

КИНОМЕХАНИК

10'95

КМ



Кинокомпания "Мост-медиа"

ФАРИНЕСЛИ

один из самых кассовых фильмов сегодняшнего экрана, посвященный судьбе знаменитого неполитанского певца

СОДЕРЖАНИЕ

Организация и экономика

Актуальная тема

Главный продюсер 2

Жабский М. Семинар по социологии кино 6

Это интересно

Рондели Л. Свое и чужое кино 12

Информация 12

Чем вам не кинофестиваль 16

Положение о нагрудном знаке

"Почетный кинематографист России" 18

Кинотехника

Повышение квалификации

Полещук Я. Кинопроектор 23КПК-3 20

Вопросы эксплуатации

Технические осмотры
кинопроекторной аппаратуры 28

В Комитете Российской Федерации по кинематографии

Информация 30

Номер подготовили:

Л.Н.Мухина, Т.В. Мартос,
И.К. Крючкова

Адрес редакции:

109017, Москва,
Б.Ордынка, 43
Тел. 231-46-96, 231-38-22

©"Киномеханик" 1995

Индекс 70431

ISSN 0023-1681

Редколлегия:

Веракса Л.С.

Голубь С.П.

Дорожкин Ю.М.

Жабский М.И.

Лужинская Л.Л.

Машкин Ю.Л.

Мухина Л.Н.

(Отв. за выпуск)

Переходов В.А.

Преображенский И.А.

Рыков И.С.

Черкасов Ю.П.

Актуальная тема

Главный продюсер

Наш корр. Л. Мухина беседует с заместителем председателя Роскомкино по экономическим вопросам А. Мелехом.

Корр. Александр Иванович, получается так, что вы руководите, финансируете и обеспечиваете производство фильмов, в общем, организуете весь экономический процесс. Значит, вы в кино самый главный продюсер?

А.М. Нет, конечно. Хотя 30-40% фильмов, производящихся у нас в стране, финансируется Кинокомитетом при государственной поддержке, и получается, что в действительности Роскомкино является одним из крупных продюсеров.

Корр. Расскажите, пожалуйста, в чем заключается государственная финансовая поддержка при создании фильма? Кого вы поддерживаете: режиссера, его имя или тему сценария?

А.М. Здесь однозначного ответа нет. Сначала определимся, кто поддерживает — Председатель Кинокомитета, его заместитель или какое-то Управление. Такое решение было бы очень субъективным. При Роскомкино создано специальное экспертное жюри, которое отбирает лучшие сценарии по определенной методике. А для меня важно, что есть решение жюри и его надо выполнять. Если сказали, что будут запускать в производство такой-то фильм, значит, надо искать деньги. Это другое дело, этим я и занимаюсь.

Кинокомитет поддерживает и киностудии, и вузы, например ВГИК. Мы поддерживаем и таких выдающихся режиссеров, как Н. Михалков, С. Соловьев, А. Кончаловский, В. Абдрашитов, и дебютантов. Но всем обеспечиваем полное финансирование, кому-то выделяется 20%, кому-то 30% — 50%, а остальные деньги продюсер, режиссер картины добывают сами, это могут быть и частные вложения, и кредиты банка, и пр.

Корр. И все-таки, перед вами выбор: именитые мастера или неизвестный Иванов — Петров — Сидоров... Кому вы в первую очередь дадите деньги?

А.М. Это вопрос к экспертному жюри. Для нас не только имя режиссера важно, но и заинтересованность зрителей. Кинокомитет придает первостепенное значение тематике сценария. Приоритет имеют сценарии приключенческих фильмов, детских, которые в последнее время снимают очень мало. Детское кино мы поддерживаем всегда, специально выделяем средства для режиссера, решившего ставить картину для ребят.

Корр. Итак, вы выделили деньги, фильм запускается в производство и... все?

А.М. Правильно, первое, это деньги. Осуществляется прямое финансирование, заключаются договора, составляется график, который, к сожалению, мы не всегда поддерживаем. Почему? Потому что мы получаем только 60-70% средств от сумм, заложенных в бюджете. Так, в первом полугодии мы не дополучили около 18 млрд. руб. Если производство одного фильма стоит сегодня свыше 2 млрд. руб., то, считай, мы не смогли обеспечить нужной суммой девять фильмов.

Далее, дотируем стоимость киноплёнки. На наших студиях простаивают цеха обработки плёнки, звукозаписывающей аппаратуры. Нет заказов — нет работы. Отечественным режиссерам стало выгоднее снимать фильмы где-нибудь в Чехии на "Баррандов-фильм" или на Украине. Для производителя это дешевле.

Роскомкино закупает цветные негативные, контратипные и позитивные киноплёнки у ведущих зарубежных фирм "Кодак" и "Агфа-Геверт", так как в России нет

предприятия, выпускающего киноматериалы для профессиональной кинематографии, а стоимость киноплёнки НПО "Свема" (Украина) соизмерима со стоимостью импортной, а с учетом технического брака, свойственного украинским материалам, экономически выгоднее приобретать киноплёнку за рубежом. Цена 1 метра цветных негативных киноплёнок — 1,0-1,4 долл. США, цветных позитивных — 0,16-0,18 долл., но Роскомкино при продаже их кинопредприятиям России в цену реализации включает лишь затраты на оплату таможенных пошлин и налогов. В результате киностудии и кинокопировальные фабрики получают киноплёнку по 0,7-0,9 долл. США за 1 метр негатива и 0,09-0,12 долл. за 1 метр позитива.

Корр. В регионах киносеть полностью финансирует местная власть. А какова здесь роль Кинокомитета? Что он может сделать в нынешней ситуации для местных киноорганизаций?

А.М. В крупных областных центрах мы помогаем создавать кинотеатры российского фильма. Всего их должно быть около 100. На это потребуется приблизительно 2 трилл. руб. Роскомкино на договорной основе частично выделяет средства для приобретения кинооборудования, аппаратуры для этих кинотеатров.

Кстати, могу сказать, что в настоящее время существует намерение оснастить кинотеатры системой "Долби", правда, пока в первую очередь в Москве, к следующему Московскому кинофестивалю их будет 5-6, а всего по стране решили создать новую звуковую систему в 50 кинотеатрах. Это я к слову.

Далее. Роскомкино на кинорынках продает российские фильмы. Покупатели заключают договора с фирмами-дистрибьюторами, которые прокатывают отечественные фильмы на территории страны. По этим сделкам комитет берет на себя обязательство отпечатать копии иногда бесплатно, иногда за символическую плату. И лиценз. Мы оплачиваем часть стоимости лиценза не всем одинаково, многое зависит от экономического положения определенного

региона. Мы хотим, чтобы каждый субъект Российской Федерации за год получил от нас финансовую помощь, кто-то больше, кто-то меньше — в зависимости от обстоятельств.

Выделяются деньги на пропаганду российских фильмов. Цель этой работы — довести фильм до зрителя и обеспечить его доступность.

Корр. А существуют ли сейчас частные инвестиции в кино?

А.М. Практически нет. А вот в 1991-1992 годах это был бум частных инвестиций, вкладывали буквально все. Многие считали, что, если вложил деньги в фильм, обязательно станешь миллионером. Но когда пришло понимание, что кино — это длительный процесс и отдача наступит только через 2-3 года и только тогда возможно начнется возврат денег, сразу все прекратилось.

Сегодня, за редким исключением, к которым можно отнести "Утомленные солнцем" Н. Михалкова и "Пьесу для пассажира" В. Абдрашитова, фильмы не окупаются. Я уверен, что получит прибыль "Ширли-мырли" В. Меньшова. Здесь энергично взялся за дело продюсер картины В. Досталь. Он уже заключил договора и сообщил о готовности рассчитаться и со спонсорами, и вернуть банковские кредиты.

Корр. Как вы сотрудничаете с дистрибьюторскими фирмами, которых сейчас довольно много? И выгодно ли это Кинокомитету?

А.М. Мы передаем фильмы, на которые имеем права, например, "Василисе", "Кинотону", "Кармен" и другим дистрибьюторским фирмам для их проката. Результаты проката долго оставались коммерческой тайной. Сколько фирмы заработали, мы не знали. Правда, сейчас в договор о передаче фильма включен пункт, где сказано, что фирма должна по первому требованию Комитета предоставлять финансовые документы, и мы теперь требуем от них отчета. А как же иначе! Ведь Фонд экономического и социального развития кинематографа должен получать средства на производство следующего фильма. Мы не злоупотребля-

ем какими-то огромными суммами, а предусматриваем отчисления Фонду 5-10% от дохода. Мы не ростовщики и не коммерсанты, но отдача должна быть. И правительство этого требует. Минфин, например, все время спрашивает, а когда же, наконец, начнется возврат денег в государственную казну? Во всем мире бюджет пополняется за счет кино, а у нас?

Так что особых позитивных результатов мы пока не можем добиться от дистрибуторских фирм. Хотя, я думаю, они не шикуют, кстати, тоже просят у нас помощь на прокат российских картин. Помогаем и им, и в этом тоже заключается государственная поддержка.

Корр. Значит, если режиссер собрался запускать фильм в производство, то он меньше 2-3 млрд. руб. и не просит? А сколько у нас снимается фильмов в год?

А.М. В этом году снимается более 90 картин. Мы должны ежегодно сдавать 50 фильмов. Почему? У нас есть постановление правительства, в котором записано, что комитет должен профинансировать не менее 50 фильмов в год, а остальные переходят на следующий.

Корр. В России производство фильмов по ценам приближается к мировому уровню, а стоимость киновилета, наверное, все же дешевле, чем в любой западной стране?

А.М. В сравнении с зарубежной страной, безусловно. В США, например, затраты на производство обычного фильма достигают нескольких десятков миллионов долларов и выше. Соответственно и цена билета дороже — до 10 долл. У нас же самый дорогой билет в городском кинотеатре — до 5 тыс. руб. Сейчас любопытно другое: поклонников голливудской продукции становится все меньше и меньше, даже отмечается, что в кинотеатрах многолюднее стало на приличных российских фильмах.

