

ISSN 0023 - 1681



КИНО МЕХАНИК

10'87





В мае 1937 года молодому режиссеру Михаилу Ромму, к тому времени известному всего по двум фильмам («Пышка» и «Тринадцать»), поручили в предельно сжатые сроки — за пять месяцев — поставить по сценарию Алексея Каплера картину о Ленине. Задача была невероятно сложная. До сих пор зритель видел на экране Ильича лишь в кадрах кинохроники. Попытка создания образа Ленина в игровом кино (в «Октябре» С. Эйзенштейна) оказалась неудачной, ибо в выборе исполнителя этой роли режиссер отталкивался лишь от внешнего сходства уральского рабочего Никандро́ва с Владимиром Ильичем. Найти актера, способного постичь глубины великого образа, было главной задачей авторов «Ленина в Октябре». Вспомнили, как М. Горький, увидев на репетиции пьесы «Егор Булычов» в театре имени Евг. Вахтангова Б. Щукина, сказал актеру: «А вы могли бы сыграть Ленина».

Борис Васильевич к тому времени был известным театральным мастером, знакомым и кинозрителям (по фильмам «Летчики» и «Поколение победителей»). Когда Ромм предложил ему сняться в своей картине, Щукин работал над образом Ленина в готовившемся также к ноябрьским праздникам спектакле «Человек с ружьем». Но, придя в кабинет артиста для первого разговора, Ромм был разочарован: Щукин совсем внешне не походил на Владимира Ильича, выглядел крупнее, полнее, мягче. Но вот Борис Васильевич взял в руки сценарий, стал читать, и лицо его

преобразилось. «Я увидел в глазах Щукина поразительный, редкий огонь таланта, ума и иронии, который вдруг осветил все его лицо. Природа обаяния Щукина была «ленинской», ибо это было обаяние яркого и светлого ума», — вспоминал Михаил Ильич.

Как строить роль? Что взять за основу? «Никогда ни один актер не сможет передать всю глубину содержания и все своеобразие образа Ленина», — в этом Ромм был убежден. Что же акцентировать — величие вождя или его человеческое обаяние? Решили, что важнее показать зрителям понятного, близкого миллионам Ильича. Воспоминания о Ленине, рассказы тех, кто видел его, давали благодатный материал для раскрытия неповторимой личности человека, которому не было свойственно ощущение собственной значимости, который был наделен теплотой, юмором, душевностью и одновременно темпераментом революционера, трибуна, борца.

Картина вышла на экран 6 ноября 1937 года. Образ Ильича снискал всенародную любовь. Б. Щукин, М. Ромм и А. Каплер были удостоены орденов Ленина. Этот первый фильм художественной киноленинианы, насчитывающей ныне (спустя пятьдесят лет) десятки интереснейших кинолент, своей яркой и смелой человечностью в изображении великого вождя, классической простотой и ясностью киноязыка остается одним из вершинных достижений советского кинематографа.



КИНО МЕХАНИК

10'87

С наступающим праздником — 70-летием Великого Октября!

СОДЕРЖАНИЕ

ОРГАНИЗАЦИЯ И ЭКОНОМИКА

К 70-летию Великого Октября

- 2 Серов М. Перерастая границы искусства
6 Итоги Всесоюзного соцсоревнования

Актуальная тема

- 6 Федотов А. «Рекламфильм» шагает в завтра
7 Башкова Н. «86 1/2. Художник. Реклама. Кино»

- 9 Готов В. Как ответить киномеханику?

В копилку опыта

- 10 Данченко Т. Когда работают дружно — дело спорится

- 12 Степанцов А. Полпред важнейшего из искусств

- 14 Грознов Вл. Ветераны

Наука — практике

- 15 Любимова Н., Шустер Н., Сырников Т. От первой до второй (продолжение)

- 31 Павлова И. Новое в нормировании труда

КИНОПАНОРАМА

- 19 *Репертуар ноября*

Документальный экран

- 23 «Звезда Вавилова»

Киноискусство Страны Советов

- 24 Михалкович В. Шаги киноэстетики

Портрет юбиляра

- 28 Михаил Ульянов

- 30 *Кино в датах*

КИНОТЕХНИКА

Начинающему киномеханику

- 33 Киноустановка «Черноморец-1А»

На заводах, в КБ и лабораториях

- 37 Синельников Г., Шведик С. Блок коммутации

- БК-3 киноустановки ПК-1Н

- 40 Воскобойников Е., Кучук В., Разумов В.,

- Френк М. О конструкции и эксплуатации кинопроекторов «Мир» (продолжение)

Повышение квалификации

- 43 Тарасенко Л. Особенности 70-мм форматов и их демонстрирования

ЧИТАТЕЛЬ И ЖУРНАЛ

- 47 Алик Г. Судьбу перестройки решают кадры

Ежемесячный

массово-технический журнал

Государственного комитета СССР

по кинематографии

Основан в 1937 году

Главный редактор

А. П. МУРАШКО

Редколлегия:

В. В. БЕЛЯВСКИЙ,

Г. И. БУРДЫГИНА,

Л. П. БУРИКОВА,

Н. П. ДАВИДОВ,

В. В. ЕГОРОВ,

Г. К. ИНОЗЕМЦЕВ,

М. М. ЛИСОГОР,

Г. М. ЛИФШИЦ,

Л. Л. ЛУЖИНСКАЯ

(зам. гл. редактора),

И. М. МИТРОФАНОВ,

В. Б. МУНЬКИН,

И. Л. ПИВОВАРОВА

(отв. секретарь),

С. Н. ПЛОТНИКОВ,

А. Н. СОБОЛЕВ,

А. Е. СУЗДАЛЕВ,

Т. А. СЫРНИКОВ,

Л. П. ТУРКИН,

Ю. П. ЧЕРКАСОВ.

На 1-й с. обложки:

кадр из документального фильма «Великий образ» (ЦСДФ)



**К 70-летию Великого
Октября**

Перерастая границы искусства

М. СЕРОВ

...дело не только в успехе того или иного фильма. С некоторыми из них происходит нечто большее: художественная весомость и действенность кинокартины как бы перерастает границы искусства и становится явлением общественным, входит в историческую летопись жизни народа.

С. Юткевич

Самое знаменательное событие

Открытое партийное собрание, состоявшееся несколько лет назад в локомотивном депо Молдавской железной дороги, было не совсем обычным. Особенность его состояла в том, что докладчиком выступал... фильм «Остановился поезд».

...Стремясь предотвратить железнодорожную катастрофу, спасти пассажиров, погиб машинист Тимонин. Совершил ли он подвиг? Что привело к аварии? Может быть, она стала результатом халатности и безответственности людей, которые день ото дня чего-то не доделывали, на что-то закрывали глаза? Бескомпромиссно и остро ставит эти вопросы кинокартина.

Машинист дизель-поезда, заместитель начальника локомотивного депо, начальник службы безопасности движения дороги, машинист тепловоза, руководитель партийного бюро — вот те, кто выступали на собрании в прениях по фильму, который затронул самые болевые точки в жизни этих людей, отразил две разные позиции героев картины. И в каждом выступлении, в каждом отклике на события, показанные на экране, сквозила кровная заинтересованность участников разговора. Произведение киноискусства высветило их собственное отношение к жизни, к порученному делу, к судьбам людей.

Фрагмент выступления машиниста дизель-поезда Г. Карлыги: «Все еще находясь под впечатлением фильма, я как-то сразу увязал подня-



«Остановился поезд»

тые в нем проблемы с нашей конкретной работой... Известно, что железнодорожный транспорт работает пока плохо, низка производственная дисциплина. И кинолента подтвердила это, а главное — показала, к чему подобные явления могут привести. Мы, коммунисты и беспартийные локомотивного депо, должны сделать вывод: пора поднять личную ответственность каждого железнодорожника за дело в коллективе... Фильм нам подсказывает: безаварийная работа зависит от каждого из нас — машиниста, слесаря, диспетчера, стрелочника».

«Самым знаменательным для нас событием» назвал это собрание постановщик фильма В. Абдрашитов, ибо, как говорил он, жизнь, изображенная в картине, лицом к лицу обратилась к жизни реальной.

...Кино, рожденное Великим Октябрем. Немало ярких страниц хранит его славная история... Но, наверное, самые важные из них — те, что рассказывают, какую роль лучшие советские фильмы сыграли в воспитании многих поколений наших и зарубежных зрителей.

Активное участие в формировании духовного облика человека-борца, революционизирующее воздействие на судьбы людей с разных континентов, участие во многих политических событиях века — все это составляет принципиальную особенность советской кинематографии, крупнейшие произведения которой обрели поистине удивительную «биографию».

«Господ зрителей просят не аплодировать»

Выступая на вечере, посвященном памяти выдающегося советского кинорежиссера С. Эйзенштейна, писатель И. Эренбург говорил: «Есть каботажное плавание. Это спокойное и доходное дело. «Броненосец «Потемкин» вышел в далекое плавание. Он из него не вернулся. Он и сейчас бродит по далеким морям, как летучий голландец... «По-

темкин» стал символом, программой, призраком, который бродил и бродит по Европе...».

Эти слова о фильме «Броненосец «Потемкин», признанном в 1958 году на Всемирной выставке в Брюсселе «лучшим фильмом всех времен и народов», с полным правом могут быть отнесены ко многим выдающимся лентам советского кино, рассказавшим миру правду о Великом Октябре, его героях, его творцах. Среди них такие шедевры, как «Мать» В. Пудовкина, «Чапаев» С. и Г. Васильевых, трилогия о Максиме («Юность Максима», «Возвращение Максима», «Выборгская сторона») Г. Козинцева и Л. Трауберга, «Мы из Кронштадта» Е. Дзигана и многие другие.



«Броненосец «Потемкин»

Эти ленты встречали по-разному. Они вызвали страх и жажду борьбы, раздумья и гнев. Только равнодушия не было! Их пытались остановить цензурными запретами, полицейскими провокациями, парламентскими запросами... И где бы ни появлялись эти фильмы-бойцы — они несли людям мира правду жизни и правду революции, окрыляя колеблющихся, вселяя надежду в сомневающимися, помогая сражающимся.

«Господ зрителей просят не аплодировать. В противном случае показ картины будет прерван», — этот титр, появившийся перед началом показа советских фильмов на экранах монархической Болгарии, мог бы в сущности возникнуть в 20—30-е годы в кинотеатрах многих капиталистических государств.

В Германии «Броненосец «Потемкин» в 1927 году... предстал перед судом. Государственный советник Имперского комитета общественного порядка и спокойствия Мюльэizen предупредил на этом суде, что демонстрация картины «способно создать настроение, способствующее государственному перевороту». И он был весьма недалек от истины... С. Эйзенштейн под номером 46 был внесен в специальные листы, содержащие 5256 фамилий «особо опасных» лиц, подлежащих немедленному розыску и аресту после захвата территории СССР. Список был разослан Главным

имперским управлением СС в войска перед вероломным нападением фашистской Германии на Советский Союз. Сорок с лишним лет пробивался сквозь запреты цензуры Японии фильм «Мать» В. Пудовкина. Показ картин «Чапаев», «Юность Максима», «Мы из Кронштадта» во многих странах становился большим событием общественной жизни, вызывая острую политическую борьбу.

Все новые и новые бойцы вставали под знамена революции. Покойный член Политбюро ЦК СЕПГ, министр национальной обороны ГДР Г. Гофман, вспоминая, как формировались его убеждения, писал в книге «Мангейм — Мадрид — Москва»: «В основе этой, убежденности лежали два события, которые мне пришлось пережить и которые оставили в моей душе глубокий след. Первым событием явился просмотр фильма («Броненосец «Потемкин» — М. С.)... Лично на меня этот фильм произвел неизгладимое впечатление...». Друг Советского Союза крупнейший историк мирового кино французский киновед и кинокритик Ж. Садуль как важнейшую веху на своем пути отметил влияние советских кинокартин: «Я открыл для себя советское кино «Потемкин» Эйзенштейна и «Матерью» Пудовкина. Благодаря этим фильмам я порвал со своим буржуазным классом — стал коммунистом». Герой трилогии о Максиме поддерживал дух, давал силы к сопротивлению узникам страшной тюрьмы «Береза Картуская», куда правительство буржуазной Польши бросало самых активных революционеров, борцов за народную свободу. Советские киноленты стали грозным оружием в те дни, когда мир принял первый бой с фашизмом в 1936 году в далекой Испании... Оценивая значение наших картин в революционной борьбе испанского народа, Д. Ибаррури говорила: «Чапаев», как и «Мы из Кронштадта», были с нами в боях, и были они сильнее, чем любое оружие».

Куда пошлет партия...

Когда Ленинский комсомол праздновал свое 20-летие, на торжественном концерте в Большом театре Союза ССР в октябре 1938 года в гриме профессора Полежаева, героя фильма «Депутат Балтики» А. Зархи и И. Хейфица, выступил Н. Черкасов. Закончив свою речь из финала картины, актер внимательно оглядел зал и неожиданно для присутствующих продолжил, как бы оставаясь в образе, но обращаясь к молодежи 30-х годов: «Так вот, господа комсомольцы, двадцать лет назад я произносил эту речь с трибуны Петросовета в Таврическом дворце. Прошло двадцать лет. Ну, посмотрю я на вас всех... Молодцы! Я, конечно, был уверен, что вы покончите с разрухой, прогоните интервентов и начнете строить жизнь, о которой мечтали лучшие умы человечества. Тех, кто сомневался в этом, палкой прогнала история... И обещаю вам, господа комсомольцы, торжественно обещаю в день вашего юбилея всегда быть с вами, куда пошлет партия, — на учебу, на защиту границы, в небеса, на полюс, на дно океана — для счастья нашего народа и всего человечества».

Так говорил профессор Полежаев, депутат революционной Балтики. И казалось, сама История

шагнула сквозь время. Зал овацией встретил слова любимого актера. В этой импровизации Н. Черкасова не было большого преувеличения. Ведь герои фильмов 20-х — начала 30-х годов, придя на экран из жизни, вновь уходили в нашу реальную жизнь — на заводы и колхозные поля, в ряды Красной Армии и Флота. Они вместе с народом строили первое в мире государство рабочих и крестьян. А рядом с ними вставали герои все новых кинолент, рассказавших о творцах первых пятилеток, — вчерашние беспризорники из «Путевки в жизнь» Н. Экка и создатели города юности из «Комсомольска» С. Герасимова, простая крестьянка Александра Соколова, ставшая депутатом советского парламента, из «Члена правительства» А. Зархи и И. Хейфица и прелестная в своей непосредственности и чистоте юная Машенька из одноименной картины Ю. Райзмана. И, конечно, неуязвимые героини Л. Орловой, создавшей в жизнеутверждающих комедиях Г. Александрова «Веселые ребята», «Волга-Волга», «Светлый путь» образы, воплотившие само легендарное для теперешних зрителей Время.



«Волга-Волга»

Можно привести немало фактов, свидетельствующих о непреходящем значении образов героев этих и других произведений советского кино в жизни нашего народа на разных этапах его истории. В свое время журнал «Искусство кино» обратился к людям разных возрастов и специальностей с вопросами: как кино входило в их жизнь, как формировало мировоззрение, характер? Вот что ответил, например, рабочий завода имени Владимира Ильича Герой Социалистического Труда, депутат Верховного Совета СССР С. Антонов: «Мы с советским кинематографом — почти ровесники. Году так в восемнадцатом — девятнадцатом с отцовских колен смотрел я свой первый фильм, не ведая, что нахожусь, как говорится, «у колыбели» важнейшего из искусств. На первых порах я не понимал слов отца: «Кино, сын, большой учитель, оно тебе жить поможет...»

Проходили годы. Я стал «заряжаться» самоотверженностью «красных дьяволят», понял пафос убежденности в правоте своего дела матросов-потемкинцев. Сын рабочего, я чувствовал особую близость, даже нежность к слободским рабочим из «Матери»...»

И еще одно свидетельство — из времени трудного и сурового, когда враг пришел на нашу землю. Герой Советского Союза, заслуженный учитель БССР В. Парахневич: «...Я вспоминаю наше довоенное поколение. Всеи жизнью мы были подготовлены к восприятию фильма «Чапаев». Я и мои сверстники смотрели картину о легендарном герое гражданской войны взахлеб по несколько раз. А трилогия о Максиме! Как мы жалели, что времена революционных и военных подвигов миновали. А ведь впереди нас ждали не меньшие испытания! И я глубоко убежден, что мы выстояли в Великую Отечественную войну, победили врага еще и потому, что воспитаны были на «Чапаеве», «Щорсе», трилогии о Максиме, «Мы из Кронштадта». В те грозные дни, когда передо мной стояла задача силами партизанской группы всего лишь в пять человек разгромить вдесятеро превосходящий нас людским составом полицейский гарнизон, я часто вспоминал чапаевское умение анализировать, тактически угадывать путь к победе...»

Тысячу четыреста восемнадцать дней и ночей Великой Отечественной войны шли рядом с солдатами герои советских фильмов, созданных в тридцатые и сороковые годы: легендарные полководцы гражданской войны Чапаев, Щорс, Котовский, Пархоменко, бессмертные моряки Кронштадта, секретарь райкома Степан Кочет, партизанки Прасковья Лукьянова и Олена Костюк, мужественные и неунывающие два бойца — Аркадий Дзюбин и Саша Свинцов. Шли рядом, вместе с ними сражались и победили.

Не прервется связь времен

...Есть на Полтавщине небольшое село Ярьески, село, имя которого навсегда вошло в историю советского и мирового кино. Его по праву называют второй родиной замечательного кинодраматурга и режиссера А. Довженко. Ведь именно здесь он снимал свои выдающиеся фильмы «Звенигора» и «Щорс». Здесь рождались классические кадры одного из «лучших фильмов всех времен и народов» — «Земля». Осенью 1985 года в селе большой день — открытие памятного знака на месте съемок «Земли». Знака, который был создан по просьбе молодых механизаторов села, верных продолжателей дела первого тракториста Василия Трубенко — героя этого фильма.

Никогда не прервется связь времен. Не уйдут в небытие произведения экрана, ярко и талантливо воссоздавшие жизнь страны и ее народа. И сегодня крупнейшие произведения советского кино, созданные в разные годы, находят отклик в сердцах людей как в нашей стране, так и за рубежом.

Незадолго до своей кончины звезда советского экрана Л. Орлова получила глубоко взволновавшее ее письмо от рабочих горьковского льнокомбината «Красный Октябрь»: «Только что по телевизору смотрели «Светлый путь», — писал по поручению коллектива Н. Смирнов. — Нас было

семнадцать человек: ткачихи, прядильщицы, мастера, инженеры, слесари, секретарь комитета ВЛКСМ, бывший парторг. Товарищ Любовь Орлова! Этот фильм и вы, наша народная артистка,— это наша жизнь... Мы наших дочерей называли вашим именем. У нас на комбинате Люба — самое многочисленное и уважаемое имя... Может, вы не знаете, что даже при награждении орденами, при присуждении премий за отличную работу и даже при распределении квартир и на свадьбах мы в первую очередь ставим вопрос, а как бы поступила наша милая Золушка — Любовь Орлова, и, знаете, ваше имя у нас — показатель коммунистического отношения к жизни. У нас в клубе есть музей революционной и трудовой славы, где, кстати сказать, есть ваш фотопортрет как стахановки-многостаночницы и как мировой прославленной артистки, отражающей жизнь простых людей».

Разве может быть для художника что-нибудь дороже этих слов, идущих из глубины души?

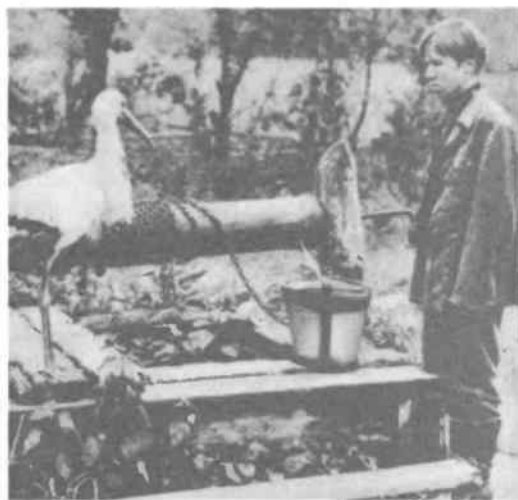
Когда фильм С. Микаэляна «Премия» вышел на наши экраны, он буквально всех, как говорится, «задел за живое», вызвал огромную прессу, взволнованные отклики людей самых различных возрастов и профессий. Наверное, лучше всех выразил общее мнение Герой Социалистического Труда, депутат Верховного Совета СССР, бригадир строительной бригады Н. Злобин: «В чем сила Потапова? Почему его предложение принято несмотря на то, что иному оно грозило бы выговором, неприятностями? Да потому, что не за себя, не за личный успех, как это сначала могло показаться, борется Потапов, а за все дело, за честность, за высокую производительность труда».

Куба, 14 декабря 1961 года. На экране — фильм Ю. Райзмана «Коммунист». Зал был полон и, казалось, на одном дыхании воспринимал происходящее на экране... Когда враги окружили Губанова и он, шатаясь, продолжал стоять под градом пуль, в зале раздался выстрел. Стреляли прямо в экран. Так бойцы кубинской революции хотели спасти рядового великой партии коммунистов. Эта картина не только воплотила художественный образ эпохи революции, она поистине стала учителем жизни для народов и стран, встающих на путь социализма. После победы революции в Никарагуа «Коммунист» был показан и в этой стране. Газета «Нуэво Гиарио» писала в те дни: «Несмотря на то, что действие фильма происходит в первые годы Советской власти, для Никарагуа это сегодняшний день, та же повседневная борьба за построение нового общества. В восприятии никарагуанских зрителей советские коммунисты — это те же никарагуанские сандинисты. Революция, увиденная в фильме, позволяет нам узнать самих себя, понять подлинное значение слов «солидарность» и «интернационализм».

25 апреля 1974 года в Португалии рухнул самый старый фашистский режим в Европе, произошла революция «красных гвоздик», и в Лиссабон пришел советский фильм «Броненосец «Потемкин». Писатель Г. Боровик в книге очерков «Май в Лиссабоне» так рассказывал о премьере этой картины: «Сидели в зале не дыша, искали и находили на экране ответы

на свои сегодняшние вопросы, находили революционную общность духа с великим народом России... Воздействие этого фильма огромно. И вот дополнительное доказательство тому: матросы, не имевшие возможности попасть на «Потемкина» в Лиссабоне, требуют, чтобы картину привозили к ним на корабли и береговые базы. Им привозят, и они ходят смотреть «Броненосца» строем».

В дни, когда над миром возникла тень ядерной катастрофы, люди всей планеты особенно внимательно «вглядываются» в наши фильмы, находя в них поистине яростный протест против ужасов войны, черная сила для активной борьбы за мир.



«Иди и смотри»

Картина «Иди и смотри» впервые была увидена зрителями разных континентов на XIV Международном кинофестивале в Москве. Создатели фильма режиссер Э. Климов и писатель А. Адамович тревожились о судьбе своего фильма. Ведь они рассказали о трагедии деревни Переходы — одной из 628 белорусских деревень, сожженных гитлеровцами вместе с их жителями, — с предельным приближением к жестокой, страшной правде. Как воспримут эту правду зрители? Но и те первые просмотры картины, и дальнейшие встречи со зрителями в нашей стране и за рубежом показали, что люди все поняли правильно, а многим фильм раскрыл глаза и на прошлое, и на настоящее, и на будущее. На одном из его просмотров в ФРГ, вспоминал Э. Климов, пожилой немец спросил автора сценария А. Адамовича: зачем, мол, сейчас, когда мы сотрудничаем, вспоминать то, что было много лет назад. Едва Адамович собрался ответить, как поднялись молодые зрители с возгласами: «Мы вообще ничего не знали!» Они говорили, обращаясь к своему пожилому соотечественнику: «Вы от нас все скрывали. Ни школа, ни пресса, ни книги не рассказали нам о том, что вы делали в России.

Мы считаем, что молодые немцы должны посмотреть этот фильм, потому что нельзя жить честно, не зная своей истории».

...Когда-то, на заре советского киноискусства французская пресса писала: «Когда после свершения великой русской революции стали говорить о советских фильмах, весь мир был занят проблемой, не является ли кино прежде всего языком самого народа? Народ-победитель должен был явить миру свои фильмы! И мир не был обманут в своих ожиданиях».

Да, мир не был обманут в своих ожиданиях... Лучшее доказательство тому — долгая и славная жизнь выдающихся советских фильмов. Они переросли границы искусства и стали общественным явлением.

Итоги Всесоюзного соцсоревнования

Во II квартале нынешнего года коллективы ряда организаций киносети и кинопроката, широко развернув соцсоревнование за достойную встречу 70-летия Великого Октября, добились перевыполнения основных показателей плана и своих обязательств.

Вместе с тем, как отмечается в постановлении коллегии Госкино СССР и президиума ЦК профсоюза работников культуры, в некоторых союзных республиках, краях и областях снизился уровень организаторской работы, направленной на выполнение планов и повышение действенности соцсоревнования. Медленно перестраиваются стиль и методы работы, допускаются просчеты в репертуарном планировании, мало внимания уделяется повышению интенсивности и эффективности использования фильмофонда. Все еще недостаточно активно внедряются передовые формы кинообслуживания населения, повышается культура обслуживания. Не везде обеспечены ритмичность деятельности киноустановок; велики потери рабочего времени из-за простоев, связанных с непригодностью помещений и отсутствием киномехаников. В результате с планом не справились девять союзных республик, что отрицательно сказалось на выполнении квартального задания в целом по стране.

Переходящее Красное знамя Госкино СССР и ЦК профсоюза работников культуры по итогам соцсоревнования во II квартале присуждено коллективам государственной киносети и кинопроката Читинской, Наманганской и Целиноградской областей. Коллегия Госкино СССР и президиум ЦК профсоюза работников культуры выразили уверенность в том, что кинофикаторы и прокатчики страны мобилизуют усилия и встретят 70-летие Великого Октября трудовыми достижениями.

Актуальная тема

«Рекламфильм» шагает в завтра

А. ФЕДОТОВ,
директор фабрики «Рекламфильм»

В последнее время кинореклама все шире и увереннее входит в нашу жизнь. В печати, на телевидении, на радио появились новые рубрики и передачи, рекламирующие фильмы и приглашающие зрителей посетить кинотеатры. Однако и киноплакат не сдает позиций. Ведь в современных условиях, когда ритм жизни ускоряется и люди испытывают нехватку времени, роль визуальной рекламы даже возрастает: оперируя художественным образом, она помогает потенциальному зрителю буквально с одного взгляда воспринять идею фильма и привлекает в кинозалы.

Советский плакат имеет славную историю, связанную с именами братьев Стенбергов, А. Прусакова, С. Дацкевича, В. Кононова, В. Корецкого, М. Хазановского и других художников. Немало талантливых плакатистов есть и сегодня. И тем обиднее видеть порой на улицах городов и сел безликую и невыразительную кинорекламу...

«Рекламфильм» — единственное специализированное предприятие по выпуску кинорекламы. Оно включает в себя редакционно-издательский отдел и производственную базу. Партийная и профсоюзная организации фабрики сейчас активно взялись за перестройку и в производственном, и в творческом планах, добиваясь, чтобы советский плакат стал красивым и эффективным, умным и эмоциональным и активно пропагандировал наше киноискусство. А для этого необходимы совместные усилия, вдохновенный и добросовестный труд и художников, и редакторов, и полиграфистов.

В октябре 1986 года на фабрике был создан новый художественный совет. Его высокие требования к качеству киноплакатов отнюдь не испугали художников, наоборот, вызвали у них прилив творческих сил, повысили ответственность за свои произведения, тиражируемые сотнями тысяч экземпляров.

Перестройка коснулась и полиграфической базы. Реконструкция «Рекламфильма» на основе научно-технического прогресса — жизненная необходимость. В результате усилий технологической и технической служб, благодаря самоотверженному труду наших ветеранов удалось за сравнительно короткий срок поднять полиграфический уровень выпускаемой рекламы. У предстоит нам сделать куда больше: производственная база требует коренных изменений. Необходимо в кратчайший срок переоснастить типографию, внедрив современные оборудование и технологию, увеличить производственные площади. Лишь тогда мы сможем значительно

повысить качество продукции, перейти на выпуск принципиально новых ее видов.

Сейчас коллектив фабрики поставил перед собой задачу сократить сроки производства кинорекламы с тем, чтобы конторы кинопроката получали материалы по каждой картине за полтора — два месяца до ее выпуска на экраны. Для этого нам надо решить не только вопросы организационного характера и производственной дисциплины. Необходимо воздействовать и на эффективность творческого процесса, как я уже говорил, добиться оперативной замены устаревшего оборудования и механизации трудоемких процессов. На всех этих направлениях и ведется работа.

