «Новое британское кино».

Итак, из перечисленных выше обязанностей всех рассмотренных органов можно сделать вывод о том, что французский НКЦ объединяет в себя те виды деятельности, которые в России поделили между собой Фонд кино и Департамент кинематографии, а в Великобритании – Британский кинематографический совет и Британский институт кино. Несмотря на то, что НКЦ подчиняется Министерству культуры, он, фактически, остается единственным вершителем судеб кино во Франции.

**2.2. Фонды поддержки**

Франция – единственная из всех рассмотренных в этой работе стран, в которой субсидирование Фонда поддержки практически полностью происходит путем налоговых сборов. Именно поэтому анализировать французский опыт довольно интересно.

Поскольку французский Фонд поддержки пополняется, в основном, благодаря отчислениям от сборов, то контроль за этими сборами, который проводит НКЦ, является одной из наиболее важных функций Национального центра кинематографии. Этот контроль осуществляется посредствам официальной (единой) билетной кассы и компьютерной системы подсчета и распределения результатов проката в залах.

Финансирование французской системы поддержки кинопромышленности происходит следующим образом: отчисления от проданных билетов попадают в специальный фонд, оказывающий поддержку кинопроизводству и показу французских фильмов. От суммы каждого проданного билета порокатчик должен отчислить специальный добавочный налог (СДН) – равный 10.72% стоимости билета. Примечательно, что отчисления собирают со всех проданных билетов, в том числе и с билетов на иностранные фильмы, таким образом, НКЦ использует главного соперника французских фильмов – американский кинематограф, доля которого, во французском прокате в среднем составляет 58% - в качестве инвестора. То есть большая часть перераспределяемых субсидий финансируется изнутри самими членами французского киносообщества, путем принудительного отчисления сборов, и «интервентами» - соперниками.

Итак, в фонды НКЦ, финансирующие кинематограф, идут деньги собранные с билетов, купленных зрителями. По словам Жоэля Шапрона, благодаря удачно разработанной налоговой системе за создание французской кинопродкуции, платят только те, кто ее потребляет [[33]](#footnote-33)

Другим важным «инвестором» в кинопромышленности является другой конкурент кинематографа – телевидение. НКЦ собирает налог с товарооборота телевещательных компаний (НТС – TST). В 2009 году сумма таких сборов достигла 540, 65 млн. евро. НКЦ обладает столь высокими полномочиями, что в случае обнаружения злоупотреблений со стороны налогоплательщиков, может назначить налоговую проверку, и если результаты проверки окажутся положительными, взыскать недостающую сумму.

Налог с вещателей и дистрибьюторов на телевидении высчитывается из платы за подключения к каналу, спонсорства, доходов от рекламы и доходов от звонков и смс-сообщений, поступивших во время той или иной телепередачи (исключения составляют программы важной общественной тематики). Налоговая ставка колеблется от 5,5 % - для государственных и частных каналов (телевещательных компаний), до 0.5% - 4.5% для дистрибьюторов (здесь применяется прогрессивная процентная ставка налогообложений). Для интернет провайдеров, предлагающих в одном пакете телефонию, Интернет и телевидение, налог также составляет 5, 5%, но отчисляется только с той части абонентской платы, которая соответствует телевидению.

Еще одним видом налога является налог на видеопродукцию, который составляет 2% (и 10% с продукции порнографического характера или фильмов, содержащих подстрекательство к насилию). Под определение видеопродукции попадают: вещественное видео (DVD и Bly-Ray) и платное видео по запросу. В 2009 году доля на видеопродукцию составила 29, 17 млн. евро, что, в свою очередь, составило 5,4% от всех сборов Фонда поддержки.

Государство, которое субсидирует проекты Министерства культуры, практически не играет роли в финансовой поддержке французского кинематографа. Фонд поддержки пополняется благодаря налогам. Однажды запустив механизм налогообложения, государство, с помощью своего же органа НКЦ, только контролирует процесс работы этого механизма.

Что касается России, то весь бюджет Департамента кино и Фонда кино формируется благодаря отчислениям от государственного бюджета. В 2013 году на условии эксперимента в Фонде кино введена система возврата денег, выданных на производство (беспроцентный заем), однако неизвестно, оправдает ли эта система ожидания ее создателей: заместитель руководителя аппарата Правительства РФ Денис Молчанов в интервью Filmpro.ru говорил о том, что данная система введена отнюдь не для пополнения бюджета фонда, но для повешения ответственности продюсеров, получивших заем.

Совершенно иная ситуация в Великобритании: Британский кинематографический совет, не являясь государственным органом, хотя и сотрудничает с государством, имеет несколько источников финансирования, крупнейший из которых – налоги с Национальной лотереи Великобритании, на период 2008 года принесшие в Кинематографический совет около £160 млн.

Также, в соответствии с Британским Финансовым биллем 2006 года[[34]](#footnote-34) (British Finance Bill 2006), Совет может получить деньги и от британского правительства. Главный источник финансирования в этом случае являются налоговые кредиты на фильмопроизводство (film production tax credit)

Еще одним финансовым источником британского кинематографа является BBC – самая известная телерадиовещательная компания в мире, позиционирует себя как корпорация, независимая от прямого вмешательства государства. Опыт работы BBС в области кинематографа довольно интересен. Крупная компания может позволить себе тратить деньги на производство крупных высокобюджетных проектов. Отделение BBС – BBС films только на условиях ко-продукции производят около 10 фильмов в год, в среднем (речь идет только об игровых фильмах). BBC не имеет отношения к фондам финансовой поддержки кинематографа, и в этом смысле упоминание о компании в данной главе неуместно, однако телекомпания является крупным заказчиком кинопродукции, тем самым обогащая кинематограф Великобритании. Так, например, один из самых известных сериалов, «Шерлок», был снят по заказу BBC Wales. Стоит заметить, что в последнее время в России, телевидение которой не обязано вкладывать деньги в кинематограф, как во Франции, все равно снимаются имеджевые полнометражные кинопроекты[[35]](#footnote-35).

**2.3.Статистика фильмопроизводства.**

Итоги работы каждого из органов, отвечающих за государственную поддержку, а также фондов, финансирующих кинематограф можно увидеть по итогам года, когда ведется подсчет снятых и вышедших на экраны фильмов.

В 2010 году (это последние данные, опубликованные на сайте НКЦ[[36]](#footnote-36)) во Франции было выпущен 261фильм. 203 фильма, вышедших в этой стране - фильмы так называемой «французской инициативы»: это либо ленты, снятые только с участием французского капитала, на французском языке и со съемочной группой, состоящей из граждан этой страны (количество таких фильмов – 143) и либо картины, снятые на условиях ко-продукшна, но с преобладанием французского капитала (общее количество за 2010 г – 60 картин). Ленты, снятые с участием Франции, но с преобладанием французского капитала составляют приблизительно 22% от всей французской продукции (5 картин за 2010 год).

Сравним ситуацию с Россией. Для начала стоит отметить, что найти статистику на сайте государственного органа чужой страны оказалась гораздо легче, чем найти статистику по фильмопроизводству в России. Насколько мы поняли, на сайтах Министерства культуры и Фонда кино такой информации вообще нет, однако, можно найти план по развитию отрасли на 2013 год, где открыты данные о средствах выделяемых на поддержку отрасли сегодня.

Вернемся к 2010 году, по данным портала «Бюллетень кинопрокатчика», за этот год в России было выпущено 63фильма, из них 7 сняты на условиях ко-продукции (это мы выясняли вручную, путем проверки каждого фильма в поисковике). При этом 2010 год нельзя назвать неудачным, сразу два фильма, вышедшие в этот год («Как я провел этим летом» Алексея Погребенского и «Овсянки» Алексея Федорченко) довольно успешно выступили на крупнейших кинофестивалях.

В Великобритании количество фильмов, вышедших в прокат в 2010 году оказалось еще меньше: 58 картин, из них 4 фильма сняты на условиях ко-продакшна. Однако и здесь складывается спорная ситуация: среди этого, сравнительно небольшого количества кинокартин можно увидеть кассово-успешные «Король говорит», «Гарри Поттер и дары смерти», «Хроники Нарнии: покоритель зари», а также несколько фильмов, представлявших Великобританию на Каннском фестивале.

**2.4 Виды помощи кинематографу.**

**2.4.1.Документация, законодательные акты.**

В ряде стран, субсидирующих кинематограф из государственного бюджета, фильмы не могут оказаться в кинотеатральном прокате или участвовать в фестивалях сразу после окончания монтажа. Для того чтобы попасть на широкий экран, например, во Франции, французский фильм должен получить два документа: инвестиционное удостоверение национального фильма и производственное удостоверение национального фильма. Оба документа выдаются после изучения досье будущей картины Комиссией по выдаче удостоверений национального фильма. Инвестиционное удостоверение носит факультативный характер в случае, если фильм не претендует на государственную поддержку, однако необходим, если создатели картины хотят получить налоговые льготы, финансовую помощь каналов, аванс в счет сборов или инвестиции ОФКИА (общества финансирования киноиндустрии и аудиовизуальной сферы)[[37]](#footnote-37), т.е. в большинстве случаев.

Более серьезно французские продюсеры должны подходить к получению производственного удостоверения национального фильма, которое, фактически, дает будущей картине французское гражданство. Только при наличии такого удостоверения фильм может претендовать на доступ к системе автоматической поддержки кинематографа.

В России готовящийся кинопроект тоже должен получить «гражданство», которое утверждает кино в статусе «национального фильма». Регламентирует этот статус Федеральный закон от 22 августа 1996 г. «О государственной поддержке кинематографии Российской Федерации» (далее – Федеральный закон № 126-ФЗ). До настоящего времени Федеральный закон № 126-ФЗ является главным юридическим актом, регламентирующим порядок взаимодействия власти и представителей киноотрасли, закон предусматривает поддержку продуктов отечественной киноиндустрии на всех стадиях производства.

В сравнении с Францией, где законодательство в области кинематографа формируется уже более полувека, показатель 1996 года выглядит довольно бедно, однако не стоит забывать об исторических событиях, произошедших в начале 90-х, и о том, что в СССР тоже была мощная государственная поддержка при которой, творили такие режиссеры как Андрей Тарковский, Григорий Козинцев, Сергей Бондарчук.

В 2009 году в 126-ФЗ были внесены изменения, согласно которым Россия расширяет возможности совместного кинопроизводства со странами, не являющимися членами Европейской конвенции по совместному кинопроизводству и не имеющими международных договоров с Российской Федерацией. Это привело к расширению определения понятия «национальный фильм». Так, с 1 мая 2010 года в соответствии с изменениями в Федеральном законе Российской Федерации № 126-ФЗ от 22 августа 1996 года «О государственной поддержке кинематографии Российской Федерации» фильм признается национальным, если:

* продюсером фильма является гражданин Российской Федерации ли лицо, зарегистрированное на территории РФ в установленном порядке
* большинство создателей фильма являются гражданами РФ
* фильм является русскоязычным или снимается на языке других народов России, за исключением тех случаев, когда использование иностранного языка является частью художественного замысла
* не менее 50% общего объема работ в сметных ценах осуществляется организациями, зарегистрированными на территории РФ
* иностранные инвестиции не превышают 50% сметной стоимости

Также, в качестве национальных фильмов рассматриваются картины, производство которых осуществлялось соответственно международным договорам Российской Федерации, совместно с продюсерами, имеющими иностранное гражданство, лицами, не имеющими гражданства либо иностранными юридическими лицами.