Корр. Мне бы хотелось поговорить о киномеханике, его работе и зарплате. Вы можете сказать, от кого или от чего зависит повышение тарифной ставки киномеханика, слесаря-ремонтника и других работников киносети?

А.М. Этот вопрос все время обсуждается

и не только в Комитете. Куда мы только ни обращались! Армен Николаевич Медведев поехал по России, посмотрел, как киномеханики работают и сколько получают. Как же так, киномеханик со стажем работы 25 лет получает зарплату 50 тыс. руб.! Мы неоднократно обращались в Министерство труда с просьбой разрешить киномеханику повысить ставку на один разряд, обосновывая это тем, что человек работает много лет, ветеран труда, обслуживает зачастую “фантастическую” аппаратуру, и добились внесения дополнения в Тарифно-квалификационную характеристику по профессии “киномеханик”. Согласно этому дополнению, если киномеханик 5-го разряда работает с особо сложной аппаратурой с использованием микропроцессорной техники и электронных систем, то ему присваивается 6-й разряд.

С 1 сентября этого года повысилась ставка 1-го разряда до 80.000 рублей. Соответственно этому изменению будут пересчитаны и последующие тарифные ставки для более высокооплачиваемых работников киносети.

Есть и другие возможности повышения зарплаты. Учитывая, что киномеханик обслуживает сложную технику, мы рекомендуем называть его инженером. В ряде областей киномеханика переводят в Управление культуры на бюджетную ставку другой, нерабочей, категории, теперь он называется — организатор кинопоказа. Мы как бы сами себя обманываем вместе с Минтрудом, которое вроде бы одобряет или закрывает глаза на такую ситуацию.

Но тут есть один парадокс. Тот же киномеханик спрашивает, а зачем мне это надо? Зачем меня переводят на бюджетное финансирование? Добавляется 20 тыс. руб., а он теперь должен весь день проводить на работе. И его действительно загружают: принеси то, организуй другое, разгрузи — загрузи. Если раньше он за 50 тыс. руб. показывал один-два сеанса и был свободен, то теперь занят целый день. И многие киномеханики недовольны такой перспективой. Я не совсем уверен, везде ли так, но примеры такого рода мне известны.

В каждой области, каждом районе надо подходить очень индивидуально, как помочь своему работнику. Можно по-другому решить эту проблему: ту же машину дров бесплатно привезли, и человек остался доволен.

Корр. Александр Иванович, скажите, оправдал ли себя новый метод выдачи прокатных удостоверений, когда надо за каждый зарубежный фильм платить 14 млн. руб.?

А.М. Да, полученная выручка от выдачи прокатных удостоверений остается в Кинокомитете, правда, сумма невелика. Максимум (14 млн. руб.) платят за те фильмы, которых лучше бы и не было. Для действительно хорошего фильма, получившего награды на фестивалях и смотрах, для детских картин плата за выдачу прокатного удостоверения или вообще не взимается, или берется в незначительных размерах.

Результат от нового порядка выдачи прокатных удостоверений есть, и причем положительный. Если говорить откровенно, то порнухи и чернухи стало меньше. Здесь, конечно, не только мы, но и зрители сыграли свою роль, они не хотят смотреть низкопробные ленты. Их и покупают теперь меньше.

Корр. А я слышала, что некоторые кинотеатры делают план на эротических, порнографических фильмах и таким образом выживают.

А.М. Да, такое было и, наверное, есть. Наша точка зрения такова: на последнем сеансе или в специальном кинотеатре в крупных городах пусть показывают необходимое кино, делают план, но и платят. За это пусть платят деньги.

Корр. А помните, когда ввели это новшество, какой поднялся шум по поводу огромной суммы?

А.М. Шумели, не то слово. Вплоть до того, что посол США обратился к нашему правительству с жалобой на дискриминацию американского кино. Когда мы разъяснили ситуацию и своему правительству, и дали ответ в соответствующие инстанции, нас поддержали и высказали мысль, что, может быть, следует ужесточить эту поли-

тику.

Корр. А как у Роскомкино складываются отношения с телевидением?

А.М. К сожалению, полного согласия и какой-то целенаправленной программы совместной работы у нас нет. Комитет готов предоставлять фильмы бесплатно, просы взамен рекламное время. Армен Николаевич периодически встречается с руководством ТВ, но пока взаимопонимание не достигнуто.

Многие прокатчики считают, что не надо отдавать новые отечественные картины на телевидение. Таким образом можно себя "посадить в лужу". Территория России огромная, кто-то из жителей увидит фильм по телевизору, кто-то нет. А тут тебе, пожалуйста, в кинотеатре показывают. И если фильм хороший, то обязательно пойдут еще раз посмотреть с друзьями, родственниками. Безусловно, основная масса посмотрит фильм дома.

Корр. Да, фильм должен быть очень увлекательным. Как, например, "Американская дочь"! По-моему, эту картину можно смотреть много раз и получать удовольствие. Все-таки К. Шахназаров — превосходный режиссер!

А.М. А это как раз к тому, о чем вы спрашивали, кому выделять деньги на постановку фильма — маститому режиссеру с именем или неопытному, а то и провалившему предыдущую постановку. Это вопрос вопросов, даже если и сценарий замечательный. Согласны со мной?

Корр. Абсолютно.

Ответы на кроссворд, помещенный в № 9

По горизонтали. 3. Крамаров. 7. Гамлет. 9. "Папаша". 10. Климов. 12. Карузо. 16. Авилов. 18. "Кабаре". 20. Клер. 21. "Аврора". 22. Кабуки. 23. Дога. 24. "Казачи". 27. Ковров. 30. Мягков. 32. Мимика. 33. Осечка. 34. "Кинжал". 35. Меньшова.

По вертикали. 1. Трагик. 2. Бортко. 4. Пуаро. 5. Этика. 6. Тати. 8. Рота. 11. Бабочка. 13. Аркадия. 14. "Зеркало". 15. Беляева. 17. "Левша". 19. Быков. 25. Зоил. 26. Книга. 28. "Олеся". 29. Рёкк. 30. "Макбет". 31. "Вольво".

Семинар по социологии кино

М. ЖАВСКИЙ,
доктор социол. наук, НИИ киноискусства

От редакции

В середине 80-х гг. Э. Климов, возглавлявший в ту пору СК СССР, предсказывал, что пройдет какое-то время — и кинематографистам придется ближе знакомиться с “азами... социологии”*. Сегодня, когда рынок вступает в свои права, а зрительская потребность в “прокатном кино” сократилась до минимума и его возрождение возможно только на путях рациональной постановки практической работы, изучение “азов социологии” становится вполне актуальным. Но из каких источников заинтересованный практик кино может почерпнуть необходимые ему знания?

Хотя на протяжении семи десятилетий наши кинематографические легионы шествовали под лозунгом: “Из всех искусств важнейшим для нас является кино!”, уходящим своими корнями и в определенные социологические представления, тем не менее на русском языке — а о языках народов одной шестой части суши и говорить не приходится — до сих пор нет ни единой книги, не то что исчерпывающе излагающей азы социологии кино, но хотя бы, скажем, из соображений государственного приличия вынесшей название этой науки на титульный лист и рассказавшей о ней в самом первом приближении. Между тем подобные труды давно изданы во многих индустриально развитых странах. Их можно прочесть на английском, французском, немецком и других языках. И с этими трудами, надо полагать, знакомы создатели тех фильмов, которые в основном составляют сегодняшнее “киноменю” наших зрителей.

Существующий пробел в социологическом обеспечении кинематографии далеко не столь безобиден, как может показаться на первый взгляд. Было бы наивно думать,

что “общие” вопросы кинематографического бытия, не освещенные в учебниках и не освоенные еще на студенческой скамье, не обозначенные в научных и учебных планах соответствующих институтов, не всплывут и не станут серьезнейшей помехой при осмыслении и решении многочисленных “частных” вопросов, что в силу необходимости заимствованные неизвестно откуда ответы на них не деформируют практику и теорию кино. Собственно говоря, мы давно уже починаем горькие плоды неразработанности социологических основ кинематографической практики и киноведческого мышления. Не об этом ли говорит, в частности, странное противостояние в кинематографической среде между приверженцами “высокого” и “массового” искусства? А о чем свидетельствуют опустевшие кинозалы и исчезновение российских фильмов с киноэкранов?

Подобных вопросов великое множество. И все они говорят о том, что многочисленные беды нашего кино, среди прочего, объясняются и пробелами в социологической грамотности кадров кинематографии, вопиющим дефицитом соответствующей литературы. Редакция надеется, что открываемая в настоящем номере журнала рубрика по социологии кино позволит в какой-то степени восполнить существующие пробелы.

Возникновение социологии кино

Общее знакомство с социологией кино логично начинать с уяснения двух вопросов: когда и почему в мышлении обществоведов и кинематографистов сомкнулись понятия “социология” и “кино”. Сомкнулись и образовали понятийную связку “социология кино”, прочно вошедшую в обиход исследователей и практиков кино.

Судьбы социологии и кинематографа пересеклись удивительно рано. Показательна такая деталь из истории зарубежной социологии. Кинематографу исполнилось всего

* “Советская культура”, 24 января 1987 г.

лишь 19 лет, когда в Германии Эмилия Альтенло опубликовала книгу, на обложку которой были вынесены слова: “социология кино”. Эту публикацию немецкий исследователь Дитер Прокоп считает “первой социологической работой” в области кино. Не вдаваясь в обсуждение вопроса о том, кому в данном отношении принадлежит пальма первенства, отметим, что социологические аспекты кинематографа изучались и раньше. Их результаты тоже публиковались, но в трудах под иным названием. Некоторые из них были написаны и изданы в России.

В истории российского обществознания найдется не так уж много примеров, когда конкретное социальное явление, едва возникнув, попадало в фокус интенсивных научных поисков. При всем том столь быстрое реагирование было характерно для взаимоотношений обществознания с кино как социальным институтом. Уже в начале века на страницах массовой печати вокруг “синаматографа” разгорелись жаркие споры. За ними последовали первые научные публикации, анализируя которые уже в наше время известный киновед Н.А. Лебедев констатировал: “...Социологический аспект оказался ведущим в молодой науке о кинематографе, начиная со дня ее рождения”*. Но это была лишь зарождающаяся социология кино. Это было социологическое знание о кино вне социологии кино как таковой.