Принято решение о подготовке и проведении заявочной кампании. В этом году цель этой кампании — ознакомить потребителей со всеми образцами выпускаемой и планируемой продукции, определить ее тиражи. Волнует коллектив фабрики и вопрос о выпуске малых форм рекламы — буклетов, открыток, приглашений, закладок и пр. Нам известна острая потребность киносети и кинопроката в такой продукции, но, к сожалению, обещать ее скорый выпуск мы не можем, поскольку на фабрике пока нет необходимого оборудования — фотонаборных машин, современных печатных, резальных с программным устройством, фальцевальных.

Хочу познакомить читателей с номенклатурой кинорекламной продукции, планируемой к выпуску, на фабрике в будущем году:

- 1) плакат в три бумажных листа — формат 60×90 — три листа в две склейки;
- 2) плакат в два бумажных листа — формат 70×108;
- 3) плакат в один бумажный лист — формат 60×90;
- 4) плакат в половину бумажного листа — формат 60×90 1/2;
- 5) анонсный щиток — формат 72×108 1/2;
- 6) афиша в один бумажный лист — формат 60×84;
- 7) плакат в четверть бумажного листа — формат 62×94 1/4;
- 8) настенные календари в один бумажный лист — формат 72×94, в два бумажных листа — формат 72×108;
- 9) портреты киноактеров — один комплект — формат 62×94 1/2;
- 10) плакат в половину бумажного листа (высокая печать);
- 11) афиша в половину бумажного листа (высокая печать);
- 12) фотокомплекты форматом 18×24;
- 13) фотопособие форматом 24×30.

Часть тиражей рекламной продукции, отпечатанной офсетным способом, будет издаваться на мелованной бумаге.

В заключение хочу обратиться к кинороботникам с просьбой присылать нам свои замечания, пожелания, предложения по поводу кинорекламы, выпускаемой фабрикой. Это поможет нам улучшить продукцию, привести ее в соответствие с сегодняшними требованиями.

«86 1/2. Художник. Реклама. Кино.»

Н. БАШКОВА

В Москве в Центральном Доме кинематографистов состоялась выставка «86 1/2. Художник. Реклама. Кино». Название раскрывает ее содержание: это творческий отчет художников «Рекламфильма» за полгода — с тех пор, как приступил к работе новый художественный совет фабрики.

В выставке участвовало более 30 художников, экспонировалось 80 плакатов.

На церемонии открытия присутствовали мастера кино, секретари Союза кинематографистов СССР, видные художники-плакатисты, сотрудники московских издательств, представители Союза художников СССР, критики, журналисты. Открыл выставку заместитель председателя Госкино СССР **В. Рябинский**. Вскоре состоялось обсуждение представленных работ. С их обзором



Москва

Художник Ю. Боксер



Художник Л. Богданов

выступили критик **В. Мейланд** и социолог **Г. Дадамян**. В обсуждении приняли участие художники-плакатысты **В. Корецкий**, **М. Лукьянов**, **В. Островский**.

На выставке был проведен конкурс киноплакатов. Жюри под председательством народного художника СССР, члена-корреспондента Академии художеств СССР **М. Богданова** отметило, что «за последние шесть месяцев заметно повысилась художественная выразительность киноплакатов, выпускаемых фабрикой «Рекламфильм», обогатилось содержание плаката, расширился диапазон художественных решений».

Считая, что экспонированные на выставке плакаты — «лишь первые шаги наметившейся перестройки художественного мышления», жюри решило диплом I степени не присуждать. Дипломы II степени получили художники **Ю. Боксер** (за киноплакат к документальной ленте «Легко ли быть молодым?») и **Л. Богданов** (за серию плакатов к художественным картинам «Покаяние», «Тема», «Досье человека в «мерседесе», «Письма мертвого человека»); дип-

ломы III степени вручены **М. Матросову** (за плакат к художественному фильму «Скорбное бесчувствие»), **Ю. Ильину-Адаеву** (за плакат к «Покаянию») и **К. Борисову** (за плакат к художественной ленте «Операция «Скрипичный футляр»).

Жюри отметило еще одну работу **Ю. Боксера** — буклет-программу выставки.

На выставке проводился и конкурс «зрительских симпатий». Они были отданы плакатам **Ю. Боксера** («Легко ли быть молодым?»), **Ю. Ильина-Адаева** («Покаяние»).

Коллектив художников «Рекламфильма» и художественная редакция считают, что эта выставка свидетельствует только о начале большой и серьезной работы. Необходим поиск современных изобразительных форм. Киноплакат должен быть точным по мысли, оригинальным и смелым по композиции, высокоэмоциональным, гармоничным по цветовому решению.

Чтобы достигнуть этого, нужны напряженный труд и предельная взыскательность художников к самим себе.

Как ответить киномеханику?

В. ГЛОТОВ,
директор Липецкой областной конторы
кинопроката

Прочитав в № 5 журнала статью киномеханика из нашей области А. Струганова «Это старые «новые» фильмы», я задумался: как на нее ответить? Проще всего было бы дать указание Чаплыгинскому отделению кинопроката, которое обслуживает киноустановку А. Струганова, улучшить ее репертуар и сообщить в редакцию, что меры приняты. Но ведь проблемы, которые поднимает киномеханик, касаются не только его, а всей сельской киносети. Значит, и решать их надо в целом, а не в частностях.

Но можно ли это сделать сегодня? Давайте проанализируем наши возможности хотя бы на примере I квартала текущего года. Из 60 новых фильмов, полученных конторой, один — в пяти копиях, семь — в четырех, девять — в трех, 17 — в двух и 26 — в одной. Как правило, новые картины сначала выпускаются в городских кинотеатрах, дворцах и домах культуры, клубах. Очередность продвижения кинолент зависит от финансового плана киноустановок. Затем фильмы переходят на сельский экран. Сельские 35-мм киноустановки, также в зависимости от их плана, разделяются на два кольца.

Посмотрим, когда каждая из полученных нами картин сможет попасть на первую сельскую киноустановку и через какое время дойдет до последней. Картина, которую мы получили в пяти копиях, уже через месяц будет демонстрироваться на первой и примерно через год — на последней. Ведь каждая копия должна пройти на 160 киноустановках (всего их 800). С учетом времени

на пересылку фильма, ремонт и реставрацию копии для этого и потребуются год. Если у нас четыре копии, кинолента поступит в сельскую киносеть через полтора месяца и закончит свой путь по киноустановкам примерно через полтора года, если три — соответственно через два месяца 10 дней и два с лишним года. А двухкопийные и однокопийные картины до всех сельских киноустановок вообще не дойдут — будут уже непригодны к эксплуатации.

Я составил примерную таблицу работы каждой копии полученных фильмов в городской и сельской киносети.

Как видите, только картины, полученные по 5, 6, 7, 8 разрядкам, в принципе смогут пройти по всем городским и сельским киноустановкам.

Вот и ответы на вопросы, поставленные А. Стругановым. Почему в месячном репертуаре его киноустановки только шесть-семь новых фильмов? Потому что контора в месяц получает лишь пять-шесть картин, которые смогут попасть в каждое село. Если в среднем киноустановка демонстрирует 20 кинолент, остальные 12—14 — повторные. Почему земляки А. Струганова не посмотрели часть картин советских и соцстран? Потому, что 46 названий в квартал, или 13—14 в месяц, мы получаем в одной-двух копиях. Что же касается частого повторения одних и тех же фильмов выпуска прошлых лет, то это уж на совести работников киностудии, которые, приезжая в отделение кинопроката на роспись картин, отбирают только так называемые зрелищные, а их не так уж много. В Чаплыгинском отделении — 1124 названия фильмов на 35-мм пленке, и если их брать по очереди, то повторятся они только через четыре года.

А все-таки: можно ли сегодня фомировать репертуар сельской киноустановки только из новых фильмов, существенно сократить разрыв в их выпуске в городе и на селе? Нет, нельзя. Ведь для этого необходимо значительно увеличить тиражи фильмов по всем разрядкам, что в теку-

Разрядка	Получено названий	Получено копий	Примерное количество сеансов, отработанных в городе, на одну копию	Примерное количество сеансов, отработанных в селе, на одну копию	Обслужено сельских киноустановок всеми копиями	Не обслужено сельских киноустановок
5	1	5	50	240	800	—
6, 8	7	28	60	300	800	—
7	9	27	80	405	800	—
9, 10	17	34	100	400	530	270
11, 12, 13, 14	26	26	150	350	230	570

Продолжаем обсуждение проблем, поставленных в ст. А. Суздаева («Киномеханик», 1987, № 1). См. также ст. М. Сахаровой (№ 3), А. Струганова (№ 5), А. Федорова (№ 7), Ю. Курганского и В. Жукова (№ 8).

щей пятилетке невозможно — так прямо и сказал на страницах № 9 «Киномеханика» председатель Госкино СССР А. Камшалов. И я вполне солидарен с ним в том, что выход следует искать в лучшем использовании видео.

Когда работают дружно — дело спорится

Т. ДАНЧЕНКО,
гл. экономист Главного управления
кинофикации и кинопроката
Госкино РСФСР

Пропагандистские и воспитательные возможности неигрового кино безграничны. В эффективности их использования заинтересованы как создатели таких картин, так и работники кинофикации и кинопроката.

Деловые и творческие контакты давно сложились у коллективов ленинградских студий документальных и научно-популярных фильмов с органами кинофикации и кинопроката Ленинграда и области. Их сотрудничество получило дальнейшее развитие и стало более многообразным по формам после постановления коллегии Госкино РСФСР «О состоянии и мерах улучшения организации проката документальных, научно-популярных фильмов, использования их пропагандистских и воспитательных возможностей в свете решений XXVII съезда КПСС».

Канторой кинопроката, городским и областными управлениями кинофикации и киностудиями оперативно был принят совместный план мероприятий на 1986—1990 годы по выполнению этого постановления. Тут же приступили к реализации всего намеченного. Со второй половины прошлого года практикуется обсуждение на областной репертуарной комиссии планов выпуска на экраны Ленинграда и области новых неигровых картин и репертуара специализированных кинотеатров «Знание» и «Свет». Проводятся творческие отчеты киностудий и фестивали лучших фильмов, созданных ими. Организуются премьеры наиболее значительных кинолент, ретроспективные показы работ отдельных режиссеров и сценаристов. Тщательно проверен фильмофонд — его актуальность и техническое состояние. Проанализировано использование документальных, научно-популярных и учебных фильмов киноустановками школ, ПТУ, специальных средних и высших учебных заведений и определены меры по улучшению этой работы. В газете «Кинонеделя Ленинграда» введена рубрика «Новости документального и научно-популярного кино», которая информирует население о новых наиболее актуальных фильмах и массовых мероприятиях в кинотеатрах. В заинтересованные организации стала ежеквартально направляться «Пресс-информация Ленкинопроката» о новых поступлениях неигровых картин.

Спустя несколько месяцев было проведено засе-

дание репертуарной комиссии канторы кинопроката с участием представителей управлений кинофикации, ЛСДФ и «Леннаучфильма», на котором обсуждались первые результаты работы по выполнению их совместного плана. Отмечалось, что принятые меры способствовали активизации и повышению эффективности сотрудничества кинотеатров со студиями, расширению зрительской аудитории.

Тон задают специализированные кинотеатры «Знание» и «Свет». Экранная жизнь всех значительных картин ленинградских студий начинается с премьер в этих и некоторых общезональных кинотеатрах с участием съемочных групп. Интересно прошли, например, премьеры фильмов «Помнит страна Финляндия», «1917. Февраль», «В двух шагах от полюса», «Один день мира» и др. Высокий эмоциональный накал отличал премьеру в кинотеатре «Свет» картины «Мираж», ставшей вопрос о безотлагательном решении экологических проблем Ладоги и связанных с ней Невы и Невской Губы. Она закончилась коллективным обращением зрителей в местные партийные и советские органы.

Хорошо была организована и премьера фильма «Глобальный прессинг» в большом зале кинотеатра «Аврора» (825 мест), который был переполнен. Администрация решила повторить премьеру, и снова все билеты были проданы. В соседнем с «Авророй» кинотеатре «Знание» эта картина демонстрировалась на 161 сеансе, и ее просмотрело 11 279 зрителей. А в целом по городу она уже отработала 249 экрано-дней.

В кинотеатре «Знамя» с ноября 1986 года по ноябрь этого с успехом проводится тематический показ «Зримая память истории». В его программе — 15 фильмов, в том числе «Во главе государства Советов», «Ради жизни на земле», «Канун Октября» и т. п.

Широкий резонанс в городе получил состоявшийся в «Рекорде» кинопраздник «Их оружие — кинокамера» — встреча тружеников Октябрьского района города и воинов Советской Армии с творческими работниками ЛСДФ и просмотр фильмов «Их оружие — кинокамера», «Воспоминание о Павловске», «Безумие», «Дом и хозяин», «Спасибо».

Очень результативной оказалась и такая форма проката фильмов ЛСДФ и «Леннаучфильма», как ретроспективные показы работ отдельных мастеров кино. Зрителей привлекают не только сами киноленты, но и возможность встретиться с их создателями. В кинотеатре «Знание», например, состоялись ретроспективные показы фильмов режиссеров «Леннаучфильма» В. Чигинского, Ю. Климова, Л. Шахт, Г. Богоровой. Фильмы Ю. Головина («Революцией мобилизованные», «Здесь был Ленин», «Интенсификация-90» и др.) демонстрировались в «Свете».

Ленинградцы охотно посещают и творческие вечера ленинградских режиссеров — они регуляр-



На творческом вечере сценариста А. Самойлова в кинотеатре «Знание» встретились известные спортсмены Ю. Власов (справа) и В. Платонов

но проводятся, например, в «Знании». Большой интерес, особенно у молодежи, вызвала встреча с кинодраматургом А. Самойловым, чье творчество посвящено спорту. Здесь же совместно с ЛСДФ был проведен и киновечер, посвященный юбилею М. Ромма (кстати, его фильм «Обыкновенный фашизм» более 20 лет не сходит с экрана одного из залов этого кинотеатра. Его уже показали на 16,5 тыс. сеансов, которые посетило более 3,1 млн. зрителей).

Большим успехом пользовался и показ «Лучшие фильмы 1985 года» в мае 1986-го: «Золотая пластинка», «Настоящая фамилия не установлена», «Секрет Лауры», «Салют, Испания!», «Ярославский портрет», «Коммунисты Северной Магнитки». Для гостей своего города документалисты подготовили программу «Знакомьтесь, Ленинград», которая с успехом демонстрируется во многих кинотеатрах. В июле 1986 года под таким девизом прошел тематический показ, в программе которого были фильмы «От Санкт-Петербурга до Ленинграда», «Ленинградские мотивы», «Прием по личным вопросам» и др.

Прочно вошли в практику «Знания» ежемесячные кинообозрения «Документальный экран», которые ведет кинорежиссер М. Литвяков. Здесь зрители не только получают информацию о новых фильмах, но и встречаются с их создателями и героями, имеют возможность высказать свои замечания и предложения.

Здесь следует отметить, что в подготовке и организации массовых предсеансовых мероприятий, причем не только в специализированных кинотеатрах и залах, но и в общеэкранных, активно участвуют и другие творческие работники —

вместе с методистами разрабатывают планы и сценарии этих мероприятий, выступают в качестве ведущих премьер, творческих вечеров и т. д.

Давняя дружба и творческое сотрудничество объединяют коллективы «Леннаучфильма» и кинотеатра «Коллизей». Только за последнее время здесь проведены премьеры фильмов «Ракетчики сухопутных войск», «Якутские алмазы», «Повар, портной, пианист и другие»; ретроспективный показ фильмов режиссера М. Клигман; кинодень науки и техники «Грядущее, иду тебе навстречу», включавший программы «Заводы будущего», «Человек и робот», «Человек фантазирующий». В кинотеатре «Охта» с участием художника «Леннаучфильма» О. Виноградова ежеквартально проводятся премьеры и тематические показы фильмов студии. Организован кинолекторий «Интенсификация-90» для пропагандистов Красногвардейского района. В «Современнике» проводятся вечера досуга молодежи, родительские собрания («Роль семьи в нравственно-правовом воспитании детей»), киновечера и др. Старшеклассникам и учащимся ПТУ надолго запомнился киновечер «Вечный огонь памяти» с просмотром фильма «Мы из блокады»...

Недавно состоялось совместное заседание репертуарной комиссии конторы кинопроката с представителями студий, на котором обсуждался вопрос о дальнейшем совершенствовании показа документальных и научно-популярных фильмов ленинградских киностудий. Было отмечено многоплановое сотрудничество киностудии «Леннаучфильм» с коллективами многих кинотеатров в организации пропаганды и показа ее фильмов, проведении массовых предсеансовых мероприятий. Признано целесообразным ежеквартально проводить обзорные пресс-информации и показы новых фильмов студий для работников кинопроката и киносети, что позволит заблаговременно и тщательно готовиться к выпуску этих картин на экран; организовать выпуск совместной ежемесячной информационной афиши Дома научно-технической пропаганды и Ленкинопроката по актуальным новым документальным, научно-популярным, заказным лентам; совместно с Агрпромом выпускать ежеквартальные обзоры новых фильмов сельскохозяйственной тематики для различных категорий тружеников села.

Улучшению проката документальных и научно-популярных картин помог бы централизованный выпуск рекламы к наиболее актуальным полнометражным лентам этих видов кинематографа. И тут свое слово должна сказать фабрика «Рекламфильм».

Вероятно, следует шире практиковать показ значительных полнометражных документальных фильмов по ценам художественных кинолент. Это открыло бы им доступ на экраны крупных кинотеатров, а значит — и к большей зрительской аудитории. Пример проката картины «Легко ли быть молодым?» доказывает это. Сейчас же такие

кинотеатры, перегруженные финансовым планом, могут показывать документальные ленты лишь на очень ограниченном количестве сеансов. Думается, пора учитывать зрителей удлиненных и больших программ в общих показателях аудиторки советских фильмов. Положительное решение этого вопроса стимулировало бы расширение показа кинодокументалистики.

* * *

Сложившаяся практика делового сотрудничества ленинградских кинофикаторов с творческими коллективами местных киностудий рассматривалась на заседании коллегии Госкино РСФСР, получила ее одобрение и рекомендована для широкого распространения в других районах Российской Федерации. Воспользоваться опытом ленинградцев полезно и киноработникам других союзных республик.

Полпред важнейшего из искусств

А. СТЕПАНЦОВ,
зам. директора Отрядненской районной кинесети

Над утопающей в садах станицей Передовой, над зелеными увалами невысоких гор, над бурливой речкой Уруп летит песня. Звонкие девичьи голоса задорно чеканят:

Попутная, Подгорная,
Удобная, Надежная,
Спокойная, Бесстрашная
Отрядненская земля...

Нет, не артисты, не коллектив художественной самодеятельности вышли на улицы — музыка льется из динамиков, установленных на



Алексей Владимирович Мирошниченко

крыше желтого «Москвича», это ездит по станице с рекламой фильмов старший киномеханик местного кинотеатра Алексей Владимирович Мирошниченко. А песня написана кубанским композитором Г. Пономаренко специально для жителей Отрядненского района. Тем, кто никогда не бывал в нашем краю, невдомек, наверно, что припев-то ее целиком состоит из названий местных станиц. Любят эту песню и в Передовой, хотя, к сожалению, ее название не легко в поэтическую строку. Передовцы не унывают: они-то знают, что своими ратными и трудовыми делами снискали станице славу, достойную песни. Судите сами. Революционные казаки из Передовой отважно бились за Советскую власть в составе лихих эскадронов Буденного и Кочубея. Вместе с передовскими красными бойцами громил в горах белые банды будущий выдающийся советский полководец Г. К. Жуков. И сейчас есть чем гордиться и станице, и колхозу имени Мичурина. Он один из крупнейших в стране поставщиков маточного пчелиного молочка. Есть здесь и уникальная для сельской местности комната боевой и трудовой славы, созданная ветеранами войны и труда. А если попадете в кинотеатр имени Мичурина, будете приятно удивлены высокой культурой кинообслуживания.

Более 30 лет работает здесь А. Мирошниченко. Утром еще солнце из-за ближних гор не поднялось, а он уже на ногах — спешит в колхозный радиоузел, чтобы сообщить о новом фильме тем, кто в этот ранний час хлопочет у печек да управляет по хозяйству. И так о каждой кинокартине расскажет, так заинтригует, что хоть все бросай и в кино беги. Но на этом утренние заботы киномеханика не кончаются. Теперь ему надо до того, как люди на работу пойдут развезти по станице и развесить на стендах (а их более 30) афиши. За хорошее рекламирование фильмов А. Мирошниченко не раз поощряли, ставили другим в пример на собраниях киноработников района, края. Но он-то считал, что и здесь многое еще можно улучшить. И когда за высокие показатели в труде и как отличнику кинематографии СССР ему предоставили право на внеочередную покупку машины, Алексей Владимирович тут же оборудовал свой новенький «Москвич» для рекламирования фильмов: поставил в нем усилитель, вывел наружу динамики. И теперь Мирошниченко, объезжая станицу, рассказывает землякам о фильмах, которые включены в репертуар, их создателях. Когда картина особого внимания заслуживает, киномеханик станичникам пригласительные открытки вручает, а теперь решил из машины, можно сказать, с доставкой на дом и билеты продавать.

Хлопотами того же Мирошниченко несколько лет назад в станице и этот новый кинотеатр выстроен. Когда на его месте только фундамент на пустыре стоял, Мирошниченко, желая ускорить строительство, много раз выступал на заседаниях правления колхоза, исполкома сельского Совета и в район неоднократно ездил с одной просьбой: «Помогите кинотеатр достроить! Обещаю его в передовые вывезти, не хуже городских будет». И когда строительство пошло наконец полным ходом, все киномеханики ча-



стенку здесь работали. А уж перед открытием кинотеатра Мирошниченко с товарищами белить да красить и вовсе никому не доверил. Сами все сделали.

Территория вокруг кинотеатра благоустроена, у входа — белоствольные березки и молодые елочки зеленеют, рядом — большой розарий, а чуть в стороне бьют в голубое небо чистые струи фонтана. И все это тоже сделано руками самих же киномехаников — коллег Мирошниченко. Они на все руки мастера: что фильм показать, что кинотеатр отремонтировать. К строителям на поклон не ходят — засучат рукава и сделают, что надо.

Слово свое Мирошниченко сдержал: кинотеатр имени Мичурина — лучший не только в районе. В 1984 году его коллектив оказался в числе победителей Всесоюзного соревнования, за что получил премию — тяжелый мотоцикл с коляской. Эту премию решили отдать брату Алексея Владимировича, Василию Владимировичу, тоже киномеханику, только работающему на кинопередвижке. Обслуживает он фермы и полевые станы, дачады и открытые площадки, старается не отстать от брата. А теперь, имея свой транспорт, надеется в чем-то и опередить его. Во всяком случае, план одиннадцатой пятилетки В. Мирошниченко выполнил к 40-й годовщине Победы, на несколько дней раньше, чем кинотеатр имени Мичурина.

В передовском кинотеатре можно многому поучиться. Там, например, есть 18-летний опыт работы без контролера. Действует пионерский кинотеатр «Пионер». Сезон в нем ежегодно открывается 7 сентября показом фильма «Александр Матросов» — имя героя носит пионерская дружина передовской школы. Директор, билетеры, контролеры в «Пионере» — сами ребята. Для школьников проводятся тематические показы фильмов, демонстрируются киноленты, рассказывающие о пионерах-героях, детские приключенческие картины, сказки, мультфильмы.

Да и взрослые кинозрители не в обиде на киномехаников: знают, как те стараются показы-

вать именно те киноленты, которые интересуют станичников. Каждый зритель здесь может подать заявку, как правило, она выполняется в следующем же месяце. Практикуется в кинотеатре и проведение различных мероприятий. Получили, скажем, как-то фильм «Кочубей». Киномеханики вспомнили, что в станице есть участники гражданской войны, пригласили их на встречу со зрителями. Желающих побывать на этой встрече и посмотреть фильм оказалось столько, что пришлось увеличить количество сеансов.

Обычно станичники приходят в кинотеатр задолго до начала сеанса. Рассматривают в фойе красочно оформленные стенды — они рассказывают не только о новых фильмах, но и о жизни станицы, колхоза, края. Всегда интересно и побеседовать с Мирошниченко перед началом фильма, причем не только о новостях кино, о репертуаре, но и, например, о ходе уборки урожая в родном колхозе. Киномеханик не забывает поздравить земляков с профессиональным праздником или трудовыми успехами. В этом он видит свой долг, поскольку считает себя не просто



Рекламный стенд сделал и установил сам Алексей Владимирович

киномехаником, а полпредом важнейшего из искусств, бойцом идеологического фронта.

Приезжайте на Кубань в станицу Передовую. И если, находясь на одной из ее улиц, вы услышите песню об Отрадненском предгорье, вполне возможно, что там стоит желтый «Москвич» Алексея Владимировича Мирошниченко. Киномеханик приехал к зрителям, чтобы сообщить им о новом фильме. Послушайте, как он о нем рассказывает, и, я уверен, вам тоже захочется пойти в кино.

Краснодарский кр.

Ветераны

Вл. ГРОЗНОВ,
журналист

Передо мной — книга приказов Кабардино-Балкарской республиканской конторы по прокату кинофильмов за 1943—1946 годы. Чудом уцелевшая, она хранится сейчас в сейфе как исторический (без преувеличения!) документ.

Читаем: «Приказ № 3 от 22.01.1943 года. Зачислить с 20 января на должность старшей монтажницы Алиеву Шохбаим Муталиповну с окладом 350 рублей». На пятый день после изгнания фашистов из Нальчика Шура (так ее все называли) Алиева вернулась на прежнее место: до войны она семь лет (с 1934-го, года основания конторы) работала здесь фильмопроверщицей. Следующим приказом Шура была назначена членом комиссии по определению ущерба, нанесенного конторе гитлеровскими оккупантами.

Шохбаим Муталиповна рассказывает: «Не помню точную сумму ущерба, но фильмобаза была опустошена. Только в углу одного помещения обнаружили жалкую кучку кинолент».

С большим трудом, в тяжелейших условиях (здание конторы не отапливалось), на единственном старом монтажном столе с ручным приводом, без монтажных листов, по памяти Шура с двумя сотрудницами — А. Мильшиной и М. Горемыкиной собрали и восстановили 100 фильмов. С этим фондом и начали работать киноустановки нашей республики. Зрители снова увидели своих любимых артистов — М. Бернеса в «Истребителях», Г. Абрикосова в «Высокой награде»...

Потом Алиеву назначили мастером, и она почти четверть века проработала в этой должности. Выйдя на пенсию, вырастила внучек, некоторое время трудилась на студии телевидения, а пять лет назад вернулась в родной коллектив. «Некоторые подшучивают: жадная, мол, ты, все тебе мало, — улыбается Алиева. — А я ведь не из-за денег снова пошла работать. Просто когда трудишься, болеть некогда. Не остается времени».

На посту мастера в 1971 году заменила Алиеву Любовь Александровна Важинская. Она очень общительна, любит и умеет рассказывать.

«Я третий ребенок в нашей семье. Было бы несправедливо, если бы 8 марта родился мальчик, поэтому появилась я, — смеясь, говорит Любовь Александровна. — Потом были еще Рая и Люда. Мы жили тогда с мамой на станции Васьково Смоленской области, а папа был в постоянных длительных командировках — строил железные дороги».

В 1939 году семья в полном составе переехала в Минск. Здесь ее и застала Великая Отечественная. Отец и старшие дети, Вера и Анатолий, ушли на фронт. Мать осталась с тремя младшими дочерьми...

После войны Вера работала на фильмобазе в Бобруйске. Окончив школу, и Люба пошла по стопам старшей сестры. Как-то пришел на базу гвардии старшина Важинский, и приворожила его Люба. Поженились они и поехали на родину Алексея Семеновича, в Нальчик. И здесь Любовь Александровна стала работать в кинопрокате — фильмопроверщицей, реставратором, мастером. Заслуженный работник культуры КБАССР, персональный пенсионер, она и сейчас трудится фильмопроверщицей, потому что не мыслит жизни без любимого дела и без коллектива.

У Лидии Зиновьевны Арканцевой, бригадира, тоже сорокалетний стаж. Глаза у Лидии Зиновьевны необыкновенно зоркие, пальцы чувствительные, и опыта, как говорится, не занимать. Она прекрасно знает все технологические операции и охотно учит своих молодых сотрудников.