Поскольку фильм является аудио-визуальным произведением[[38]](#footnote-38), то его авторами признаются:

* режиссер-постановщик
* автор сценария
* композитор, являющийся автором музыки (с текстом или без него).

Во Франции для выдачи производственного удостоверения, без которого невозможно получение автоматической поддержки (о ней мы поговорим немного позже), фильм должен быть оценен по 100-бальной шкале. Удостоверение выдается только в случае, если картина набрала не менее 25 баллов. В критерии оценки входят язык фильма (исключение делается для опер, если язык либретто отличается, и для документальных фильмов, в случае, если этот шаг оправдан сюжетом), производящее предприятие, личность автора, артистов-исполнителей, технический и вспомогательный персонал, который должен состоять из граждан Франции или Евросоюза. Таким образом, для картин, которые нуждаются в государственном субсидировании, или, в автоматической поддержке, возможность перевести производство в страны с дешевой рабочей силой практически исключена.

Похожая ситуация и в Великобритании. В соответствии с Финансовым актом 2006 года (Finance Act 2006), фильм, претендующий на налоговый кредит, должен отвечать требованиям приложения №1 Британского Акта о кинематографе 1985 (Films Act 1985). Акт, в свою очередь, дает определение британского фильма, это картина, снятая на территории Великобритании (сюда же входит и период монтажа), жителями стран бывшего Европейского экономического сообщества, на оборудование, 50% от стоимости которого финансировалось британской стороной. Фильмы, снятые на условиях ко-продакшна в прокате тоже идут как британские картины.

Итак, если картина соответствует всем требованиям национального фильма, в случае со всеми тремя странами, она может претендовать на государственную поддержку.

**2.4.2. Льготное налогообложение.**

Во Франции оно выражается в снижении налога на предприятия, которыми могут воспользоваться генеральные продюсеры. Расходные статьи, подпадающие под эту группу, затрагивают почти все области продакшна: гонорары, зарплаты, социальные отчисления, грим, костюмы, лабораторные работы и многое другое. Данный налог представляет собой 20% от величины этих расходов, которые, в свою очередь, должны быть не больше 80% от бюджета производства (или от бюджета французской доли в производстве, в случае франко-иностранного производства). Порог налоговой льготы ограничен 1 млн. евро.

Что касается Российской Федерации, но здесь налоговые льготы установлены на добавленную стоимость и составляют 18% стоимости работ или услуг для кинопроизводства и кинопоказа (услуги кинотеатра, работы по производству кинопродукции, выполняемые организациями кинематографии, права на использования кинопродукции, получившей статус национального фильма и т.д.). Сборы кинотеатров от продажи билетов так же освобождены от НДС.

Еще одна льгота для учреждений культуры, в которых проходит платный кинопоказ, это льгота по земельному налогу, который составляет примерно 1,5 % от кадастровой стоимости земельного участка.

С импортируемой кинопродукции взимается пошлина, составляющая 10% от таможенной стоимости исходных материалов, ввозимых на территорию РФ (киноплёнка, магнитная лента, цифровые носители). Этот факт не мог не сказаться негативно на малобюджетных и артхаусных фильмах. Как отмечали российские кинопрокатчики, доля таких картин в прокате резко снижалась именно из-за высоких цен на ввоз каждой следующей копии, что не соотносится ни с затратами на картину, ни с будущим доходом. Ситуация немного изменилась с распространением цифровых носителей и интернета. Исключение среди импортных фильмов, облагающихся пошлинами, составляют картины, участвующие в кинофестивалях и других культурных событиях, этого вида «импорта» пошлина не взимается.

С 2011 года российское государство предприняло единственную, но многообещающую, на взгляд автора этой работы, попытку ускорить перевод залов кинотеатров на цифру. Комиссия таможенного союза снизила ставку ввозной таможенной пошлины до нуля (ранее эта ставка была 15%) для цифровых проекторов. По прогнозам аналитиков компании Невафильм эта мера, введенная на 5 лет, позволит экономить 10-15 тыс. евро на каждом новом цифровом зале.

Итак, мы видим, что поддержка кинематографа методом льгот в России немного разнообразнее, чем во Франции, что касается Великобритании, то мы нашли не так много информации о льготном налогообложении, поэтому в данной главе не беремся сопоставлять страну с Францией и Россией.

**2.4.3. Финансирование кинематографа.**

**Франция.**

Одним из основных видов инвестиций государства в киноиндустрию Франции является **автоматическая поддержка**. Идея этого вида государственной поддержки основывается на том, что картина, соответствующая критериям автоматической поддержки, при входе на рынок будет производить сборы в кинотеатрах, на DVD и телевидении. А значит, продюсер сможет реинвестировать часть собранных средств в новый проект.

«Фонд» автоматической поддержки составляют отчисления от билетных сборов (СДН), сборов с ТВ и DVD, которые отчисляются в пользу продюсера, обязанного их реинвестировать. На практике все выглядит довольно прозрачно: продюсер снимает первый фильм, получая государственные деньги на его создание и, таким образом, лишая себя возможности претендовать на автоматическую поддержку далее, этот первый отснятый фильм становится источником дохода продюсера, а также символом профессионального успеха/неуспеха.

Когда продюсер готовится к новому проекту, он может полностью или частично взять сумму сборов, вычисленную с учетом той оценки, которую получила предыдущая картина при выдаче производственного удостоверения.

При кинотеатральном показе коэффициент поддержки высчитывается от налога на проданные билеты. На данный момент этот коэффициент составляет 125% в случае, если фильм собрал 30  075 000 € ; 95% от налога на проданный билет получает продюсер, чей фильм собирает от 30 075 001 до 30 750 000 €, и всего 10% достанется фильму, кассовые сборы которого достигли 30 750 000 €.

Пример: коэффициент фильма, собравшего 3 млн. при налоге на проданные билеты – 10, 72% будет выглядеть так: 3 000 000 x 10, 72 % x 125% = 402 000.

Срок начисления этих денег может растянуться на 5 лет, начиная с даты первого публичного кинопоказа.

Итак, правительство Франции позаботилось о том, чтобы у продюсера, работающего с национальными фильмами, был стартовый капитал, с помощью которого он может привлечь к проекту и других инвесторов, но каким будет этот капитал, зависит от самого продюсера и качества его работы. При этом снижение ставок по процентам не дает возможности тому или иному кинодеятелю монополизировать французский рынок, снимая все более дорогие проекты в счет кассовых сборов прежних фильмов.

Телевещательная поддержка начисляется при помощи сумм (без НДС), которые выплачивают телеканалы. На данный момент коэффициент телевещательной поддержки составляет 10 % от стоимости приобретенных прав (но выплачивается до 305 000 без НДС). Срок начисления – до восеми лет с момента первого телевизионного показа.

Что касается продаж/проката для личного пользования, то этот коэффициент, составляющий 4,5%,применяется к товарообороту предприятий. Срок начислений – до 6 лет с момента выхода первой партии видеопродукции.

Полученные с помощью этих коэффициентов средства продюсер может реинвестировать в течение пяти лет с момента начисления.

Автоматическая поддержка применяется к коммерчески успешным фильмам, которые не всегда имеют жанровое разнообразие и явные художественные достоинства.

Именно поэтому во Франции существует **выборочная поддержка**, которая представляет собой бесплатный заем, возвращаемый по результатам сборов от проката картины, получившей поддержку. Выборочная поддержка направлена на помощь молодым режиссерам и создание экспериментальных кинолент. Суммы, выданные от НКЦ, возвращаются редко, но вид поддержки сохраняется, так как с его помощью улучшается жанровое разнообразие французского кинематографа. Сумма, выдаваемая на создание картины, находится в зависимости от ее сметы, так фильм, стоимостью до 4 млн. евро может претендовать на 15.5%, а фильм, стоимостью в 7 млн. евро – только на 1.5% от общей сметы.

Если автоматическая поддержка выдается продюсерам, то, как мы уже сказали, выборочная поддержка может помочь автору, еще не нашедшему своего продюсера. НКЦ осуществляет так называемую поддержку сценария, включающую в себя и «помощь в развитии проекта», последняя уже ориентирована на продюсера и позволяет пойти на более серьезные траты во время написания сценария а также поддержать покупку прав на экранизацию.

**Великобритания.**

Британский кинематографический совет, как мы уже сказали, является основным органом финансирования кинематографа Великобритании.

Наибольшую активность Совет проявляет на стадии производства. В его составе функционируют три фонда:

• Фонд по развитию (бюджет £ 25 млн), ориентирующийся на расширение ассортимента и качества кинопродукции Великобритании, и ставящий пред собой цель создать комфортные условия для работы писателей, режиссеров и продюсеров;

• Фонд нового кино (The New Cinema Fund) (бюджет £ 15 млн) уделяет большое внимание режиссерам, находящимся за пределами мейнстрима, и молодым режиссерам способствует жанровому разнообразию британской кинопродукции;

• Premiere Fund ежегодно вкладывает £ 8 млн. в производство коммерчески-успешных фильмов, которые могут быть конкурентоспособными на мировом рынке.

Бюджет совета, ориентированный на производство, распределяется между тремя фондами, в неравных долях, а те, в свою очередь, реализуют деньги, согласно своей компетенции.

Что касается фондов вообще, то стоит заметить, что политика создания подобных финансовых учреждений, государственных и негосударственных, довольно широко распространена в Европе. Даже Германия, страна с сильной муниципальной поддержкой кинематографа[[39]](#footnote-39), имеет Федеральный фильмофонд[[40]](#footnote-40), финансируемый Министерством культуры и медиа Германии.

**Российская Федерация.**

В российской индустрии кино велика доля финансового участия государства, и Министерству культуры, и Фонду кино позволено оказывать российским проектам помощь до 70% от общей сметы, в то время как во Франции государственные деньги, в лучшем случае, могут составить 50% от затрат на производство или прокат, в основном же суммы, выделяемые НКЦ гораздо ниже. Французская финансовая поддержка направлена, скорее, на облегчение поиска со-инвесторов, чем на полное финансирование фильма.

Согласно правилам, утвержденным 30 апреля 2013 года, Фонд кино, основной спонсор коммерческого кино, будет выдавать деньги соискателям на трех видах условий[[41]](#footnote-41):

* деньги, выдаваемые на безвозвратной основе (под это выделено 2млн. $ из трех)
* помощь, оказываемая на условиях стопроцентной возвратности предоставляемых фондом средств
* помощь, оказываемая на условиях возвратности предоставляемых фондом средств, с прибыли от реализации фильмов, пропорционально доле участия Фонда в их производстве.

Еще одним нововведением стало то, что с 2013 года продюсерам не запрещается получать финансовую помощь и у Фонда кино и в Министерстве культуры, однако брать деньги на безвозвратной основе продюсер может только в одной институции.

По данным компании НиваФильм, за 2010 год государственную поддержку получили 98% завершенных производством документальных фильма, 93% анимационных, а также 58% художественных картин. Вопрос, от чего считали проценты специалисты компании, если, например, за 2010 год, на экранах появилось всего 5 анимационных фильмов российского производства[[42]](#footnote-42), остается открытым.