По свидетельству немецкого социолога искусства А. Зильберманна, на Западе обществоведы уже в момент появления кино тоже пришли к выводу, что оно нуждается в их внимании. Показательна мотивация этого вывода, согласно тому же источнику: наблюдать, объяснять и критиковать состояние и развитие кинодела необходимо было для того, чтобы направить его в русло, полезное и киноискусству, и его зрителю. В решении этой задачи социологи, естественно, не могли не принимать участия.

Аналогичное свидетельство мы находим

и в работах американских авторов. Так, историк кино Г. Джоувит пишет: “Очень скоро после появления кино его влияние на американский народ стало предметом изучения”. Отправной точкой исследований явилась “озабоченность мощью и влиянием нового средства массовой коммуникации, которое из-за своей огромной популярности у американской публики, особенно среди молодежи, заняло важное место в социальной и культурной жизни нации”.

Столь быстрое возникновение социологии кино можно объяснить тем, что кинематограф уже на заре своего существования оказался объектом значительного общественного интереса. По разным причинам им заинтересовались широкие слои населения, мелкие предприниматели, идеологи, политические деятели, политические институты общества. Удовлетворение этого многогранного общественного интереса — политического прежде всего — требовало социологического изучения возникшего социокультурного феномена.

Причины, по которым кинематографом заинтересовались широкие слои населения и, следовательно, оно стало важным фактором социальной и культурной жизни общества, — тема специального разговора. Здесь уместно лишь обратить внимание, что кино чрезвычайно быстро вышло за пределы своей исторической родины — Франции и внедрилось в досуг людей самых разных стран. Примечательны такие факты. Первый общедоступный киносеанс состоялся 28 декабря 1895 г. в Париже. Спустя четыре месяца первые киносеансы посещали американские зрители. В России синаматограф появился в мае 1896 г. — сначала в Петербурге, затем в Москве. Вслед за этим с синаматографом познакомилась жители других городов — Нижнего Новгорода, Ростова-на-Дону, Киева, Харькова. В июле 1896 г. М. Горький публикует в “Нижегородском листке” восторженную статью о “царстве теней”, “движущихся фотографиях”. Чуть позже в “Одесских новостях” он пишет: “Этому изобретению, ввиду его поражающей оригинальности,

* Н. Лебедев. *Внимание: кинематограф!* М.: Искусство, 1974, с. 394.

можно безошибочно предречь широкое распространение”¹.

Малый бизнес заинтересовался синемаграфом по вполне естественным для него причинам. Если сегодня кино считается сферой рискованного бизнеса, а в нынешних российских условиях особенно, то поначалу все было иначе. Кинопредпринимательство было связано с малыми издержками производства и максимальными прибылями. Естественно, мелкие предприниматели разных стран, что называется, ухватились за синемаграф. По свидетельству историка кино Н. Лебедева, предприимчивые дельцы едут в Париж, покупают у Шарля Пате, овладевшего изобретением Люмьера, проекционные аппараты с комплектом фильмов к ним и, возвратившись на родину, отправляются путешествовать по городам и весям необозримой страны. “Сотни киноваяжеров в течение нескольких лет вдоль и поперек исколесили страну, в короткий срок сделав синемаграф Люмьера популярнейшим из массовых аттракционов”². Когда же сам Пате образовал свой филиал в Москве (1904 г.), кино стало внедряться в досуг россиян с еще большей силой.

Вниманию первого поколения зрителей предлагались снятые на пленку цирковые аттракционы, балетные номера и пантомимы, живописные виды далеких стран, высочайшие парады типа “Коронации Николая II”, сенсационные события, феерии из репертуара театров “иллюзион”, мелодраматические и комические сюжеты из репертуара эстрадных театров, наконец, заимствованные из репертуара французских драматических театров драмы, мелодрамы, комедии и водевили³.

Появление синемаграфа вызвало живой интерес у идеологов, политиков и по-

литических институтов общества, во-первых, потому, что рождение кинозрелища пришлось на период резкого обострения социально-классовых отношений в разных странах. Дело в том, что аудиторию кинозрелища, сферу его социального функционирования изначально составляли прежде всего широкие слои пролетарского населения. В условиях социально-классового противостояния той поры рабочий люд привлекал к себе пристальное внимание идеологов, политиков, государства. Обращаясь к кинематографу, пролетариат как бы автоматически передавал своим взаимоотношениям с кино направленный на него общественный интерес. Идеологи задавались двумя вопросами: почему рабочие идут в кино и что они оттуда выносят?

Во-вторых, политический интерес к кино объяснялся характером пространственной локализации публики фильма. В отличие от радио, кино в часы досуга не “атомизировало” оппозиционно, а то вовсе бунтарски настроенных пролетариев, а собирало их вместе, стимулировало массовые пространственные контакты между ними, с которых в конечном счете начинаются все социальные отношения, в том числе и дестабилизирующие общество социальные процессы.

В-третьих, политический интерес к кино был продиктован тем, что в рамках его деятельности профессиональная художественная культура широко откликнулась на эмоциональные запросы трудового люда, предоставила ему небывалую дотоле возможность художественного сопереживания. “До 1911 года, — отмечает Ж. Садуль, — в России, как и в других странах, кино, будучи одним из самых дешевых зрелищ, ориентировалось преимущественно на народного зрителя. Накопление работниками кино известного профессионального опыта дало им возможность изменить эту ориентацию и начать выпускать фильмы, рассчитанные прежде всего на буржуазию и буржуазную интеллигенцию. После 1911 года изменился классовый состав киноау-

¹ *Одесские новости*, № 3681, 1896.

² Н. Лебедев. *Очерк истории кино СССР*. Т. 1. *Немое кино*. М., Госкиноиздат, 1947, с. 7.

³ Подробно об этом см.: Н. Лебедев. *Очерк истории кино СССР*. Т. 1. *Немое кино*. М., Госкиноиздат, 1947, с. 8-12.

дитории и в больших городах были построены роскошные кинотеатры"¹.

Исследователи разных стран утверждают, что ранний кинематограф выражал тревоги, страхи и заботы простого человека. И не без сочувствия к нему. В этой связи обращает на себя внимание, что героем первой игровой русской картины "Понизовая вольница" был не кто иной, как донской казак, возглавивший казацкую гольтьбу во время Крестьянской войны 1670-1671 гг. и позже воспетый народом и навсегда оставшийся в его памяти. Примечательно и то, как во французском кино работавший на фабрике Пате режиссер Фердинан Зекка воссоздал события русской революции 1905 года. Характеризуя его деятельность, Ж. Садуль пишет: "...он понимал и угадывал запросы зрителей, а в те времена это был преимущественно простой народ, приобщавшийся к кино в ярмарочных балаганах. Зекка должен был считаться с политическими симпатиями простого народа, поэтому в фильме, созданном в 1905 году его сотрудниками и воспроизводившем события первой русской революции, не чувствовалось никакой симпатии к царизму. При изображении, например, событий в Одессе командир броненосца "Потемкин" был наделен самыми отталкивающими чертами, и все симпатии постановщика были на стороне матросов и восставшего населения"².

Учет вкусов и запросов простого люда особенно ярко проявился в ранних мелодрамах, черпавших свои сюжеты из жизни низших слоев общества. Ж. Садуль, Д. Проккоп и др. утверждают, что мелодраматические истории создавались с сочувствием к простому человеку. Правда, есть и другие мнения. Так, историк кино С. Гинзбург полагает, что сочувствие к низам было вынужденной маскировкой антинародной на-

правленности киномелодрамы. Он ссылается на анализ Г. Цыперовичем фильмов этого жанра, из которого следует, что ни одно преступление против собственности не остается без наказания. Преступника в критический момент наказывала либо пробудившаяся собственная совесть, либо совесть общественная в виде карающей десницы закона, либо привидение, доводящее его до сумасшествия или самоубийства³.

Но как бы там ни было, в киномелодраме зритель видел контрастные картины дворцов и хижин, роскоши и нищеты. Так, американский режиссер Эдвин Портер, создавший немало подобных "социальных" сюжетов, в фильме "Клептоманка" сопрягает следующие картины:

"1) В большом магазине богатая дама крадет безделушку. 2) В ларьке бедная женщина крадет хлеб.

3) Перед судом предстают обе женщины. Судья оправдывает богатую и осуждает бедную.

4) Символическая фигура правосудия с весами в руках. На одной чаше весов — мешок с золотом. Эта чаша перетягивает"⁴.

Ж. Садуль отмечает, что этим благородным духом фильм "Клептоманка" "обязан требованиям зрителей из народа"⁵.

Богатые нередко представляли на экране как похотливые и ленивые, бедные — как люди смелые, верные. Примечателен в этом плане фильм Дэвида Гриффита с характерным названием "Золото — еще не все". История этой картины в пересказе гжи Гриффит выглядит так:

"Сюжет фильма "Золото — еще не все" был построен на контрастах. В нем показывались люди очень богатые и совсем бедные. Бедные люди были так бедны, что маме, бедной мамочке, чтобы не умереть с го-

¹ Ж. Садуль. *Всеобщая история кино. Т. 2. Кино становится искусством. 1909-1914. М., Искусство, 1958, с. 291.*

² Сб. "Вопросы киноискусства". М., 1957, с. 360-361.

³ С. Гинзбург. *Кинематография дореволюционной России. М., Искусство, 1963, с. 103-104.*

⁴ Ж. Садуль. *Всеобщая история кино. Т. 1. Изобретение кино. 1832-1897. Пионеры кино (от Мельеса до Пате). 1897-1909. М., Искусство, 1958, с. 463.*

⁵ Там же, с. 463.

лodu, пришлось стать прачкой и стирать для богачей.

Согласно неписаным законам, установленным в кино, богачей полагалось изображать противными, эгоистами, скупыми, безнравственными, главное — безнравственными!, а бедняки были приветливы, добры, честны — словом, обладали всеми добродетелями. Бедная мать обожала своих детей и работала для них как раба. Отец обожал мать и никогда не нарушал святости домашнего очага. А богач жестоко обращался с бедняком, у него было множество любовниц, он занимался бесчестными махинациями на бирже, подсыпал толченый мрамор в сахарную пудру, эксплуатировал даже свою жену, а его дети были, конечно, “бедными маленькими богачами”.