Еще в 1982 году в конторе перешли на бригадный метод. Не сразу все согласились так работать, были и сомневающиеся, и противники. Но директор конторы Х. Созаев сумел убедить людей. «И прав оказался Хадис Клычевич, — говорит Арканцева. — Намного легче стало работать. Мы забыли, что такое нарушение трудовой и технологической дисциплины, невыполнение сменного задания. Общая заинтересованность роднит людей, но и повышает спрос друг с друга».

Работа по-новому положительно сказалась на результатах. Если в 1982 году было отремонтировано 364 тысячи частей, то в 1986-м —



Ш. Алиева



Л. Арканцева



Л. Вайнская

уже 534 тысячи. А трудятся в бригаде на два человека меньше, чем раньше. Сегодня фильмокопии III категории технической годности составляют 13 % фонда.

В 1985 году в коллектив пришла радостная весть. Постановлением коллегии Госкино РСФСР и президиума ЦК профсоюза работников культуры за достигнутые успехи во Всесоюзном, Всероссийском и республиканском социалистическом соревновании, за успешное выполнение и

перевыполнение заданий четвертого года одиннадцатой пятилетки Кабардино-Балкарская республиканская контора по прокату кинофильмов занесена в «Книгу трудовой славы» Государственного комитета РСФСР по кинематографии и ЦК профсоюза работников культуры.

В эту трудовую победу большой вклад внесли ветераны конторы. И хочется поклониться этим замечательным женщинам, сказать им сердечное спасибо за их добросовестный труд.

Наука — практике

От первой до второй

**Н. ЛЮБИМОВА,
Н. ШУСТЕР,
ст. экономисты,
Т. СЫРНИКОВ,
кандидат экономических наук,
зав. сектором НИКФИ**

Предложения киносети и спрос на кино

Размещение киносети

Перепись 1984 года охватила свыше 24 тыс. кинотеатров и киноустановок (на 7,2 млн. мест), расположенных в 4779 городах и поселках городского типа (пгт) с общей численностью населения 166,2 млн. человек. В 1964 году было зарегистрировано 17,6 тыс. кинотеатров и киноустановок (5,5 млн. мест), обслуживавших 4927 городов и пгт численностью 120,8 млн. человек.

Если тогда мелкие города и пгт с числом жителей до 10 тыс. составляли 65 %, то в 1984-м — 54 %, а количество средних и круп-

ных городов увеличилось. Этому соответствовали изменения и в распределении численности кинотеатров и киноустановок. Обеспеченность ими в расчете на один город повысилась с 3,6 до 5, то есть на 39 % — в основном благодаря развитию киносети в малых и средних городах.

С увеличением числа жителей в городах возрастает количество киноустановок в среднем на город. Повышается средняя вместимость зрительных залов кинотеатров, хотя последняя в целом по стране снизилась с 312 до 299 мест — на 4 %. Эти показатели в целом отражают планомерный характер развития киносети в стране и, в частности, в городах.

Здесь проявляется важнейший элемент плановой системы: сочетание принципов централизованного управления с децентрализованным решением вопросов на местах. Сказанное вовсе не противоречит тому, что определенные различия сложились в соотношении отдельных видов государственных кинотеатров и киноустановок в городах разной величины. Так, в самых мелких городах и пгт с числом жителей до 5 тыс. большую часть составляют кинотеатры с ограниченным режимом работы, в городах с населением от 10 тыс. — постоянно действующие кинотеатры. Существенно меняются и соотношения между отдельными видами киноустановок. Например, в городах с числом жителей до 200 тыс. при наличии одного кинотеатра с ограниченным режимом работы имеется в среднем

Продолжение. Начало см. в № 9.

три постоянно действующих. Подобные различия присущи каждой группе городов.

Специализированные детские кинотеатры — достояние в основном больших городов. Так, в среднем один такой кинотеатр приходится на 200 городов с населением до 5 тыс. жителей, на 60 — с населением до 20 тыс., на шесть — с числом жителей до 100 тыс. По одному и более имеют только города с населением свыше 200 тыс. человек. То же относится к летним кинотеатрам и киноплощадкам — чем крупнее город, тем их больше. Дополнительный признак их дислокации — определенные географические регионы.

Как мы уже говорили, средняя вместимость зрительных залов в городах повышается с увеличением численности населения. В составе городской киносети значительно количество кинотеатров и киноустановок малой вместимости — до 200 человек. То, что они в самых мелких городах и пгт — с числом жителей до 2 тыс. — составляют более половины (59 %), по-видимому, закономерно. Однако, как выяснилось, такие кинотеатры занимают первое место (по удельному весу) и во всех других группах городов. И в этом есть резон — небольшие кинотеатры в районах и микрорайонах городов способствуют улучшению как кинообслуживания населения, так и экономических показателей киносети.

Перепись 1984 года зарегистрировала 100,6 тыс. сельских населенных пунктов, в которых действуют 106,8 тыс. стационарных киноустановок. Следовательно, в ряде сел есть по несколько киноустановок. Всего же населенных пунктов, где осуществляется показ фильмов (в том числе кинопередвижками), 127 тыс.

В селах, обслуживаемых стационарами, проживает 76 млн. жителей. В каждом из 56 % кинофицированных населенных пунктов проживает не более 500 человек. Иногда стационары оборудованы в селах, в которых 30—40 жителей, — прежде всего в Прибалтике, где более 90 % населенных пунктов с числом жителей до 50. Но в некоторой части сел с населением даже более 500 человек фильмы не демонстрируются вообще — это серьезный недостаток в работе местных органов кинофикации. Скорейшая кинофикация таких населенных пунктов — одна из важнейших задач.

На селе почти половину (45 %) составляют зрительные залы до 100 мест, второе место занимают залы на 100—200 мест (34 %).

Между величиной населенных пунктов и уровнем их обеспеченности киноустановками есть связь: чем крупнее село, тем больше в нем киноустановок и тем солиднее доля залов большей вместимости. Если в 1964 году каждое село с населением до 1500 человек, как правило, обслуживалось одной киноустановкой, то к 1984 году в тех, где проживает 800—1500 человек, открылись дополнительные киноустановки — в основном школьные. Еще больше повысилась обеспеченность киноустановками сел с числом жителей свыше 1500.

Из сказанного следует, что тенденцию «привязки» уровня обеспеченности городского и сельского населения средствами кинофикации к величине городов и сел необходимо поддерживать и в дальнейшем, в особенности при возведе-

нии новых кинотеатров и клубов большей вместимости взамен действующих.

Режим работы

Количество киноустановок разных видов и зрительских мест в них в том или ином городе, селе еще не дает возможности судить об уровне обеспеченности населения средствами кинофикации. Важный фактор — режим работы, который определяется рядом причин: количеством жителей в населенном пункте, сезонностью, принадлежностью помещений и т. д.

Основные показатели режима работы киноустановки — количество рабочих дней и сеансов за год и процент загрузки зрительного зала. Они различаются не только по видам киноустановок, но и в зависимости от числа мест в зале. В течение 20 лет городская киносеть развивалась, и устанавливались режимы, все более приближающиеся к оптимальным. Постепенно уменьшалось число рабочих дней в году и хотя при этом количество сеансов в целом практически не уменьшилось (842 против 850 в 1964 г.), загрузка залов упала с 49 % до 37 %, а по городам и пгт с населением до 20 тыс. человек — с 47 % до 25 %.

Это вовсе не свидетельствует об ухудшении качества предоставляемых киносетью услуг; отражается лишь среднестатистическая величина — по результатам работы всех видов киноустановок. Постоянные же кинотеатры проводят в год в среднем по 2200 сеансов при заполняемости зрительных залов на 40 %, широкоформатные — по 2700 сеансов при заполняемости на 43 %, а специализированные детские — около 2000 сеансов при заполняемости на 46 %. В целом же и теперь обозначилась достаточно определенная прямая зависимость между численностью населения в городе и годовым количеством киносеансов: чем крупнее город, тем больше сеансов. По сельской киносети — та же зависимость. При этом показатели режима работы (дней и сеансов за год) в целом по стране несколько увеличились (соответственно на 2 % и 11 %), а заполняемость клубных залов на селе снизилась еще больше, чем кинотеатров — с 44 % до 29 %. Правда, этому снижению показателя присуща определенная доля условности, поскольку вместимость залов на селе, рассчитанная на многоцелевое их использование (собрания, совещания и др.), никогда не являлась препятствием для роста посещаемости кино.

Существует также устойчивая зависимость между количеством сеансов и вместимостью залов. Например, самые мелкие постоянно действующие кинотеатры — с числом мест до 200 — проводят за год в среднем около 1000 сеансов, с числом мест от 400 до 600 — 2400 сеансов, а более 1200 — 4800 сеансов. Правда, в последнем случае количество сеансов — суммарное по нескольким залам, так как в числе этих кинотеатров — многозальные.

Аналогичная зависимость прослеживается и по сельским киноустановкам. Например, в клубах с количеством мест до 200 проводится за год в среднем 260 сеансов, 300—430, а более 400 мест — 480.

Показатели уровня кинофикации

Показатели, приведенные выше, — составная часть общей системы показателей, необходимых для анализа достигнутого уровня кинофикации страны на определенном этапе ее развития. До сих пор уровень кинофикации городов принято выражать показателем «количество зрительских мест на 1000 жителей». Но поскольку эти места в своей номинальной величине далеко не равнозначны по эксплуатационным возможностям, применяются так называемые переводные коэффициенты. При их помощи абсолютное количество мест по каждому виду кинотеатров и киноустановок пересчитывается в условно сопоставимые через годовое количество сеансов постоянно действующих кинотеатров, принимаемое за единицу. Например, режим постоянного кинотеатра — 2500 сеансов, а кинотеатра с ограниченным режимом — 625. Тогда 2500 сеансов принимаются за единицу, и для кинотеатра с ограниченным режимом переводной коэффициент составит 0,25 (625:2500). Принципиальный недостаток этого метода в том, что коэффициенты, рассчитанные таким образом, например, для страны в целом, непригодны для использования по республикам, областям и районам из-за различных составов киносети и режимов ее работы.

Сравнение материалов двух переписей киносети показало, что для оценки действительного уровня кинофикации страны (равно как и любого отдельного региона), а следовательно, и для определения масштабов предложений киносети и спроса на кино необходимо применять ряд показателей в их сочетании. Это, однако, не исключает возможности применения и отдельных показателей. Например, за рассматриваемый период в целом по стране «нагрузка» на городскую киносеть почти не изменилась. Если в 1964 году на одну городскую киноустановку приходилось в среднем 6,9 тыс. жителей, то в 1984-м — 7,2 тыс. При этом существенно улучшились условия кинообслуживания населения в основной массе городов и пгт — до 50 тыс. человек. Здесь на один кинотеатр в 1984 году приходилось 5,2 тыс. жителей вместо 6 тыс. в 1964 году. За это же время изменились показатели среднего количества сеансов на один рабочий день: в 1964 году — 3,5 сеанса, в 1984-м — 4.

Сказанное в полной мере относится и к сельской киносети.

По экономической терминологии уровень кинофикации складывается из двух категорий: предложения и спроса. Предложения киносети (городской и сельской) целесообразно выражать количеством сеансов киноустановок за год или в расчете на одну киноустановку за ее экранодень, если общее количество рабочих дней киносети остается относительно стабильным. Уровень спроса на кино (в городе и на селе) может характеризоваться таким показателем, как процент населения, присутствующего на сеансах киноустановки в течение ее экранодня, или традиционным показателем — количеством посещений кино одним жителем в год. В любом случае эти показатели — факторы социального развития общества.

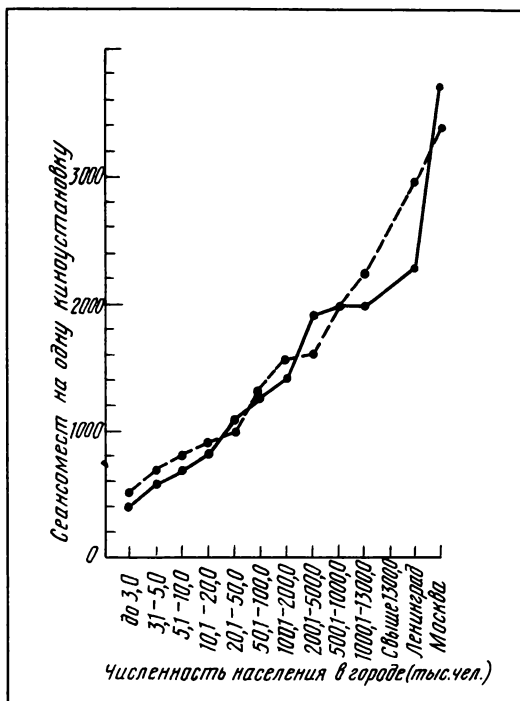


График 1. Сравнительные показатели количества сеансов-мест на одну киноустановку в городах разной величины. (Здесь и на последующих графиках: сплошные линии — данные 1964 г., пунктир — 1984 г.)

На графике 1 приведены сравнительные данные двух переписей об объемах предложений киносети по городам разной величины. Чем крупнее город, тем больше сеансов-мест предоставляет киноустановка за свой рабочий день. В целом по стране этот показатель также увеличился — с 1098 в 1964 году до 1158 в 1984-м, в основном благодаря расширению кинообслуживания мелких (до 20 тыс. жителей), средних (от 100 до 200 тыс.) и городов с миллионным населением.

Однако расширение предложений киносети, как показано на графике 2, не сопровождалось соответствующим повышением спроса на кино. Более того, средняя посещаемость кино одним городским жителем в год снизилась в целом по стране с 19 в 1964 году до 15,3 в 1984-м, то есть почти на 20%. Показатели спроса на кино не проявляют зависимости от величины городов (за исключением самых мелких пгт с числом жителей до 3 тыс.) вопреки существующему мнению, что в крупных городах посещаемость кино значительно ниже, чем в небольших — из-за большего арсенала форм проведения досуга. Спрос на кино в городах разной величины относительно стабилен и по данным переписи 1984 года (график 2) поддерживается на уровне 14—16 посещений в год.

Аналогичные показатели по сельским пунктам приведены на графиках 3 и 4. Курс на

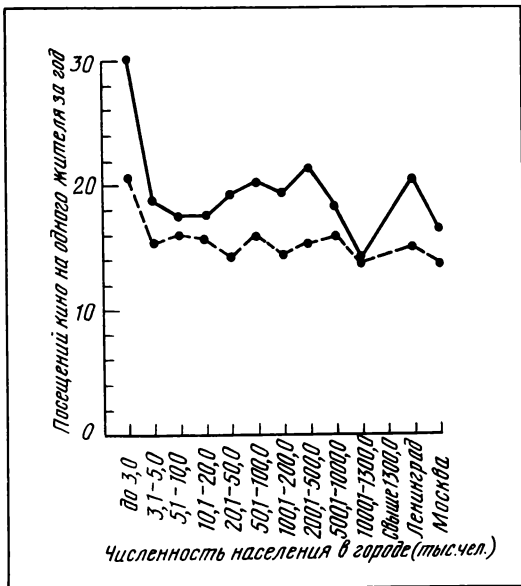


График 2. Сравнительные показатели посещаемости кино одним жителем в городах разной величины

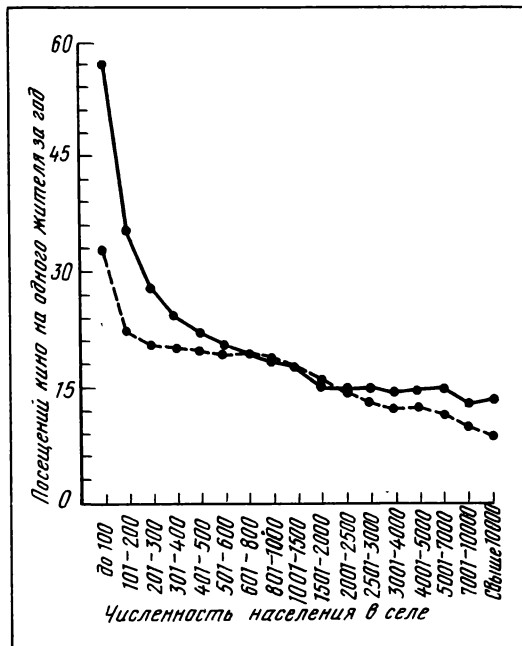


График 4. Сравнительные показатели посещаемости кино одним жителем в сельских населенных пунктах разной величины

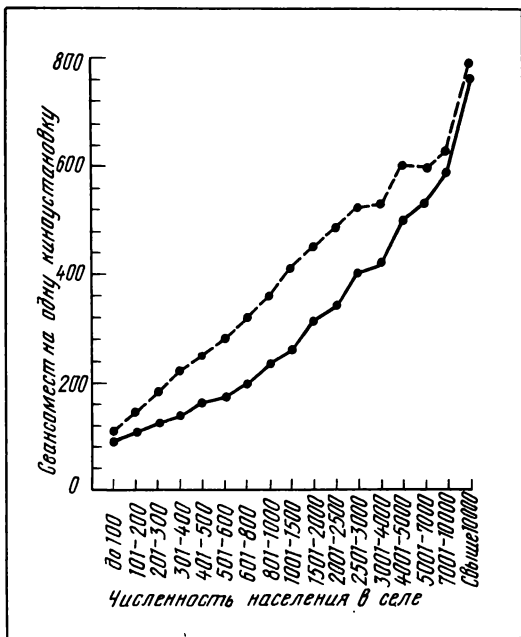


График 3. Сравнительные показатели сеансо-мест на одну киноустановку в сельских населенных пунктах разной величины

укрупнение сельских населенных пунктов способствовало улучшению условий кинообслуживания сельского населения: увеличивалось количество киноустановок в расчете на один населенный пункт и соответственно уменьшалось

количество жителей на одну киноустановку (с 768 в 1964 году до 725 в 1984-м); повышались вместимость зрительных залов (со 115 до 153 мест, то есть на 33%), режимы работы киноустановок — количество сеансов на один рабочий день (с 1,5 до 1,8, то есть на 17%). Все это обеспечивало большую доступность посещений кино для сельских жителей — резко увеличилось количество предоставляемых сельскому населению сеансо-мест в течение рабочего дня киноустановки: со 173 в 1964 году до 269 в 1984-м, то есть на 56%.

Как показано на графике 3, рост предложений киносети происходил по всем без исключения населенным пунктам, а сама величина этого показателя находится в прямой зависимости от их размеров.

Однако увеличившемуся объему предложений сельской киносети, так же, как и городской, не сопутствовало повышение спроса на кино (график 4). Посещаемость кино одним жителем за год в целом по стране снизилась на 9% (с 18 до 16,4). При этом уровень спроса на кино находится в обратной зависимости от величины населенных пунктов: чем крупнее село, тем ниже посещаемость кино.

Обобщенные результаты анализа материалов переписи киносети показывают, что при достигнутой достаточно высокой степени насыщения городов и сел предложениями киносети вопрос дальнейшего совершенствования системы кинообслуживания в данном случае сводится к необходимости улучшения его качества на основе внедрения современных технических средств.

Продолжение следует

Кинопанорама

Репертуар ноября

Представляет начальник отдела репертуарного планирования и тиражирования фильмов Главного управления кинофикации и кинопроката Госкино СССР Л. ВЕРАКСА.

К 70-летию Великого Октября приурочен выпуск фильмов **«ВСПОМНИМ, ТОВАРИЩИ!»*** («Ленфильм», цв., 9 ч.) и **«ЗАВТРА БЫЛА ВОЙНА»*** (киностудия им. М. Горького, цв., 9 ч.), а также ряд кинокартин республиканских киностудий.

...Первые годы Советской власти. В помощь голодающим дехканам Закаспия из Ташкента отправляется караван с хлебом. Но на его пути — район, охваченный контрреволюционным мятежом. Небольшому отряду красноармейцев удается увести за собой врагов, заманить их в западню и уничтожить, тем самым обеспечив безопасность каравана, которого так ждут голодные люди. Таков сюжет историко-приключенческой ленты **«ДОЛИНА МЕСТИ»*** («Туркменфильм», цв., ш/э, 8 ч.). Авторы сценария — Олег Манджиев, Язгельды Сеидов и Николай Фомичев. Режиссер — Каков Оразсаатов. В ролях: Чары Сеитлиев, Чары Ишанкулиев, Геннадий Корольков.

Действие еще одного фильма того же жанра, **«КТО ТЫ, ВСАДНИК?»*** («Казахфильм», цв., ш/э, 8 ч.), происходит в приграничных районах Казахстана также в первые годы Советской власти. Представитель английской компании, разрабатывающей на концессионных началах золотой прииск, пытается утаить принадлежащее нашему государству золото и тайно вывезти его. За этим же золотом охотятся белогвардейская банда и старейшина казахского рода со своими джигитами, собирающиеся откочевать в Китай. Кому же оно достанется? Авторы сценария — Бахыт Килибаев и Александр Баранов, режиссер — Амангельды Тажбаев. В ролях: Джамбул Худайбергенов, Куман Тастанбеков, Леонид Ярмольник, Ляйлим Есимова.

Режиссер Евгений Шерстобитов поставил на киностудии им. А. Довженко по своему сценарию, в основе которого — одноименная повесть С. Могилевской, кинокартину **«СКАЗКА О ГРОМКОМ БАРАБАНЕ»*** (цв., ш/э, 7 ч.), предназначенную детям. На экране — гражданская война. Отец Ларика ушел на фронт, и мальчишка тоже мечтает стать красноармейцем, да к тому же барабанщиком. И вот Ларик в отряде. ...Од-

нажды белые выследили красноармейцев и стали окружать их. Уставшие бойцы спали и не слышали приближения беды. И тогда юный барабанщик звонким барабанным боем поднял их, спас ценой собственной жизни... В ролях: Сережа Шербинин, Катя Голубева, Юрий Маляров, Анатолий Юрченко, Виктор Степаненко.

Жизни и деятельности одного из соратников В. И. Ленина, талантливого организатора и командира Красной Армии посвящен фильм **«НИКОЛАЙ ПОДВОЙСКИЙ»** (студия им. М. Горького, цв., каш., 9 ч.). Автор сценария — Д. Костин при участии постановщика фильма Юрия Борецкого. В ролях: Юрий Шлыков, Владимир Свекольников, Владимир Антоник, Елена Борзова, Александр Вдовин.

В жанре памфлета и фарса снята картина **«ИНТЕРВЕНЦИЯ»** («Ленфильм», цв., каш., 11 ч., кроме спец. сеансов для детей) по известной одноименной пьесе Льва Славина (он же автор сценария). Режиссер — Геннадий Полока. В ролях: Владимир Высоцкий, Ефим Копелян, Руфина Нифонтова, Ольга Аросева, Валерий Золотухин. В фильме звучат песни Владимира Высоцкого.

По высокой разрядке печатается эксцентрическая кинокомедия с детективной интригой **«АК-СЕЛЕРАТКА»*** («Мосфильм», цв., ш/э, 9 ч.). Ее героиня Анюта, мечтающая работать в уголовном розыске, разоблачает шапку спекулянтов, перепродающих автомашины. Авторы сценария — Дмитрий Иванов и Владимир Трифонов. Режиссер — Алексей Корнев. В ролях: Ирина Шмелева, Никита Михайловский, Роман Филиппов, Галина Польских, Игорь Кваша.

Значительным тиражом будет отпечатана и кинокартина **«ДРУГАЯ ЖИЗНЬ»*** («Азербайджанфильм», цв., 10 ч.). В центре ее — ректор института, человек властный, умный, но с годами ставший тормозом прогрессу. Автор сценария — Рустам Ибрагимбеков (по его сценариям поставлены фильмы «Белое солнце пустыни», «Допрос», «Перед закрытой дверью» и др.). Режиссер — Расим Оджагов. В ролях: Александр Калыгин, Фархад Манафов, Мухтар Маниев, Ирина Купченко, Лия Ахеджакова.

Кинолента **«ПОКА ЖИВЕМ»*** («Арменфильм», цв., 9 ч.) — психологическая драма. Казалось, все в жизни устраивает Манвела, кинорежиссера по профессии. Но случайная встреча с подростком Ованесом, содержащимся в колонии для несовершеннолетних, заставляет Манвела на многое вокруг себя посмотреть другими глазами. Автор сценария — Александр Дивянян при участии Рубена Геворкянца. Режиссеры — Рубен Геворкянц и

Звездочкой отмечены фильмы, печатающиеся также на 16-мм кинолентке, индексом «в» — выпускаемые и на видеокассетах.

Георгий Кеворков. В ролях — Хорен Абрамян, Карен Джанибекян, Артур Марабян.

Фильм Рижской киностудии **«В ЗАРОСШУЮ КАНАВУ ЛЕГКО ПАДАТЬ»***⁶ (цв., ш/з, 9 ч.) — о сегодняшних проблемах села. Вновь избранный секретарь партийной организации, наблюдая будничные заботы односельчан, приходит к выводу, что прежние условия хозяйствования непригодны. Внедрение же новых методов не обходится без конфликтов, решить которые помогает чувство ответственности перед родной землей, подрастающим поколением. Автор сценария — Паул Пунтинш. Режиссер — Янис Стрейч. В ролях: Янис Паукстелло, Юрис Леяскалис, Гирт Яковлев, Индра Бурковска.

«РОДНИК ДЛЯ ЖАЖДУЩИХ»*⁶ (студия им. А. Довженко, ч/б, 9 ч.) — фильм-притча о старике, собравшемся умирать. Неожиданная смерть одного из детей и необходимость помогать его семье заставляют героя картины изменить свое решение. Автор сценария — Иван Драч. Режиссер — Юрий Ильенко. В ролях: Дмитрий Милютенко, Лариса Кадочникова, Юрий Мажуга, Нина Анисимова, Константин Ершов.

«СКАЗКА ПРО ВЛЮБЛЕННОГО МАЛЯРА»* («Ленфильм», цв., ш/з, 8 ч.) — о любви и верности, совести и долге, торжестве доброты над коварством. Авторы сценария — Михаил Вольпин и Валерий Фрид. Режиссер — Надежда Кошеверова. В главных ролях: Николай Стоцкий, Екатерина Голубева, Нина Ургант, Владимир Этуш.

В ноябре планируется выпустить на экраны три фильма производства студий *социалистических стран*. Два из них адресованы детям.

«ПОСЛЕДНИЙ РЕЙС «НАДЕЖДЫ» (ПНР — Болгария, цв., 8 ч.) рассказывает о приключениях болгарских школьников и их польского товарища во время поездки по Черному морю. Режиссер — Станислав Ендрыка.

«ПОГЛАДЬ КОШКУ ЗА УШАМИ» (ЧССР, цв., 8 ч.) — тоже о приключениях, на этот раз детского фольклорного ансамбля во время школьных каникул. Режиссер — Йозеф Пинкава.

Кинолента **«ТАЙНА АБИГЕЛЬ»** (ВНР, цв., две серии по 7 ч.) повествует о попытке фашистских агентов выкрасть дочь генерала хортистской армии, осознавшего бессмысленность войны на стороне фашистской Германии, в которую оказалась втянутой его страна. Режиссер — Ева Журж.

Среди фильмов производства киностудий *капиталистических и развивающихся стран* (все без права показа по ТВ) следует прежде всего отметить картину **«ГАНДИ»** (Великобритания — Индия, цв., ш/з, две серии, 9 и 10 ч.). О ней подробно рассказано на с. 22.

Французская лента **«КРАСНАЯ ЗОНА»*** режиссера Робера Энрико (он же один из авторов сценария) (цв., 10 ч., без права показа на спец. сеансах для детей) повествует о трагедии, разыгравшейся в небольшой деревне. В результате утечки ядовитого газа погибают все ее жители. Владельцы химического концерна, желая скрыть происшедшее, организуют поджог деревни. В живых остается единственная свидетельница...

Музыкальный комедийный фильм испанских кинематографистов **«ВЛЮБЛЕННАЯ В ЦИРК»** (цв., 9 ч., реж. Луис Мария Дельгадо) —

история двух сестер-близнецов. Одна из них, Тереса, — артистка цирка, но отец запрещает ей выступать. Однако сестра Тересы находит способ обмануть отца, и девушка возвращается на арену.

Планируется повторно выпустить на экраны фильм **«БАЛТИЙСКАЯ СЛАВА»** («Ленфильм», цв., об., 10 ч., реж. Ян Фрид) и картину для детей **«СКАЗКА О МАЛЬЧИШЕ-КИБАЛЬЧИШЕ»** (цв., ш/з, 8 ч., реж. Евгений Шерстобитов, киностудия им. А. Довженко).