В 2012 году сократилось количество фильмов, получивших господдержку. Процентный показатель документальных фильмов, воспользовавшихся государственными дотациями, составил 84%, художественных – 41%, анимационных – 70%, и опять же, если верить докладу НеваФильм, то проценты были высчитаны от общего числа фильмов, завершенных в производстве. Снова возникает проблема с количеством этих фильмов: в 2012 в прокате оказалось всего 4 анимационных фильма.

Из всего вышеперечисленного можно сделать два предположения: либо специалисты компании НиваФильм некомпетентны в подсчетах, либо произведённые фильмы просто не дошли до проката. Исходя из соображения о том, что крупная исследовательская компания едва ли стала бы компрометировать себя статистическими ошибками, склоняемся ко второму выводу.

**2.4.4. Прокат.**

Прокат кажется одним из наиболее слабых мест на российском кинорынке. Лидеры кинопрокатного бизнеса неохотно берут на себя ответственность за российские фильмы, это наглядно представлено в «пакетах» четырнадцати ведущих прокатных компаний отечественного рынка по версии сайта Filmpro.ru. Так всего лишь у двух компаний в пакетах присутствует более шести фильмов российского производства, такими исключениями являются компания Bazilevs Distribution которая курирует в прокате только фильмы российской студии Bazilevs (6 отечественных фильмов из 6 представленных в пакете), и компания «Наше кино», занимающаяся прокатом шести отечественных фильмов при «пакете» в двенадцать картин. Остальные компании, имея в своем активе 12-14 фильмов, очень редко берут в прокат более трех российских кинолент[[43]](#footnote-43).

В таких условиях существования на рынке проката очень важна сильная рука государства, однако здесь Министерство культуры и Фонд кино оказались почти в стороне. Режиссер Андрей Прошкин в интервью Интерфакс так высказался о методах господдержки в этой области:

«Государство, выделяя деньги на фильм, не выделяет средств на его поддержку в прокате, на рекламу, и это касается не только моего фильма - это абсурд всей нашей системы господдержки, которая не помогает фильму выйти в свет. А прокатчики сами, по своей воле не особенно рвутся покупать этот фильм, полагая, что тема чуда и святости не способна заинтересовать сегодняшнего зрителя»

На самом деле в Приказе №17 от 30 апреля 2013 года об утверждении Порядка и условий предоставления в 2013 году средств на финансовое обеспечение и (или) возмещение расходов, связанных с производством и прокатом национальных фильмов[[44]](#footnote-44), регламентирующем деятельность Фонда кино, существует графа о прокате: пункт №3.4 гласит, что продюсер может рассчитывать на государственную поддержку проката национального фильма на «условиях возвратности предоставленных Фондом средств». В списках «функций и задач», которые возложены на российские органы, осуществляющие государственную поддержку тоже нередко встречается слово «прокат», однако на деле система помощи в прокате выглядит довольно блекло. В России она включена в общую систему государственных дотаций и не выделена отдельная схема на получение помощи в прокате.

Во Франции этот вопрос решен принципиально иначе. Так же, как и в производстве фильма, НКЦ оказывает поддержку в его прокате, по сути, весь ряд процедур, начиная с выдачи удостоверения (теперь уже прокатного) повторяется заново.

Как и на этапе производства, на этапе проката продюсер во Франции может запросить автоматическую поддержку, которая перечисляется на счет прокатчика фильма. Сумма, перечисленная в качестве автоматической поддержке пропорциональна сборам от показа картины в кинотеатрах и предназначена для реинвестирования в производство или прокат новой киноленты того же продюсера. Фильм получает автоматическую поддержку в том случае, если прокатчик выплачивает аванс, так называемый, гарантированный минимум (ГМ) – некоторая сумма денег, вложенная в производство или рекламу фильма в счет его будущих сборов в кинотеатрах.

Помимо автоматической поддержки существуют также выборочные виды помощи. «Выборочная поддержка» направлена независимым прокатчикам, расширяющим разнообразие киноафиши в залах. Важно, что в рамках некой программы знакомства французов с кинематографиями стран, мало представленных в прокате, НКЦ оказывает выборочную поддержку, направленную на прокат фильмов, созданных в этих странах. Однако фильм и режиссер, его создавший, должен быть почти неизвестен во Франции: если фильм во французском прокате набрал более 50 000 зрителей, то в будущем режиссер, его создавший, уже не сможет претендовать на поддержку в прокате своего нового произведения. Выборочная поддержка для малых кинематографий, как и автоматическая, выдается прокатчику, только с той разницей, что последний не должен выплачивать гарантируемый минимум. Сумма поддержки, поступившая на счет прокатчика, предназначена для покупки прав на показ, тиражирование копий и на промо компанию (закупка рекламных площадей, дублирование). Взамен прокатчик должен потратить на продвижение именно ту сумму, которая указана в досье, и показать фильм не менее чем в 20 кинозалах Франции. Объем государственной выборочной поддержки не может превышать 50% от суммы всех затрат прокатчика.

Выборочная поддержка оказывается экспериментальным фильмам, расширяющим жанровое разнообразие французского кинематографа, а также молодым режиссерам, которые закончили съемки своей первой картины (вспомним описание выборочной поддержки на стадии производства, они почти совпадают). Еще одним важным пунктом этого вида поддержки является прокат фильмов для детей и юношества, однако в последнем случае помощь получается только после предоставления всех платежных документов (счета за тиражирование копий, печать афиш, создание пресс-досье и проч.). Выборочная поддержка, невправленная на картины для детей и юношества также не может превышать 50% от всех затрат, на которые готов пойти прокатчик.

У французского кинопрокатной поддержки есть еще один довольно интересный пункт: выборочная поддержка для произведений кинофонда. Такой вид помощи может присуждаться произведениям любых стран с одним только условием: фильмы, выходящие в прокат под эгидой поддержки кинофонда, не должны быть сняты за 20 лет до проката. Фильмы отбираются исходя из их художественных достоинств, а также исходя из инициативы прокатчика.

Выборочная поддержка для фильмов, формирующих кинофонд, бывает двух видов:

* помощь каждому отдельному фильму или ретроспективе.
* помощь организациям, чья прокатная деятельность направлена на поддержание исторического и культурного наследия, в этом случае поддержка НКЦ направлена на выпуск годичной программы фильмов или структурную помощь предприятию, и также не превышает 50% от расходов по каждому из поддержанных фильмов.

Следует заметить, что из всей системы государственной поддержки во Франции, для стадии проката применяется самый высокие коэффициент (50%).

В Великобритании прокатом занимается все тот же Британский кинематографический совет. Помимо фондов, занимающихся производственной частью, он включает в себя Департамент дистрибуции и показа показ британских картин, в основном тех, которые не попадают в кинотеатральный мейнстрим. О такого рода фильмах мы уже ни раз говорили, это может быть, например, артхаус или фильмы молодых режиссеров. Департамент осуществляет поддержку пороката по следующим позициям:

* графическая реклама проекта (ежегодно на нее тратится более £2 млн.)
* «Программа доступного кино» (ежегодно на работу программы выделяется около £350 000) нацелена на людей с нарушениями зрения и слуха, деньги, выделенные по этой программе, идут на создание субтитров и закупку оборудования, облегчающего поход в кино слабослышащим и слабовидящим зрителям. Также в рамках этой программы были выделены деньги на создание сайта YourLocalCinema.com[[45]](#footnote-45), позиционирующего себя как «доступный кинотеатр для людей с нарушениями зрения и слуха»
* Цифровой фонд нетеатрального показа (ежегодно на работу фонда выделяется около £500 000), нацелен на повышение активности клубов, общественных групп и мобильных кинотеатров, которые предоставляют возможность кинопоказа в сельской местности.
* «Цифровая экранная сеть» - основана в 2005 году и за время ее работы уже выделено £12 млн. на оснащение цифровыми проекторами 240 кинозалов в 210 кинотеатрах.
* Поддержка малых кинотеатров: частичное покрытие расходов малых кинотеатров на ряд нововведений, например, расходы, связанные с облегчением доступа в кинотеатр инвалидам, а также с модернизацией кинотеатра, направленной на увеличение зрительской посещаемости.
* Продвижение Интернет-ресурса FindAnyFilm.com[[46]](#footnote-46), рассказывающего пользователям о том, где и на каких носителях будет доступен фильм.

**2.4.5. Авторское право.**

Наравне с вопросами проката, у фильма, после того, как авторы поставили точку в работе над ним, появляется и другая проблема – проблема пиратства и защиты авторского права. Если мы говорим о Франции, где финансирование идет за счет налогов на проданные билеты, видеопродукцию, телепоказ и прочее, то проблема с пиратством встает куда более остро, чем в России. При этом не стоит забывать, что российское правительство, отвечающее за развитие культуры и, в частности, кинематографа, стремится к увеличению доли отечественного продукта на рынке и к повышению его самоокупаемости, из этого следует, что даже при отсутствии налоговой системы, равной французской, вопрос об авторском праве не снимается.

**Во Франции** закон об авторском праве появился в 1957 году. Согласно этому закону авторами кинопроизведений являются режиссер, сценарист, автор диалогов, сочинитель оригинальной музыкальной партитуры, а в случае экранизации литературного произведения, еще и автор этого произведения. Закон гарантирует автору произведения «моральное право», которое включает в себя соблюдение целостности произведения и надзор за его использованием. Автор может пользоваться «моральным правом» без ограничения срока. А вот на «имущественное право», для автора и его наследников установлен лимит, «имущественным правом», гарантирующим вознаграждение, пропорциональное сборам, можно пользоваться только в течение срока охраны литературной или художественной собственности (70 лет после смерти автора).

Во Франции при продаже кинопроизведения продюсеру договор подписывается между тремя сторонами: автором, продюсером и Авторским обществом (Обществом авторов и драматургов), которое призвано контролировать сбор авторского вознаграждение и его выплату. Для того чтобы автор имел гарантию в виде Авторского общества, он должен стать членом этого общества. Французский Закон об интеллектуальной собственности, датированный 1992 годом, гарантирует автору вознаграждение от показа фильмов в виде процента от цены билетов без налогов (НДС, СДС). Доля автора, получаемая от других видов проката: теле-видео- формат, состоит из процента, от чистых доходов продюсера, величина этого процента прописывается в договоре.

**В Великобритании** закон об авторском праве вступил в силу в 1988 году[[47]](#footnote-47). Согласно ему, авторами фильма признаются его продюсер и главный режиссер (п.2, ст.9), фильм должен рассматриваться как произведение совместного авторства, за исключением случая, когда продюсер и режиссер являются одним лицом. Британский закон об авторском праве регламентирует также и отношения работодателя и наемного работника, оставляя право первой собственности за работодателем (в случае, если не имеется каких-либо других соглашений).

Несмотря на то, что основными авторами являются режиссер и продюсер картины, срок действия авторского права на фильм истекает по прошествии 70-ти лет после смерти следующих лиц: главного режиссера, автора сценария, автора диалогов, композитора музыки, созданной специально для этого фильма. В случае если страна-производитель фильма не входит в Евросоюз, а создатель картины не является жителем европейского пространства, срок действия авторского права определяется законами страны-производителя.

**В России** авторами кинофильма так же, как и во Франции признаются[[48]](#footnote-48):

* режиссер-постановщик;
* автор сценария;
* композитор, являющийся автором музыкального произведения (с текстом или без текста), специально созданного для этого аудиовизуального произведения.

Однако закон упускает из внимания автора литературного произведения, в случае, если фильм снят по мотивам этого произведения.