...Но семья бедняков, образец всех совершенств, без единого исключения, жила в вечном счастье и согласии”¹.

Характеризуя ранний кинематограф, К. Чуковский назвал его новым “фольклором”, “сборным творчеством” городских низов, идеология которых нашла в нем “полное стихийное выражение”². Естественно, такой характер кинорепертуара определялся прежде всего двумя факторами: составом публики кинозалов и коммерческим интересом малого бизнеса, действовавшего в сфере кино.

Политический интерес к кино объясняется, в-четвертых, распространенным в начале века представлением о силе его воздействия, его суггестии (внушении). В понимании природы воздействия экрана идеологи европейских стран в ту пору исходили из психологической теории толпы, разработанной французскими социологами Г. Лебоном и Г. Тардом. Согласно этой теории, в человеке заключена некая неосознанная сила, способная освобождаться неконтролируемым образом, когда он оказывается в анонимной толпе. Социальные запреты перестают действовать, и толпа, характери-

зующаяся возбудимостью, иррациональностью и единой установкой, развивает определенную активность: захват, паническое бегство и т.д. В этой своей активности она отождествляет себя с лидером, которому и следует. Некоторые критики кинематографа считали, что в кинозале такой толпой является публика, а лидером — фильм. Отсюда признание за фильмом сильного суггестивного (внушающего) воздействия.

В Северной Америке поначалу тоже было распространено представление о мощном влиянии кинематографа на зрителей. Но обосновывалось оно иными теоретическими соображениями. Определяющую роль играли концепции массового общества и поведенческой психологии.

Отчетливо сознавая, что массы, заполняющие зрительные залы, являются одним из главных субъектов кинематографического процесса, правые идеологи и политики, “культурная элита” различных стран уже на этом основании прониклись неприязнью к кинозрелищу. Весьма примечательно, что в 1911 г., когда в России отмечалась годовщина отмены крепостного права, преследование “крамольных кинематографов” оказалось, по свидетельству В. Ленина, в одном ряду с такими акциями правительства, как арест всех подозрительных, запрещение собраний и контроль за прессой³.

Характеризуя социальное положение кино в России, Б. Лихачев, автор первого обстоятельного труда по истории отечественного кинематографа, писал: “Наряду с развитием кино росли и притеснения. Число врагов кино росло с каждым днем. Газеты начинают форменную травлю. Кроме бесконечных нападок на пожарную опасность, появляются статьи с обвинением в обирании честных людей (“Берегите карманы!”), развращающего воздействия и т.п. Наконец “Московский Листок” вспоминает об актерах и пишет об огромной опасности кино для их искусства, так как “вместо драмы, разыгрываемой первоклассными

¹ Цит. по: Ж. Садюль. Указ. соч. Т. 2, с. 103.

² К. Чуковский. Нат Пинкертон и современная литература. 2-е издание. 1910, с. 15.

³ См.: Самое важное из всех искусств. Ленин о кино. М., Искусство, 1973, с. 11.

актерами, на экране мы видим лишь бесцветную симуляцию”¹.

Одним из обстоятельств кинематографической жизни России являлась полицейская цензура фильмов. Перед началом новой программы кинотеатры обходили приставы и просматривали фильмы. Найдя что-либо “неудобное”, они запрещали их показ. Запреты были весьма распространены, что создавало проблемы коммерческого порядка. Прокатчики вынуждены были просить власти о введении предварительной цензуры фильмов, поступающих из-за границы в качестве образцов. И она была введена.

Новые правила, в частности, гласили:

“Безусловно не допускаются к демонстрации ленты, содержание которых может оскорбить религиозное, патриотическое или нравственное чувство, а также ленты с картинками тенденциозного и политического характера.

Для сведения сообщается, что безусловно воспрещаются к демонстрации ленты, изображающие какое бы то ни было преступление как из времен прошлого, так и настоящего”².

Враждебное отношение российских властей к кинематографу в концентрированной форме выражено в надписи на одном из донесений полиции, сделанной Николаем II: “Я считаю, что кинематография — пустое, никому не нужное и даже вредное развлечение. Только ненормальный человек может ставить этот балаганный промысел в уровень с искусством. Все это вздор, и никакого значения этим пустякам придавать не следует”³.

Правящая элита, как видим, поначалу относилась к кинематографу с большим подозрением. Более того, она отвергала его. В Германии, например, одно скопление пролетариата при посещении кино воспринималось как “призыв к классовой борьбе”,

как “научегие”. Подрывные функции рассматривались в качестве имманентного, присущего самой природе кино свойства. Как заметил Д. Прокоп, на кино проецировались предрассудки и страхи, которые буржуазия питала по отношению к “массе”.

В США кинематограф тоже с самого начала стал объектом критики со стороны истеблишмента. Но политический момент был в ней как бы завуалирован. Кинематограф обвиняли в том, что он разрушает подлинные ценности, носителем которых являлась традиционная культура, что он дурно влияет на детей. Действительно, если церковь, семья и школа накладывали табу на такие явления, как насилие, жестокость, разбой и другие преступления, то кинематограф выносил эти темы на массовый экран, привлекал к ним внимание и де-факто пропагандировал связанные с ними образцы поведения. Дети, в формировании личности которых подражание играет столь большую роль, в той или иной степени впитывали в себя опыт преступлений и пороков, отражаемый на экране. Но воздействие кинематографа все же больше беспокоило в другом отношении. По мнению американского социолога Р. Склара, хотя говорилось об угрозе экрану ценностям традиционной культуры и воспитанию детей, на самом деле имелась в виду необходимость “ограничить способность низших классов получать знания о социальной системе, в которой они жили”. Р. Склар прямо заявляет: “Борьба вокруг кино... являлась одним из аспектов классовой борьбы”.

Как видим, внедрение кинематографа в общественную жизнь привлекло к себе пристальное внимание политиков, идеологов и государства. Властям кинематограф казался политически неблагонадежным. Но о кино высказывались и левые деятели. Будущую его роль они оценивали положительно. Можно сослаться на высказывание В. Ленина, датированное 1907 г., К. Цеткин и других тогдашних деятелей социал-демократии. По замечанию Д. Прокопа, левые надеялись, а правые опасались, что кино станет “органом артикуляции масс”, орга-

¹ Б. Лихачев. *История кино в России*. Л.: Академия, 1927, с. 31-32.

² Цит. по: Б. Лихачев. *Указ. соч.*, с. 36.

³ Цит. по: Ж. Садуль. *Всеобщая история кино*. Т. 2, с. 300.

ном выражения их интересов. Соответственно левые смотрели на кино с надеждой, правые — с опасением.

Со временем отношение к кино со стороны правых политиков и идеологов изменилось. Словно прозрев, они обнаружили возможность использования кино для реализации государственной политики. Больше других преуспели правые в Германии. Если до 1933 г. вмешательство государства в кинематографические дела носило негативный характер, в частности, выражаясь в запретах негодных фильмов, то национал-социалистское государство превратило кино в средство своей пропаганды. Дело дошло до того, что все, занятые в кинохозяйстве, должны были вступить в созданную в Германии имперскую кинопалату.

Переход государства от негативных санкций по отношению к кинематографу к активной кинополитике, ставящей фильм на службу властям, еще раньше совершился в России. То отношение к кино, которое ранее было заявлено левыми, реализовалось в деятельности советского государства, руководствовавшегося ленинским положением о кино как важнейшем из всех искусств.

Таким образом, приобщение широких масс к кинематографу явилось причиной

тотчас разгоревшихся вокруг него политических дискуссий. В центре внимания оказалась социологическая по своей сути тема: “Кинематограф и общество”. Красноречивым свидетельством тому являются сами названия первых российских книг о кино: “Кинематограф — его происхождение, устройство и будущее общественное и научное значение” (В. Готвальд, 1909 г.), “Кинематограф и его просветительская роль” (Е. Самуиленко, 1912 г.), “Кинематограф в практической жизни” (Е. Маурин, 1916 г.).

Поначалу осмысление социологических аспектов кинопроцесса было расплывлено по различным областям знания. Особое внимание уделялось вопросам самого общего характера, что вполне естественно. В ту пору закладывались основы политики общества, различных его институтов по отношению к новому детищу технического и культурного прогресса — “синематографу”. В данном контексте важно было прояснить прежде всего социологические вопросы о месте и роли кинозрелища в общественной жизни. Их решение в дальнейшем ориентировало художественную практику в выборе главного направления, становилось системообразующим элементом теории кино и отправной точкой конкретных исследований.

Это интересно

Свое и чужое кино

Л. РОНДЕЛИ,
канд. искусствоведения, НИИ киноискусства

В чем проигрывают российские фильмы зарубежным?

Вопрос, вынесенный в название главы, выражает естественную потребность той части практиков кино, которые остро переживают изгнание отечественных фильмов с киноэкрана и в меру своих возможностей пытаются сопротивляться далеко зашедшей вестернизации кинопроцесса. Почему

наш зритель отдает предпочтение зарубежным картинам, что он находит в них такого, чего не видит в родном кино? Этот вопрос отчасти проясняют данные табл. 1, полученные в результате социологического опроса посетителей московских кинотеатров, проведенного социологами НИИ киноискусства в конце прошлого года.