В программе новых *документальных и научно-популярных фильмов* — **«Декрет»** («Укркинохроника», цв., 2 ч.) — вторая лента из серии «За власть Советов»; **«Сто дней продолжения»** («Беларусьфильм», 2 ч.) — о первых шагах Советской власти в Белоруссии; **«Афганистан: трудный путь к миру»** (ЦСДФ, цв., 6 ч.) — о проведении программы национального примирения в ДРА; **«Колокол Чернобыля»** (ЦСДФ, цв., 9 ч.) — о последствиях аварии на Чернобыльской АЭС; **«Такой обычный, трудный день»** (Укркинохроника, цв., 2 ч.) — о работе Киевского горисполкома; **«Бестер»** (Свердловская киностудия, цв., 2 ч.) — о вопросах экологии; **«Фактор времени»** («Азербайджанфильм», цв., 2 ч.) — о проблемах разработки школьного компьютера; **«Школа Владимира Кокурина»** (Казанская студия кинохроники, 2 ч.) — о детской спортивной школе; **«Хранители»** (ЦСДФ, цв., 4 ч.) — об охране памятников старины; **«Полоцкая жемчужина»** («Беларусьфильм», цв., 2 ч.) — о Полоцком историко-архивном заповеднике.

«Завтра была война»



Одноименная повесть Бориса Васильева, напечатанная несколько лет назад в журнале «Юность», стала одной из первых ласточек в той горестной стае произведений, которые вырвались на волю спустя десятилетия после описываемых в них событий. Теперь, вслед за «Покаянием» Т. Абуладзе, выходит на экраны фильм «Завтра была война», возвращающий нас в «те дни позора и печали» (О. Берггольц), когда наш народ был подвергнут тяжкому и оскорбительному испытанию: лучшие, преданнейшие его сыны были объявлены врагами.

Картина (студия им. М. Горького) посвящена ушедшим на фронт со школьной скамьи, принявшим на себя первый, самый страшный натиск гитлеровских войск. Она звучит как реквием предвоенному поколению школьников, чья цельность, чистота, достоинство и сила веры, не сломленной даже трагическими временами попрания справедливости, для нашего молодого современника — пример высочайшей духовности.

События киноленты происходят в последний наш мирный год.

Арестован известный инженер-конструктор авиационного завода Люберецкий, человек талантливый, интеллигентный, участник гражданской войны. Он был кумиром не только своей дочери, но и ее друзей, одноклассников. И вот теперь Вике предлагают публично отречься от отца, а ее подруге Искре Поляковой, комсоргу, — провести собрание, чтобы изгнать Люберецкую из комсомола.

Завуч по прозвищу «Валендра» страшна своей уверенностью в том, что служит правому делу, ломая, кромсая по живому юные души. Это она — инициатор карательной акции в школе, это она доводит Искру до обморока, требуя от нее предать подругу, это она пытается очернить директора школы Ромахина, вступившегося за девочек. Воинствующий, агрессивный конформизм «Валендры» питается страхом за собственное благополучие, ненавистью ко всем и всему, что может ее этого благополучия лишить. Вера Алентова точно и безжалостно сыграла роль завуча.

Актерскими удачами фильм богат. И среди них — роль матери Искры в исполнении Нины Руслановой. Мы уже привыкли к тому, что эта актриса играет ярко, остро, многозначно. Но, пожалуй, не было у нее еще героини, переживающей ситуацию столь мучительного выбора. Выбора, определяющего судьбу не только ее, но и дочери.

Она воспитывала Искру одна, без сантиментов, готова к суровой жизни, требуя от нее — как от себя — честности, непримиримости к врагу, верности другу и соратнику по борьбе, абсолютной преданности делу партии и безоглядной веры в мудрость и справедливость ее. И вот теперь — Люберецкие... Отец, с которым она плечо к плечу прошла гражданскую, в ком была уверена, как в себе, и Вика — светлое создание, отстаивавшее достоинство свое и отца до последней черты и даже — за этой чертой, куда она ступила добровольно, предпочтя небытие бесчестию.

Что теперь сказать Искре, как объяснить, чем оправдать происходящее? Самой как жить после этого и во что верить? Материнская любовь опрокидывает на время все идеинные выкладки, инстинкт сохранения, защиты собственного дитя оказывается сильнее всех других чувств и рассуждений. Героиня Руслановой любой ценой хочет уберечь дочь от участия в происходящем. Но Искра в этой ситуации оказывается сильнее матери, ибо, впитав ее нравственные уроки, она научилась самостоятельно и независимо мыслить и отстаивать свое право на это. Усвоит урок и мать и, верная своим принципам, примет на себя риск защиты Люберецкой...

Притягательны Люберецкие в исполнении Владимира Заманского и Ромахин Сергея Никонен-

ко. Покоряют полнотой существования юные герои фильма: Вика — Юлия Тархова, Зиновка — Наталья Негода, Искра — Ирина Черниченко, Артем — Сергей Стояров, Жора — Радий Овчинников.

Сейчас, вспоминая первые месяцы и годы войны, поражаясь стойкости и бесстрашию наших сограждан, мы понимаем — именно высокая нравственность, гражданственность народа позволили нам одержать победу в страшной войне с фашизмом. Фильм помогает нам воскресить лицо этого поколения, понять корни и истоки, суть их морали и задуматься о нас, сегодняшних...

Режиссер Юрий Кара, только что окончивший ВГИК, снявший в институтских стенах две короткометражные ленты — документальный репортаж «Апрель» (о людях, приходящих к Мавзолею В. И. Ленина) и «Двое на скамейке» (по пьесе А. Гельмана «Скамейка»), награжденный призами на фестивалях и смотрах работ молодых кинематографистов, в этой своей первой полнометражной ленте, выросшей также из учебной короткометражки, выступает как последователь своего учителя — С. Герасимова. Та же установка на актера, на раскрытие его личности, то же стремление вывести на съемочную площадку рядом с маститыми мастерами плеяду молодых, никому еще не известных, но способных выдержать ответственное соседство. То же стремление к определенности нравственных альтернатив, та же вера в лучшее в человеке.

В фильме использованы музыка Вивальди и мелодии 30-х годов. Оператор — Вадим Семеновых. Художник — Анатолий Кочуров.

Н. МИЛОСЕРДОВА

«Вспомним, товарищ!»

Автор сценария и постановщик этой киноленты народный артист СССР И. Хейфиц, один из зачинателей и виднейших мастеров советского киноискусства, предпринял путешествие в прошлое «Ленфильма», чтобы вместе с нами, зрителями, перелистать незабываемые страницы истории советского кино, поразмыслить о путях его развития.

Иосифу Ефимовичу есть о чем вспомнить, о чем рассказать. Имя этого художника стоит в титрах многих кинокартин. В «золотой фонд» киноискусства вошли ленты, созданные им в содружестве с А. Зархи, — «Депутат Балтики» и «Член правительства». Значительными явлениями были фильмы И. Хейфица «Большая семья», «Дорогой мой человек», «Салют, Мария!», «Впервые замужем». Мысли, созвучные современности, искал режиссер в произведениях русской классической литературы, перенося их на экран.

Хейфица считают «актерским» режиссером, потому что он умеет проникнуть в своеобразие творческого облика исполнителя, сделать его личные черточки материалом роли. И. Хейфиц открыл нам В. Марецкую, Н. Черкасова, И. Савину, А. Баталова и многих других.

Слово о «Ленфильме» предоставлено Иосифу Ефимовичу по праву. Здесь он вместе со своими сверстниками в конце 20-х годов организовал комсомольскую постановочную бригаду, которая снимала публицистические короткометражки о борьбе молодежи за новый быт. Здесь трудится и поныне. С воспоминаниями о первых днях «Ленфильма», возникшего на месте кафе-шантана «Аквариум», и начинает он свой рассказ.

Многих видели стены прославленной студии. Здесь работали бр. Васильевы, Г. Козинцев и Л. Трауберг, С. Герасимов, снимались Н. Черкасов, Б. Чирков, И. Смоктуновский, Н. Симонов.

Свежо воспринимаются знакомые кадры из кинолент «Ленфильма», представляемые свидетелем и участником их рождения.

Перед нами — герои трилогии о Максиме, «Чапаева», «Человека с ружьем». Исполнитель роли солдата революции Ивана Шадрина народный артист СССР Б. Тенин вспоминает о съемках «Встречного», одного из первых фильмов о рабочем классе.

А замысел сцены в сельской школе из фильма «Учитель», когда Степан читает ребятишкам рассказ А. П. Чехова «Ванька», оказывается, «подарил» С. Герасимову И. Хейфиц.

Воспоминания И. Хейфица — не бесстрастный взгляд в прошлое, а взволнованное эмоциональное свидетельство современника описываемых событий. Рождаются на наших глазах из забитой деревенской бабы Саньки Соколовой мудрый член советского правительства. В блокадном Ленинграде оптимизм его защитников поддерживают образы любимых кинолент.

На обложке этого номера журнала помещен кадр из фильма «Вспомним, товарищ», на котором И. Хейфиц беседует с народным артистом СССР Н. Крючковым. Они возвращаются к дням работы над фильмом «Звезда» по повести Э. Казакевича, к которому по «милости» неких перестраховщиков был «приделан» счастливый конец.

В заключительных кадрах киноленты моют статую Медного всадника (он стал эмблемой «Ленфильма»). В этом автор видит своеобразный символ — вот так и «Ленфильм» освобождается от пыли проторенных дорог, чтобы еще ярче сверкали его таланты, неся людям свою любовь.

«А любить людей,— говорит И. Хейфиц,— значит, защищать новый, социалистический мир, стоящий на страже человеческого счастья; значит, ненавидеть все хамское, подхалимское, индивидуалистическое, карьеристское; значит, любить в человеке лучшие черты: доброту, верность, товарищество, самопожертвование, честность и принципиальность». Эти черты присущи героям лучших лент нашего кино, в том числе и созданных на «Ленфильме».

Фильм, снятый оператором Юрием Шайгородановым, украшают ставшие народными песни из картин «Ленфильма».

И. ПИВОВАРОВА

«Ганди»



Фильмы, как и люди, имеют свою судьбу. И складывается она по-разному. Путь одних картин от замысла до экранного воплощения укладывается в несколько месяцев производственного цикла, другие ждут своего «звездного часа» годами. Известный английский режиссер Ричард Аттенборо готовился к съемкам фильма «Ганди» почти двадцать лет. Но, может быть, именно эта выстраданность замысла, тщательная, кропотливая подготовка к работе, сбор и исследование обширного материала и позволили создать беспримерную по своим масштабам историческую эпопею, в центре которой — фигура крупнейшего политического деятеля Индии Мохандаса Карамчанда Ганди. Выдающийся философ и гуманист, он выдвинул и претворил в жизнь тактику несотрудничества и гражданского неповиновения английским властям, которая оказалась действенным оружием в руках народа, поверившего Ганди и признавшего его своим вождем.

Картина правдиво и без прикрас показывает взаимоотношения, которые сложились в Индии между коренным населением и колонизаторами в начале XX века. Расстрел мирных демонстраций, жестокие репрессии против патриотов, беспощадное подавление любых признаков волюнтаризма... И в противовес — ненасильственное сопротивление миллионов, которые демонстрируют такое превосходство духа над грубой силой власти имущих, что в этой борьбе становится бесполезным самое совершенное оружие...

Особенно сильное впечатление производит сцена народной демонстрации — кульминационный эпизод эпопеи, который по своему размаху и композиционному построению сравним лишь с картиной моря во время шторма. Одна за другой накатываются волны демонстрантов на ряды полицейских, направо и налево раздающих беспощадные удары дубинками. Без сопротивления, без угроз падают окровавленные и избитые люди на землю, но подходит следующая шеренга, за ней — другая, третья, и все повторяется сначала. Конца этому людскому шествию нет, как нет предела

гневу и ненависти, переполняющим индийцев...

На протяжении всей своей жизни Ганди был признанным лидером национально-освободительного движения в стране. Этот сухощавый маленький человек в очках пользовался непререкаемым авторитетом, основанным на огромной любви народа, который видел в Ганди верного поборника и защитника своих интересов. Авторы фильма бережно и кропотливо восстанавливают жизненный путь своего героя, который карьере привилегированного юриста предпочел путь лишений и борьбы. Выступая за индусско-мусульманское единство, за раскрепощение женщин, за национальную систему народного образования, Ганди мечтал о независимости и могуществе своей страны. Не случайно именно он получил титул махатмы («великая душа»). Ганди действительно был душой индийского народа, и его смерть от руки фанатика в 1948 году больно отозвалась по всей стране: тысячи людей пришли проводить в последний путь своего духовного отца, своего махатму...

Не увлекаясь поисками усложненной кинематографической формы, умышленно не углубляясь в идеи индуизма, которые были основой учения Ганди («упорство в истине»), авторы этого совместного англо-индийского фильма сумели сделать личность своего героя понятной широким зрительским массам в самых разных уголках земного шара.

Не случайно фильм с триумфальным успехом прошел по экранам мира, став обладателем почетной премии Американской академии киноискусства «Оскар» (1983 г.). Достоинство картины в том, что через судьбу одного выдающегося человека показана судьба самой Индии в один из самых сложных этапов ее развития. В отличие от очень многих лент, сделанных на Западе, где обращение к восточной тематике служит лишь экзотической приманкой, здесь предпринята попытка объективного анализа сложных и неоднозначных отношений, сложившихся между Англией и Индией, которые и по сей день продолжают интересовать художников обеих стран. А огромный фактографический материал, положенный в основу картины (сценарий Джона Брайли), позволил создать выдающийся биографический фильм, который, как известно, требует не только досконального знания предмета, но и особой деликатности, чувства меры, наконец, понимания своих героев.

Придя в кинематограф более сорока лет назад, имея за плечами солидный опыт актерской и режиссерской работы, Аттенборо главную ставку сделал на исполнителей ролей и не ошибся. Высокое мастерство продемонстрировал англичанин Бен Кингсли, создавший образ Ганди. Прекрасный ансамбль, в котором органично соединились две актерские школы (с индийской и с английской стороны), помог авторам донести основную их замысел: Ганди был великой личностью прежде всего по человеческим качествам, И он — патриот своей страны, своего многострадального народа. В этом и кроется причина необыкновенной популярности Ганди и его учения.

Предлагаемый текст для рекламы

Сага о человеке, сумевшем слопотить миллионы.

Документальный экран

«Звезда Вавилова»

*«Познать научную истину
нельзя ложкой, можно лишь
жизнью».*

В. И. Вернадский

25 ноября этого года исполнится 100 лет со дня рождения всемирно известного советского ученого — генетика и селекционера Николая Ивановича Вавилова. По решению ЮНЕСКО 1987 год объявлен годом Вавилова.

К сожалению, сохранилось всего полтора метра киноленты, запечатлевшей Вавилова. Но это не помешало киевским кинопублицистам (автор сценария — С. Дяченко, режиссер — А. Борсюк) создать поэтическую ленту, посвященную обаятельному и отважному человеку. Создатели фильма не просто рассказали о личности ученого, его творческих исканиях, но открыли нам драматизм судьбы и цену его научных идей.

Н. Вавилов писал: «...и, право, хочется создать храм науки. Настоящей науки. Фундамент здания заложен, это Октябрьская революция. Мы только начинаем возводить на этом фундаменте стены, стройка только началась. Для этого нужны кирпичи, балки, вот их-то и возишь теперь. Как хочется, чтобы поскорее все это было. Чтобы своими глазами увидеть прекрасное здание завершающимся...». Вавилов делал все, чтобы мечта стала явью. За несколько лет под его руководством создается ряд сельскохозяйственных НИИ... Он начал перестройку всей сельскохозяйственной науки. Фундаментом для этого должна была стать генетика.

Уже в 1921 году на Международном конгрессе в США 34-летний профессор из «красной» России выступил с докладом. На американцев Николай Иванович произвел огромное впечатление: «Если все русские такие, — захлебывались газеты, — то нам стоит дружить с Россией! Выдающийся, необыкновенный человек с чисто русским характером доброты, размаха и величия!».

В 1925 году постановлением Совнаркома Вавилову поручается организация Академии сельскохозяйственных наук, Института прикладной ботаники и новых культур.

1928 год. Вавилову 42 года. Он лауреат премии В. И. Ленина, член ВЦИК, депутат Ленсовета, первый президент ВАСХНИЛ, президент Всесоюзного географического общества, директор организованного им Института генетики Академии наук СССР. К этому времени ученый уже создал теорию иммунитета растений. Мировую славу принесли ему труды в области генетики и селекции, эволюционного учения, ботаники и географии. Но от генетики в то время требовали немедленной отдачи в сельском хозяйстве. Именно на этом в конце 30-х годов построил свою борьбу против Вавилова и его учеников Т. Лысенко, человек профессионально несостоятельный и беспринципный. Воссоздав на экране поединки гения и бездарности, благородства и подлости, авторы картины подводят зрителя к вечной истине: даже уничтожив человека физически, нельзя уничтожить того, что он создал мощью своего таланта.

В фильме академик Вавилов предстает перед нами как бесстрашный борец за истину. Публицистичность, которой подчинен весь образный строй картины, делает «Звезду Вавилова» произведением злободневным. Только люди, подобные ему, способны в период научно-технической революции взять на себя решение глобальных проблем во благо народа.

И. ЗВЕГИНЦЕВА

С. СВАРОВСКАЯ

Киноискусство Страны Советов

Искусство кино развивается неравномерно. Не каждый год стабильно приносит нам произведения высокого класса. В последнее время мы сетовали на поток невыразительных, плоских по художественному решению картин, не отвечающих возросшим требованиям зрителей. Но были и победы, блестящие победы (кадры лишь из некоторых фильмов этого ряда представлены на нашей вкладке). И в целом развитие киноискусства шло по восходящей, постепенно, но неуклонно обогащалась его эстетика.

О поступательности этого процесса и ведет речь кандидат искусствоведения кинокритик В. МИХАЛКОВИЧ.

Чтобы понимать кино, нужно знать логику его развития. Внешне она выражается в смене методов киноповествования, форм киноязыка, то есть в эволюции киноэстетики. В последние двадцать лет мы являемся свидетелями глубоких и существенных преобразований в ней. В статье рассматриваются эти преобразования на примере картин, в которых они, по мнению автора, выразились наглядно и полно.

Шаги киноэстетики

Вскоре после принятия ленинского декрета о национализации кино многие критики и публицисты предлагали сменить слово «кинематограф» на «кинематография». Например, Алексей Ган, главный редактор только что созданного тогда журнала «Кино-фот» (1922), в его первом номере писал: «...Кинематограф как живая фотография, как технический аппарат массового воспроизводства театрального искусства... — кинематограф старый, кинематограф капиталистической системы эксплуатации, кинематограф частного собственника... Кинематография — ...дело пролетарского государства». Статья заканчивалась патетически: «Вчера — кинематограф. Сегодня — кинематограф. Завтра — кинематография. Мы сегодня расчищаем пути для завтра».

Ныне, спустя шесть с половиной десятилетий, это требование о замене одного слова другим может показаться второстепенным. Однако существенность и принципиальность поправки состояла в том, что название нового искусства получало такой же грамматический род, как и слово «революция».

Киноискусство советской эпохи стремилось полностью обновиться, решительно порвав со старым кинематографом — продуктом капиталистических фирм и частного собственника. Ему нужно было и новое название, которое выразило бы гигантские перемены и в самой стране, и в кино.

Для деятелей революционного искусства старое кино было «живой фотографией», бесхитростно фиксировавшей то, что предстало перед объективом камеры. Разыгрывались же перед ним сюжеты, подобные театральным, оттого старый ки-

нематограф являлся для Гана, как и для других работников кино, «аппаратом... воспроизводства театрального искусства». Обличение театральности дооктябрьского кинематографа — одна из главных тем тогдашней кинокритики.

Чтобы «кинематограф» превратился в «кинематографию», следовало бесповоротно порвать со старой эстетикой, превратить камеру из аппарата, механически фиксирующего видимое, в аппарат, творчески его преобразующий. Только тогда «кинематография» окажется родственной и созвучной «революции» не только грамматически. Цель эта требовала новой эстетики. Потому и говорил В. Пудовкин во время съемок «Конца Санкт-Петербурга» (1927): «Наша задача — советских операторов и режиссеров — заключается в том, чтобы, базируясь на нашем опыте, пытаться создать методологию киноработы». Имелись в виду не организационные формы, а новые способы выражения революционного содержания.

Творчество самого Пудовкина являет собой яркий пример поиска таких средств. Оператор фильма «Конец Санкт-Петербурга» А. Головня говорил, что режиссер «...нашел очень интересные приемы для вскрытия внутреннего значения кадра. Одним из таких приемов является «ненормальное» положение съемочного аппарата. Все куски, в которых мы старались добиться динамической насыщенности, мы снимали криво, ко-со, почти выворачивая при помощи аппарата материал наизнанку». Камера у Пудовкина и Головни не просто воспроизводит видимое, но делает очевидным его сокровенный смысл, «выворачивая материал наизнанку».

Конечно, не одно лишь творческое использование камеры предопределило превращение «кинематографа» в «кинематографию» — вся киноэстетика перестраивалась в духе времени. Новое киноискусство, будучи рождено Октябрем, испытало в своем развитии целый ряд перестроек — чтобы не только тематически, но и эстетически соответствовать меняющимся историческим условиям. В короткой статье не опишешь все эти преобразования, скажем лишь о последних двадцати — двадцати пяти годах развития советского кино.

Переломной эпохой стали для него 60-е годы. Эстетическая перестройка совершалась как бы сразу по трем руслам. Во-первых, для этого времени характерна так называемая эстетика документализма (вспомните ленты «Июльский дождь» М. Хуциева, «Три дня Виктора Чернышова» М. Осепяна и др.). Авторы фильмов стремились вызывать у зрителей ощущение, что сюжеты картин не разыграны в студии актерами, но подсмотрены в самой действительности. Ленты нередко снимались в подлинных домах и на реальных улицах, а не в студийных декорациях, исполнители ролей смешивались с уличной толпой, с прохожими, не подозревавшими, что они оказались статистами. Для съемки таких картин порой применялась скрытая камера — она действительно упрятывалась в коробки и сумки, чтобы ни актеры, ни массовка ее не видели.

Другое направление перестройки затронуло кинодраматургию. Перемены выразились в появлении «фильмов без интриги», как назвал их критик В. Демин. Прежде эпизоды картины соединя-

лись между собой по логике развертывания сюжета: показывались только те события, которые активно двигали действие к развязке. Такая драматургия, как отмечал М. Ромм, сосредоточивала интерес зрителя на том, что произойдет дальше, то есть на самой интриге. Через ее развитие обрисовывались характеры персонажей и среда, в которой герои действовали. В последний период творчества Ромм отказался от сюжетного кино (вспомните «Девять дней одного года»). В своих выступлениях он настаивал, чтобы раскрытие характеров не зависело от интриги, чтобы в сюжет входили и внефабульные, то есть не развивающие интригу моменты, но существенно важные для создания образа эпохи, картины жизни общества, необходимые для раскрытия философской концепции произведения.

В-третьих, перемены коснулись изобразительно-го решения картин. А. Головня, воспитавший во ВГИКе не одно поколение советских операторов, отмечает появление в это время «эмоциональной камеры». Ее родоначальник — С. Урусевский, снявший картины «Летят журавли», «Неотправленное письмо» и др. С его именем связан настоящий переворот в советском операторском искусстве. Если в 20-е годы Пудовкин и Головня снимали фильм «криво, косо», фиксируя предметы с неожиданных, всегда изобретательно найденных точек, то для Урусевского важна была не столько такая точка, сколько подвижность камеры. Она превращалась в еще одно действующее лицо картины — двигалась среди персонажей, и ритм ее перемещений задавал настрой всему эпизоду. Иначе говоря, съемочный аппарат словно находился во власти какого-то чувства, и оно определенным образом окрашивало сюжетное действие.

Все эти три направления в сумме давали новую «методологию киноработы». Основной ее принцип ясен из простого примера, который привел в одном из интервью оператор А. Нянжинский, снимавший «Осень», «Сталкера», «Подранков» и другие фильмы: «Я читаю в сценарии, скажем: «Утром к больнице подъехала «скорая». Мое дело — передать внутреннее состояние больного. Дым (туман), дождь, зеркало асфальта станут... отражением его души». Чувства, владеющие героем, и внешняя среда оказываются как бы содержимым сообщающихся сосудов, которое сливается в кадре в единое целое. А если кино достигло такой искусности, что научилось даже через внешнюю среду выражать духовное состояние персонажа, то интрига действительно не была уже главным средством обрисовки характеров. С этим умением выражать внутренний мир героя через окружающую его реальность и связана документалистская эстетика 60-х годов, доказавшая, что внешняя реальность более многообразна, многолика и содержательна, чем построенные в студии декорации, и благодаря своей смысловой неисчерпаемости может полнее и глубже охарактеризовать героя.

Взаимодействие героя и среды созвучен особый тип конфликта, возникший в 60-е годы и развивавшийся в 70-е. Его освоение наглядно демонстрируют фильмы А. Тарковского. Перед мысленным взором героя «Иванова детства»



«Иваново детство»

проносятся прекрасные видения мирного детства, которых ни в рассказе В. Богомолова «Иван», ни в сценарии не было — их добавил режиссер. Видения героя образуют его внутренний мир, которому противопоставит грубая военная действительность. Она отняла у мальчика поэзию детства, столкнула с ужасами разрушения и смерти. Видения остаются только в душе Ивана — внешняя реальность им враждебна, в ней этим видениям осуществиться не дано. Так Тарковский через столкновение внутреннего мира персонажа со средой сумел выразить его состояние.

Русский художник XIV—XV веков Андрей Рублев, новый герой режиссера, воплощает свой внутренний мир в красках и линиях. Однако и в этом фильме конфликт остается тем же: кровавая, жестокая реальность феодального общества противопоставит здесь прекрасному, гармоничному искусству живописца. Тарковский в интервью о фильме говорил: «Казалось бы, в жизни, о (Рублева — В. М.) окружающей, не на что опереться, чтобы создать светлые образы. Но, словно в противовес той жизни, которая царит на Руси его времени, Рублев создает нравственный образ идеи братства, миролюбия, которую он пронесет через все свое творчество».

В «Солярисе» внутренний мир персонажей как бы расслаивается. Если у юного разведчика Ивана и Андрея Рублева он был единым и целостным и проблема заключалась в том, чтобы видения героев сделать реалиями объективного мира — привести действительность в соответствие с ними, то перед героями «Соляриса» такой проблемы не возникает: океан мыслящей материи, покрывающий неведомую планету, может воплотить любые их грезы. Но у каждого в душе заключено нечто мучительное. Океан ощущает эти воспоминания и материализует их. На космической станции персонажи «Соляриса» живут лицом к лицу со своими угрызениями совести, принявшими физический облик. Преодолеть эту муку удалось лишь Кельвину, когда он понял, что океану следует предьявить и светлые образы, также живущие в душе каждого человека.



«В огне брода нет»

В финале фильма океан материализует самое дорогое воспоминание Кельвина — отчий дом.

Конфликт внутреннего мира и среды разрешается у Тарковского в «Зеркале». Произведение это и впрямь является «фильмом без интриги» — событийная фабула, скрепляющая эпизоды, здесь отсутствует. Своеобразным героем и главным предметом изображения стал внутренний мир художника — его воспоминания, хранимые в душе с детства. Рассказчик в картине, являющийся как бы вторым «я» режиссера, в своем физическом облике не показывается на экране — звучит лишь голос автора, да однажды в кадре видна его рука. Но между публикой и неведомым рассказчиком стоит его внутренний мир: персонаж за кадром воспринимается прежде всего через его мысли и воспоминания. Они отделились от своего носителя, перестали принадлежать только ему, образовав экранную, видимую для всех реальность, и тем самым приобрели объективное существование.

Тот же конфликт лежит в основе ранних фильмов Г. Панфилова «В огне брода нет» и «Начало». В первом санитарка Таня Теткина среди стонов раненых, заскорузлых бинтов и крови мечтает о прекрасной, гармоничной реальности, и воплощением этой мечты становятся картины самодельной художницы. В «Начале» Пашу Строганову, некрасивую девушку из провинциального города, которую обходят на танцах кавалеры, приглашают сниматься в кино — она исполняет роль Жанны д'Арк, национальной героини Франции.