С октября 2010 года, на основании части четвертой Гражданского кодекса РФ постановлением Правительства РФ был установлен авторский сбор отчисляемый с производителей и импортеров аудио- и видеотехники и носителей информации. Авторский сбор составляет 1% от стоимости оборудования и материалов, а ответственность за сбор этих денег несет Российский союз правообладателей, возглавляемый Н. Михалковым. Сбор является компенсационным и применяется в качестве меры по борьбе с убытком, наносимым пиратством. До 15% собранных средств Союз правообладателей может использовать на собственные нужды.

**2.4.6.Пиратство.**

Как мы уже сказали, авторские сборы в России хоть немного минимизируют потери автора, причиненные пиратами, из-за которых отечественные (да и зарубежные) картины практически потеряли надежду заработать на вторичном рынке (от продаж прав на ТВ-показ, продаж DVD Blu-Ray и прочее). Один из наиболее знаменитых американских сценаристов, Роберт МакКи в интервью порталу «Кинопоиск» так охарактеризовал положение российских авторов в кино:

«В России же достаточно трудно заработать на вторичном рынке, потому что процветает пиратство. У кинематографистов отсутствует мотивация делать как можно более хорошее кино, потому что они все равно на нем не заработают. Поэтому государство финансирует какие-то проекты. Но так как нет расчета на большую аудиторию и нет расчета на прибыль, в результате мы получаем небольшие поэтические зарисовки. Так дело не всегда в умениях кинематографистов, а в самой системе»[[49]](#footnote-49).

Еще одной крупной проблемой является Интернет-пиратство. Российский сайт «vk.com» уверенно держится на втором месте в списке пиратов Ассоциации звукозаписывающих компаний Америки[[50]](#footnote-50), составляемом по просьбе администрации представителя США по внешней торговле. Попал русский аналог Facebook и в черный список, составляемый администрацией президента США.

Формально, ситуация с пиратством в 2012 году улучшилась: директор Республиканского научно-исследовательского института интеллектуальной собственности, Владимир Лопатин, в интервью ИТАР-ТАСС[[51]](#footnote-51) сообщил о том, что в 2012 году количество граждан привлечённых к уголовной ответственности за незаконное использование объектов авторского права уменьшилось почти вдвое. Однако эта статистика нуждается в уточнении: преступлений, связанных с нарушением авторского права меньше не стало, ежегодно фиксируется более 5 тыс. подобных нарушений, но изменилась практика судопроизводства. Ранее вопросами интеллектуальной собственности занимались суды общей юрисдикции, но в 2011 году было принято решение о создании специализированного суда по интеллектуальным правам, которые пока не начал свою деятельность[[52]](#footnote-52) [[53]](#footnote-53).

По словам генерального директора Tvigle Media Егора Яковлева[[54]](#footnote-54) пиратские сайты крайне мешают деятельности тех порталов, которые готовы бесплатно предоставить пользователю просмотр кинофильмов на легальных условиях. При этом данные порталы способны предоставить контент, которым они обладают, в хорошем качестве на разные носители, начиная с телевизора и заканчивая мобильными девайсами. Единственный минус заключается в том, что фильм на таких порталах (яркими примером является портал Tvigle.ru[[55]](#footnote-55)) появляется только после первого показа картины на телевидении.

Сайты подобные Tvigle.ru зарабатывают на рекламе, пиратские порталы типа VK тоже ставят рекламные ролики перед началом картины, вся разница в том, что пиратские сайты не платят правообладателям за размещение их интеллектуальной собственности на своих страницах, а значит, вся прибыль от проданной рекламной площади идет ее обладателю. Таким образом, получается, что реклама на «пиратских» сайтах реклама дешевле, а посетителей больше (все новинки появляются не после первого телевизионного показа, а зачастую, после премьеры в кинотеатрах, качество этих видеороликов оставляем за скобками). Соответственно, рекламодатели несут свои деньги обладателям пиратских сайтов куда чаще, чем обладателям легальных порталов, об этом говорит и Егор Яковлев.

Такой высокий уровень пиратства, особенно пиратства в Интернете, безусловно, вредит имиджу России на рынке аудио-визуальной продукции, да и на международном пространстве вообще.

Франция, с которой мы проводим сравнение, на данный момент является единственной страной в мире, создавшей Верховный орган распространения произведений и охраны прав в Интернете[[56]](#footnote-56). Но и здесь не все так гладко, в документе, «Борьба с аудиовизуальным пиратством» (Fighting Audiovisual Piracy. A Good Practice Guide for the Industry)[[57]](#footnote-57) Приведены цифры, которые говорят об уровне пиратства во Франции:

* более 92% пиратских фильмов доступны до выхода на DVD
* более трети просмотров фильмов в интернете являются нелегальными
* более трети пиратских фильмов доступны даже перед театральным показом
* в среднем фильмы на пиратских носителях и в Интернете доступны через 45 дней после театрального показа.

Однако документ не зря называется «Практическим гидом для индустрии», помимо законодательных актов, которые существуют и в России, хоть и подвергаются некоторой критике со стороны правообладателей и юристов, во Франции ведется работа и с самими правообладателями. Вышеуказанный документ содержит ряд простых правил, следование которым поможет предотвратить «утечку информации» хотя бы до начала театрального показа и в первые дни после премьеры.

Что касается Великобритании, то можно предположить, что здесь некоторым инструментом по борьбе с пиратством стал уже упомянутый нами ресурс findanyfilm.com[[58]](#footnote-58), рассказывающий не только о новинках в кино, но и о датах выхода фильма в on-line доступ и телевизионный показ. Таким образом, пользователь обладает достаточной информацией, о том, где можно посмотреть картину, в том числе и бесплатно, на легальных основаниях. С помощью этого сайта в Великобритании решена проблема искаженной информации, которая существует в России.

**2.4.7. Кинофестивали. Музеи кино.**

Еще раз повторим, что финансирование индустрии кино со стороны государства хоть и важный, но отнюдь не единственный способ повлиять на развитие отрасли. Не менее важным кажется и развитие кинотеатрального показа, а также позиционирование кино не только как развлечения, которым можно украсить свой уикенд, но и как важного и глубокого искусства. Инструментами такого развития являются международные и локальные кинофестивали – способ сравнения киноновинок и развития киношкол за некоторый период (от фестиваля до фестиваля); и музеи кино – музеи, призванные представлять кино как искусство, имеющее свой путь развития и «воскрешать» старые, не выходящие ни в кинотеатральный, ни в телевизионный показ, ленты.

**Кинофестивали.**

Участие в кинофестивалях важно для того, чтоюы фильмом заинтересовались видные кинокритики, историки кино и журналисты. Собственно, кинофестивали и проводятся, чтобы показать авторитетному жури и прессе все хоть сколько-нибудь значимое, появившееся в кинематографе разных стран[[59]](#footnote-59). Более того, отбор фильмов производится посредствам отборочных комиссий, которые в свою очередь состоят из видных критиков, киноведов и историков. В итоге, даже если фильм не участвует в основной конкурсной программе, у него есть шанс быть замеченным, а далее свое дело сделает пресса, создающая у зрителей впечатление о фильме еще до его выхода на большой экран.

Именно поэтому работой с кинофестивалями часто занимаются государственные структуры. В России, как это видно из списка функций и задач, подобная миссия возложена на Министерство культуры, во Франции этим занимается организация Юнифранс (Unifrance), субсидируемая НКЦ и Министерством иностранных дел[[60]](#footnote-60) [[61]](#footnote-61)(что подчеркивает особый дипломатический статус кино во Франции). Юнифранс часто является посредником между организаторами фестивалей и французскими продюсерами/режиссерами, часто субсидируя изготовление субтитров на итальянском, испанском, немецком языках (в случае включения фильма в программу престижного фестиваля не англоязычной страны), облегчая, тем самым, задачу организаторов.

Одним из самых престижных и старейших кинофестивалей Франции, да и всего мира, является фестиваль в Каннах, задуманный в 1939году. Впервые проведен 1946 году и первым инициатором форума стал министр Франции по вопросам образования Жан Зэй. Сегодня фестиваль проводится при поддержке НКЦ. На сайте Каннского фестиваля – 2013 НКЦ и Министерство культуры представлены в качестве «институциональных партнеров»[[62]](#footnote-62). Конечно, национальный киноцентр обеспечивает поддержку не только этого фестиваля, однако Каннский фестиваль крайне популярен среди звезд, прессы, а главное, продюсеров.

В России одним из наиболее крупных кинофестивалей является Московский Международный Кинофестиваль (МКФ). Президент фестиваля - председатель союза кинематографии, Никита Михалков. Основными организаторами МКФ являются агентство «Артефакт» и ТЕКОН (техническое обеспечение), но по традиции Московский кинофестиваль проводится при поддержке Министерства культуры, и, имея гораздо меньше спонсоров, чем Каннский кинофестиваль, возможно, является еще более провластным, чем его французский аналог.

Как мы уже сказали, Британский институт кино проводит свой фестиваль – Лондонский кинофестиваль, ведущий свою традицию с 1956 года и работающий только с документальными и короткометражными фильмами, которые ранее не демонстрировались в Великобритании. Крупным спонсором этого мероприятия также является газета The Times. Помимо показа фильмов, организаторы фестиваля проводят и образовательную программу: лекции, семинары, мастер-классы.

**Музеи кино.**

Если фестивали, несмотря на особый тип фильмов, представленных на их площадках (фильмы, высоко оцененные фестивальным жюри нередко оказываются непонятыми публикой и проваливаются в прокате), все-таки во-многом ориентированы на рынок, работают с настоящим и смотрят в будущее, то музеи кино ориентированы на поддержание кинофонда, сохранение истории развития и становления кино как искусства.

В этом пункте поддержки, которую может оказать государство для своего кинематографа, Франция вновь занимает первое место. Наиболее известным в мире музеем является Французская синематека (Cinémathèque Française), владеющая одним из крупнейших архивов документов, пленок, копий фильмов, собранных со всего мира. Синематека является частной организации, но её бюджет, который составляет 16,7 млн евро, на три четверти финансируется государством, в частности, НКЦ.

В Великобритании функционирует Лондонский музей кино[[63]](#footnote-63), единственный музей кино в Великобритании, был основан в 2008 году после успешно прошедшей выставки, посвященной фантастической саге «Звездные войны». Сегодня Лондонский музей кино имеет два филиала, в Ковент-Гардене и Саут-Банке. В первом (Ковент-Гарден) представлена экспозиция, посвященная истории развития кинематографа, начинающаяся с театра теней и простейших киноаппаратов, во втором (Саут-Банк) зрители могут увидеть более современную часть кинематографа: здесь представлены макеты реквизита, или сам реквизит, костюмы героев и проч. Оба филиала ведут просветительскую деятельность, проводя в своих стенах лекции и семинары. На сайте учреждения, также подчеркивается, что Лондонский музей кино оборудован для посещений людей с ограниченными возможностями[[64]](#footnote-64).

Старейший **в России** музей кино –Государственный центральный музей кино,когда-то располагавшийся на Красной Пресне, закрыт для широкого зрителя. Музей имеет 9 фондов и иногда проводит кинопоказы на площадках крупный московских кинотеатров, однако последняя экспозиция Московского музея кино была проведена в 2011 году. Наличие ГЦМ, а также Музея Кино в Санкт-Петербурге и Музея «Мосфильма» крайне важно для поддержания российских кинотрадиций, так как эти музеи не только организуют экспозиции, но и проводят ретроспективы фильмов, а также кинопоказы так называемого артхаусного кино, у которого в России нет определенного статуса и которое имеет очень низкие шансы попасть на экран (прил.№3).