Отечественные и зарубежные фильмы, сегодня это в основном западные, как видим, имеют весьма сходную ранговую характеристику по длинному ряду показателей их привлекательности, что, кстати,

Таблица 1

Ранжирование показателей привлекательности отечественных и зарубежных фильмов

Показатели привлекательности фильма	Ранг показателя	
	Отечественные фильмы	Зарубежные фильмы
Человеческое благородство и мужество	1	2
Умение героев найти выход из казалось бы безвыходных положений	2	1
Воспевание чувства любви	3	9
Погони, перестрелки, различные столкновения	4	3
Музыкальные номера, эстрадные выступления	5	10
Приемы самозащиты и нападения (в том числе и различных боевых искусств)	6	6
Информация о том, как живут люди в других странах	7	6
Эротика	8	4
Ужасы	9	8
Мистика и фантастика	10	7
Насилие и жестокость	11	11

лишний раз свидетельствует и о происходящей вестернизации самого российского фильма. Так, первое место в отечественном кино, согласно представлениям зрителей, занимают эпизоды, в которых показываются человеческое благородство и мужество. Их выделили больше 1/3 киноаудитории (38%). В зарубежных картинах такие моменты привлекательны для 27% зрителей. В иерархии показателей привлекательности они заняли второе место. Сходную оценку получает и такая характеристика привлекательности фильма, как умение героев находить выход из казалось бы безвыходных положений (31% "голосов" по отечественным картинам и 28% — по западным; соответственно второе и первое места).

Умение героев преодолевать совершенно непреодолимые препятствия, как известно, характеризует преимущественно западное кино. Большинство американских фильмов

представляет собой цепь эпизодов, в каждом из которых герой демонстрирует такого рода умение.

Подобные "сказочные" преодоления — один из приемов американского кино, благодаря которому оно завоевало зрителя во всем мире. И не случайно, что эпизоды, в которых использован этот прием, обладают самым сильным психологическим воздействием на человека. Действенны они и в наших фильмах.

Близкие ранги в зрительском сознании получили и другие "параметры" отечественных и зарубежных фильмов: погони, перестрелки, различные столкновения, приемы самозащиты и нападения, информация о том, как живут люди в других странах, ужасы и т.д. Однако однотипные эпизоды привлекают в отечественных лентах порой наполовину меньше зрителей, чем в зарубежных. Например, эротика в российских лентах привлекательна для 9%

зрителей, в зарубежных — для 22%; погоны, перестрелки, различные столкновения — соответственно 13% и 24%; приемы самозащиты и нападения — 11% и 18%; информация о том, как живут люди в других странах — 11% и 20%; ужасы — 8% и 17%; мистика и фантастика — 8% и 18%.

Таким образом, российское кино не добывает в зрелищности фильма, в наибольшей мере отвечающей позиции многих современных зрителей, прежде всего молодых, рассматривающих кино как средство легкого развлечения. Например, разного рода ужасы в зарубежных фильмах привлекают 56% 22-24-летних и 36% 15-18-летних, в российских — в два раза меньше. То же самое можно сказать и о некоторых других зрелищных элементах, но чем старше человек, тем для него они менее привлекательны.

Если предположить, что со временем наши картины не будут отставать от американских в этом плане, то и в таком случае им трудно будет выиграть борьбу за зрителя. Скажутся их вторичность и клеймо: “Сделано в США”.

При движении фильмопроизводства по пути американизации зрителям будет трудно освободиться от ощущения неполноценности вторичной кинопродукции.

Сравнительная оценка отечественных и зарубежных фильмов

В лице западного кино отечественный кинематограф получил мощного конкурента на своем же внутреннем рынке. Успешное с ним соперничество во многом зависит от верной оценки своего и чужого кино по критериям и требованиям конкурентной борьбы.

В оценке фильмов зритель обычно оперирует такими наиболее общими понятиями, как увлекательность (привлекательность), содержательность, жизненность (жизненная правдивость), острота и важность тем и проблем...

Оценивая отечественные картины, зрители отметили в них прежде всего следующие

качества: “жизненную правдивость” (38%), “присутствие волнующих зрителя вопросов” (34%), “содержательность, дающую возможность лучше понять жизнь и людей” (31%), и в последнюю очередь — “увлекательность” (10%).

При оценке западных фильмов перечисленные качества разместились в обратном порядке. На первое место вышла “увлекательность” (50%), затем “присутствие волнующих зрителя вопросов” (20%), “содержательность” (18%), “жизненная правдивость” (10%).

Те свойства, которые при оценке отечественных картин оказались в конце, в зарубежных лентах фигурируют на самом вершине. Причем наибольшее количество зрителей выделили именно увлекательность — 50%, то есть ее отметил каждый второй. Причина популярности зарубежных фильмов, как легко убедиться, состоит главным образом, по мнению зрителей, в их большой увлекательности.

Социологические материалы советского периода свидетельствовали о приоритетном значении для киноаудитории при оценке фильма как раз его содержательности, жизненной правдивости, актуальности тем и проблем. Сегодня увлекательность и привлекательность фильмов зрителями (причем, почти всех возрастных групп) ценится гораздо выше жизненной правдивости и содержательности, и это — красноречивый знак времени, указывающий на усиленную вестернизацию зрительского сознания, на подмену в нем искусства шоу-бизнесом.

Можно заключить, что увлекательность зарубежных фильмов достигается в данном случае не с помощью смысловых моментов, глубокого раскрытия жизненного содержания и человеческих образов, а остросюжетной формой, внешней динамикой, зрелищностью, обращенностью преимущественно к эмоциональной сфере, теми приемами и способами, которые выработала массовая культура. Воздействуя на аудиторию, такой кинематограф вестернизирует ее. Особенно сознание молодых людей. Чем они моложе, тем привлекательнее для них за-

падная кинопродукция: 47% — для 11-14-летних подростков и 44% — для 15-18-летних (лишь 16% из них привлекает отечественное кино, остальные или не видят разницы между ними, или затруднились ответить). В то же время каждый третий из 40-49-летних зрителей и каждый второй из 50-59-летних более привлекательными называют отечественные фильмы.

Притягательность западной массовой кинопродукции для молодежи обусловлена, кроме всего прочего, тем, что именно в ней юные зрители находят, по их мнению, волнующие их вопросы. Об этом заявили 33% 11-14-летних ребят (в данной возрастной категории лишь 13% считают такими фильмами отечественные) и почти половина 15-18-летних зрителей (среди них только 1/4 часть отдала пальму первенства в этом отношении нашим картинам). Между тем в старших возрастных группах лишь незначительная часть (от 0 до 15%) находит такие вопросы в зарубежной продукции. Трудно не заметить довольно резко ощущаемую направленность западных фильмов на юных зрителей, которых они привлекают такими темами, как взаимоотношения полов, насилие и самозащита от него, самоутверждение, умение добиться успеха, богатства, власти и т.п.

Вместе с тем зритель инстинктивно улавливает характерное для западной культуры отношение к фильму прежде всего как к продукту промышленно-экономической деятельности, как к товару, который в первую очередь должен привлечь к себе внимание “упаковкой”, сознает, что американский кинематограф пустоват, но увлекателен, и на первый план в нем выходит форма, притягивающая к себе, но не всегда раскрывающая по-настоящему содержание. Зритель ощущает этот коммерческий акцент, подчиненность всего экономическим соображениям. В то же время он понимает, что в отечественных картинах есть серьезное содержание, и еще надеется, что оно обретет привлекательные для него черты.

Если говорить об оценке аудиторией сдвигов в профессиональном качестве рос-

сийского кино за один год (1993-1994), то большинство кинозрителей или затруднились ответить, или считают, что оно такое же, как было. В то же время негативной точки зрения придерживаются 16% опрошенных, положительной — 27%. Следовательно, в зрительском отношении к отечественному кино намечается благоприятная перемена. Если предположить, что такого рода позитивные изменения будут происходить и дальше, то можно ожидать постепенного возрастания посещаемости отечественных фильмов. Правда, теперь уже для возрождения нашего кино не обойтись без учета тех особенностей, благодаря которым зарубежное кино, в частности, американское кино завладевает зрителем, — острых драматических коллизий, динамичного сюжета, яркой зрелищности и т.д. Но эту форму популярных у массовой аудитории развлекательных картин необходимо суметь использовать для выражения проблем и тем нашей национальной жизни.

У японцев что угодно запоет и заиграет

Агентство Рейтер сообщило, что японская корпорация по производству компьютеров продемонстрировала свое последнее достижение — магнитную карточку, на которую нанесена 24-минутная музыкальная запись, по качеству звучания сравнимая с компакт-диск. По размерам — она точная копия кредитных и банковских карточек.

“Уолт Дисней” собирает деньги

Знаменитая голливудская компания планирует очередной выпуск облигаций, которые частично будут привязаны к доходам от проката ее новых художественных фильмов. Облигации 1995 года уже третьи по счету. Первый выпуск в 1992 году принес 400 млн. долл., в 1993 году — 475 млн. долл., и инвесторы получили прибыль, так как несколько фильмов дали большие кассовые сборы.

От облигаций 1995 года “Уолт Дисней” рассчитывает получить около 300 млн. долл., причем на производство фильмов планируется затратить около 500 млн. долл. (без расходов на рекламу).

Информация

Чем вам не кинофестиваль...

В Москве, в Центре международной торговли на Красной Пресне с 19 по 26 июля проходил второй традиционный Международный кино-теле-видеорынок. Как и год назад, он проводился совместно с популярным в России и странах СНГ межрегиональным Центром "Кинорынок", называемым в народе "вераксовским". Поэтому по внутренней нумерации этот рынок уже XXVI.

Правда, отныне, по решению Международной Федерации ассоциации кинопродюсеров (ФИАПФ), которая приняла во внимание интерес зарубежных кинобизнесменов к кинематографу Восточной Европы и Азиатско-Тихоокеанского региона, Международный кинорынок будет проводиться ежегодно. Это решение наглядно подтвер-

"Барышня-крестьянка"



ждается цифрами: из 450 участников торгов — 150 иностранных из 27 стран; Беларуси, Украины, Казахстана, Молдовы, Туркмении, Узбекистана, Литвы, Латвии, Эстонии. Кроме представителей так называемого "ближнего" зарубежья, в работе кинорынка участвовали покупатели и продавцы из Австрии, Англии, Гонконга, Германии, Италии, Индии, Мексики, Польши, США, Сингапура, Финляндии, Франции, Югославии, Японии. Всего около 105 фирм показали свою продукцию и около 80 выступили в качестве покупателей. В двух залах — кино и видео — демонстрировалась 51 программа, и почти каждая из них — премьерная.

Особенностью этого кинорынка можно с уверенностью назвать то обстоятельство, что он проходил в дни XIX Международного кинофестиваля. Конечно же, на рынке не было пышных торжеств по случаю открытия и закрытия, какими сверкнул фестиваль, не было парада кинозвезд, но тем не менее обстановка на нем была более яркой, чем прежде.