Е. Габрилович, один из авторов сценария, писал о замысле «Начала»: «Мы хотели написать простенькую историю о девушке с фабрики Паше Строгановой... Нам хотелось поведать об этом просто и незатейливо, но наша затея заключалась в том, чтобы показать всю сложность... весь обширный подводный мир незатейливости. Глубины бесхитростности, ураганы простого. Два голоса — с видимой глазу поверхности и невидимой глубины». «Начало» как бы состоит из двух фильмов — в одном ведется рассказ о

Пашке-ткачихе, в другом — о Паше — легендарной Жанне. Оба движутся параллельно, переплетаются, комментируют друг друга. В результате достигается объемность, стереоскопичность нашего видения героини. И зритель воспринимает не только «поверхность» — несложные события биографии Пашки, но и ее внутренний мир, зримым выражением которого становится созданный ткачихой образ Орлеанской девы.

Особым образом среда и внутренний мир соотнесены в «Рабе любви» Н. Михалкова. Героиня фильма, «звезда» дореволюционного кино, как бы изолирована от реальности. Гример гражданская война, к южному городу, где в очередной мелодраме снимается Ольга Вознесенская, подступает Красная Армия, рядом со съемочной площадкой орудует белая контрразведка, но сама эта площадка как бы отгорожена от внешнего мира, гул истории сюда не доносится. Толпе поклонников Вознесенская кричит: «То, что делаю я, ужасно, пошло, безвкусно. Из меня сделали идола, я обыкновенная женщина!» Слова «звезды» ударяются, как о стену, о восторженные лица, сияющие счастьем глаза, растянутые в радостной улыбке рты и отлетают, рассеиваются. Темой фильма и является преодоление замкнутости золотой клетки «кинематографа». Любимица толпы реализует свою сокровенную мечту: становится обыкновенной женщиной, любит и совершает подвиг самопожертвования ради любимого.

Как видим, в каждом из фильмов, о которых шла речь, предстает особый герой — человек с богатым внутренним миром. Превыше драматургии, на смену которой пришли «фильмы без интриги», свойственно было выявлять духовный облик героя в сюжетном действии — по реакции на обстоятельства, поступкам зритель мог судить о характере персонажа. У Тарковского или Панфилова внутренний мир героев дается непосредственно, прямо. Андрей Рублев и Таня Теткина воплощают его в своих живописных творениях; внутренний мир юного разведчика Ивана предстает в его видениях, которые вторгаются в «реальное» действие, как бы пронизывают его. В «На-



«Раба любви»

чале» внешним, видимым выражением «невидимой глубины» души героини становится фильм о Жанне д'Арк, эпизоды которого перемежают историю ткачихи Паши Строгановой. У Михалкова в «Раба любви» соотношение фильма, в котором снимается Вознесенская, и реальности, в которой пребывает героиня, перевернуто. Судьба кинозвезды тяготит Вознесенскую, фильм, в котором приходится сниматься, она ощущает как ложь и безвкусицу и стремится полноту существования обрести не в вымыслах, а в действительной реальности.

Все это — и живописные творения героев, и их видения, и фильмы, в которых они снимаются, — будучи вкраплено в сюжет «основной» картины, воспринимается на экране как особая, субъективная реальность, соседствующая с основной, объективной. Они по-разному соотносятся друг с другом — порой резко конфликтуют («Раба любви»), порой развиваются параллельно («Начало»), иногда субъективная реальность господствует над объективной (как в «Зеркале», где воспоминания о детстве как бы заслоняют собой взрослого героя).

Провозвестником новой «методологии киноработы», принципиально отличной от той, которая реализовалась в названных выше фильмах Тарковского, Панфилова, Михалкова (и многих других), явились картины А. Германа «Двадцать дней без войны» и «Мой друг Иван Лапшин». Все критики, писавшие о них, — разные по вкусам и художественным взглядам, твердили согласным хором: у Германа с предельной тщательностью воссоздан быт 30-х и 40-х годов. То есть перед нами предстает лишь объективная реальность. Для субъективной же, выражающей внутренний мир персонажей, места не находится. Правда, в «Двадцати днях...» главного героя — военного журналиста Лопатина — неотступно преследует трагическое воспоминание: от шального снаряда рухнет стена дома, засыпая нескольких человек, выстроившихся, чтобы сфотографироваться. Но это не субъективное видение, не выражение «невидимой глубины» души, а факт, случившийся на глазах у Лопатина. В «Лапшине» таких воспоминаний и вовсе нет.

В фильмах Тарковского и Панфилова, повторяем, субъективная и объективная реальности оказывались равноценными партнерами. У Германа главным предметом изображения становится среда, выступающая по отношению к героям как сила, формирующая их, предопределяющая образ мыслей, поступки, даже одежду и манеру выражаться. Герман с подчеркнутой старательностью и дотошностью погружает героев в атмосферу воссоздаваемой эпохи, и кажется, что костюмы, в которые они облачены, не выбраны ими по собственному желанию, а предложены эпохой. Реплики героев, особенно в «Лапшине», пестрят словечками, характерными для тех лет, поведение персонажей тоже характерно для своего времени. Эпоха выступает как бы в роли творца, формирующего, лепящего образы тех, кому в ней довелось существовать.

Герман выбирает явления, которые способны охарактеризовать время с предельной выразительностью. Так, в «Двадцати днях...» сразу возникает образ войны. Фильм начинается эпизодом, в котором десант, высадившийся на Крымском берегу,



«Двадцать дней без войны»

бомбят фашистские бомбардировщики — смерть несетя на людей сверху. А заканчивается картина сценой, в которой Лопатин вместе с солдатом и молоденьким лейтенантом по пустому полю идет в военную часть, куда командирован по журналистским делам. Случайный снаряд разбивается рядом и ранит лейтенанта. Начальному и финальному эпизодам органически соответствует преследующее Лопатина воспоминание о рушащейся стене, под развалинами которой погибают люди.

В фильмах Германа среда, окружающая героев, чрезвычайно активна.

Ленты «с активной средой» появляются все чаще и чаще. Это и картины Э. Климова («Прощание», «Иди и смотри»), и Р. Балаяна («Храни меня, мой талисман»), и В. Абдрашитова («Остановился поезд», «Плюмбум, или Опасная игра») и т. д. Новая эстетика, существенно отличная от сложившейся в 60-е годы, все решительнее вступает в свои права.

Хроника

Три награды советскому фильму

Большой успех выпал на долю картины «Знак беды» на XVI МКФ в Югославии (Сопотница). Фильм, созданный по одноименной повести В. Быкова белорусским режиссером М. Пташук (сценарий Е. Григорьева и О. Никича), завоевал главный приз жюри «Статую свободы», призы за лучшее исполнение женской (арт. Нина Русланова) и мужской роли (арт. Геннадий Гарбук).

«Победа в фестивале приятна вдвойне еще и потому, что вот уже 13 лет советские картины уезжали из Сопотница без главных призов», — отметил М. Пташук.

Портрет юбиляра

Михаил Ульянов



Меньше всего он похож на киногероя в расхожем понимании этого слова. Внешность вполне обычная, ничем не примечательная. Но каким ярким, значительным, неотразимым может он быть на экране!

Ульянов всегда немного больше, чем актер, — не просто исполнитель роли, а создатель образа, один из авторов фильма. И его участие в съемках не может не повлиять на весь строй, концепцию картины.

В одном из интервью Михаил Александрович сказал: «Чтобы тебя услышали, необходимо постучать сердце «вразнос». Художник должен быть неистов: надо отдать что-то большее, чем просто мастерство, импозантная внешность или «загадочный» глаз. Что-то большее...» Что же это за «что-то большее»? Неповторимость индивидуальности? То огромное и неуловимое, что означает талант? Или страсть души художника-гражданина?

Наверное, и то, и другое, и третье. Для Ульянова в это «что-то большее» входит прежде всего современность образа. «Я не могу сыграть никакую роль до той поры, пока не свяжу ее с сегодняшним днем», — в этих словах актера — его творческое кредо. Через любой материал, даже принадлежащий далекому прошлому (с каким чаще, правда, встречается он в родном Театре им. Евг. Вахтангова), пробивается неравнодушное отношение исполнителя к проблемам нынешним, его стремление к сегодняшнему прочтению вечного противоборства добра и зла, нравственности и безнравственности. Не случайно на встречах Ульянова со зрителями речь зачастую идет не столько о фильмах, сколько о жизни, ее проблемах. Его герои задавают, «царапают», вызывают на спор. Ими можно восхищаться, их можно не принимать, но оставаться равнодушными нельзя.

Каждой роли Ульянов отдает себя до последней клеточки, до последнего нерва. И каждая новая работа актера — не только веха в его собственном творчестве, но и новая ступень в развитии советского исполнительского мастерства.

Михаил Александрович дебютировал на экране около тридцати пяти лет назад, сыграв роль Якова Лаптева в фильме «Егор Булычов и другие». Затем он снялся в картинах «Они были первыми», «Екатерина Воронина», «Дом, в котором я живу», «Стучись в любую дверь», «Шли солдаты», «Добровольцы», «Балтийское небо», «Молодо-зелено». По экрану 60-х годов особенно запомнились нам Данилов в «Простой истории» и Бахирев в «Битве в пути».

Но подлинное рождение того по-настоящему большого актера, которого мы знаем сейчас, произошло с выходом на экраны «Председателя» (1964).

Коренастый мужичок в поношенной кепке, нагнутой на колючие брови, потерявший на войне руку, возвращается в родные края. Его встречают разруха, нищета, голод. Егор Трубников становится председателем почти развалившегося колхоза и бросается в бой за возрождение деревни. Он неистов, беспощаден, даже порой жесток, вызывает недовольство многих. Но постепенно люди начинают тянуться к Егору, поддерживать его. Потому как поняли, что движут председателем не корысть и честолюбие, а боль за них за всех, высокая ответственность за настоящую и будущую жизнь односельчан. И перед лицом уже ставших близкими ему по духу людей на собрании колхозников Трубников, как клятву, срывающимся от волнения голосом произносит искренне прочувствованные и такие нужные тогда всем слова: «Будем, как говорится... насмерть... вместе — до коммунизма!»

В герое Ульянова было столько правды, что зрители буквально поверили в существование Егора Трубникова, зачастую отождествляя его с актером. За эту работу Михаил Александрович удостоен высшей награды — Ленинской премии.

«Своими любимыми ролями, — говорит актер, — я считаю две: Трубникова в «Председателе» и Митеньку Карамазова. Трубников считается моей удачей, а Карамазов — нет, по крайней мере, некоторой частью зрителей и моих товарищей». Роль Митеньки в «Братьях Карамазовых» (1968) невероятно трудна. Тяжело не то что сыграть, а как следует понять этот в высшей степени неоднозначный характер, мотивы его поступков, проникнуть в глубины духа героя Достоевского. Дмитрий Карамазов — человек необузданных страстей, которым правит не столько разум, сколько эмоции, и потому внутренне незащищенный, больно ушибающийся о жизнь. Актер словно вместе со своим героем прошел все ипостаси мучающейся, ищущей души, способной на великое сострадание и великую любовь. «История чистой души, разве это не современная история? — вопрошает Михаил Александрович. — Страстное желание понять, что есть истина, — разве это не современно?» Да, современно — убеждает нас своей игрой актер. Работа над этим образом много дала Ульянову для творческого развития, обогатив его художническую палитру.

Новый фильм «Бег» (1970) по мотивам произведений М. Булгакова — и новый взлет мастер-



«Бег»

ства М. Ульянова. Если генерал Хлудов в исполнении В. Дворжецкого — нерв киноленты, ее стержень, а Голубков и Серафима (арт. А. Баталов и Л. Савельева) — ее лиризм, то Чарнота Ульянова — обаяние картины, ее неповторимость. Эта роль — самая, пожалуй, «булгаковская» в фильме. Как фарс, буффонаду, переходящую в трагизм, решает свой образ Ульянов. Его бывший бело-гвардейский генерал и смешон, и жалок, и страшноват, если не страшен. Но есть в Чарноте и великодушие, и горькая ироничность, и ум, и бесшабашность... А главное, мы почувствовали весь трагизм положения человека, оказавшегося вдали от родины и страдающего от разлуки с ней.

Игра Ульянова в фильме незабываема. Помните хотя бы сцену, когда Чарнота в кальсонах является к благополучно устроившемуся в Париже Корзухину (арт. Е. Евстигнеев), чтобы раздобыть денег, и, подпоив, обыгрывает того в карты. Эта сцена сама по себе — законченный шедевр, и Ульянов в ней безупречен.

И снова — роли современников. В 1972 году вышел фильм «Самый последний день», который Михаил Александрович поставил сам (по сценарию, написанному им совместно с Б. Васильевым) и сыграл в нем главную роль. Герой Ульянова — пожилой участковый инспектор, негромкий, добродушный, неторопливый — обладал таким запасом любви к людям и так притягивал к себе, что многие зрители стали в своих письмах обращаться к актеру как к милиционеру, который способен им в чем-то помочь.

По своему человеческому естеству очень близок этому герою Алексей Иванович Кустов из фильма «Последний побег» (1980), руководитель самодеятельного духового оркестра в спецколле для малолетних правонарушителей. Он любит всех ребятшек, незвизывая на то, что они «трудные», так как считает: плохих детей не бывает, быть не может! Алексей Иванович учит их музыке, уверен, что если человек любит музыку, то никогда не сделает подлости, гадости. И все радости и горести своих воспитанников готов разделить с ними. Не приехала к трубачу Витьку

мать, несмотря на обещание, и Кустов сам везет его в город, домой. Но изверившийся во всем мальчишка неожиданно сбегает. И чтобы не забрала Витьку милиция, Алексей Иванович бросается на его поиски, волнуется, сердится, отчаивается. Беглец все-таки обнаружился, но сердце Алексея Ивановича не выдержало...

Наши современники предстали и в других работах Ульянова — Николай в «Позови меня в даль светлую», Нурков в «Обратной связи», Абрикосов в «Частной жизни». Яркое, правдиво, без тени плоского резонерства, находка все новые, неожиданные краски, создавал Ульянов на экране образ советского человека. И так получилось, что после целой серии «положительных» ролей у зрителя стал уже складываться некий стереотип представлений об этом актере: раз нашего современника играет Ульянов, значит, герой его — положительный. Но фильм Н. Михалкова «Без свидетелей» (1983), где Михаил Александрович сыграл роль остро сатирическую, почти гротесковую, опроверг такое мнение. Здесь тоже, как и в «Беге», буффонада, но совсем иного рода. Он (в фильме у героя Ульянова, а точнее — антигероя, нет имени, просто Он) кривляется, откровенно фиглярствует, стремясь скрыть животную тревогу за свое благополучие. Он — воплощение потревоженного чувства самосохранения гаденькой, мелкой, замкнувшейся на себе душонки. Актер обнажает, «заголяет» (термин Достоевского) Его во внутренних монологах. Приближенная, направленная сверху вниз камера демонстрирует, как под лупой, отъратительные морщины, распахивающийся, кривящийся рот с золотыми пломбами... Ульянов поистине беспощаден к Нему. По своей отрицательной однозначности (сродни приговору), такая роль, пожалуй, единственная в творчестве актера.

В последнем (по времени выхода на экран) фильме «Тема» герою Ульянова — драматургу Киму Есенину — тоже предъявляется обвинение. Зритель не может не осудить его отношения и к творчеству, и к семье, и к женщинам, и к друзьям, вообще к людям... Да, Есенин взялся писать пьесу не по зову сердца, а потому что нужен аванс для выплаты пая за дачу. Да, он пил по-приятельски водку с деканом престижного творческого вуза, чтобы устроить туда сына. Да, он способен пригрозить миллионеру, проколовшему его водительский талон. Да, он хамит старой учительнице, в доме которой остановился. Да, он взял с собой в творческую командировку девицу-ученицу. Таким с давних пор стал стиль его поведения, стиль жизни.

И тем не менее Кима Есенина не хочется осудить безоговорочно. Ведь в конце фильма этот герой раскаивается и поворачивает назад, в прямом и переносном смысле, и его жалко, потому что он терпит крушение (опять-таки в прямом и переносном смысле). Ведь Есенин в мучительном самоанализе осуждает, казнит себя.

Особое место в творчестве актера занимает образ Георгия Константиновича Жукова, созданный в разное время в фильмах «Освобождение», «Слушайте на той стороне», «Выбор цели», «Солдаты свободы», «Блокада», «Если враг не сдается...», «День командира дивизии», «Битва за Москву». При минимуме «игры», максимуме творческой сдержанности достигнута историческая достовер-



«Тема»

ности образа, передана незаурядность личности известного военачальника. «Я дважды видел маршала Г. К. Жукова, — отзывался писатель Б. Васильев, — третий раз я увидел его на экране в исполнении Ульянова, увидел и тотчас же узнал...

Я говорю о взгляде полководца, о жесте полководца, об интонации полководца... Вероятно, это нельзя сыграть, но Ульянов это передал, и я узнал маршала».

Да, актеру по силам самые ответственные роли. Не так давно мы получили новое тому подтверждение. После двадцати лет со времени создания вышел на телеэкран цикл «Штрихи к портрету», где М. Ульянов вместе с режиссером Л. Пчелкиным предложил новаторский для того времени и не потерявший актуальности сегодня подход к созданию образа Владимира Ильича. Актер показал процесс рождения ленинской мысли, передал убедительность идей и аргументов вождя, потому что и для исполнителя они стали своими, он сам их по-настоящему прочувствовал, осознал. В трактовке Ульянова не авторитетом положения побеждает Владимир Ильич, а силой логики и убеждения.

...Немало вершин покорил народный артист СССР Михаил Александрович Ульянов, шестидесятилетие которого мы отметим 20 ноября, и не раз доказывал, что для него вершина означает все что угодно, только не последующий затем спад. Поэтому мы убеждены, что станем свидетелями покорения этим Мастером новых творческих вершин.

Е. МЕТЕЛИЦА,
М. НИКУЛИНА

Кино в датах

ЯНВАРЬ 1988

2 — 50 лет со дня выхода на экран фильма «Балтийцы» (реж. А. Файнциммер). 5 — 35 лет со дня выхода на экран фильма «Садко» (реж. А. Птушко). 5 — 20 лет со дня премьеры фильма «Твой современник» (реж. Ю. Райзман). 6 — 45 лет со дня выхода на экран фильма «Котовский» (реж. А. Файнциммер). 8 — 100 лет со дня рождения актера театра и кино Гната Юры (1888—1966), снявшегося в фильмах «Иван»*, «Тарас Шевченко» и др. 13 — 90 лет со дня рождения актера Василия Ванина (1898—1951), снявшегося в фильмах «Возвращение Максима», «Ленин в Октябре», «Ленин в 1918 году», «Член правительства», «Валерий Чкалов», «Секретарь райкома», «Котовский», «Фронт», «Нашествие» и др. 15 — 65 лет со дня рождения актера театра и кино Евгения Весника, снявшегося в фильмах «Отелло», «Дело № 306», «Новые приключения неуловимых», «Прыжок на заре», «Переключка», «Сильные духом», «Трембита», «Тема» и др. 16 — 80 лет со дня рождения писателя Павла Нилина (1908—1981), автора сценариев фильмов «Большая жизнь», «Жестокость», «Единственная...», «Впервые замужем» (последние два — с И. Хейфицем) и др. 17 — 125 лет со дня рождения актера, режиссера и теоретика театра Константина Сергеевича Станиславского (1863—1938). Его жизни и творчеству посвящен полнометражный научно-популярный фильм «Станиславский». 19 — 125 лет со дня рождения писателя Александра Серафимовича (1863—1949), произведениями которого созданы фильмы «Железный поток» и «Филер». 20 — 60 лет со дня

выхода на экран фильма «Волочаевские дни» (реж. С. и Г. Васильевы). 22 — 90 лет со дня рождения режиссера, сценариста, художника и теоретика киноискусства Сергея Эйзенштейна (1898—1948), постановщика фильмов «Стачка», «Броненосец «Потемкин», «Октябрь» (с Г. Александровым), «Александр Невский», «Иван Грозный». Его творчеству посвящены документальные фильмы «Сергей Эйзенштейн» (полнометражный), «Сергей Эйзенштейн. Предисловие», «Сергей Эйзенштейн. Постскрипум», научно-популярный «Эйзенштейн, Мексика, 1931» и др. 23 — 85 лет со дня рождения режиссера Григория Александрова (1903—1983), постановщика фильмов «Октябрь» (с С. Эйзенштейном), «Веселые ребята», «Цирк», «Волга-Волга», «Светлый путь», «Весна», «Встреча на Эльбе», «Да здравствует Мексика!» (с Н. Орловым), «Любовь Орлова» (с Е. Михайловой) и др. О его творчестве рассказывает полнометражный научно-популярный фильм «Григорий Александров и Любовь Орлова». 24 — 95 лет со дня рождения писателя, драматурга, теоретика кино и критика Виктора Шкловского (1893—1984), участвовавшего в создании сценариев фильмов «Иван-да-Марья», «Капитанская дочка», «Овод», «Минин и Пожарский», «Алишер Навои», «Далекая невеста», «Чук и Гек», «Дохунда», «Казак», «Три толстяка», «Баллада о Беринге и его друзьях» и др. 24 — 60 лет со дня выхода на экран фильма «Дон Диего и Пелагея» (реж. Я. Протазанов). 30 — 65 лет со дня рождения режиссера Леонида Гайдая, постановщика фильмов «Пес Барбос и необычный кросс», «Самогонщики», «Деловые люди», «Операция «Ы» и другие приключения Шурика», «Бриллиантовая рука», «Двенадцать стульев», «Иван Васильевич меняет профессию», «Не может быть», «Инкогнито из Петербурга», «За спичками», «Спортлото-82», «Опасно для жизни!» и др.

Звездочкой отмечены фильмы, имеющиеся только в централизованном фонде.

Новое в нормировании труда

И. ПАВЛОВА,
зав. отделом Лаборатории НОТ и УП
Госкино УССР

С 1 января этого года введены в действие новые нормы по труду для работников киносети и кинопроката, заменившие ранее действующие.

Результаты внедрения прежних нормативов в организациях киносети и кинопроката показали, что по многим должностям они дали увеличение численности — в частности, уборщиков, контролеров, кассиров кинотеатров и кладовщиков фильмобаз (правда, в ряде случаев это объяснялось неправильным применением нормативов). Кроме того, возникла необходимость большей детализации операций, выполняемых фильмопроверщиками организаций кинопроката и райдирекций киносети.

Учитывая это, Лаборатория НОТ и УП Госкино УССР пересмотрела эти нормативы и разработала новый «Сборник норм по труду для работников киносети и кинопроката», в котором представлены нормативы времени, выработки, обслуживания и численности на шесть должностей в организациях киносети (сельских кино-механиков, слесарей КИП и А, уборщиков кинотеатров, фильмопроверщиков районных дирекций киносети, контролеров билетов и кассиров кинотеатров) и пять — в кинопрокате (уборщиков, кладовщиков, фильмопроверщиков, редакторов по составлению кинорепертуара, подсобных (транспортных) рабочих), а также нормы выработки на реставрационно-профилактическую обработку фильмокопий.

Нормативы разрабатывались на основе фотохронометражных наблюдений, технических характеристик оборудования и анализа организации труда, проведенных в различных организациях киносети и кинопроката страны.

Если в прежних нормативах численность кино-механиков определялась только с учетом режимов работы киноустановки и установленного оборудования, то в новых — учитываются и дополнительные затраты времени на выполнение ряда работ, обусловленных местными условиями (например, доставка фильмокопий на киноустановку — транспортом или почтой, количество рекламных щитков, расстояние между спаренными киноустановками и т. д.).

Численность слесарей КИП и А рассчитывается, как и прежде, на основе нормы обслуживания, но в нормативной части определены поправочные коэффициенты, учитывающие снижение объема работы слесаря КИП и А при наличии в штате райдирекции других должностных лиц, выполняющих часть работ, входящих в функции слесаря.

Для уборщиков приведены нормативы времени на уборку служебных и производственных помещений, взятые из нормативов по труду Центрального бюро при НИИ труда Госкомтруда СССР. Частота уборки, указанная в нормативной части, определена на основе изучения на местах организации труда уборщиков и анализа сведений, полученных в результате апробации в союзных республиках прежних норм. Однако в кинотеатрах частота некоторых видов уборки может изменяться по усмотрению администрации в зависимости от режима работы кинотеатра и необходимости соблюдения санитарных условий.

Нормы выработки фильмопроверщиков организаций киносети и кинопроката разработаны на все операции технологического процесса проверки и ремонта 16-, 25- и 70-мм фильмокопий. В нормах приведено подробное содержание работ по каждой операции. Работы по проверке, текущему и капитальному ремонту в новом «Сборнике» сгруппированы по четырем видам сложности. Теперь ремонт дифференцирован: в организациях киносети было два вида операций, стало — семь; в кинопрокате было шесть, а стало — 14.

Например, в организациях кинопроката нормы по проверке и ремонту 35-мм фильмокопий для фильмопроверщиков разработаны на следующие операции: 1. проверка технического состояния части; 2. проверка и ремонт I группы сложности; 3. проверка и ремонт II группы сложности; 4. проверка и ремонт III группы сложности; 5. проверка и ремонт IV группы сложности; 6. приемка и контроль новых фильмокопий на фильмопроверочном столе — отдельно художественных фильмов и хроникально-документальных, научно-популярных и учебных; 7. приемка и контроль части на экране; 8. комплектование фильмокопий; 9. чистка фильмокопий ручным способом; 10. соединение частей в рулоны; 11. увлажнение части; 12. определение длины части метроммером; 13. перемотка части; 14. нанесение сигнальных меток.

По всем операциям проверки и ремонта фильмокопий для упрощения учета сменной выработки представлены коэффициенты перевода норм выработки по каждой операции в норму выработки по операции «проверка и ремонт части I группы сложности». Они колеблются от 0,1 до 9,0.

В связи с переходом многих контролер кинопроката на работу с 600-м рулонами нормы выработки разработаны на проверку и ремонт фильмокопий, намотанных в 300- и 600-м рулоны.

Для определения численности контролеров билетов и кассиров разработаны нормативные таблицы, в которых, в отличие от прежних, учтено количество рабочих дней кинотеатра в месяц.

Представленная в «Сборнике» таблица нормативной численности кассиров рассчитана для кинотеатров на 400⁺ и менее мест. Однако, если в кинотеатре более 400 мест, численность кассиров определяется по той же таблице, но увеличивается пропорционально отношению количества мест в кинотеатре к 400.

Норма для кладовщиков рассчитана с условием выполнения следующих функций: ком-

Нормативная таблица на реставрационно-профилактическую обработку фильмокопий

Вид реставрационной обработки	КПР оборудования	Рабочая скорость оборудования, м/ч	Сменная норма выработки, пог. м, $Hv_{\text{скор}}$	Сменная норма выработки реставратора, по г. м, Hv	Коэффициент перевода
Реставрационная обработка фильмокопий на машинах 45П-8, 45П-6	0,73	600	3600	5100	1,4
		850	5100		1,0
		1000	6000		0,8
		1200	7000		0,7
		1400	8000		0,6
Чистка фильмокопий на машинах типа УФЦ и УФМ-1	0,76	1200	7000	10 000	1,4
		1400	8700		1,2
		1600	10 000		1,0
		1800	11 000		0,9
		2000	12 000		0,8
Силиконирование фильмокопий на машинах типа УФЦ и УФМ-1	0,81	600	3000	3300	1,1
		650	3300		1,0
		7000	4600		0,7
Снятие эмульсионного слоя с киноплёнки на машинах: УМОП-2 ЭСМ-1	0,85	1000	7000	7000	1,0
		1200	8000		0,9

плектования, размещения, хранения, учета, выдачи и приемки фильмокопий и, исходя из объемов выполняемых кладовщиками работ, обслуживания киноустановок (норма — 150 киноустановок на кладовщика).

Норма численности редакторов по составлению кинорепертуара и нормы времени для подсобных (транспортных) рабочих фильмобаз остались прежними.

Для организаций кинопроката разработаны нормы выработки на реставрационно-профилактическую обработку фильмокопий в зависимости от вида обработки и типа машин.

В нормативной части представлены сменная норма выработки реставратора на различных

типах машин в зависимости от скорости их работы и переводные коэффициенты для каждой скорости, которые необходимы для удобства планирования и учета выработки реставратора.

В «Сборнике» даны примеры расчета сменной выработки реставратора, работающего на одной машине с разными скоростями и на двух машинах. Отмечено, что при «многостаночном» обслуживании сменная норма выработки реставратора на двух машинах увеличивается в полтора раза, то есть к выработке на основной машине добавляется 0,5 ее нормы.

Хотя новые нормы, как уже говорилось, введены с 1 января, с ними пока знакомы далеко не все. Поэтому мы сочли необходимым рассказать о них.