**2.5.Квотирование**

Не так давно правительство Российской Федерации поддержало введение квот на прокат, устанавливающих минимальную долю отечественной кинопродукции на экранах кинотеатров, которая будет составлять 20% экранного времени. Некоторые члены правительства, лоббируя этот закон, ссылались на опыт Франции, которая, якобы, пользуется квотами для кинотеатров. Однако во Франции, квотирования кинотеатров нет (некие ограничения и «навязывание» контента применяются только для телевидения). В мировой практике квоты показали себя не с лучшей стороны. Экранные квоты вводились в Бразилии (где они, кстати, до сих пор существуют), Южной Корее, Японии, Великобритании. Что касается Франции, то, как мы уже сказали, доля французского кино, превышающая 40%, это естественная доля, которую вырабатывает индустрия. Во всех странах, где было введено квотирование, резко упало качество производимого кинопродукта[[65]](#footnote-65). Киностудии старались дотянуть до уровня квоты любыми возможными способами, так в свое время бразильский кинорынок наводнился низкокачественными эротическими комедиями, в народе получившими название «порношаншады» (порно + легкая комедия)[[66]](#footnote-66).

В Великобритании, где режим квотирования просуществовал с 1927 по 1983 гг. (56 лет), ситуация развивалась скачками. Введение в Британии квоты на кинопоказ позволило почти удвоить уровень фильмопроизводства в стране и создало условия для появления нескольких новых киностудий. В то же время Великобритания, гораздо раньше, чем Бразилия, столкнулась с проблемой низкокачественной продукции на рынке. Ситуация улучшилась через год, с приходом звукового кино. Британские фильмы «говорили» на одном языке с американскими, близость культур и языка помогла кинематографу Великобритании «подтянуться», в начале 30-х индустрия пережила колоссальный подъем. В этот период крупнейшая Британская киностудия London Film Productions устанавливает тесные контакты с американской студией United Artists (одна из первых крупных студий США), которая работала в том числе и с продвижением британского кино на американский рынок. В конце 30-х бум индустрии закончился так же быстро, как и начался, и правительство вновь задумалось над улучшением эффективности способов государственной поддержки, тем более что срок действия Акта 1927 года, предполагавшего введение квотирования, подошел к концу. Новый комитет, под руководством лорда Майона (Lord Moyne), занимавшийся «расследованием» ситуации с британским кино, советовал продлить систему квотирования, однако осудил «халтуру квоты» и, также, предложил ввести качественный контроль на кинопродукцию Великобритании. Закон о кинопродукции Великобритании от 1938 года, установил квоты на отметках 15% от общего количества дистрибуции и 12,5 от общего количества кинотеатрального времени для показа. Применение подобной меры имело две цели: во-первых поощрение крупнобюджетных фильмов (при условии контроля качества), которые могли бы выйти на международный рынок, во-вторых – привлечение американского фильмопроизводства на британские земли. Расчет состоял в том, что американцы, в обход квоты решаться на более тесное сотрудничество с Великобританией в сфере кинопроизводства.

Во многом благодаря американскому содействию, британская кинематография довольно быстро оправилась от кризиса Второй мировой войны, в это время растет и развивается одна из крупнейших кинокомпаний Великобритании, пытающаяся соревноваться с Голливудом. «Rank Organisation», по имени Артура Рэнка, основателя компании, активно привлекает к сотрудничеству американских специалистов и продюсеров, а также сама пытается работать в Новом свете. Предприятие Артура Рэнка разорилось из-за больших трат на серию фильмов высокого качества, которые, как надеялся предприниматель, окупятся во время бойкота американскими кинопроизводителями британского рынка, но конфликт быстро решился и новые фильмы Рэнка оказались не единственным качественным товаром на рынке, выручка не окупила производство.

В 1949 году в Великобритании создается Национальная корпорация финансирования кино (National Film Finance Corporation), просуществовавшая до 1985 года, в том же, 1949 году, квоты на кинотеатральный показ в стране поднимаются до отметки в 45% от общего количества часов показа. Национальная корпорация финансирования кино выдавала кредиты на фильмопроизводство. В 1950 году британское правительство ввело «Eady Levy» - кассовый налог, который собирался для финансовой поддержки киноиндустрии (большое сходство с французским опытом).

С начала 60-х годов в киноиндустрию Великобритании вновь возвращается американский капитал и американские специалисты. Сходство культур и языка, большие квоты на показ зарубежных фильмов, которые можно легко обойти, и финансовая поддержка британского правительства, в частности Национальной корпорации финансирования кино, привлекают американских продюсеров, что, в свою очередь, способствует повышению статуса Великобритании на рынке киноиндустрии.

Как оказалось, государственная поддержка во всей этой истории была главным двигателем прогресса киноиндустрии Британии. Начиная с 1983 года (отмена квот) до 1885 года (прекращение работы Национальной корпорации финансирования кино и сбора «Eady Levy»), правительство разрушало сложившуюся систему поддержки, и снова британская кинопромышленность оказалась в глубоком кризисе.

Для России он интересен, в первую очередь, системой квотирования, которую сейчас собираются ввести для поддержки отечественного кинематографа. Британия – одна из немногих стран, сумевших успешно использовать квоты, привлекая в индустрию кино американский капитал. Этот опыт показывает, что подобная система может работать без ущерба для качества и количества. Однако сможет ли Россия быть настолько же открытой для интеграции в индустрию иностранного капитала и зарубежных специалистов – большой вопрос, в противном случае, отечественный кинорынок заполонит низкокачественный товар российского производства.

**2.6. Поддержка европейского кино. Деятельность Европейского Союза и Совета Европы.**

В 1992 году в Страсбурге была подписана «**Европейская конвенция о совместном кинопроизводстве**»[[67]](#footnote-67), ставящая перед собой цель «содействовать развитию европейского совместного кинопроизводства». Конвенция ориентируется на урегулировании отношений между сторонами-участниками проекта, создаваемого на условиях ко-продакшна, при условии, что эти стороны являются участниками Конвенции.

Конвенция нацелена на вовлечение как можно большего количества стран в процесс фильмопроизводства, именно поэтому трехсторонние соглашения между продюсерами от трех различных стран-участников Конвенции имеет преимущество над двустороннем соглашением. Также важно отметить, что принимать участие в проекте, создаваемом на условии ко-продакшна, могут и «третьи лица» - представители стран, не являющихся участниками Конвенции, однако вклад таких сопродюсеров не может превышать 30% от общих издержек производства. На сайте Фонда кино указано, что Европейская конвенция о совместном кинопроизводстве служит законодательной основой для реализации совместных проектов России и стран ЕС, так как Россия с 1994 года стала участницей Конвенции. Также на данный момент существует ряд двусторонних соглашений между Россией и европейскими странами (Италия – 2002 год, Болгария – 2004, Франция – 1992 год), а также с Канадой (договор 1995 года) и странами СНГ – от 14 ноября 2008 года.

Исходя из п.1, ст.4, Европейской конвенции о совместном кинопроизводстве, фильмы, созданные в рамках многостороннего совместного производства, имеют статус национальных на территории тех стран, где зарегистрированы их продюсеры, и пользуются всеми привилегиями национального фильма.

Европейская конвенция обеспечивает доступ к национальным механизмам государственной поддержки всех сран участников, при условии того, что соблюдены границы финансовых складов участников: минимальный вклад любого из сопродюссеров должен быть не ниже 10 %, в случае, если фильм претендует на господдержку той или иной страны, минимальный вклад не может быть ниже 20%. Что касается максимального вклада трехстороннего соглашения, то он не может быть выше 70%. В случае, если Европейская конвенция заменяет собой двусторонние соглашения между странами, то минимальный вклад любого из сопродюсеров не может быть ниже 20%, а максимальный – выше 80%.

Договор о совместном производстве, заключаемый между продюсерами, гарантирует каждому из создателей кинопроекта право на оригинальный негатив, который хранится в месте, заранее оговоренном в договоре и доступном всем продюсерам. Также продюсеры проекта имеют право на промежуточный негатив, позволяющий тиражирование. Вклад продюсера в трехстороннем договоре должен быть пропорционален его техническому и творческому участию. Техническая и творческая группа должны состоять из граждан государств, участвующих в проекте (вспомним законодательные акты России и Франции, в которых регламентируется список создателей и участников фильма, претендующего на статус национального).

В соответствии с положениями Европейской конвенции, статус совместного производства может быть предоставлен и при несоблюдении положений статьи о техническом и творческом участии сопродюсеров, в случае, если это отвечает ряду условий:

* наличие одного или нескольких меньших вкладов, возможно, чисто финансовых, при этом каждая национальная доля должна составлять не менее 10% и не более 25 % от общих издержек;
* участие продюсера, который вносит наибольший финансовый, технический и творческий вклад, при этом фильм должен удовлетворять всем условиям для получения статуса «национального», в стране, где зарегистрирован продюсер;
* «способствует утверждению европейского своеобразия» (help to promote a European identity)
* если статус совместного производства предусмотрен в договорах, содержащих положение о распределении доходов.

Одна из наиболее интересных, на наш взгляд, для европейского культурного наследия, статья 10, Европейской конвенции, гласящая об общем балансе в области кинематографии. Баланс между участниками проекта должен поддерживаться во всем, что касается объема капиталовложений, творческого и технического участия. В случае, если одна из сторон обнаруживает нарушение этого баланса, то может не давать согласие на дальнейшее совместное производство до тех пор, пока равновесие не будет установлено.

Важной для участников Конвенции является статья об облегчении въезда и проживания иностранных представителей технического и творческого персонала (также набранных из граждан тех стран, продюсеры которых работают с проектом на условиях совместного производства) в страну-участницу, где производится съемка. Конвенция гарантирует упоминания всех стран (Сторон), принимавших участие в проекте.

Страна, представленная режиссером, имеет немного больший статус, нежели другие страны-частницы при равном финансировании проекта, об этом говорят статьи 13(пункт с) и 15. Первая из них гласит о том, что при импорте кинопродукции в страну, где применяются квоты, в случае невозможности соблюдение пунктов а(кинематографическое произведение, как правило, должно включаться в квоту страны с наибольшей долей участия) и b (в случае равного участия различных стран в создании кинематографического произведения оно должно включаться в квоту страны, имеющей наиболее благоприятные условия для экспорта в импортирующую страну), применяется пункт с, согласно которому кинематографическое произведение должно включатся в квоту страны, представленной режиссером. Статья 15, регламентирующая участие фильма, снятого на условиях ко-продакшна, в фестивалях, гласит о том, что проект, финансировавшийся всеми его участниками в равных долях, в случае, если продюсеры не решат иначе, будет представлен страной, где зарегистрирован режиссер.

В приложении №1 Европейской конвенции о совместном кинопроизводстве, оговорено, что для получения возможности использования всех привилегий данной конвенции, продюсеры, зарегистрированные на территории стран-участниц, должны подать заявку не позднее чем за 2 месяца до начала съемок, приложив к заявке ряд документов, таких как копия контракта, сценарий, подробная смета и прочее.