Как всегда, торжественно и приподнято прошел День российского кино с выступлением Председателя Роскомкино А. Медведева, и как всегда было показано несколько премьерных картин ("Мелкий бес", "Барышня-крестьянка", "Какая чудная игра", "Первая любовь"), но, пожалуй, никогда раньше с такой охотой не приходили на свои премьеры создатели, никогда раньше не приводили с собой большой ансамбль исполнителей. Так, на премьеру фильма Петра Тодоровского "Какая чудная игра" актер Николай Бурляев прилетел из Витебска с фестиваля "Славянский базар" ради встречи с прокатчиками и из-за теплого дружеского отношения к режиссеру.

Вообще по количеству кинозвезд, так или иначе участвовавших в работе прошедшего кинорынка, он мало чем отличался от фестиваля. В один из дней состоялось



“Мелкий бес”

вручение призов популярным актерам, заслужившим награды по итогам коммерческой деятельности В/К “Совэкспортфильма”, то есть актерам, широко известным за рубежом. Это — Элина Быстрицкая, Донатас Банионис, Вячеслав Тихонов, Елена Яковлева, Инна Чурикова, Армен Джигарханян, Олег Янковский, Александр Абдулов. Вот какие имена! Не на каждом фестивале увидишь их вместе. Когда они поднимались на сцену, участники рынка устраивали бурную овацию этим знаменитостям.

В этот же день киносценарист Валентин Черных, возглавлявший жюри конкурса киносценариев, проводимого Роскомкино, В/К “Совэкспортфильм” и РА “Информкино”, объявил имена победителей, среди которых оказались и опытные драматурги: Э. Володарский, В. Залотуха, А. Александров, А. Тимм, — и дебютанты. Открытием конкурса признан научный сотрудник из Санкт-Петербурга Евгений Кукаркин, получивший “Гран-при”. Нам показалось, что

прокатчики взяли на заметку имя этого сценариста и писателя (в питерском издательстве у него выходит двухтомник научно-фантастических и приключенческих повестей) и внимательно отнесутся к фильмам, поставленным по его сценариям.

Раздача премий и призов завершилась торжественным вручением дипломов в номинации за коммерческий успех фильма на кинорынке. Победителями стали фирма “Кармен” и фильм К. Шахназарова “Американская дочь”, АО “Екатеринбург-Арт” и фильм Д. Астрахана “Все будет хорошо”, кинокомпания “Мост-медиа” и фильм Ж. Коробьо “Фаринелли”. Кстати, эта бельгийско-франко-итальянская картина о знаменитом теноре соединила в себе высокое художественное качество и зрелищный успех. Хочется лишний раз сказать добрые слова в адрес этой кинокомпании и ее энергичного неутомимого директора Зинаиды Шатиной, стараниями которых на наши экраны вышли такие суперкартины, как “Индокитай”, “Королева Марго”, хиты



“Все будет хорошо”

французского проката “Индец в городе”, “Леон-киллер”, “Ее звали Никита”.

Мы уже говорили, что прошедший рынок имел свои особенности. Как никогда много на нем было аккредитовано журналистов, в том числе и зарубежных. Отмечая этот отрадный факт, Леонид Веракса

обратил внимание и на то, что на этом рынке поубавилось количество отечественных “чернушных” фильмов, а в показанных явно и отчетливо зазвучала оптимистическая нота. Убедиться в этом дал возможность рыночный экран, на котором преобладали русскоязычные фильмы — 34 из 51-го созданы мастерами из регионов бывшего СССР. Благодаря этим картинам, мы в какой-то степени можем представить себе, что делается на киностудиях бывших советских республик. Большую программу, к примеру, предложил “Беларусьфильм”: “Белое озеро”, “Цветы провинций”, “Полет ночной бабочки”, “Эпилог”, “Огненный стрелок”. Многие из них нам почти неизвестны, как и фильмы, продемонстрированные кинематографистами Туркмении, Литвы, Эстонии, Украины.

На непривычно огромных площадях Центра международной торговли бурлила жизнь кинорынка, торги шли, не прекращаясь ни на минуту. Пусть эта жизнь была далеко не безоблачна. Пусть не всегда находили общий язык продавец и покупатель. Но все, как и всегда, было подчинено одной задаче — зритель должен увидеть лучшие фильмы сегодняшнего дня.

Об учреждении нагрудного знака “Почетный кинематографист России”

Выписка из приказа № 9-1-19/46 от 31.08.95 Комитета Российской Федерации по кинематографии

В целях поощрения творческо-производственной деятельности работников кинематографии, направленной на дальнейшее развитие российской кинематографии, и в соответствии с заключением Службы государственных наград Президента Российской Федерации и Государственной герольдии при Президенте Российской Федерации, а также в связи со 100-летием мирового и российского кинематографа

ПРИКАЗЫВАЮ:

1. Учредить нагрудный знак “Почетный кинематографист России”.
2. Утвердить Положение о нагрудном знаке “Почетный кинематографист России” (приложение № 1) и описание знака (приложение № 2).

Председатель

А.Н. Медведев

Приложение № 1

ПОЛОЖЕНИЕ

о нагрудном знаке “Почетный кинематографист России”

1. Нагрудным знаком “Почетный кинематографист России” награждаются работники

системы российской кинематографии, а также работники других предприятий и организаций, способствовавшие развитию российской кинематографии, за:

- а) многолетнюю и успешную работу в кинематографии;
- б) активное участие в создании кинопроизведений, получивших признание зрителей, а также призы и награды международных и отечественных кинофестивалей;
- в) образцовое кинообслуживание городского и сельского населения, активную работу по продвижению отечественных кинофильмов на экраны России и зарубежных стран;
- г) осуществление мероприятий в области науки и техники, маркетинга и рекламы, разработку и производство кино-, видеоаппаратуры и кино-, видеооборудования, способствующих развитию отечественной киноиндустрии;
- д) подготовку высококвалифицированных кинематографических кадров.

Награждение нагрудным знаком “Почетный кинематографист России” работников системы кинематографии производится, как правило, при наличии у них стажа работы в отрасли не менее 10 лет.

2. Награждение нагрудным знаком “Почетный кинематографист России” производится Комитетом Российской Федерации по кинематографии по представлению руководителей органов управления кинематографии субъектов Российской Федерации и руководителей предприятий и организаций всех форм собственности.

К представлению о награждении на каждого кандидата прилагается развернутая характеристика.

3. Вручение нагрудного знака “Почетный кинематографист России” производится Председателем Комитета Российской Федерации по кинематографии, его заместителем или по их поручению руководителями предприятий и организаций.

4. В трудовую книжку работника, награжденного нагрудным знаком, в разделе поощрений производится соответствующая запись с указанием даты и номера приказа Комитета Российской Федерации по кинематографии.

5. Персональный учет лиц, награжденных знаком “Почетный кинематографист России”, осуществляется в кадровых службах по месту работы и в Управлении кадров и учебных заведений Комитета Российской Федерации по кинематографии.

6. Нагрудный знак “Почетный кинематографист России” носится на правой стороне груди ниже орденов и медалей России.

7. Лица, награжденные нагрудным знаком “Почетный кинематографист России”, сохраняют право на его ношение и при переходе из системы кинематографии на другую работу.

Приложение № 2

ОПИСАНИЕ

нагрудного знака

“Почетный кинематографист России”

Нагрудный знак “Почетный кинематографист России” представляет собой прямоугольник из желтого металла размером 30 мм на 16 мм с выпуклым бортиком со всех сторон. Прямоугольник состоит из трех горизонтальных полос, покрытых эмалью красного цвета, разделенных между собой желтыми узкими полосками. На них надпись в три строки “Почетный кинематографист России”. В левом нижнем углу - выпуклая лавровая ветвь, в левом верхнем углу - кадр киноплёнки желтого цвета с черной перфорацией по обеим сторонам.



На оборотной стороне — булавка для прикрепления знака к одежде.

Повышение квалификации

Кинопроектор 23КПК-3

Я. ПОЛЕЩУК

Лентопротяжный тракт кинопроектора

Принцип работы лентопротяжного тракта
 При работе лентопротяжного тракта кинопроектора тянущий зубчатый барабан производит вытягивание киноленты с подающей бобины, то есть равномерную размотку рулона. Тянущим называется зубчатый барабан, при работе которого набегающая на него ветвь киноленты натянута, а сбегающая — натянута меньше или же полностью свободна. В кинопроекторе 23КПК-3, например, набегающая на тянущий зубчатый барабан ветвь киноленты испытывает натяжение 1,5-2 Н (150-200 гс) за счет действия притормаживающего устройства подающей бобины, назначение и работа которого уже были рассмотрены нами ранее. Сбегающая же ветвь киноленты (после зубчатого барабана) полностью свободна так как между тянущим зубчатым барабаном и расположенным далее по ходу движения киноленты фильмовым каналом есть свободная петля, необходимая для компенсации перехода движения киноленты из равномерного состояния (на тянущем зубчатом барабане) в прерывистое (в фильмовом канале). У тянущего зубчатого барабана векторы движения киноленты и ее натяжения направлены в прямо противоположные стороны.

В идеальном случае зацепление всех зубьев тянущего барабана с перфорационным рядом киноленты происходит так, как показано на рис. 8. Барабан 1 с зубьями 2 вращается на своем валу вокруг оси 3. При этом его зубья входят в перфорационные отверстия 4 киноленты 5, транспортируе-

мой с некоторой линейной скоростью. Каждый зуб тянущего зубчатого барабана, как нетрудно заметить, воздействует только на одну сторону кромки межперфорационной перемычки. Передняя кромка межперфорационной перемычки (нижняя на рис. 8а и правая на рис. 8б), с которой соприкасаются зубья тянущего зубчатого барабана, называется рабочей. Другая кромка называется нерабочей (с ней, как мы увидим позже, контактируют кромки зубьев задерживающего зубчатого барабана). Выше уже было рассказано, почему размеры зубьев барабанов заметно меньше одноименных размеров перфорационных отверстий.