Хроника

День кино-87

Как обычно, День кино — наш профессиональный праздник — был отмечен целым рядом интересных мероприятий в кинотеатрах и клубах. Тут и премьеры фильмов, и встречи с их создателями, и ретроспективные показы работ крупных мастеров кино, и творческие отчеты киностудий перед зрителями.

Но в Москве на этот раз праздник вышел из кинозалов и развернулся на обширной территории Центрального парка культуры и отдыха имени М. Горького. Сюда на интересную и разнообразную программу пригласили жителей и гостей столицы Госкино СССР, Союз кинематографистов, В/О «Союзинформкино» и киностудии.

В торжественной обстановке на Главной Фонтанной площади открылся кинопраздник. После

приветствия ведущих деятелей киноискусства здесь состоялся костюмированный парад участников праздника, а за ним проследовал кортеж старинных экипажей и автомобилей.

Студия «Мосфильм» построила «съёмочную площадку» — здесь перед зрителями прошел процесс съемки фильма. На эстраде массового поля состоялся большой концерт.

В/О «Союзинформкино» организовало в Зеленом театре выступление молодежных музыкальных ансамблей, участвующих в съемках фильмов. Детскому кино была отдана Центральная эстрада. В одном из кафе образовав видеосалон, где за чашечкой кофе можно было посмотреть интересную видеопрограмму.

Очень ярким, насыщенным оказался праздник. И — что тоже немаловажно — он стал весьма эффективным средством кинорекламы.



Начинающему киномеханику

Киноустановка «Черноморец-1А»

Техническая характеристика киноустановки

Комплект аппаратуры «Черноморец-1А» со стационарным кинопроектором 16ПС2А предназначен для демонстрации 16-мм черно-белых и цветных фильмокопий с фотографической или магнитной записью звука в аудиториях до 200 мест. В комплект киноустановки «Черноморец-1А» входит кинопроектор 16ПС2А, селеновый выпрямитель 53ВУК-50, комплект звуковоспроизводящей аппаратуры «Звук-25У» или КЗВП-14, распределительный щит 9РЩ-1 или РУК2-1.

Киноустановка рассчитана на питание от трехфазной сети переменного тока частотой 50 Гц, напряжением 380/220 В с нулем, потребляет мощность около 4 кВт и монтируется в специально отведенных для этого помещениях — киноаппаратных.

До начала эксплуатации кинопроектор 16ПС2А должен быть присоединен к вытяжной вентиляции производительностью 200—400 м³/ч.

Полезный световой поток кинопроектора 16ПС2А без фильма с работающим обтюратором при нормальном режиме питания ксеноновой лампы ДКСЭЛ-1000-1 и объективе с относительным отверстием 1:1,2 — не менее 1500 лм.

В зависимости от длины зала кинопроектор комплектуется объективами с фокусным расстоянием 35; 50 или 70 мм.

Кинопроектор может работать с фильмокопиями на 120-, 600- и 1500-м бобиных.

Лентопротяжный и передаточный механизмы

Лентопротяжный механизм состоит из направляющих роликов, зубчатых барабанов, фильмового канала, подающей и приемной бобин. Схема движения киноленты в кинопроекторе показана на рис. 1.

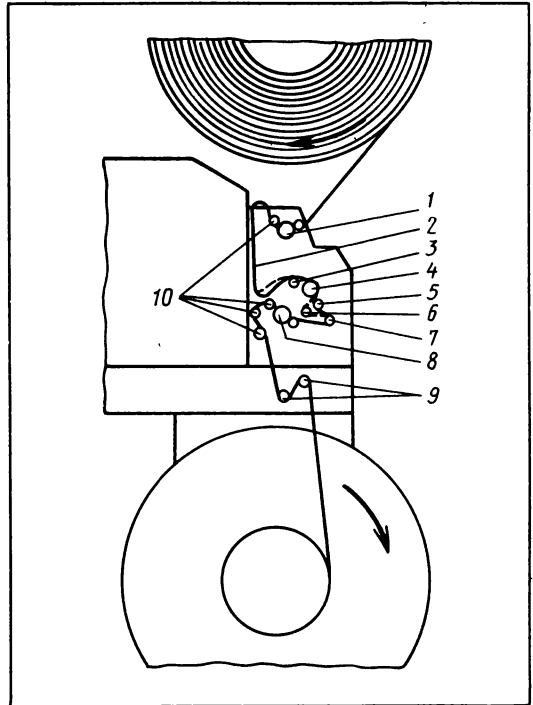


Рис. 1. Схема прохождения киноленты в кинопроекторе «Черноморец-1А»:

1 — тянущий барабан; 2 — фильмовый канал; 3 — успокаивающий ролик; 4 — гладкий барабан; 5, 6, 10 — направляющие ролики; 7 — демпфирующий ролик; 8 — задерживающий барабан; 9 — балансирующие ролики

Тормозное устройство подающей бобины (рис. 2) состоит из литого кронштейна (1) с запрессованной в него втулкой (2), в которой вращается пластмассовый барабан (3), жестко насаженный на ось (4). Пружина (5), установленная на эту ось между шайбами (6) и (7), создает осевое усилие, обеспечивающее стабильное торможение оси бобины.

С лицевой стороны ось фрикциона имеет квадратное сечение для посадки подающей бобины и защелку (8) для закрепления бобины на оси.

Для устранения возможного при работе перекаса бобины (особенно для емкости 1500 м) на ось фрикциона стопорным винтом крепится упорный диск (9).

При зарядке кинопроектора бобины с фильмом надеваются до упора в поясок диска, после чего закрепляются защелкой (8). Кронштейн (1) крепится к приливу в верхней части головки кинопроектора при помощи болта с гайкой.

Тормозное устройство не регулируется. Смазка и контроль за его работой — точно такие же, как и у кинопроектора П16П1.

Наматыватель (рис. 3) размещен внутри станины кинопроектора и состоит из приводного

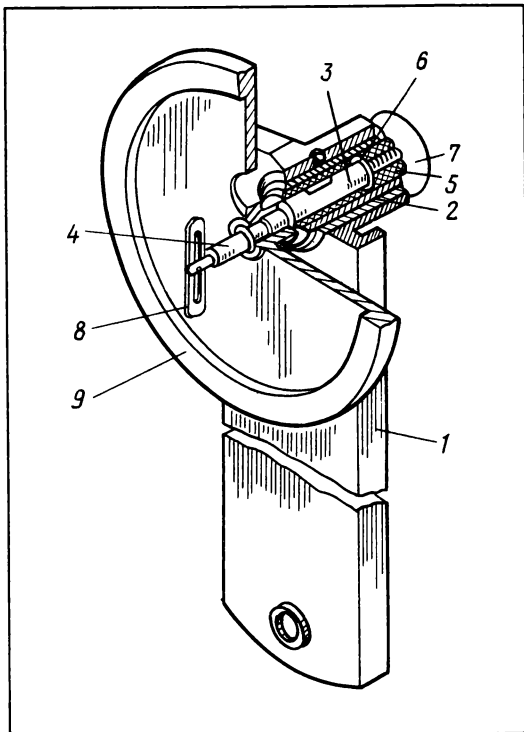


Рис. 2. Тормозное устройство подающей бобины кинопроектора «Черноморец-1А»:

1 — кронштейн; 2 — втулка; 3 — барабан; 4 — ось; 5 — гайка; 6, 7 — шайбы; 8 — защелка; 9 — упорный диск

электродвигателя (1), редуктора (2) и фрикционного устройства. Между полумуфтой и фрикционным диском помещена войлочная шайба (3), пропитанная маслом и служащая для смазки фрикционного диска, как и в П16П1.

Кронштейн (4) шарнирно соединен с корпусом редуктора. Это дает возможность регулировать гайкой (5) и пружиной (6) начальное натяжение киноленты.

Полосы и царапины на поверхности эмульсионного слоя, а также повреждение нерабочей кромки перфорационных отверстий киноленты — следствие неудовлетворительной работы наматывателя. Поэтому необходимо следить, чтобы наматыватель работал без рывков.

Регулируют наматыватель в следующем порядке. На вал надевают бобину с несколькими витками киноленты (внутренний конец пленки должен быть надежно закреплен в сердечнике бобины), к свободному концу длиной 10—15 см прикрепляют динамометр и, придерживая его, включают кинопроектор и наблюдают

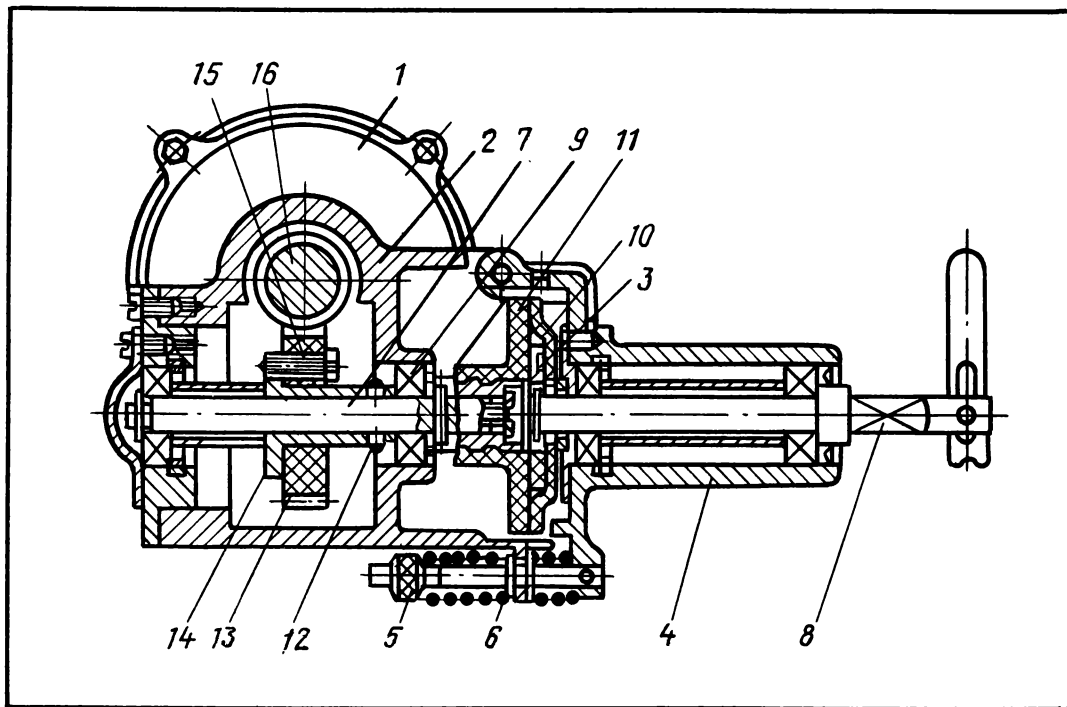


Рис. 3. Наматыватель кинопроектора «Черноморец-1А»:

1 — электродвигатель; 2 — редуктор; 3 — войлочная шайба; 4 — кронштейн; 5 — гайка; 6 — пружина; 7 — вал редуктора; 8 — вал фрикциона; 9 — подшипник; 10 — фрикционный диск; 11 — пластмассовая полумуфта; 12 — штифт; 13 — червячное колесо; 14 — втулка с фланцем; 15 — винт; 16 — червяк

за показаниями динамометра. Натяжение должно быть в пределах 1,2—2,0 Н. При меньшем — необходимо усилить фрикционное сцепление, затянув гайку (5), а при большем — ее ослабить. Такая регулировка выполняется при включенном кинопроекторе и работающем наматывателе.

В случае отсутствия динамометра о величине натяжения фильма можно судить по положению успокаивающих роликов, установленных на подставке. Если натяжение фильма не выходит за указанные пределы, то державка успокаивающих роликов будет в течение всего времени намотки находиться между упорами, ограничивающими ее ход. Неспokoйная работа наматывателя возможна при отсутствии смазки на диске фрикциона.

В регулировании наматывателя может возникнуть необходимость и при переходе от бобины одной емкости к другой.

Передаточный механизм кинопроектора (рис. 4) служит для передачи движения деталям лентопротяжного механизма. Вращение передается от электродвигателя (1) через фрикционную передачу, состоящую из шкива (2) с резиновым ободом и металлического шкива (3), внутри которого закреплен дисковый обтюратор, сидящий на валу (4) грейферного механизма. Для вращения механизма кинопроектора от руки служит ручка (5). Направление вращения отдельных деталей механизма показано стрелками.

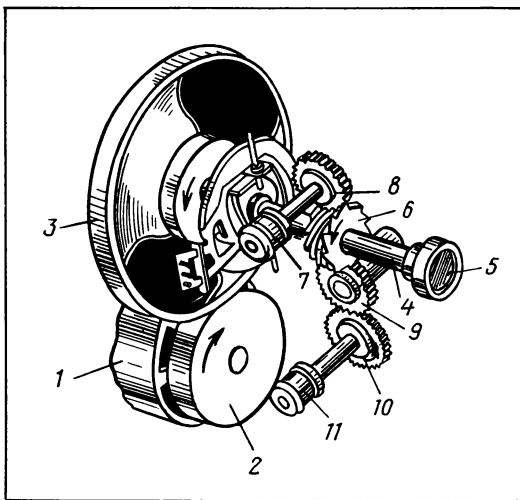


Рис. 4. Передаточный механизм:

1 — электродвигатель; 2 — шкив с резиновым ободом; 3 — металлический шкив; 4 — вал грейферного механизма; 5 — ручка; 6 — пятизачодный червяк; 7, 11 — транспортирующие зубчатые колеса; 8, 9, 10 — зубчатые колеса

Осветительно-проекционная система (рис. 5) состоит из эллипсоидного отражателя (1) \varnothing 315 мм, угол охвата — 180°; ксеноновой

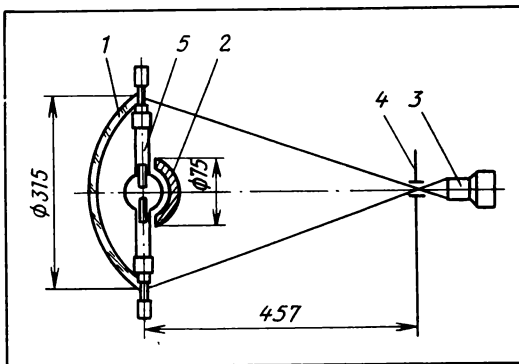


Рис. 5. Схема осветительно-проекционной системы кинопроектора «Черноморец-1А»:

1 — эллипсоидный отражатель; 2 — сферический контротражатель; 3 — проекционный объектив; 4 — кадровое окно; 5 — ксеноновая лампа

лампы (ДКСэЛ-1000), сферического контротражателя (2) \varnothing 75 мм с углом охвата 175° и проекционного объектива (3) с относительным отверстием 1:1,2. Лучи светящегося газового разряда между электродами ксеноновой лампы проецируются отражателем в плоскость, расположенную между кадровым окном (4) и проекционным объективом (3).

Осветитель кинопроектора смонтирован в литом алюминиевом корпусе. Внутри корпуса (1) (рис. 6) размещены блок зажигания (2) ксеноновой лампы (3) с механизмом регулировки и деталями крепления, механизм (4) регулировки контротражателя (5).

Для контроля режима горения ксеноновой лампы служат амперметр и вольтметр с кнопкой. Откидная дверца открывает доступ к рукояткам механизма регулировки контротражателя.

К задней стенке корпуса (1) осветителя крепится на петлях крышка (6) с отражателем (7). Положение отражателя регулируется поворотом его вокруг вертикальной и горизонтальной осей. Винты регулировки отражателя размещены на откидной крышке со стороны управления. На лицевой стороне задней крышки расположено смотровое окно с защитным светофильтром для наблюдения за разрядным промежутком ксеноновой лампы в процессе горения.

При зажигании лампы на ее электроды, а также элементы электросхемы зажигания, расположенные в осветителе, подается высокое напряжение. Для безопасного открывания крышки осветителя предусмотрен специальный блокировочный микровыключатель (8), размыкающий цепь первичной обмотки высоковольтного трансформатора, — это устраняет возможность поражения током обслуживающего персонала. В закрытом положении крышка удерживается стяжками винтом. Ксеноновая лампа (3) крепится к ламподержателю (9) двумя эластичными контактами-удлинителями. Они прижимаются к держа-

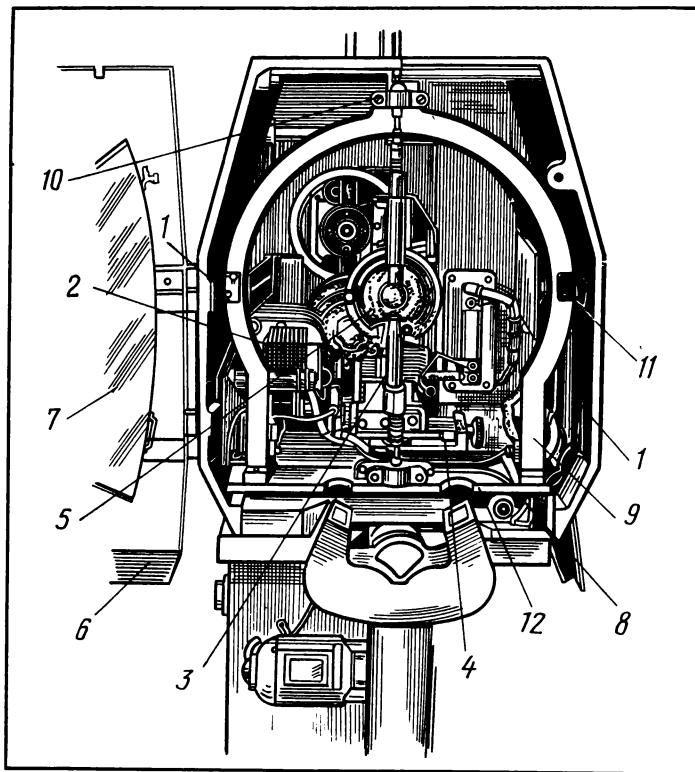


Рис. 6. Ксеноновый осветитель кинопроектора «Черноморец-1А» с открытой задней крышкой:
 1 — корпус осветителя; 2 — блок зажигания ксеноновой лампы; 3 — ксеноновая лампа; 4 — механизм регулировки контрортражателя; 5 — контрортражатель; 6 — крышка; 7 — отражатель; 8 — блокировочный микровыключатель; 9 — ламподержатель; 10 — контактная накладка (анода); 11 — визирные штифты; 12 — текстолитовая панель

телу лампы накладками (10), закрепляемыми винтами.

Ток к лампе поступает по обеим половинкам полукольца, к нижней части которого присоединены токоподводящие провода. К нижнему контакту (катоду лампы) ток подводится проводом, идущим непосредственно от импульсного автотрансформатора. На обеих частях полукольца ламподержателя установлены визирные штифты (11), при помощи которых ксеноновая лампа устанавливается на одной оси с отражателем (7).

Механизм регулировки (4) контрортражателя (5) установлен на текстолитовой панели (12). В горизонтальной плоскости механизм перемещается с помощью регулировочных винтов. В верхней подвижной каретке установлен кронштейн оправы контрортражателя (5). Валик перемещается регулировочной гайкой. Доступ к ручкам регулировочных винтов возможен через дверцу в корпусе с лицевой стороны осветителя.

Оправа с контрортражателем при установке ксеноновой лампы отодвигается от занимаемого рабочего положения. Контрортражатель устанавливается в первоначальное положение (при возвращении оправы на место) посредством упорного кольца. Положение оправы фиксируется специальным винтом.

Ксеноновая лампа обдувается воздухом от вентилятора, который крепится снизу к подставке.

Юстировка осветительно-проекционной системы

Ксеноновая лампа устанавливается в осветителе по визирам. Для получения равномерного освещения визирная линия должна проходить не строго посередине между электродами (т. е. через световой центр лампы), а несколько выше его, примерно на 1,5—2 мм ближе к аноду, чем к катоду. Новые ксеноновые лампы следует устанавливать с соблюдением требований техники безопасности: на лампе должен быть защитный чехол из прозрачной пластмассы, снимать который можно лишь после того, как лицо будет закрыто защитным щитком, а на руки надеты хлопчатобумажные перчатки.

После установки по визирам лампа зажигается (при закрытой крышке осветителя), устанавливается режим горения (мощность примерно 700 Вт) и проверяется положение лампы относительно отражателя.

Вертикальная ось лампы должна совпадать с краями среза отражателя, если смотреть сбоку через смотровое окно с защитным стеклом.

Вращая ручки регулировки отражателя, направляют свет от него на кадровое окно, контролируя при этом качество проекции на экране (без фильма, но с работающим obturatorом — во избежание перегрева проекционного объектива). Затем вращают рукоятку регулировки ксеноновой лампы и, корректируя визуаль-

но лучи отражателя, добиваются максимальной освещенности.

Контротражатель юстируют, перемещая его ручками регулировки. При правильной юстировке вертикальные оси основных отражений лампы должны совпадать с изображением от контротражателя, а «катодные пятна» (наиболее яркие части изображения разряда) находиться у анодов основного изображения (рис. 7).

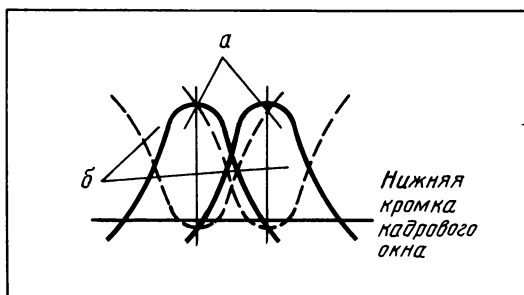


Рис. 7. Схема распределения освещенности, создаваемой отражателем в плоскости кадрового окна:

a — изображение разряда ксеноновой лампы, создаваемое отражателем; *б* — изображение ксеноновой лампы, создаваемое контротражателем

Добившись на экране визуальное удовлетворительной освещенности, следует проверить ее, измерив освещенность экрана в девяти точках с помощью люксметра.

По окончании юстировки светооптической системы кинопроектора необходимо проверить теп-

ловую нагрузку на фильм. Разряд в ксеноновой лампе постоянного тока распределяется очень неравномерно, что приводит к неравномерности распределения освещенности по киноэкрану и облучению киноленты в кадровом окне.

Небольшие светлые пятна на киноэкране вызывают неприятные ощущения у зрителей, а увеличение облученности отдельных участков киноленты в кадровом окне приводит к ее необратимым повреждениям. Во избежание этого, помимо контроля за равномерностью освещения киноэкрана, после смены ксеноновой лампы или элементов осветительной системы, а также после регулировок светооптической системы кинопроектора перед демонстрацией фильма следует пропустить через кинопроектор 2—3 раза кольцо черно-белого фильма с затемненными кадрами, например, изготовленное из начального ракурда черно-белой фильмокопии.

Если на кольце не будет видно повреждений в виде коробления, фильм можно демонстрировать. В противном случае следует провести дополнительную юстировку осветительной системы и проверить люксметром распределение освещенности по экрану. При этом освещенность следует измерять не только по девяти точкам, но и по визуальное наиболее ярким, пусть даже небольшим по площади, пятнам, добиваясь, чтобы освещенность на них не превышала среднюю более чем в полтора раза.

Окончание следует

На заводах, в КБ и лабораториях

Блок коммутации БК-3 киноустановки ПК-1Н

Г. СИНЕЛЬНИКОВ,
С. ШВЕДИК

Блок коммутации (рис. 1), обеспечивающий работу однопостной киноустановки ПК-1Н в полуавтоматическом режиме, состоит из реле времени, реле управления и источника питания.

Корпус заимствован у блока управления киноустановок КН-20А, КН-22.

На основании (1) крепятся блок реле (2), печатная плата (3), транзистор (4) и конденсаторы (5), входящие в источник питания, конденсатор реле времени (6). К основанию присоединяются две боковины (7), передняя (8) и задняя (9) панели. Блок закрывается крышкой (10).

На передней панели расположены светодиод (11), сигнализирующий о работе источника питания, предохранитель (12), защищающий це-

пи питания электродвигателя кинопроектора.

На задней панели находятся розетка (13) — для подключения усилителя комплекта КЗВП, вилка (14) — трансформатора питания ТПК-1,0, розетка (15) — блока коммутации кинопроектора. Блок коммутации установлен на амортизаторы (16).

На печатной плате (рис. 2) расположены элементы источника питания и реле времени, а также разъем X17, дающий возможность отсоединить плату от блока коммутации при ремонте и настройке.

Принципиальная электрическая схема представлена на рис. 3 (элементы, расположенные на печатной плате, ограничены пунктирной линией). На вход выпрямителя, состоящего из диодного моста VD1 — VD4 и сглаживающего фильтра C4, C5, поступает напряжение ~27 В.

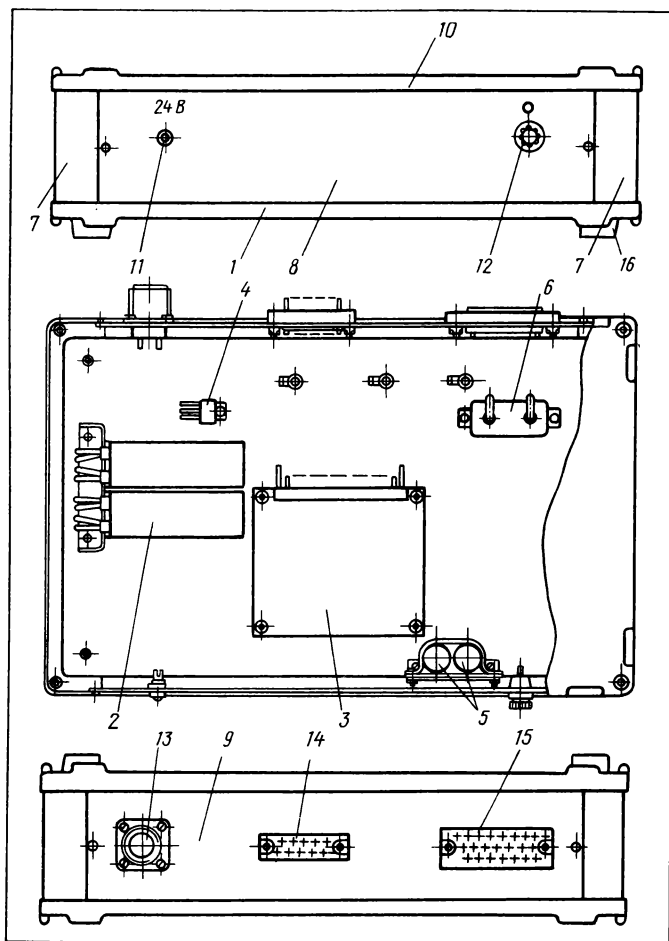


Рис. 1. Блок коммутации БП-3. Общий вид:

1 — основание; 2 — блок реле; 3 — печатная плата; 4 — транзистор; 5 — конденсатор источника питания; 6 — конденсатор реле времени; 7 — боковина; 8 — передняя панель; 9 — задняя панель; 10 — крышка; 11 — светодиод; 12 — предохранитель; 13, 15 — розетки; 14 — вилка; 16 — амортизатор

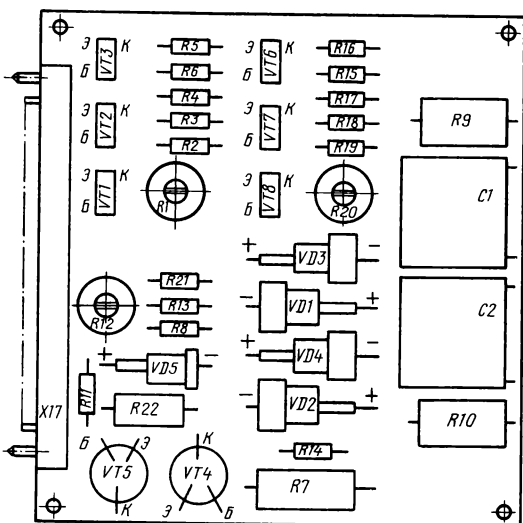


Рис. 2. Печатная плата. Размещение элементов

На выходе источник обеспечивает выпрямленное напряжение $24 \pm 0,5$ В с током нагрузки до 1 А. С выпрямителя и сглаживающего фильтра напряжение поступает в схему стабилизации (транзисторы VT4, VT5, VT9).

Потенциал на базе транзистора VT5 задается с помощью делителя R11, R12, R13 и сравнивается с потенциалом на его эмиттере. Сигнал рассогласования, управляющий для транзистора VT9, усиливается и поступает на базу последнего, а с его коллектора снимается стабилизированное выходное напряжение.