Еще одним помощником для европейских кинематографистов стал фонд **Eurimages[[68]](#footnote-68),** основанный в 1988 году (за 4 года до появления Конвенции) и входящий в Совет Европы. И если Конвенция, которую мы подробно разобрали выше, стремится урегулировать отношения сторон на законодательном уровне, то Eurimages использует и материальные методы поощрения. Этот фонд ориентирован на совместное производство, дистрибуцию и показ фильмов европейского производства, а также на оцифровку произведений европейских кинопроизведений (в условиях массового перевода кинотеатров на цифру, это кажется особенно актуальным).

Eurimages предоставляет беспроцентный кредит на максимальную сумму в 700.000 €, кредит возвращается с первых поступлений каждого из продюсеров. Для того чтобы проект получил поддержку фонда, необходимо, чтобы это был европейский фильм, соответствующий определению, данному в Европейской конвенции о совместном кинопроизводстве и в Положении фонда Eurimages. Приоритет в работе с фондом получают страны-участницы этого фонда, однако другие страны тоже могут рассчитывать на поддержку Eurimages на особых условиях:

* в момент заявки каждый продюсер должен иметь по крайней мере 50% средств, которые он собирается вложить в проект
* государства-члены проекта, не включенные в Eurimages, могут вложить в проект не более 30% средств
* в случае с участием продюсеров, не зарегистрированных в странах-членах фонда, на момент подачи заявки проект должен иметь финансовую поддержку либо со стороны государства, либо со стороны дистрибутора, либо со стороны другого фонда; Eurimages не может быть первым фондом, обеспечивающим проект финансовой поддержкой.

Итак, Евросоюз и Совет Европы, исходя из соображений о том, что культура и кино в частности, могут повлиять во-первых, на экономику континента, а во-вторых на проблему европейского единства[[69]](#footnote-69), довольно серьезно относятся к вопросу о развитии отрасли кино, часто делая ставку на ко-продакшн.

**Заключение**

В 2001 году Европейская комиссия, высший орган Евросоюза, изложила критерии оценки государственной помощи, также по инициативе комиссии, в период с 2005 по 2009 гг. был введен «Государственный план помощи» («The State Aid Action Plan»)[[70]](#footnote-70), целью которого было изучение, разработка и уточнение мер государственной помощи для стран-членов Евросоюза. В ходе изучения состояния европейского кинорынка, члены европейской комиссии, занимавшейся подобными вопросами, пришли к выводу о необходимости развития нефинансовых систем поощрения, в первую очередь, регулированию авторских прав и активизации фестивалей, которые привлекут к фильму новых зрителей.

В данной работе была предпринята попытка описать как финансовые, так и нефинансовые способы участия государства в развитии кинематографа, а также сравнить европейский опыт государственной поддержки кинематографа (в основном французский), с российским. Гипотеза, которая была выдвинута в начале, кажется доказанной: во-первых, мы проанализировали пути развития нескольких европейских кинематографий, и пришли к выводу, что в условиях конкуренции с США они нуждаются в государственной поддержке, во-вторых – попытались понять, когда и при каких условиях складывается европейская модель кинематографа, что было причиной разделения кинематографа на две модели – американскую и европейскую, выировые войны, прошедшие на территории Европы оказали огромное влияние на разделение моделей.

Сравнительный анализ, который был проведен во второй части данной работы, привел нас к следующим выводам:

1. Отечественная система государственной поддержки до сих пор не сложилась в один общий механизм. Вопросы, которые обсуждаются с конца 2012 года наглядно показывают, что система, которая бы функционировала более менее эффективно и смогла бы работать долгие годы (как это происходит во Франции), до сих пор не выработана, несмотря на то, что с момента развала СССР и прекращения действия прошлой системы поддержки прошло уже более двадцати лет.
2. Поскольку работа над созданием этой системы идет до сих пор, кажется важным, ориентируясь на опыт стран с сильной и эффективной поддержкой, выработать свой порядок государственной поддержки, эффективный для состояния отечественного кинематографа на данный момент и отношения к нему аудитории: низкого уровня доверия прокатчиков к российской продукции.

**Литература**

**Монографии и статьи:**

1. Баумоль . Уильям Дж. Исполнительские искусства [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://yourforexschool.com/book/241-yekonomicheskaya-teoriya/72-ispolnitelskie-iskusstva.html . – свободный. – Загл. с экрана (дата обращения 20.05.2013)
2. Кино как бизнес и политика: Современная киноиндустрия США и России: Учеб. пособие/И.Е.Кокарев.¬- 2-е изд., перераб. – М.: Аспект Пресс, 2009. – 344с.
3. Кравцов Ю. А. Основы киноэстетики: [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://lib.znate.ru/docs/index-291412.html?page=11. – свободный. – Загл. с экрана (дата обращения 19.05.2013)
4. Коуз Р. Маяк в экономической теории: [Электронный ресурс]. – М.:Полит.ру, 2012-.- Режим доступа: http://polit.ru/article/2007/08/06/coase/. – свободный. – Загл. с экрана (дата обращения 10.03.2013)
5. Лебедев Н.А.Очерки истории кино СССР. Немое кино: 1918 – 1934 годы: [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.bibliotekar.ru/kino/11.htm . – свободный. – Загл. с экрана (дата обращения 22.05.2013)
6. Лотман, Ю.М., Цвьян, Т.В. Диалог с экраном. [Электронный ресурс]. – Режим доступа:http://hp2.philol.msu.ru/~discours/uploadedfiles/courses/poselyagin/textbooks/dialsekr.pdf – свободный. – Загл. с экрана (дата обращения 9.02.2013)
7. Музычук В.Ю. Должно ли государство финансировать культуру? — М.: Институт экономики РАН, [Электронный ресурс] .- Режим доступа: 2012.60сhttp://inecon.org/docs/Muzychuk\_paper.pdf . – свободный. – Загл. с экрана (дата обращения 20.05.2013)
8. Нуреев Р.М. Теория общественного выбора. – М.: Изд. дом ГУ-ВШЭ, 2005.
9. Отчет компании НЕВА ФИЛЬМ. –Спб. 2012
10. Панорама российской киноиндустрии. Мнения, события, перспективы. Яковлев. Е. Защита интеллектуальной собственности [Электронный ресурс]./ Панорама российской киноиндустрии.-М. 2011-2012. – Режим доступа: http://issuu.com/kinobizon12/docs/\_/1 -– свободный. – Загл. с экрана (дата обращения 5.05.2013)
11. Флиер. А.Я. Культура как фактор национальной безопасности: [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://ecsocman.hse.ru/data/576/426/1218/017Flier.pdf– Загл. с экрана (дата обращения 1.05.2013)
12. Шапрон Ж. Жессати. П. Принципы и механизмы финансирования французского кинематографа/ Пер. с фр. Аллы Беляк и Жоэля Шапрона. – М.: КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2011, 96 стр. : [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://issuu.com/sergeybondarev/docs/finance\_france\_films - свободный. – Загл. с экрана (дата обращения 23.05.2013)
13. Экономика Голливуда: На чем на самом деле зарабатывает киноиндустрия/ Эдвард Эпштейн; Пер. с англ. – М.: Альпина Паблишерз, 2011.- 212с.
14. The British Film and Television Industries - Communications Committee Contents: [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.publications.parliament.uk/pa/ld200910/ldselect/ldcomuni/37/3705.htm – свободный. – Загл. с экрана (дата обращения 18.05.2013)
15. Thomas Elsaesser «European Cinema: Face to Face with Hollywood» [электронный рессурс] http://groups.etwinning.net/c/document\_library/get\_file?p\_l\_id=12574&folderId=114396&name=DLFE-1726.pdf
16. Tibor Scitovsky: What's Wrong with the Arts Is What's Wrong with Society [электронный рессурс] http://www.jstor.org/stable/1821525

**Законодательные акты**

1. Закон Великобритании об авторском праве. 1988.г : [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://constitutions.ru/archives/7934 – свободный. – Загл. с экрана (дата обращения 22.05.2013)
2. The Finance Act 2006. : [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.legislation.gov.uk/ukpga/2006/25/part/3/chapter/3 – свободный. – Загл. с экрана (дата обращения 22.05.2013)

**Сайты структурных подразделений:**

1. Департамент кинематографии и модернизационных программ. Функции, задачи, компетенция: [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://mkrf.ru/ministerstvo/departament/list.php?SECTION\_ID=20080. - свободный. – Загл. с экрана (дата обращения 10.05.2013)
2. Фонд кино. История и миссия: [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.fond-kino.ru/fund/mission-and-strategy/- свободный. – Загл. с экрана (дата обращения 10.05.2013
3. British council: [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.britishcouncil.org/– свободный. – Загл. с экрана (дата обращения 20.04.2013)
4. British Film Institute [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.bfi.org.uk/. – Загл. с экрана (дата обращения 20.04.2013)
5. Council of Europe: [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.coe.int/t/dg4/eurimages/About/default\_en.asp– свободный. – Загл. с экрана (дата обращения 8.04.2013)
6. Centre national du cinema et de l`image animée [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.cnc.fr/web/en/index?p\_p\_auth=XkR7gtZZ&p\_p\_id=3&p\_p\_lifecycle=0&p\_p\_state=maximized&p\_p\_mode=view&\_3\_struts\_action=%2Fsearch%2Fsearch - свободный. – Загл. с экрана (дата обращения 10.05.2013)
7. European commission. Assessing State Aid For Films And Other Audiovisual Works : [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://ec.europa.eu/competition/consultations/2011\_state\_aid\_films/issues\_paper\_en.pdf– свободный. – Загл. с экрана (дата обращения 7.04.2013)
8. Festival de Cannes: [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.festival-cannes.fr/en/about/officialPartners.html// - свободный. – Загл. с экрана (дата обращения 18.05.2013)
9. Find any film: [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.findanyfilm.com/– свободный. – Загл. с экрана (дата обращения 18.05.2013)
10. German Federal Film Fund: [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.ffa.de/content\_dfff/dfff\_leitfaden.phtml?language=en – свободный. – Загл. с экрана (дата обращения 1.05.2013)
11. London Film Museum: [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.londonfilmmuseum.com/covent-garden/– свободный. – Загл. с экрана (дата обращения 15.05.2013)
12. Resolution Res(2007)43 on the Partial Agreement on the European Support Fund for the co-production and distribution of creative cinematographic and audio-visual works “Eurimages” 2008 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: Budgethttps://wcd.coe.int/ViewDoc.jsp?Ref=CM/Res(2007)43&Language=lanEnglish&Site=CM&BackColorInternet=9999CC&BackColorIntranet=FFBB55&BackColorLogged=FFAC75– свободный. – Загл. с экрана (дата обращения 7.04.2013)