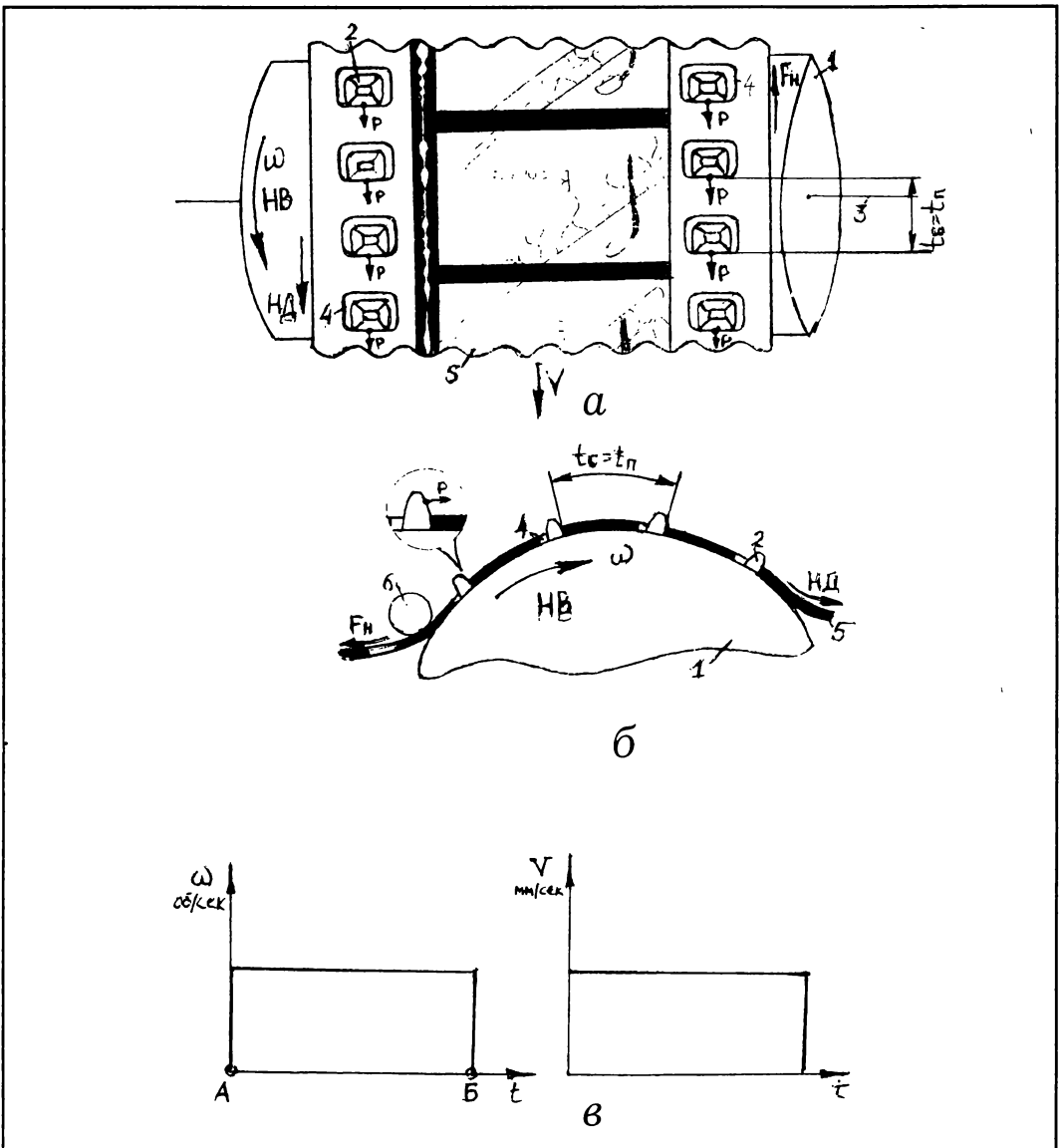
При рассмотрении схемы зацепления зубьев любого барабана с перфорационными перемычками киноленты мы имеем в виду работу в установившемся режиме, и никакие перекосы положения киноленты или повреждения последней в расчет не принимаются. Как видно из рис. 8а и 8б, шаг зубьев тянущего зубчатого барабана равен продольному шагу* перфорационного ряда: $t_6 = t_n$. При этом все зубья барабана в пределах угла охвата его кинолентой воздействуют на межперфорационные перемычки с одинаковой силой давления Р (рис. 8а). Силы давления, как мы видим, действуют на рабочие кромки нескольких подряд расположенных межперфорационных перемычек. Поэтому сила натяжения киноленты на участке "подающая бобина — тянущий зубчатый барабан", несколько ослабленная за счет фрикционного сцепления поверхности обеих перфорационных дорожек с опорными поясками барабана,

* Продольным шагом перфорации называется расстояние между двумя одноименными точками (центрами или краями) двух соседних перфорационных отверстий или межперфорационных перемычек в одной перфорационной дорожке без учета шахматного смещения.

Продолжение. Начало в № 2-9.

Рис. 8. Схема зацепления зубьев тянущего зубчатого барабана кинопроектора 2ЗКПК-3 с перфорационным рядом транспортируемой киноленты в идеальном случае:

а) — вид спереди, б) — вид сбоку, в) — графики зависимости угловой скорости вращения тянущего зубчатого барабана и линейной скорости транспортирования киноленты от времени; 1 — тянущий зубчатый барабан, 2 — зубья, 3 — ось вращения барабана, 4 — перфорационные отверстия киноленты, 5 — кинолента, 6 — придерживающий ролик; НВ — направление вращения тянущего зубчатого барабана с угловой скоростью ω , НД — направление движения киноленты с линейной скоростью V , F_n — сила натяжения киноленты, P — сила давления кромок зуба на кромку межперфорационной перемычки, t_b — продольный шаг зубьев барабана, t_n — продольный шаг перфорации; А — мгновенный запуск передаточного механизма кинопроектора; Б — мгновенный останов передаточного механизма кинопроектора



равномерно распределяется между всеми перемычками. Очевидно, что сила, воздействующая в таком случае на каждую перемычку — минимальная, и износ этой перемычки — наименьший.

На рис. 8в показаны графики зависимости угловой скорости вращения тянущего зубчатого барабана (слева) и линейной скорости движения киноленты на нем как функции времени. Для упрощения будем считать, что вал передаточного механизма кинопроектора, на котором установлен тянущий зубчатый барабан, набирает обороты мгновенно. Очевидно, что обе зависимости представляют собой постоянные функции: $\omega = \text{const}$, $V = \text{const}$. То есть при равномерной угловой скорости вращения тянущего зубчатого барабана скорость движения транспортируемой им киноленты также постоянна. Вступление кромок все новых и новых зубьев в контакт со все новыми и новыми межперфорационными перемычками не приводит к каким-либо изменениям общей скорости транспортирования киноленты, и никакого проскальзывания ее на опорных поясках тянущего зубчатого барабана не происходит.

Такая схема зацепления зубьев тянущего зубчатого барабана с перфорационным рядом киноленты была бы идеальной, и конструкторам киноаппаратуры не пришлось бы ломать голову над многими проблемами.

Однако в действительности достичь такой схемы зацепления никогда не удастся, потому что кинопленка, применяемая для массовой печати фильмокопий, со временем усыхает, из ее основы постепенно испаряется пластификатор, а из эмульсионного слоя — влага. Процесс этот начинается практически сразу после изготовления пленки.

Причины усушки пленки известны: хранение, транспортирование и эксплуатация фильмокопий при повышенной температуре, негерметичность транспортировочной фильмотары или пребывание рулонов фильмокопии на открытом воздухе. Наконец, это обусловлено химическими свойствами соединений, используемых для изго-

товления компонентов кинопленки. При прохождении через filmовый канал кинопроектора, в фонаре которого установлен источник света достаточно большой мощности, кадры 35-мм фильмокопии нагреваются до температуры 140...160°C. Нагретая таким образом кинолента наматывается в рулон, в котором температура 40°C сохраняется еще очень длительное время, поскольку при обратной перемотке кинолента не успевает ни охладиться, ни увлажниться до требуемых кондиций.

Транспортирование рулонов в частевых коробках с полиэтиленовыми мешками, заклеивание краев частевых коробок лейкопластырем и интенсивное увлажнение рыхло намотанных рулонов фильмокопии не может полностью решить проблему.

В результате тепловых воздействий пленка становится сухой, хрупкой, ломкой, уменьшается ее масса. Так, вес одного погонного метра новой 35-мм фильмокопии может снизиться с 7,3 г до 6,9 г после ее эксплуатации. Кинопленка коробится, скручивается, рулоны ее по форме становятся похожими на многогранник.

Однако самым негативным следствием усушки пленки является ее неизбежная усадка (уменьшение геометрических размеров), которая затрудняет прохождение кинопленки через лентопротяжный тракт. Так, продольный шаг перфорации 35-мм фильмокопии, равный при изготовлении кинопленки 4,75 мм, может снизиться до 4,7 мм и более в условиях эксплуатации. Разные фильмокопии в зависимости от сорта кинопленки и условий эксплуатации имеют различную степень усадки. В практических условиях эксплуатации фильмокопий относительная усадка кинопленки обычно 0,2-1%. Встречаются фильмокопии и с большим процентом усадки, чем этот, но эксплуатировать их нет никакой возможности.

Таким образом, мы видим, что геометрические размеры фильмокопии, в том числе и столь важный для нас в связи с рассмотрением зацепления с зубчатыми барабанами продольный шаг перфорационного ряда, не являются в практических услови-

ях эксплуатации величиной постоянной, известной или сколько-нибудь прогнозируемой.

Раз уж мы взялись так скрупулезно анализировать геометрические размеры чего-либо, нельзя в связи с этим не отметить еще одно немаловажное обстоятельство.

Размеры установленных на кинопроекторе зубчатых барабанов — теоретически — также изменяются из-за изменения температуры окружающей среды. Однако ясно, эти изменения ничтожны — в сравнении с величиной абсолютной усадки транспортируемой теми же зубчатыми барабанами киноленты. Поэтому размеры зубчатых барабанов (а главным образом — продольный шаг их зубьев*) являются практически неизменными с момента их изготовления.