Реле времени выполнено по мостовой схеме, в которой используются разноструктурные транзисторы и конденсаторы с бумажным диэлектриком. Временязадающей частью мостовой схемы является мост постоянного тока, состоящий из резисторов R5, R6 (один полумост), резисторов R1, R2 и контакта 1K2 реле K2 (второй полумост). В диагональ моста включены конденсатор C3 и входная цепь транзистора VT1.

В исходном положении контакт 1K2 замкнут и при включении блока коммутации в сеть конденсатор C3 заряжен до половины напряжения

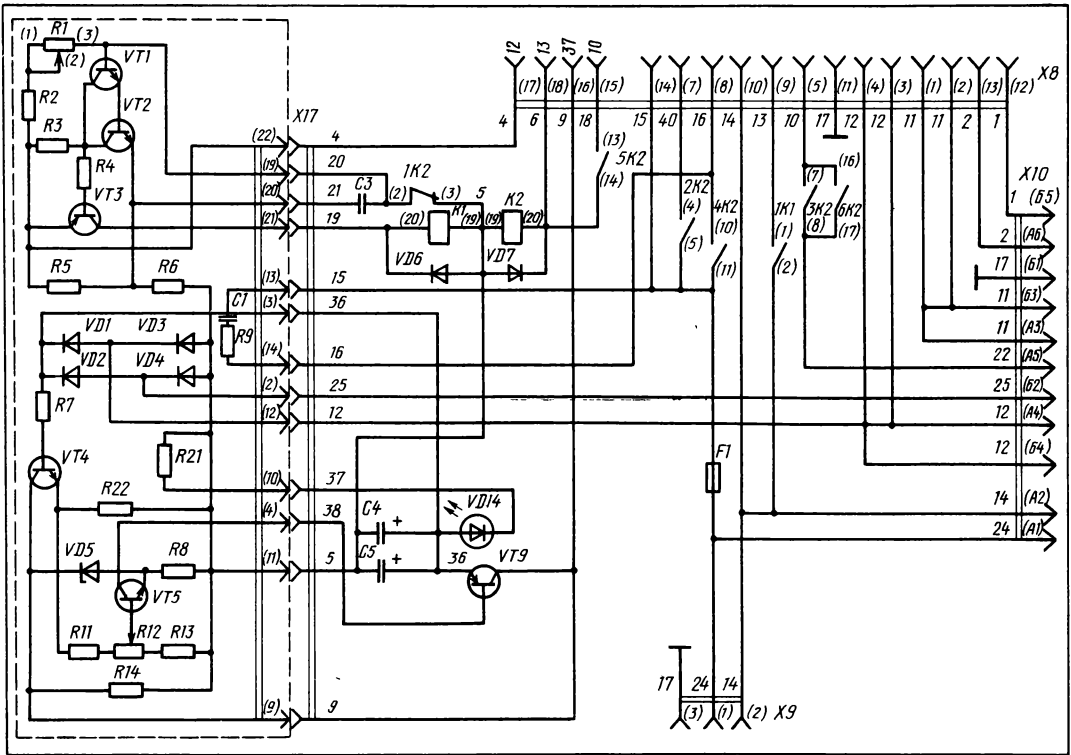


Рис. 3. Принципиальная электрическая схема блока коммутации БК-3.

источника питания в такой полярности, что составной транзистор (VT1, VT2) заперт. Размыкание контакта 1K2 приводит к разбалансировке моста. В течение времени, задаваемого резистором R1, происходит разряд конденсатора C3 через резисторы R1, R2. Диапазон регулировки этого интервала времени от 5 до 12 с. При этом транзисторы VT1 и VT2 надежно заперты и не влияют на параметры времязадающей мостовой схемы. При изменении полярности на конденсаторе отпираются транзисторы VT1 — VT2 и срабатывает реле K2.

Электросхема источника питания и реле времени используется также в серийно выпускаемых киноустановках КН-20А, КН-22 и комплексе ПК-2Н. Как в ПК-2Н, так и в СК-500К, СК-1000К, СК-500Н используется пара одинаковых реле времени.

Работу блока коммутации БК-3 можно рассмотреть в комплексе с пультом управления киноустановки ПК-1Н (рис. 4) и условно подключаемым трансформатором питания ТПК-1,0.

К вилке X10 подключается кабель от трансформатора питания ТПК-1,0, а к розетке X8 — кабель от задней крышки кинопроектора, цепи 10, 37, 12, 13 пульта соединяются с контактами 18, 9, 4, 6 розетки X8 соответственно. При нажатии на кнопку «Пуск» (S3—2) обе пары ее контактов замкнутся и останутся в этом положении, так как данная часть переключателя

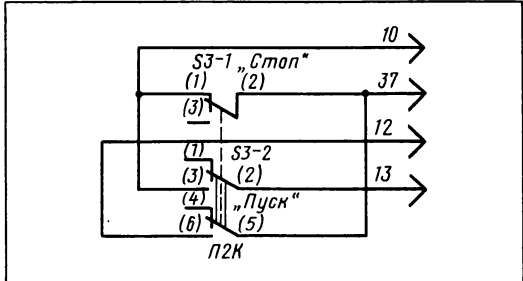


Рис. 4. Принципиальная электрическая схема панели с переключателем комплекса ПК1Н

чателя S3 имеет фиксацию. «Плюс» источника питания с коллектора транзистора VT9 через контакты 1—2 кнопки S3—1 и контакты 5—6 кнопки S3—2 поступит на цепи 4 и 6 блока коммутации. Так как «минус» источника питания постоянно подключен к обмотке реле K2, оно срабатывает и размыкает свой контакт 1K2, разблокируя реле времени. Начинается разряд конденсатора C3. Одновременно контакты 3K2, 6K2 замыкают цепь питания поднакала звукочитающей лампы. Контакт 5K2 ставит реле K2 на самоблокировку. Контакт 4K2 замыкает цепь питания электродвигателя привода лентопротяжного тракта кинопроектора. Контакт 2K2 шунтирует резистор привода наматывателя, переводя его на полный режим питания.

По истечении установленного интервала времени (7 с) конденсатор *СЗ* разряжается, срабатывает реле *К1* и остается под напряжением до тех пор, пока замкнута кнопка «Пуск».

При срабатывании реле *К1* через его контакт *1К1* подается напряжение на магнитный пускатель (в кинопроекторе), который срабатывает, включает звукочитающую лампу и переводит проекционную лампу из режима поднакала в режим полного напряжения.

Таким образом, при однопостном показе кинофильма киномеханику не требуется следить за моментом включения проекции и звука. По окончании части необходимо повторно нажать на кнопку «Пуск». Ее контакты размыкаются, отключая реле времени по цепи 4 и реле *К2* по цепи 6 от «плюса» источника питания. Реле времени размыкает контакт *1К1*, отключая магнитный пускатель и тем самым — проекцию и звук. При этом контакт *5К2* остается замкну-

тым, и реле *К2* находится под напряжением. При выходе ракorda из лентопротяжного тракта кнопкой «Стоп» отключают реле *К2*, при этом размыкаются его контакты, переводя все цепи блока коммутации в исходное состояние.

Предохранитель *Пр1* служит для защиты от токов короткого замыкания цепей электродвигателя, магнитного пускателя и т. д. по сетевому напряжению.

Как известно, при размыкании контакта, коммутирующего индуктивную нагрузку, возникает переходной процесс, сопровождающийся появлением контактного разряда (искры) и электрической наводки, которая, воздействуя на звуковой усилитель, создает помеху, прослушиваемую в громкоговорителях. Чтобы предотвратить это явление, использована искрогасящая цепочка *С1*, *Р9*, находящаяся на печатной плате, подсоединенная параллельно контакту *4К2*, включающему и выключающему электродвигатель привода лентопротяжного тракта.

О конструкции и эксплуатации кинопроекторов «Мир»

Е. ВОСКОВОЙНИКОВ,
ведущий конструктор,
В. КУЧУК,
инженер-конструктор,
В. РАЗУМОВ,
начальник одесского КБК,
М. ФРЕНК,
главный конструктор проекта

Звукоблок,

состоящий из звукочитающей системы и стабилизатора скорости, выполнен в виде отдельного узла на массивной чугунной плате, которая жестко крепится к проекционной головке без амортизационных прокладок.

Звукочитающая система (рис. 8) «обратного» чтения обладает в основном теми же параметрами, что и в кинопроекторах типа «Ксенон». Это позволяет получить больший световой поток (а значит, и полезный сигнал) и добиться меньшей величины нелинейных искажений по сравнению с системой «прямого» чтения.

Конструкция же стабилизатора скорости претерпела значительные изменения.

В первых моделях кинопроекторов 35КСА для стабилизации скорости киноленты использовался блокирующий стабилизатор. Однако длительная эксплуатация выявила его серьезные недостатки: необходимость введения в кинематическую схему дополнительного успокаивающего барабана;

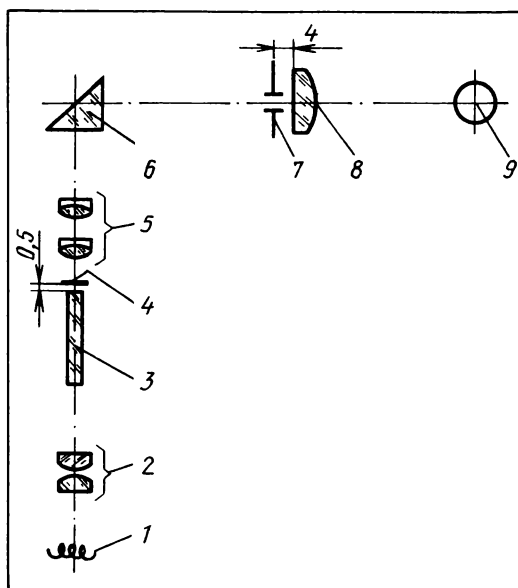


Рис. 8. Схема звукочитающей системы:

1 — нить звукочитающей лампы; 2 — конденсор; 3 — светопровод; 4 — кинолента; 5 — микрообъектив; 6 — призма; 7 — механическая щель; 8 — линза; 9 — фотодиод

большие углы охвата фильма на роликах стабилизатора; большое натяжение ветвей фильма для обеспечения пускового периода и др. Эти недостатки практически не позволяли работать с фильмами III категории из-за частых обрывов.

Продолжение. Начало см. в № 9.

После тщательного анализа существующих схем стабилизаторов скорости для серийного производства был выбран стабилизатор типа «маховик — петля». Конструктивно он не отличается от стабилизатора кинопроекторов типа «Ксенон», однако изменено расположение отклоняющего продольно-направляющего ролика.

Такой ход фильма и жесткое крепление звукоблока к проекционной головке существенно улучшили и коэффициент детонации, который практически не превышает 0,15 % (по ГОСТ 2639—76 — 0,2 %).

Патрон звукочитающей лампы также несколько отличается от патрона кинопроекторов типа «Ксенон». Там, где в патроне усилие пружины центрального контакта направлено против усилия, прижимающего фланец звукочитающей лампы к патрону, в новом патроне усилие прижима фланца не зависит от усилия центральной пружины, поскольку центральный контакт не связан жестко с панелью патрона. Для обеспечения стабильного положения звукочитающей лампы в оптической схеме увеличено усилие пружин, действующих на фиксирующие штырьки (4 кг против 1 кг в кинопроекторе «Ксенон»), поэтому погрешность в установке звукочитающей лампы при ее многократной смене в патроне не превышает $0,5 \div \pm 0,8$ дБ.

Для преодоления значительного усилия прижима фланца лампы к патрону при ее замене в конструкции звукоблока введена кнопка, которая при помощи рычага приподнимает фиксирующие штырьки, освобождая звукочитающую лампу.

Рекомендации по регулированию

Звукочитающая система тщательно регулируется на заводе-изготовителе при сборке кинопроектора, без достаточных оснований перерегулировку производить не следует. Если в ней все же возникает необходимость, надо, не разбирая звукоблока, прежде всего очистить все наружные поверхности

оптических элементов (колбу звукочитающей лампы, наружный торец светопровода, наружные поверхности линз конденсора и микрообъектива). Затем проверяется правильность положения фонограммы относительно читающей щели при помощи специального контрольного фильма при включенной звукочитающей лампе и работающем усилительном устройстве.

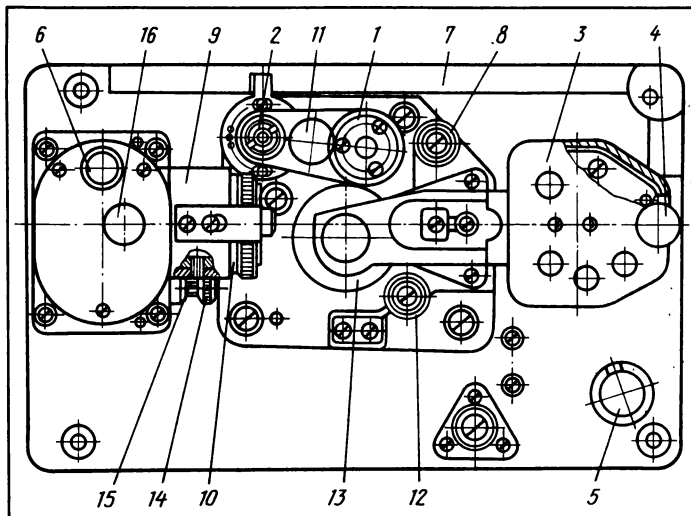
Предварительно тщательно проверьте правильность положения фонограммы относительно читающей щели в поперечном к киноленте направлении при неработающем кинопроекторе — по расположению изображения фонограммы на поверхности механической щели, которое можно наблюдать через смотровое отверстие в корпусе звукочитающей системы. Чтобы контрольный фильм занял свободное положение, соответствующее положению его при движении, включите кинопроектор на 30—40 с, а затем остановите его. При этом склейка кольца контрольного фильма не должна оказаться на гладком барабане или ближайших к нему роликах. Несколькими повторными включениями проектора склейку надо вывести за указанные пределы звуковой части. Изображение фонограммы должно располагаться симметрично середине механической щели.

Окончательную регулировку и проверку выполняйте на слух при пропуске через кинопроектор кольца контрольного фильма «Маяк», который имеет две записи: высокого и низкого тона. Запись высокого тона расположена со стороны перфорации на кинофильме, низкого — со стороны, прилегающей к изображению (кадрам). При правильном расположении фонограммы относительно читающей щели звук в громкоговорителе отсутствует. Если в громкоговорителе слышен звук высокого тона, значит, кинолента (фонограмма) смещена в сторону картера, звук низкого тона свидетельствует о смещении фильма в сторону киномеханика.

Положение фонограммы относительно чи-

Рис. 9. Звукоблок:

1 — прижимной ролик; 2 — регулировочная гайка; 3 — защитный колпак; 4 — винт; 5 — кнопка; 6 — смотровое окно; 7 — основание; 8, 12 — продольно-направляющие ролики; 9 — корпус; 10 — микрообъектив; 11 — каретка; 13 — гладкий барабан; 14 — винт установки механической щели; 15 — винт фиксации микрообъектива; 16 — ручка регулировки призмы



тающей щели регулируйте прижимным роликом (1) (рис. 9) при помощи гайки (2). Поворачивая ее в одну или другую сторону, добейтесь полного исчезновения звука в громкоговорителе.

Если во время сеанса в результате дефекта фильмокопии в громкоговорителе прослушивается посторонний однотонный звук частотой 96 Гц — значит, читающая щель захватывает изображение края перфорации. В громкоговорителе может также появиться звук частотой 24 Гц, который вызывается попаданием изображения на читающую щель межкадровой полосы.

Указанные недостатки также устраняйте роликом (1).

При этом нужно помнить, что по окончании сеанса, а может быть, даже одной части дефектной фильмокопии, ролик должен быть возвращен в нормальное положение, соответствующее расположению фонограммы «Маяк» на контрольном фильме.

Чтобы заменить звукочитающую лампу, следует: снять защитный колпак (3), предварительно отвернув винт (4);

нажать на кнопку (5). При этом штырьки, удерживающие фланец лампы на патроне, приднимутся;

повернуть лампу против часовой стрелки и снять ее с патрона;

установить новую лампу на штырьки и, нажимая кнопку (5), повернуть лампу по часовой стрелке до упора;

отпустить кнопку и установить на место колпак.

После установки новой лампы не требуется никакой регулировки оптической системы.

Электропривод

предназначен для приведения в действие механизмов головки кинопроектора. Он состоит из электродвигателя (тип 4АА63А4.УЗ, мощность 270 Вт, число оборотов — 1500 об/мин), подвижного основания и натяжного устройства.

Вращение от вала электродвигателя (1) (рис. 10) передается к приводу (2) с помощью зубчатременной передачи (3).

Основание электропривода установлено на корпусе проекционной головки (4) на резиновых амортизаторах и укреплено тремя болтами.

Рекомендации

При замене зубчатого ремня необходимо отрегулировать натяжение. Для этого следует:

отвинтить на два-три оборота болты крепления основания электропривода;

отвернуть регулировочный болт (5) и передвинуть электропривод влево;

снять отработавший ремень и установить новый, надев его на зубцы шкивов;

поворотом болта (5) переместить электропривод вправо до получения необходимого натяжения зубчатого ремня; натяжение ремня не должно быть более указанного в руководстве по эксплуа-

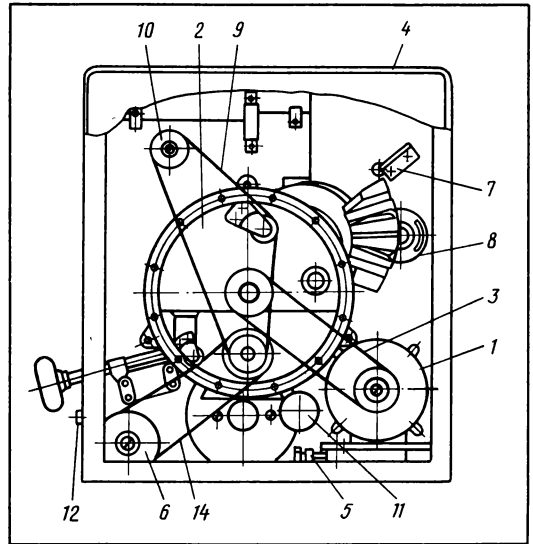


Рис. 10. Головка кинопроектора. Вид сзади:

1 — электропривод; 2 — привод; 3, 9, 14 — плоскозубые ремни; 4 — корпус; 5 — регулировочный болт; 6, 10 — шкивы; 7 — упор; 8 — заслонка; 11 — фотоячейка; 12 — переключатель

тации кинопроектора, так как чрезмерное натяжение может вызвать повышенный износ шкивов и самого ремня, сброс ремня со шкивов и повышенный шум приводного механизма;

завернуть на один-два оборота болты крепления электропривода;

включить механизм головки проектора и проследить, как ведет себя ремень на шкивах.

Сброс ремня со шкивов или смещение его к реборде свидетельствуют о непараллельности осей электродвигателя и шкива приводного механизма.

Для установки параллельности осей следует: развернуть электропривод вокруг вертикальной оси (на зазорах в болтовых соединениях);

отпустить либо затянуть один из трех болтов крепления электропривода к проекционной головке (за счет деформации амортизационных прокладок). Зубчатый ремень должен находиться посередине шкивов между ребордами и при движении не перемещаться поперек шкивов.

Затяните поочередно болты крепления электропривода, контролируя положение ремня на шкивах.

Объективодержатель соединяет в себе два функциональных узла: собственно объективодержатель и пленочный канал.

Объективодержатель (рис. 11) —

трехпозиционный, позволяющий автоматически изменять размеры кадрового окна пленочного канала при развороте турели для установки одного из объективов при демонстрации обычного, кашетированного или анаморфированного фильмов.

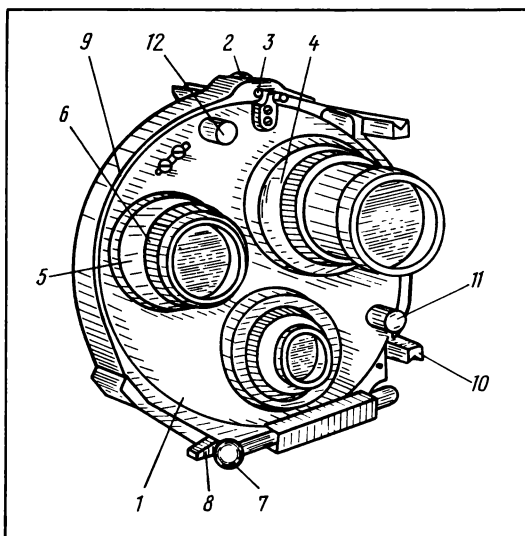


Рис. 11. Объективодержатель. Вид спереди:
1 — диск (турель); 2 — ролик; 3 — ось; 4, 5 —
втулки; 6 — гайка фокусировки; 7 — ручка; 8 —
защелка; 9 — корпус; 10 — направляющая; 11,
12 — рукоятки

Диск (турель) (1) объективодержателя поворачивается на трех роликах, закрепленных в корпусе, причем верхний (2) расположен на эксцентрической оси (3). Кинопроекционная оптика устанавливается во втулках (4) и (5), находящихся на диске. Фокусировка производится вращением гаек (6).

Фильмовый канал (1) (рис. 12)

закреплен на корпусе объективодержателя. С внутренней стороны фильмового канала расположены подвижные кашетки (2), ограничивающие размер кадрового окна по высоте, в зависимости от формата демонстрируемого фильма. Положение кашеток меняется при помощи кулачков (3) и (4), действующих на толкатель, который, поступательно перемещаясь в отверстиях корпуса объективодержателя, действует на связанные с кашетками рычаги, имеющиеся внутри фильмового канала.

Необходимые размеры между кашетками фильмового канала выставлены на заводе-изготовителе, при эксплуатации дополнительных регулировок не требуется.

Рекомендации

В процессе эксплуатации кинопроектора может появиться небольшой люфт, ощутимый при поворотах диска (1) (см. рис. 11) объективодержателя. Для его устранения необходимо:

- снять защитный пластмассовый колпачок, прикрывающий верхний ролик (2);
- отвинтить на полоборота гайку, расположенную рядом с роликом (2);

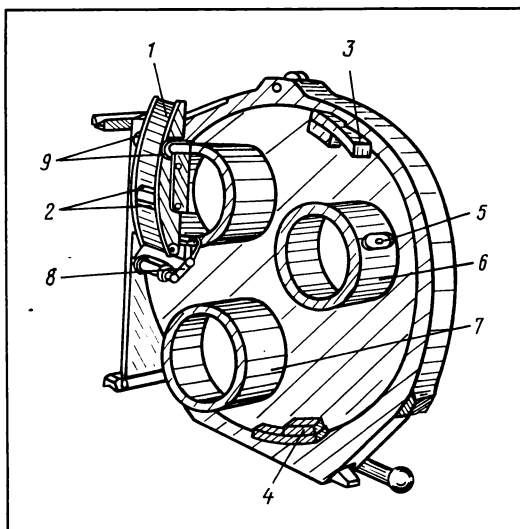


Рис. 12. Объективодержатель. Вид сзади:
1 — фильмовый канал; 2 — кашетка; 3, 4 — кулачки; 5 — фиксатор; 6, 7 — втулки с объективами; 8 — каретка с роликом; 9 — поперечно-направляющие ролики

провернуть эксцентрическую ось (3) ролика так, чтобы диск мог проворачиваться плавно, без заеданий и люфта;

затянуть гайку;

установить снятый колпачок.

Устанавливается кинопроекционная оптика в такой последовательности:

- во втулку (5) объективодержателя (посадочный диаметр 82,5 мм) установите объектив для демонстрации обычных фильмов; во втулку (4) (диаметры 82,5 и 104 мм) — объектив для анаморфированных фильмов и анаморфотную насадку; во втулку с посадочным диаметром 62,5 мм — объектив для демонстрации кашетированных фильмов. При этом слегка зафиксируйте объективы фиксатором (5) (рис. 12);
- гайки фокусировки объективов (6) (см. рис. 11) установите в среднее положение (то есть чтобы они могли поворачиваться на два-три оборота в обе стороны);

зарядите в кинопроектор тест-фильм 35-ПТФ; включите осветитель, лентопротяжный механизм и поднимите проекционную заслонку;

поступательно перемещая объектив вручную, не вращая гайки (6), добейтесь максимальной резкости изображения на экране;

окончательно закрепите объектив фиксатором (5) (см. рис. 12);

вращая гайку (6) (см. рис. 11), произведите точную фокусировку изображения;

аналогичным образом отфокусируйте изображение с остальными объективами;

выключите кинопроектор и разрядите лентопротяжный тракт.

Продолжение следует

Особенности 70-мм форматов фильмокопий и их демонстрации

Л. ТАРАСЕНКО

Еще в конце XIX века многие изобретатели предлагали более широкие, чем 35-мм, форматы киноленты, но практического применения они не получили и уже в начале XX века были полностью вытеснены 35-мм форматом. Лишь с необходимостью введения в фильмокопиях фонограммы — в конце 20-х — начале 30-х годов — 35-мм формат киноленты подвергся серьезным испытаниям. В эти годы многие фирмы начали выпуск киноаппаратуры для кинолент шириной 70, 56, 65 мм и т. п., на которой удобно располагались и широкая фонограмма, и изображение с широкоэкранным соотношением сторон (как правило 2:1).

Но 35-мм формат, значительно более экономичный и применяемый уже к тому времени на сотнях тысяч киноустановок, выдержал это испытание, чему способствовало улучшение качества фотографических слоев, в частности, появление мелкозернистых киноплёнок. Незначительное уменьшение размеров кинокадра позволило без существенного снижения качества изображения разместить на 35-мм киноплёнке фотографическую фонограмму достаточной ширины (2,68 мм), что упрочило положение 35-мм формата по крайней мере еще на два-три десятка лет.

Успешное демонстрационное в 1952 году трехплёночной (а с учетом отдельной плёнки для многодорожечной фонограммы — четырехплёночной) кинопанорамной системы «Синерама» заставило искать пути преодоления присущего ей органического порока — плохих «стыков» между соседними изображениями. Экономичный широкоэкранный 35-мм кинематограф с анаморфированием изображения, не имеющий этого недостатка, однако значительно уступал «Синераме» по качеству и угловым размерам изображения. Применение киноленты с большими размерами кадра оказалось единственным практически возможным решением создания «бесстыкового» панорамного изображения. Среди множества предложенных форматов наиболее удобным широким форматом киноленты для этой цели стал 70-мм, то есть удвоенный 35-мм. Разработка системы широкоформатного кинематографа была в основном закончена в 1956 году, после чего началось ее внедрение в кинотеатрах. Поскольку было ясно, что новая система по экономическим причинам пол-

ностью не вытеснит 35-мм кинематограф, она разрабатывалась как совместимая с ним. Все 70-мм кинопроекторы обеспечивали (и до сих пор обеспечивают) возможность демонстрации также всех стандартизированных видов 35-мм фильмокопий. Для улучшения совместимости первоначальная частота съемки и проекции широкоформатных фильмов 30 кадр/с (выбранная с целью уменьшения заметности мелькающих изображений на большом экране) была к 1960 году понижена до нормальной для 35-мм фильмов частоты 24 кадр/с, что позволило прекратить производство 70/35-мм кинопроекторов с двумя скоростями проекции.

В настоящее время в СССР широкоформатные фильмы имеют возможность демонстрировать более 800 киноустановок, иными словами, практически все киноустановки с большими зрительными залами (не менее 800 мест).

Однако 70-мм кинолента оказалась удобной не только для создания панорамного (т. е. с большими угловыми размерами) киноизображения. Большая полезная площадь и информационная емкость 70-мм формата позволили по-новому подойти к решению проблемы внедрения в кинотеатрах стереоскопического кинематографа. В 1965 году в СССР была разработана оригинальная система стереоскопической съемки и проекции «Сtereo-70». Она позволила одновременно обеспечить высокое качество изображения при стереоскопическом кинопоказе и его совместимость с обычным кинопоказом. Демонстрирование стереоскопических фильмов при использовании некоторых сменных узлов стало возможным практически на любой широкоформатной киноустановке. Хотя количество отечественных кинотеатров, демонстрирующих стереоскопические фильмы по системе «Сtereo-70», пока невелико, она безусловно заслуживает более широкого распространения.

На рис. 1 показаны основные размеры отечественных фильмокопий на 70-мм киноленте — широкоформатных и системы «Сtereo-70».