**Публицистика:**

1. Аналитика. Фильмы за 2010 год: [Электронный ресурс]. – Режим доступа:http://www.kinometro.ru/kino/analitika/ystart/2010/yend/2010/distrib/0/genre/7/country/2– свободный. – Загл. с экрана (дата обращения 14.05.2013)
2. Минкульт отвоевывает средства у Фонда кино. : [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://filmpro.ru/business/17693960– свободный. – Загл. с экрана (дата обращения 18.05.2013)
3. Сорок лет спустя (интервью с Уильямом Баумолем): [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://interview.imhonet.ru/element/1068775/– свободный. – Загл. с экрана (дата обращения 18.05.2013)
4. Руководитель Восточного департамента ЮНИФРАНС Жоэль Шапрон: "Я - пропагандист и этим горжусь": [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://izvestia.ru/news/344629#ixzz2UCxoNnmWhttp://izvestia.ru/news/344629 – свободный. – Загл. с экрана (дата обращения 25.03.2013)
5. Рейтинг российских прокатчиков и кассовый прогноз на 2013 год: [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://filmpro.ru/business/17750265 – свободный. – Загл. с экрана (дата обращения 4.04.2013)
6. Роберт МакКи поставил диагноз российскому кино [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://m.kinopoisk.ru/news/1985213/ – свободный. – Загл. с экрана (дата обращения 7.04.2013)
7. Руководитель Восточного департамента ЮНИФРАНС Жоэль Шапрон: "Я - пропагандист и этим горжусь": [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://izvestia.ru/news/344629#ixzz2UCxoNnmWhttp://izvestia.ru/news/344629 – свободный. – Загл. с экрана (дата обращения 25.03.2013)
8. Жоэль Шапрон. Интервью [Видео]: – Режим доступа: http://kinobizon.ru/2011/04/28/joel-chapron/– свободный. – Загл. с экрана (дата обращения 17.05.2013)
9. 24% годовых. Министерство культуры обяжет кинотеатры страны показывать российские фильмы: [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.kinometro.ru/analytics/show/name/quota-24– свободный. – Загл. с экрана (дата обращения 02.05.2013)
10. Propaganda and American Values in She Wore a Yellow Ribbon»:[Электронный ресурс]. – Режим доступа:http://www.lib.berkeley.edu/MRC/duke1.html– Загл. с экрана (дата обращения 13.04.2013)

1. The British Film and Television Industries - Communications Committee [Contents](http://www.publications.parliament.uk/pa/ld200910/ldselect/ldcomuni/37/3702.htm): [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.publications.parliament.uk/pa/ld200910/ldselect/ldcomuni/37/3705.htm> – свободный. – Загл. с экрана (дата обращения 18.05.2013) [↑](#footnote-ref-1)
2. Сорок лет спустя (интервью с Уильямом Баумолем): [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://interview.imhonet.ru/element/1068775/– свободный. – Загл. с экрана (дата обращения 18.05.2013) [↑](#footnote-ref-2)
3. Музычук В.Ю. Должно ли государство финансировать культуру? — М.: Институт экономики РАН, [Электронный ресурс] .- Режим доступа: 2012.60сhttp://inecon.org/docs/Muzychuk\_paper.pdf . – свободный. – Загл. с экрана (дата обращения 20.05.2013) [↑](#footnote-ref-3)
4. Рональд К. Маяк в экономической теории: [Электронный ресурс]. – М.:Полит.ру, 2012-.- Режим доступа: http://polit.ru/article/2007/08/06/coase/. – свободный. – Загл. с экрана (дата обращения 10.03.2013) [↑](#footnote-ref-4)
5. Музычук В.Ю. Должно ли государство финансировать культуру? — М.: Институт экономики РАН, [Электронный ресурс] .- Режим доступа: 2012.60сhttp://inecon.org/docs/Muzychuk\_paper.pdf . – свободный. – Загл. с экрана (дата обращения 20.05.2013) [↑](#footnote-ref-5)
6. В своих работах Музычук в большей степени апеллирует к Баумолю [↑](#footnote-ref-6)
7. ### Баумоль . Уильям Дж. Исполнительские искусства [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://yourforexschool.com/book/241-yekonomicheskaya-teoriya/72-ispolnitelskie-iskusstva.html> . – свободный. – Загл. с экрана (дата обращения 20.05.2013)

   [↑](#footnote-ref-7)
8. Музычук В.Ю. Должно ли государство финансировать культуру? — М.: Институт экономики РАН, [Электронный ресурс] .- Режим доступа: 2012.60сhttp://inecon.org/docs/Muzychuk\_paper.pdf . – свободный. – Загл. с экрана (дата обращения 20.05.2013) [↑](#footnote-ref-8)
9. В статье «Исполнительские искусства» (не путать с книгой «Исполнительские искусства: экономическая дилемма») Уильям Дж. Баумоль, ссылаясь на статистические данные говорит об эластичности спроса на культуру (как пример – на оперные представления) по доходу, но совершенной неэластичность спроса по цене. [↑](#footnote-ref-9)
10. The British Film and Television Industries - Communications Committee [Contents](http://www.publications.parliament.uk/pa/ld200910/ldselect/ldcomuni/37/3702.htm): [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.publications.parliament.uk/pa/ld200910/ldselect/ldcomuni/37/3705.htm> – свободный. – Загл. с экрана (дата обращения 18.05.2013) [↑](#footnote-ref-10)
11. Кравцов Ю. А. Основы киноэстетики: [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://lib.znate.ru/docs/index-291412.html?page=11>. – свободный. – Загл. с экрана (дата обращения 19.05.2013) [↑](#footnote-ref-11)
12. Лотман, Ю.М., Цвьян, Т.В. Диалог с экраном. [Электронный ресурс]. – Режим доступа:http://hp2.philol.msu.ru/~discours/uploadedfiles/courses/poselyagin/textbooks/dialsekr.pdf – свободный. – Загл. с экрана (дата обращения 9.02.2013) [↑](#footnote-ref-12)
13. Лебедев Н.А.Очерки истории кино СССР. Немое кино: 1918 – 1934 годы: [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.bibliotekar.ru/kino/11.htm> . – свободный. – Загл. с экрана (дата обращения 22.05.2013) [↑](#footnote-ref-13)
14. The British Film and Television Industries - Communications Committee Contents: [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.publications.parliament.uk/pa/ld200910/ldselect/ldcomuni/37/3705.htm – свободный. – Загл. с экрана (дата обращения 18.05.2013) [↑](#footnote-ref-14)
15. Кравцов Ю. А. Основы киноэстетики: [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://lib.znate.ru/docs/index-291412.html?page=11. – свободный. – Загл. с экрана (дата обращения 19.05.2013) [↑](#footnote-ref-15)
16. The British Film and Television Industries - Communications Committee Contents: [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.publications.parliament.uk/pa/ld200910/ldselect/ldcomuni/37/3705.htm – свободный. – Загл. с экрана (дата обращения 18.05.2013) [↑](#footnote-ref-16)
17. Кравцов Ю. А. Основы киноэстетики: [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://lib.znate.ru/docs/index-291412.html?page=11. – свободный. – Загл. с экрана (дата обращения 19.05.2013) [↑](#footnote-ref-17)
18. Флиер. А.Я. Культура как фактор национальной безопасности: [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://ecsocman.hse.ru/data/576/426/1218/017Flier.pdf– Загл. с экрана (дата обращения 1.05.2013) [↑](#footnote-ref-18)
19. ### Propaganda and American Values in She Wore a Yellow Ribbon»:[Электронный ресурс]. – Режим доступа:http://www.lib.berkeley.edu/MRC/duke1.html– Загл. с экрана (дата обращения 13.04.2013)

    [↑](#footnote-ref-19)
20. Примеры, относящиеся к восприятию в чужой традиции образов СССР и России, были выбраны как наиболее заметные для представителей русскоязычной культуры, безусловно, если углубиться в тему «портретов» тех или иных государств, можно найти обширный материал для исследования, однако, наша задача не в этом. [↑](#footnote-ref-20)
21. # Самутина. Н. Современное европейское кино и идея культуры («прошлого»): [Электронный ресурс]. – Режим доступа:

    <http://www.oneframe.ru/%D0%A1%D1%82%D0%B0%D1%82%D1%8C%D0%B8/lr.html>– свободный. – Загл. с экрана (дата обращения 25.03.2013) [↑](#footnote-ref-21)
22. Thomas Elsaesser «European Cinema: Face to Face with Hollywood» [электронный рессурс] . – Режим доступа: http://groups.etwinning.net/c/document\_library/get\_file?p\_l\_id=12574&folderId=114396&name=DLFE-1726.pdf– свободный. – Загл. с экрана (дата обращения 18.05.2013) [↑](#footnote-ref-22)
23. Список режиссеров-авторов интернационален, среди них европейцы Ингмар Бергман, Федерико Феллини, русские режиссеры – Дзига Вертов, Андрей Тарковский, американцы – Альфред Хичкок, Дуглас Серк (считается американским режиссером несмотря на датско-германское происхождение) и многие другие. Канон, включающий режиссеров жанрового кино (в основном американцев), был изобретен журналом «Cahier du Cinema», этот же журнал и ввел в широкое употребление понятие «режиссер-автор», объединившее «старый» (европейский) и «новый» (европейско-американский) каноны.

    В статьях Самутиной в этот список входят еще и японцы: например, Акира Куросава, а также современные режиссеры Хаяо Мидзияки (аниматор), Александор Сакуров, Стенли Кубрик и другие.

    Мы говорим, что авторский интеллектуальный кинематограф является частью европейского кинематографа потому, что идея авторства в кино исторически была закреплена за Европой, в США б`ольшую силу имели продюссеры, режиссер же, если ему не нравился фильм мог даже не раскрывать своего имени в титрах, так во второй половине XX века появился общеголливудский псевдоним «Алан Смитти». [↑](#footnote-ref-23)
24. # Департамент кинематографии и модернизационных программ. Функции, задачи, компетенция: [Электронный ресурс]. – Режим доступа:

    http://mkrf.ru/ministerstvo/departament/list.php?SECTION\_ID=20080. - свободный. – Загл. с экрана (дата обращения 10.05.2013) [↑](#footnote-ref-24)
25. Centre national du cinema et de l`image animée: [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.cnc.fr/web/en> - свободный. – Загл. с экрана (дата обращения 10.05.2013) [↑](#footnote-ref-25)
26. Фонд кино. История и миссия: [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.fond-kino.ru/fund/mission-and-strategy/- свободный. – Загл. с экрана (дата обращения 10.05.2013) [↑](#footnote-ref-26)
27. Минкульт отвоевывает средства у Фонда кино. : [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://filmpro.ru/business/17693960– свободный. – Загл. с экрана (дата обращения 18.05.2013) [↑](#footnote-ref-27)
28. Французский МИД тесно сотрудничает с организацией ЮНИФРАНС, являющейся частью НКЦ, о деятельности которой мы поговорим позже, в главе о фестивалях. [↑](#footnote-ref-28)
29. Отчет компании НЕВА ФИЛЬМ [↑](#footnote-ref-29)
30. [British Film Institute](http://en.wikipedia.org/wiki/British_Film_Institute) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.bfi.org.uk/. – Загл. с экрана (дата обращения 20.04.2013) [↑](#footnote-ref-30)
31. [British Film Institute](http://en.wikipedia.org/wiki/British_Film_Institute) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://search.bfi.org.uk/search-bfi/international. – Загл. с экрана (дата обращения 20.04.2013) [↑](#footnote-ref-31)
32. British council: [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.britishcouncil.org/– свободный. – Загл. с экрана (дата обращения 20.04.2013) [↑](#footnote-ref-32)
33. Жоэль Шапрон. Интервью [Видео]: – Режим доступа: http://kinobizon.ru/2011/04/28/joel-chapron/– свободный. – Загл. с экрана (дата обращения 17.05.2013) [↑](#footnote-ref-33)
34. The Finance Act 2006. : [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.legislation.gov.uk/ukpga/2006/25/part/3/chapter/3> – свободный. – Загл. с экрана (дата обращения 22.05.2013) [↑](#footnote-ref-34)
35. Такими проектами стали «Высцкий. Спасибо, что живой» для «1 канала», и «Легенда № 17» для России 1. Также оба телеканала осуществляют показ отечественных фильмов, часто, не имеющих финансового успеха, однако представленных на фестивалях (телепрограмма «Закрытый показ») – по словам преподавателя НИУ ВШЭ и сотрудника 1 канала, Орловой Виктории Викторовны, данные проекты положительно влияют на имидж каналов, с этой целью они и осуществляются. [↑](#footnote-ref-35)
36. Centre national du cinema et de l`image animée [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.cnc.fr/web/en/sectoral-statistics> - свободный. – Загл. с экрана (дата обращения 10.05.2013) [↑](#footnote-ref-36)
37. Капитал-инвестиционные компании, занимающиеся сбором средств у частных лиц, и инвестирующих эти средства только в сектор кино- и аудиовизуальной сферы. Подобные общества не являются сопродюсерами, прокатчиками или вещателями, однако имеют доступ к доходу от проката произведений, в которые вкладывали средства. Вкладчики ОФКИА могут воспользоваться правом льготного налогообложения. Общество может вкладывать деньги только в одобренные Комиссией по выдаче удостоверений национального фильма картины, и этот вклад не должен превышать 50% от европейской доли финансирования одной и той же ленты. Договор на финансирование должен быть подписан до начала съемок фильма и зарегистрирован в Государственном реестре кино и аудиовизуальных средств. Также ОФКИА могут инвестировать до 20% бюджета в фильмы, снятые на условиях ко-продукции, даже если французский капитал в этой картине не преобладает, а сама лента будет сниматься на языке страны-инициатора.