Рассмотрены особенности демонстрации широкоформатных фильмокопий. В Советском Союзе для этой цели выпускались и выпускаются унифицированные двухформатные (70/35-мм) кинопроекторы КП-30В и КП-30К, различающиеся между собой, главным образом, величиной световой мощности. Практически одинаковый в этих кинопроекторах лентопротяжный тракт рассчитан на транспортирование 70- и 35-мм фильмокопий, для чего он содержит: зубчатые барабаны (1) (рис. 2, а) специальной конструкции — с двумя парами венцов (для 70- и 35-мм киноленты); направляющие ролики (2) с двумя парами рабочих поясков; каретки (3) с придерживающими роликами двух типов, которые переставляются в зависимости от формата киноленты; сменный фильмовый канал (4) для 70- и 35-мм кинолент. Так как 70-мм фильмокопия содержит шестиканальную магнитную фонограмму, а 35-мм —

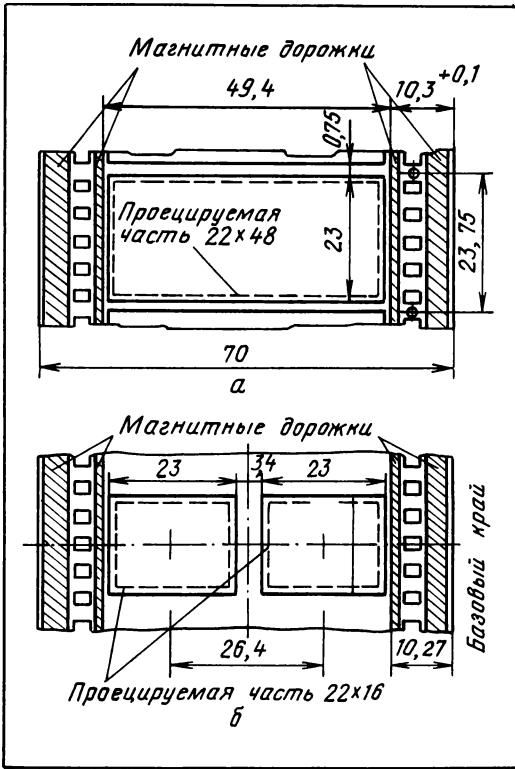


Рис. 1. Размеры кадров на 70-мм фильмокопиях:
а — широкоформатной; б — «Стерео-70»

одноканальную фотографическую, лентопротяжный тракт 70/35-мм кинопроекторов содержит два отдельных звукоблока с собственными стабилизаторами скорости фонограммы и предусматривает разную зарядку 35- и 70-мм кинолент. Очевидно, подобные кинопроекторы должны иметь несколько сменных кадровых окон: четыре для 35-мм и один (или два, с учетом стереопоказа) для 70-мм фильмокопий. 70-мм кадровое окно по площади превосходит 35-мм более чем в три раза, однако световой поток кинопроектора, обычно примерно пропорциональный площади кадрового окна, при 35-мм проекции сравнительно немного (менее чем в 1,5 раза) уступает световому потоку при 70-мм кинопроекции. Примерная одинаковость светового потока при 70- и 35-мм кинопроекции достигается применением сменной сфероцилиндрической линзы, устанавливаемой в световой пучок до фильмового канала при демонстрировании 70-мм фильмокопий (рис. 2, б) и деформирующей (анаморфирующей) световое пятно на 70-мм кадровом окне таким образом, что его заполняет световой пучок, применявшийся для освещения 35-мм кадрового окна. Это повышает эффективность использования светового потока при обычной кинопроекции, но заметно

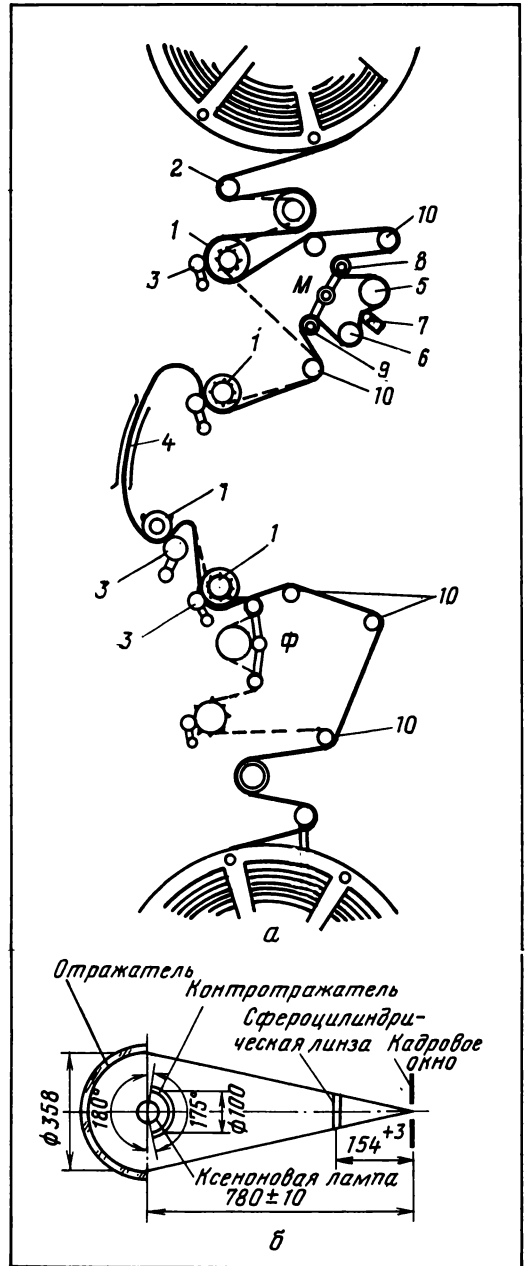


Рис. 2. Особенности 70/35-мм кинопроектора:
а — двухформатный лентопротяжный тракт; б — схема осветителя со сменной сфероцилиндрической линзой

снижает яркость экрана при демонстрировании широкоформатных фильмов, площадь изображения которых, как правило, в 3,5 раза больше. Широкоформатные фильмы должны демонстрироваться с применением проекционных объективов, имеющих такое же фокусное расстояние, что и при обычной кинопроекции. Однако де-

монстрировать широкоформатные фильмы с помощью 35-мм проекционных объективов нельзя; для этого выпускается линейка специальных 70-мм объективов. Переналадка 70/35-мм кинопроекторов с одного формата киноленты на другой, как правило, требует не более 10 мин.

Двухформатные 70/35-мм кинопроекторы могут быть легко приспособлены для стереокинопроекции по системе «Стерео-70».

Как известно, для воспроизведения стереоскопических изображений необходимо обеспечить условия, при которых левый и правый глаза зрителя видят раздельно два изображения одной и той же сцены, снятые с несколько различных по горизонтали точек зрения. Для раздельного наблюдения левым и правым глазом этих сопряженных изображений стереопары предложено множество способов, которые делят на две группы — очковые и безочковые. В очковых зрители снабжаются индивидуальными устройствами — очками, создающими возможность наблюдения левым глазом только левого, а правым — только правого из сопряженных изображений. В безочковых способах для разделения (сепарации) сопряженных изображений применяются сложные растровые экраны.

Наиболее проста и совершенна очковая система стереопроекции с применением поляроидных светофильтров, создающая сепарацию изображений стереопары при помощи поляризации света. После прохождения через поляроидный фильтр свет приобретает свойство, которое позволяет ему проходить через второй поляроидный фильтр, установленный точно так же, как первый. При повороте второго поляроидного фильтра поляризованный свет задерживается им. Таким образом, ясен принцип поляроидной стереопроекции: на объективы проекторов, проецирующие левое и правое сопряженные изображения стереопары, устанавливаются поляроидные светофильтры с взаимно перпендикулярными плоскостями поляризации, а зрителю снабжают очками с такими же светофильтрами, плоскости поляризации которых обеспечивают наблюдение левым глазом только левого, а правым — только правого изображения (рис. 3). При этом необходимо, чтобы экран не нарушал плоскости поляризации рассеиваемого им света.

В отечественной системе «Стерео-70» было найдено удачное техническое решение, позволяющее реализовать ее с хорошим качеством изображения практически в любом кинотеатре и на любой киноустановке, оснащенной 70/35-мм кинопроекторами. Единственное условие — замена диффузно-рассеивающего экрана алюминиевым, например, типа ЭПА или ЭПАР, который пригоден и для остальных видов проекции.

При переходе от широкоформатного кинопоказа к стереоскопической проекции по системе «Стерео-70» необходимо сменить кадровую рамку и заменить проекционный объектив специальным двухобъективным блоком ПС-1 с поляроидными

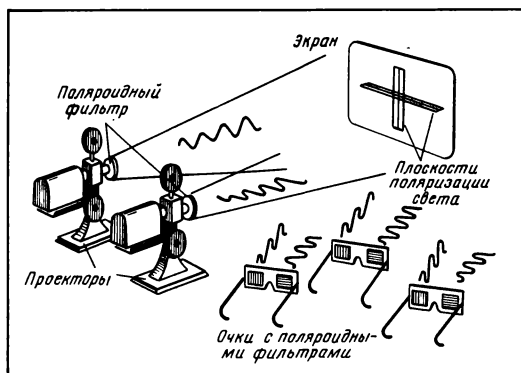


Рис. 3. Схема системы стереокино с поляроидными очками

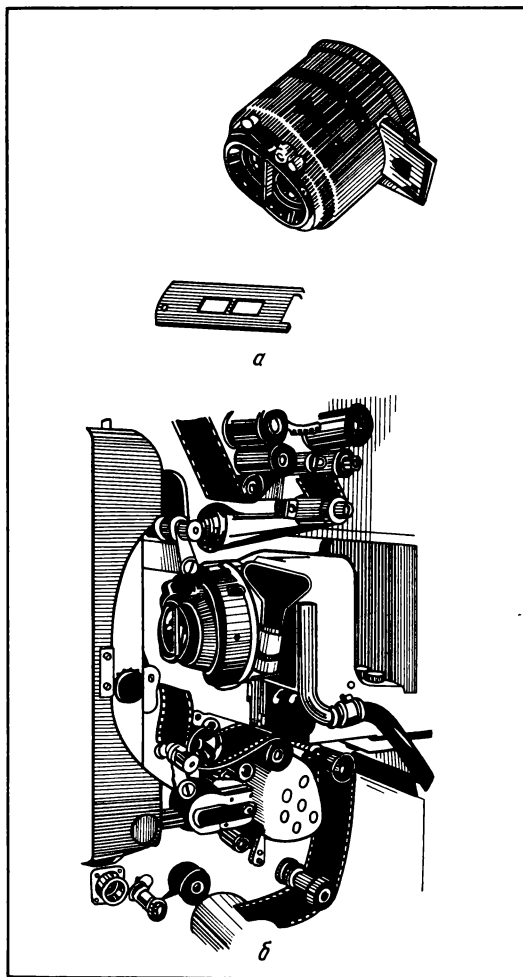


Рис. 4. Комплект для перехода к проекции 70-мм фильмокопий формата «Стерео-70»: а — двухобъективная стереоприставка ПС-1 и кадровая кассета; б — расположение стереоприставки в объективодержателе кинопроектора типа КПК

Окончание статьи см. на с. 48



Статья П. Мухина «Кто придет в кинофикацию и кинопрокат» (1987 г., № 4) вызвала большой интерес читателей нашего журнала. Редакция получила много откликов на нее. Среди них — письмо инженера по кадрам Вологодского областного управления кинофикации Г. АЛИК, публикуемое ниже (см. также «А ваше мнение?» в № 9).

Судьбу перестройки решают кадры

Очень актуальны вопросы, затронутые П. Мухиным, а мы пока еще робко и редко говорим о них. А ведь проблема назрела не сегодня. Именно недостаточной компетентностью кадров, работающих в киносети и кинопрокате, можно объяснить многие серьезные просчеты в нашей деятельности.

Только в системе кинофикации Вологодской области работает свыше полутора тысяч человек, из них около 150 — руководители и специалисты. Мне, например, совершенно ясно: два вуза, ЛИКИ и ВГИК, не в состоянии ни сейчас, ни к 2000 году решить проблему подготовки кадров высшего звена. Подключение к этому институтов культуры, конечно, даст результат, но очень не скоро. Да и, по-моему, есть опасность, что кинофакторы окажутся в роли пасынков в этих вузах, которые пока и с подготовкой культработников справляются не в полной мере.

А что же сегодня? Как раз те «лучшие» и «худшие» случаи, о которых упоминает П. Мухин, а также наш «золотой фонд» — практики-киноорганизаторы. Но их, к сожалению, становится все меньше, да и не всем по плечу новые требования, направления в работе: хозрасчет, бригадный метод, современные формы кинообслуживания населения.

Так как же нам жить сейчас?

Возьмем подготовку специалистов среднего звена. В нашу область приходят, как правило, выпускники Ленинградского и Загорского, реже Советского кинотехникумов. Как показала практика, все они обладают достаточными знаниями кинотехники, а вот организация работы киносети, экономика кинематографа — их слабое место. Вероятно, есть необходимость в более серьезном и детальном изучении этих вопросов.

Есть сложности и в подготовке кинотехников в Ленинградском техникуме. Мы направляли туда от 20 до 50 человек в год, но большинство из них не доучивались до конца. Основная причина — отсутствие общежития. Думается, по-

ка его нет, стоило бы создать консультационный пункт в Вологде.

Особую тревогу вызывает отсутствие квалифицированных экономистов и бухгалтеров в дирекциях киносети и отделениях кинопроката. Раньше специалистов этого профиля нам «поставлял» Ленинградский кинотехникум, но вот уже несколько лет, как их подготовка там прекращена, и мы это очень остро ощутили. Теперь к нам приезжают на работу выпускники Тульского экономического техникума и Ростовского кинотехникума. И вот что интересно: молодые специалисты, прибывшие из Тулы, имеют фундаментальную подготовку, легко привыкают и хорошо закрепляются у нас, чего, к сожалению, нельзя сказать о выпускниках Ростовского кинотехникума. Ни один из них не задержался у нас больше года, несмотря на предоставленные хорошие условия (работа в областном центре, благоустроенное жилье и т. д.). Их знания поверхностны, они плохо знают специфику киносети, неактивны в общественной жизни. Следует также сказать, что специалистов в данной области с высшим образованием мы не получали ни разу. А в наше время, работая в новых экономических условиях, готовясь к переходу на полный хозрасчет, приходится думать прежде всего именно об укреплении кадров счетных работников.

Думается, на первых порах решить эту проблему можно, создав хотя бы по одной группе очного и заочного обучения в Ленинградском кинотехникуме для областей севера Нечерноземной зоны РСФСР. А мы бы обеспечили их комплектование, целевое направление.

Что касается киноведов с высшим образованием, то мы ежегодно в своих заявках просим направить к нам выпускника ВГИКа. Получили за последние 15 лет одного. Знающий киновед, в курсе всех современных проблем киноискусства, но, к сожалению, сориентированный только на работу с достаточно подготовленным городским зрителем, абсолютно неадекватен нужд сельской киноаудитории, киносети, не умеющий ни написать доступный для воплощения в сельском клубе сценарий, ни подготовить и провести здесь какое-либо мероприятие.

И хотя это может показаться странным, у нас лучше приживаются и эффективнее работают выпускники институтов культуры, культпросветучилищ, предвузов и педучилищ.

В статье П. Мухина ведется речь о подготовке методистов на базе институтов культуры. Но ведь и их не так уж много по стране, а квалифицированные методисты-киноорганизаторы нужны повсеместно. Зарплата их, к сожалению, невелика, и поэтому предпочтительнее вариант подготовки именно методистов среднего звена на базе кинотехникумов. Только процесс этот необходимо значительно ускорить. Более того, учитывая ограниченное количество кинотехникумов в РСФСР, их недостаточную материальную базу, представляется целесообразным готовить методистов в культпросветучилищах Министерства культуры РСФСР, дать соответствующим органам на местах право создавать специальные группы или отделения по регионам.

Хотелось бы также, чтобы при решении вопроса о перестройке работы кинотехникумов и вузов системы Госкино был более тщательно про-

думан вопрос о практике студентов и учащихся. Вероятно, надо предусмотреть их практику не только по основной специальности, но и на руководящих должностях в киноорганизациях в качестве стажеров, дублеров. Будущим киноведам и инженерам было бы полезно познакомиться с сельской киносетью. Мы всегда готовы принять их и создать необходимые условия для успешного прохождения практики.

И еще один вопрос, вроде бы частный, но очень важный. Желательно, чтобы выпускники кинотехникумов и ЛИКИ к моменту окончания учебного заведения имели права шоферов (вероятно, их подготовка возможна факультативным путем). Это будет для них огромным подспорьем в будущей работе и в городе, и на селе.

Теперь о повышении квалификации кадров. Этому мы уделяем сейчас самое пристальное внимание. Работаем по перспективному плану повышения квалификации кадров на двенадцатую пятилетку, который ежегодно конкретизируем. Организуем семинары работников практически всех категорий. Причем, учитывая, что область наша велика, а командировочных средств немного, делаем упор на кустовые (зональные) семинары. На базе опорных дирекций и кинотеатров проводим стажировки начинающих работников. Есть и некоторые результаты этой работы — постепенно сокращается текучесть кадров. Принесла пользу прошедшая в этом году аттестация руководителей. Но хотелось бы вести эту работу более основательно и системно.

На постоянно действующие курсы в Ленинграде мы, как правило, получаем в год два места для директоров райкиносети и два-три — для директоров кинотеатров. Этого нам недостаточно. Пока нет Всесоюзного института повышения квалификации, стоило бы, вероятно, подумать о курсах повышения квалификации руководителей и специалистов для трех-четырех областей (например, Ярославской, Костромской, Вологодской, Ивановской). Тогда было бы легче решить и проблему жилья, и другие организационные вопросы, да и условия учебы были бы более приближены к тем, в которых работают люди (одно дело — Москва, Ленинград, а другое — российская глубинка, Нечерноземье).

Очень много еще больных, трудно решаемых вопросов в работе с кадрами. Поэтому хотелось бы на страницах журнала «Кинемеханик» обменяться опытом подготовки и повышения квалификации кинемехаников, работы с резервом кадров, обсудить сложные проблемы.

Кроме того, хотелось бы обратиться с просьбой к госкино СССР и РСФСР: настало время узаконить права и определить статус специалистов, занимающихся работой с кадрами в управлениях кинофикации. Ведь ни для кого не секрет, что пока они занимают должности либо методистов, либо инженеров. А ведь в нынешних условиях их деятельность значительно усложняется, и требуется ведение ее в полном соответствии с документами партии и правительства.

Особенности 70-мм форматов фильмокопий и их демонстрирование

Окончание. Начало см. на с. 44

светофильтрами (рис. 4). Блок ПС-1 обеспечивает фокусировку сопряженных изображений, взаимно перпендикулярную поляризацию проходящего через них света и наложение сопряженных изображений на экране друг на друга. Во избежание термических повреждений из-за значительного поглощения света (до 80 %) поляроидные светофильтры двухобъективного блока имеют принудительное воздушное охлаждение.

Поскольку размеры сопряженных кадров стереопары лишь немного превосходят размеры обычного кадра 35-мм фильмокопии, блок ПС-1 изготавливают с 35-мм объективами с фокусными расстояниями $F=65, 85, 90$ мм. Рекомендуемый размер стереоскопического изображения на экране для кинопроекторов типа КП-30К — $5,5 \times 4$ м.

Художественно-технический редактор **И. К. Крючкова.**

Корректор **М. Б. Данилина.**

Сдано в набор 01.09.87.

Подписано к печати 18.09.87. А 13425.

Формат 70×100 1/16. Печать офсетная. Гарнитура литературная.

Бумага книжно-журнальная «Сыктывкар».

Усл.-печ. л. $3,9 + 0,325$ (вкл.). Уч. изд. л. 7,08. Усл. кр.-отт. 10,4.

Тираж 69 700 экз. Заказ 2132. Цена 40 коп.

В/О «Союзинформкино»: 109017, Москва, ул. Б. Ордынка, 43,
тел. 231-11-33.

Адрес редакции: 103006, Москва, Воротниковский пер., 12,
тел. 200-10-70.

Ордена Трудового Красного Знамени
Чеховский полиграфкомбинат В/О «Союзполиграфпром»
Государственного комитета СССР
по делам издательств, полиграфии и книжной торговли.
142300, г. Чехов, Московской области.

3 — 70 ЛЕТ СО ДНЯ ПРИНЯТИЯ (1918) СОВНАРКОМ ДЕКРЕТА ОБ ОТДЕЛЕНИИ ЦЕРКВИ ОТ ГОСУДАРСТВА И ШКОЛЫ ОТ ЦЕРКВИ

Художественные фильмы

«Агония» (две серии), «Анафема», «Армагеддон», «Грешница», «Грешный ангел», «Иванна», «Искупление чужих грехов», «Исповедь», «Ищу мою судьбу», «Новый нечистый из преисподней», «Овод», «Олеся», «Отец Сергей», «Последняя реликвия», «Праздник святого Йоргена», «Слуги дьявола», «Смилуйся над нами», «Тайны святого Юра», «Тучи над Борском», «У призраков в плену», «Чудотворная», «Я, Франциск Скорина...»

Документальные и научно-популярные фильмы

«Библия. Версия и факты», «Божьи свидетели», «Брат и сестра», «Братья во долларе», «Вода священная», «В чаду экстаза», «Дом на окраине», «Забота общая», «Здоровье и религия», «Земные корни божественного», «История древнего символа», «Легенда о бессмертии», «Марийкина судьба», «Мое отречение», «Музей истории религии и атеизма», «Не богом, а человеком», «Неподписанная страница дневника», «Нищие духом», «Обрести себя», «Обреченные на провал», «Пастор на скользкой дороге», «Под знаком Льва и Козерога», «Послания от Иуды», «Правда о Ксении Блаженной», «Принцип несовместимости», «Провокация», «Прозрение», «Против тьмы», «Путь к истине», «Сделано в Америке», «С тех пор, как помнит история...», «Темные люди», «Троянский конь», «Упыри», «Чудотворец из Бирюлева», «Чумной бунт», «Эмиссары»

2 — 45 ЛЕТ СО ДНЯ ЗАВЕРШЕНИЯ (1943) ЛИКВИДАЦИИ НЕМЕЦКО-ФАШИСТСКИХ ВОЙСК, ОКРУЖЕННЫХ В РАЙОНЕ СТАЛИНГРАДА

Художественные фильмы

«Великий перелом», «Возмездие» (две серии), «Железное поле»

Документальные и научно-популярные фильмы

«Великая битва на Волге», «Волгоград, весна», «Героям Сталинграда», «Город-герой Волгоград», «Ей навсегда двадцать», «Оборона Сталинграда» и «Победа над Сталинградом» (фильмы седьмой и восьмой эпопеи «Великая Отечественная»), «Победоносный Сталинград», «Расказ от первого лица...», «Сердце, отданное людям»

Звездочкой здесь и далее отмечены полнометражные документальные и научно-популярные фильмы

ЮМ

Кино-календарь

ФЕВРАЛЬ

4 — 40 ЛЕТ СО ДНЯ ПОДПИСАНИЯ (1948) ДОГОВОРА О ДРУЖБЕ, СОТРУДНИЧЕСТВЕ И ВЗАИМНОЙ ПОМОЩИ МЕЖДУ СОВЕТСКИМ СОЮЗОМ И СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РЕСПУБЛИКОЙ РУМЫНИИ

Фильмы кинематографистов СРР

6 — 70 ЛЕТ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ А. К. ТАРАСОВОЙ (1898—1973), НАРОДНОЙ АРТИСТКИ СССР

Художественные фильмы

«Бабы», «Без вины виноватые», «Гроза», «На дне» (фильм-спектакль, две серии), «Петр Первый» (две серии)

11 — 70 ЛЕТ СО ДНЯ ПРИНЯТИЯ (1918) СОВНАРКОМ ДЕКРЕТА ОБ ОРГАНИЗАЦИИ РАБОЧЕ-КРЕСТЬЯНСКОГО КРАСНОГО ФЛОТА

Рекомендации см.: «Кинемеханик», 1987, № 3, «Кинокалендарь», 26 июля, дополнив опубликованный там список фильмов новыми работами в художественном («Сигнал с моря») и документальном («На крутой волне времени») кино.

14 — ДЕНЬ АЭРОФЛОТА

Художественные фильмы

«Абитуриентка», «Аэропорт со служебного входа», «Валерий Чкалов», «Воздушный извозчик», «Еще раз про любовь», «Мимино», «Небесные тропы», «Поэма о крыльях» (две серии), «Размах крыльев», «Разрешите взлет!», «Экипаж» (две серии)

Документальные и научно-популярные фильмы

«Взлет», «Взлетная полоса», «Всего один рейс», «Днем и ночью в небе», «За вьюсь вьюсь», «Избранник народа», «Имя на фюзеляже», «Испытатель Кузнецов. Будни», «Конструктор легендарных Илов», «Крылатая вахта страны», «Крылья Лиутаники», «Лечу к мечте», «Небом

единым», «Неизвестный «квадрат Леваневского», «Орлята учатся летать», «Первым делом вертолеты», «Подъем»

18 — 80 ЛЕТ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ (1908) А. Т. ЗАРНИ, СОВЕТСКОГО КИНОРЕЖИССЕРА, НАРОДНОГО АРТИСТА СССР

Художественные фильмы

«Анна Каренина» (две серии), «Высота», «Города и годы», «Двадцать шесть дней из жизни Достоевского», «Депутат Балтики», «Его зовут Суха-Батор», «Малахов курган», «Повесть о неизвестном актере», «Чичерин», «Член правительства»

18 — 110 ЛЕТ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ М. И. УЛЬЯНОВОЙ (1878—1937), УЧАСТНИЦЫ РОССИЙСКОГО РЕВОЛЮЦИОННОГО ДВИЖЕНИЯ, СОВЕТСКОГО ПАРТИЙНОГО И ГОСУДАРСТВЕННОГО ДЕЯТЕЛЯ, СЕСТРЫ В. И. ЛЕНИНА

Рекомендации см.: «Кинемеханик», 1987, № 2, «Кинокалендарь», 12 июня.

18 — 40 ЛЕТ СО ДНЯ ПОДПИСАНИЯ (1948) ДОГОВОРА О ДРУЖБЕ, СОТРУДНИЧЕСТВЕ И ВЗАИМНОЙ ПОМОЩИ МЕЖДУ СОВЕТСКИМ СОЮЗОМ И ВЕНГЕРСКОЙ НАРОДНОЙ РЕСПУБЛИКОЙ

Фильмы кинематографистов ВНР

20 — 40 ЛЕТ СО ВРЕМЕНИ (20—25 ФЕВРАЛЯ 1948 Г.) ИСТОРИЧЕСКОЙ ПОБЕДЫ ТРУДЯЩИХСЯ ЧЕХОСЛОВАКИИ НАД РЕАКЦИЕЙ

Фильмы кинематографистов ЧССР

21 — 100 ЛЕТ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ М. А. БОНЧ-БРУЕВИЧА (1888—1940), СОВЕТСКОГО РАДИОТЕХНИКА

Документальный фильм

«Братья Бонч-Бруевичи»

23 — ДЕНЬ СОВЕТСКОЙ АРМИИ И ВОЕННО-МОРСКОГО ФЛОТА

Рекомендации см.: «Кинемеханик», 1987, № 9, «Кинокалендарь», 28 января.

24 — 140 ЛЕТ СО ДНЯ (1848) ВЫХОДА В СВЕТ «МАНИФЕСТА КОММУНИСТИЧЕСКОЙ ПАРТИИ», НАПИСАННОГО К. МАРКСОМ И Ф. ЭНГЕЛЬСОМ

Рекомендации см.: «Кинемеханик», 1987, № 1, «Кинокалендарь», 5 мая.

25 — ОБРАЗОВАНИЕ (1921) ГРУЗИНСКОЙ ССР

Художественные фильмы студии «Грузия-фильм»

Документальные и научно-популярные фильмы

«Всего 24 дня», «Всей душой... Ленин и Грузия. Воспоминания, документы», «Горам нужны горы», «Товарищ князь», «Тушетские зарисовки»

В РЕПЕРТУАРЕ НОЯБРЯ

«ЗАВТРА БЫЛА ВОЙНА»

Киностудия имени М. Горького.
Сценарий Б. Васильева (по его повести).

Постановка Ю. Кары.

Реквием предвоенному поколению.
В ролях — И. Черниченко, Ю. Тархова, С. Никоненко, В. Заманский, Н. Негода, С. Столяров, Р. Овчинников.

«ВСПОМНИМ, ТОВАРИЦ!»

«Ленфильм». Сценарий и постановка И. Хейфица.

История «Ленфильма» в фильмах и лицах.

Кадры из фильмов: «Завтра была война» (вверху) и «Вспомним, товарищ!».