    50% инвестиций ОФКИА должны быть направлены в независимое производство, а также на произведения, для которых Общество является важнейшим источником финансирования – фильмы, предварительный бюджет которых менее 8 млн. евро, первые и вторые в карьере режиссера/продюсера фильмы.

    ОФКИА тоже было создано по инициативе государства 11.07.1985 г. [↑](#footnote-ref-37)
38. В терминах российского законодательства аудио-визуальными произведениями являются кинематографическими произведениями, произведения, выраженные средствами, аналогичными кинематографическим (теле- и видеофильмы и другие подобные произведения), независимо от способа их первоначальной или последующей фиксации. [↑](#footnote-ref-38)
39. # Film Funding Opportunities in Germany: [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.spada.co.nz/documents/FilmFundingOpportunitiesGermany.PDF> – свободный. – Загл. с экрана (дата обращения 1.05.2013)

    [↑](#footnote-ref-39)
40. # German Federal Film Fund: [Электронный ресурс]. – Режим доступа:

    <http://www.ffa.de/content_dfff/dfff_leitfaden.phtml?language=en> – свободный. – Загл. с экрана (дата обращения 1.05.2013) [↑](#footnote-ref-40)
41. Приказ №17 от 30 апреля 2013 года об утверждении Порядка и условий предоставления в 2013 году средств на финансовое обеспечение и (или) возмещение расходов, связанных с производством и прокатом национальных фильмов [↑](#footnote-ref-41)
42. Аналитика: [Электронный ресурс]. – Режим доступа:

    http://www.kinometro.ru/kino/analitika/ystart/2010/yend/2010/distrib/0/genre/7/country/2– свободный. – Загл. с экрана (дата обращения 14.05.2013) [↑](#footnote-ref-42)
43. Рейтинг российских прокатчиков и кассовый прогноз на 2013 год: [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://filmpro.ru/business/17750265> – свободный. – Загл. с экрана (дата обращения 4.04.2013) [↑](#footnote-ref-43)
44. Фонд Кино. Нормативно-правовые акты: [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.fond-kino.ru/documents/14/– свободный. – Загл. с экрана (дата обращения 15.04.2013) [↑](#footnote-ref-44)
45. [Your Local Cinema](https://www.google.ru/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&ved=0CC4QFjAA&url=http%3A%2F%2Fwww.yourlocalcinema.com.au%2F&ei=aFafUZfWIqnV4QTqloDYAw&usg=AFQjCNGVtJWeehULNv6bVANTD5GlWr8Lfw&sig2=-AtIsIy_JhO_6jkJ5Q1cpA&bvm=bv.47008514,d.bGE)[Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.yourlocalcinema.com/– свободный. – Загл. с экрана (дата обращения 17.05.2013) [↑](#footnote-ref-45)
46. Find any film: [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.findanyfilm.com/– свободный. – Загл. с экрана (дата обращения 18.05.2013) [↑](#footnote-ref-46)
47. Закон Великобритании об авторском праве. 1988.г : [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://constitutions.ru/archives/7934> – свободный. – Загл. с экрана (дата обращения 22.05.2013) [↑](#footnote-ref-47)
48. П. 2, ст. 1263 части 4 Гражданского кодекса РФ. [↑](#footnote-ref-48)
49. Роберт МакКи поставил диагноз российскому кино [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://m.kinopoisk.ru/news/1985213/> – свободный. – Загл. с экрана (дата обращения 7.04.2013) [↑](#footnote-ref-49)
50. Congressional International Anti-Piracy Caucus Releases Priority Country: [Электронный ресурс]. – Режим доступа: Listhttp://www.riaa.com/newsitem.php?content\_selector=newsandviews&news\_month\_filter=5&news\_year\_filter=2008&id=7D79DA80-38AB-6667-121C-16FE883BD080 -– свободный. – Загл. с экрана (дата обращения 5.05.2013) [↑](#footnote-ref-50)
51. Число привлеченных к уголовной ответственности за нарушение авторских прав в РФ в 2012 году сократилось вдвое: [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://tasstelecom.ru/news/one/17811-– свободный. – Загл. с экрана (дата обращения 5.05.2013) [↑](#footnote-ref-51)
52. На сайте Суда по интеллектуальным правам висит объявление о том, что о начале работы суда будет сообщено позже: <http://ipc.arbitr.ru/> [проверено 19.05.2013] [↑](#footnote-ref-52)
53. Введение Суда по интеллектуальной собственности кажется калькой с американского судопроизводства , наличие которого предусмотрено законом США об авторских правах (в настоящее время действителен закон от 1 января 1978 года) [↑](#footnote-ref-53)
54. Панорама российской киноиндустрии. Мнения, события, перспективы.

    Яковлев. Е. Защита интеллектуальной собственности [Электронный ресурс]./ Панорама российской киноиндустрии.-М. 2011-2012. – Режим доступа: <http://issuu.com/kinobizon12/docs/_________________________________/1> -– свободный. – Загл. с экрана (дата обращения 5.05.2013) [↑](#footnote-ref-54)
55. ### Tvigle. Интернет-телевидение: [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.tvigle.ru/> - свободный. – Загл. с экрана (дата обращения 30.04.2013)

    [↑](#footnote-ref-55)
56. ### Шапрон Ж. Жессати. П. Принципы и механизмы финансирования французского кинематографа/ Пер. с фр. Аллы Беляк и Жоэля Шапрона. – М.: КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2011, 96 стр. : [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://issuu.com/sergeybondarev/docs/finance_france_films> - свободный. – Загл. с экрана (дата обращения 23.05.2013)

    [↑](#footnote-ref-56)
57. Centre national du cinema et de l`image animée [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.cnc.fr/web/en/index?p_p_auth=XkR7gtZZ&p_p_id=3&p_p_lifecycle=0&p_p_state=maximized&p_p_mode=view&_3_struts_action=%2Fsearch%2Fsearch> - свободный. – Загл. с экрана (дата обращения 10.05.2013) [↑](#footnote-ref-57)
58. Find any film: [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.findanyfilm.com/– свободный. – Загл. с экрана (дата обращения 18.05.2013) [↑](#footnote-ref-58)
59. Кино как бизнес и политика: Современная киноиндустрия США и России: Учеб. пособие/И.Е.Кокарев.¬- 2-е изд., перераб. – М.: Аспект Пресс, 2009. – 344с. [↑](#footnote-ref-59)
60. Руководитель Восточного департамента ЮНИФРАНС Жоэль Шапрон: "Я - пропагандист и этим горжусь": [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://izvestia.ru/news/344629#ixzz2UCxoNnmWhttp://izvestia.ru/news/344629> – свободный. – Загл. с экрана (дата обращения 25.03.2013) [↑](#footnote-ref-60)
61. В число функций Юнифранс входит не только работа с фестивалями, но и реализация французской кинопродукции на международном рынке, а также ежегодное проведение «Встреч с французским кино», собирающие до 350 прокатчиков (прокатных организаций) и 150 журналистов со всех стран Европы.

    В России вопросы проката за рубежом также решает государственная организация – «Совэкспортфильм», основанная еще в 1945 году и действующая до сих пор. В функциии организации входит распространение российского кино на международном рынке и приобретение лучших кинопроизведений отечественного рынка. [↑](#footnote-ref-61)
62. Festival de Cannes: [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.festival-cannes.fr/en/about/officialPartners.html// - свободный. – Загл. с экрана (дата обращения 18.05.2013)

    Стоит также отметить, что в 2013 году в языковом меню сайта фестиваля появился русский язык, из чего можно сделать вывод о возрастающей значимости российского сегмента кинорынка на европейской арене. [↑](#footnote-ref-62)
63. London Film Museum: [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.londonfilmmuseum.com/covent-garden/– свободный. – Загл. с экрана (дата обращения 15.05.2013) [↑](#footnote-ref-63)
64. London Film Museum: [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.londonfilmmuseum.com/covent-garden/visit-museum/> - свободный. – Загл. с экрана (дата обращения 15.05.2013) [↑](#footnote-ref-64)
65. 24% годовых. Министерство культуры обяжет кинотеатры страны показывать российские фильмы: [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.kinometro.ru/analytics/show/name/quota-24– свободный. – Загл. с экрана (дата обращения 02.05.2013) [↑](#footnote-ref-65)
66. 24% годовых. Министерство культуры обяжет кинотеатры страны показывать российские фильмы: [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.kinometro.ru/analytics/show/name/quota-24– свободный. – Загл. с экрана (дата обращения 02.05.2013) [↑](#footnote-ref-66)
67. Council of Europe: [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.coe.int/t/dg4/eurimages/About/default\_en.asp– свободный. – Загл. с экрана (дата обращения 8.04.2013) [↑](#footnote-ref-67)
68. Resolution Res(2007)43 on the Partial Agreement on the European Support Fund for the co-production and distribution of creative cinematographic and audio-visual works “Eurimages” 2008 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: Budgethttps://wcd.coe.int/ViewDoc.jsp?Ref=CM/Res(2007)43&Language=lanEnglish&Site=CM&BackColorInternet=9999CC&BackColorIntranet=FFBB55&BackColorLogged=FFAC75– свободный. – Загл. с экрана (дата обращения 7.04.2013) [↑](#footnote-ref-68)
69. European commission. Assessing State Aid For Films And Other

    Audiovisual Works : [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://ec.europa.eu/competition/consultations/2011\_state\_aid\_films/issues\_paper\_en.pdf– свободный. – Загл. с экрана (дата обращения 7.04.2013) [↑](#footnote-ref-69)
70. European commission. Assessing State Aid For Films And Other

    Audiovisual Works : [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://ec.europa.eu/competition/consultations/2011\_state\_aid\_films/issues\_paper\_en.pdf– свободный. – Загл. с экрана (дата обращения 7.04.2013) [↑](#footnote-ref-70)