Итак, через лентопротяжной тракт кинопроектора, в котором установлены зубчатые барабаны с практически постоянным продольным шагом зубьев, должна быть протянута кинолента с постоянно изменяющимся и заранее не известным продольным (равно как и поперечным) шагом перфорации. Как же решить эту проблему? Очевидно, пока нет возможности снабдить киносетель фильмокопиями на безусловной пленке, выход один — выбрать такое расположение зубьев, чтобы барабан смог транспортировать киноленту с любой степенью относительной усадки (в пределах нормы).

Если не принимать во внимание факт усадки кинопленки при расчете геометрических размеров зубчатых барабанов, ре-

жим зацепления зубьев с перфорационным рядом может оказаться весьма неблагоприятным и вызовет нежелательное увеличение износа межперфорационных перемычек киноленты. Не вдаваясь в теоретические основы кинотехники, заметим, однако, что для тянущего зубчатого барабана, выбирая при расчете продольный шаг его зубьев, можно рассматривать два случая: когда последний меньше ($t_6 < t_{11}$) или больше ($t_6 > t_{11}$) продольного шага перфорационного ряда киноленты.

Из-за разности продольного шага зубьев барабана и продольного шага перфорационных дорожек, которая, как мы выяснили, оказывается неизбежной, при работе зубчатого барабана в каждом из двух его зубчатых венцов в каждый момент времени будет нагружен только один из зубьев, находящихся в пределах перфорационных отверстий в рамках угла охвата кинолентой опорных поясков зубчатого барабана. Такой зуб (или в двух венцах пара зубьев) называется рабочим. Остальные же зубья в пределах угла охвата нагружены значительно меньше, а при значительной величине усадки киноленты и вовсе не имеют никакого контакта со своей рабочей кромкой межперфорационной перемычки. При этом, конечно, имеется в виду состояние тянущего зубчатого барабана в какой-либо один из моментов времени его работы.

Условие зацепления зубьев тянущего барабана с перфорацией киноленты $t_6 < t_{11}$, естественно, отпадает как неподходящее, поскольку при выходе рабочего зуба из контакта с кромкой межперфорационной перемычки последующий зуб венца, становясь рабочим зубом, должен будет протолкнуть киноленту по опорному пояску зубчатого барабана вперед — по ходу ее движения на расстояние, равное разности продольных шагов зубьев барабана и перфорационного ряда киноленты. Каждая рабочая кромка ее испытывает при этом дополнительную нагрузку, которая в конечном итоге приводит к более интенсивному износу перфорационных дорожек киноленты по состоянию перфорационных отвер-

* Продольным шагом зубьев барабанов называется длина дуги делительной окружности между одноименными точками двух соседних зубьев барабана в одном зубчатом венце без учета шахматного смещения. Делительную окружность при этом принимают проходящей только по центральному, недеформированному слою киноленты, прижатой к опорным пояскам зубчатого барабана на расстоянии от его внешних опорных поясков, теоретически равном $0,15 \pm 2$ мм, где 0,15 — стандартная толщина киноленты.

стей. Проще говоря, каждый следующий вступающий в контакт с межперфорационной перемычкой киноленты зуб тянущего зубчатого барабана сминал бы первую, и в результате от таких хрупких перфорационных дорожек киноленты очень скоро ровным счетом не осталось бы ничего. Они попросту были бы разодраны барабаном с таким продольным шагом зубьев, поскольку трудно представить, чтобы зубья смогли бы “проталкивать” киноленту, натянутую с помощью тормозного устройства подающей бобины, вперед, зацепляясь всего лишь за одну-две межперфорационные перемычки снова и снова без ущерба для последних.

Именно поэтому режим зацепления $t_6 < t_n$ является для тянущего зубчатого барабана неприемлемым. Таким образом можно смело утверждать, что продольный шаг зубьев тянущего зубчатого барабана всегда должен быть больше продольного шага перфорации киноленты, то есть шаг зубьев необходимо рассчитывать на наименьшее возможное значение относительной усадки киноленты — 0,2%. При таком расчете продольный шаг зубьев тянущего барабана всегда будет больше продольного шага перфорации, поскольку очевидно, что в практических условиях эксплуатации фильмокопий усадка киноплёнки всегда будет больше минимальной.

Для тянущего зубчатого барабана лентопротяжного тракта любого кинопроектора режим зацепления $t_6 > t_n$ является не только благоприятным, но и единственно приемлемым. Рассмотрим реальную схему зацепления зубьев тянущего барабана с перфорационным рядом киноленты, которая приведена на рис. 9.

Зубья 1 являются парой рабочих зубьев и оказывают на рабочие кромки своих межперфорационных перемычек киноленты 2 давление с усилием P . Зубья 3 находятся, как мы видим, в следующих перфорационных отверстиях свободно. Между рабочей кромкой перфорации и этими зубьями имеется зазор σ_1 . Так происходит при значительной усадке киноленты. Если усадка небольшая, указанные зубья также

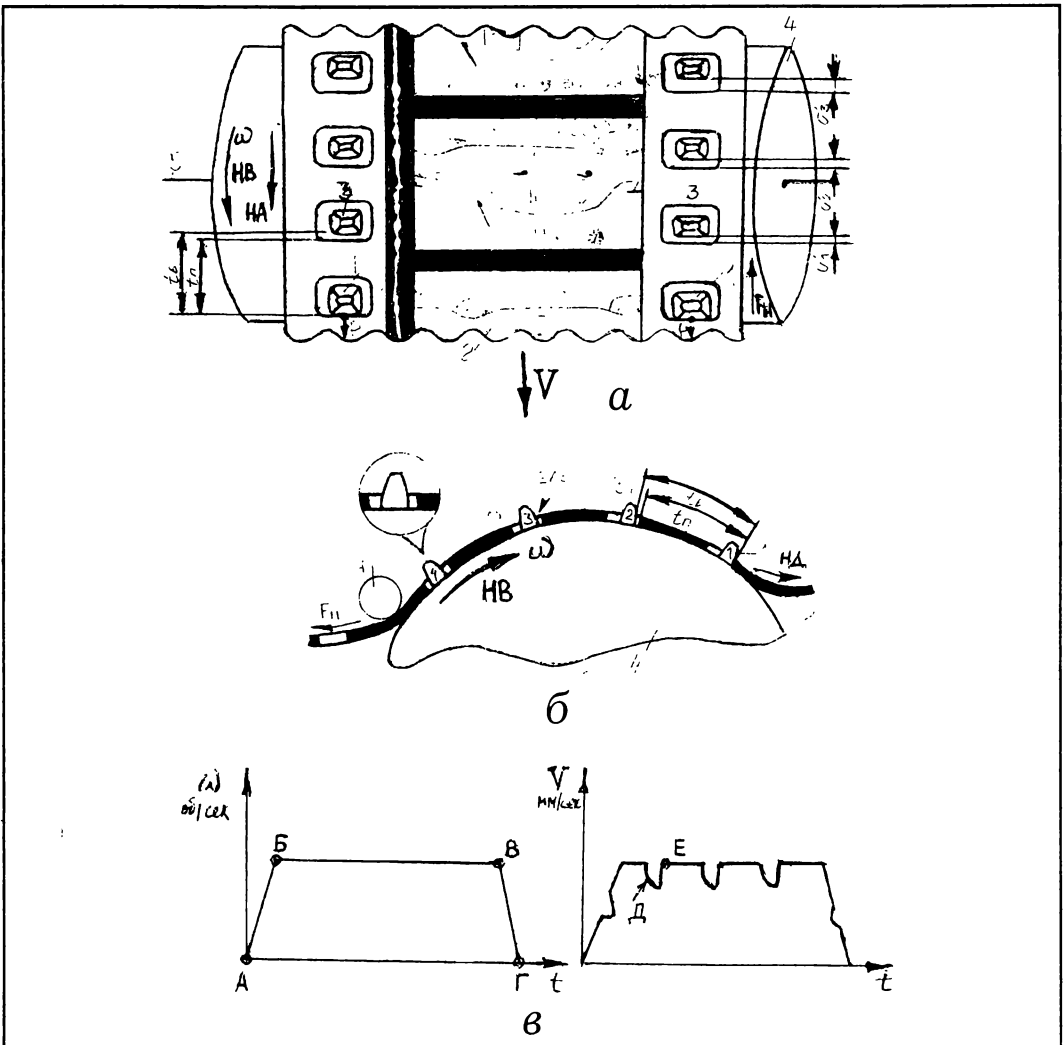
оказывают на рабочие кромки своих межперфорационных перемычек давление, но с усилием по своей величине гораздо меньшим, чем P . Так получается из-за некоторой деформации (прогиба) кромок межперфорационных перемычек, с которыми контактируют рабочие зубья 1.

При выходе из зацепления с перфорацией рабочего зуба 1 последующий зуб 3 войдет в контакт со своей передней кромкой межперфорационной перемычки, становясь, таким образом, рабочим зубом. Это произойдет не сразу, а после того, как кинолента проскользнет по внешнему опорному пояску зубчатого барабана в течение того короткого промежутка времени, пока в контакте с рабочими кромками межперфорационных перемычек киноленты нет зубьев. Отмеченное проскальзывание будет тем менее неприятным, чем большую величину имеет сила фрикционного сцепления поверхности перфорационных дорожек с внешними опорными поясками тянущего зубчатого барабана. Быть может, здесь мы рассматриваем процесс проскальзывания несколько утрированно, имея в виду значительный процент усадки транспортируемой киноленты. При небольшом же значении усадки он будет, естественно, менее заметным, но, что очень важно знать, даже в этом случае будет иметь место.

На рис. 9в показаны графики зависимости угловой скорости вращения и линейной скорости транспортирования киноленты при реальной работе зубчатого барабана. Даже беглого взгляда достаточно, чтобы заметить значительную разницу по сравнению с “идеальными” графиками, отображающими сходные процессы на рис. 8. На рис. 9в левый график частично идеализирован. Для упрощения будем считать, что валу передаточного механизма кинопроектора с закрепленным на нем тянущим зубчатым барабаном все же требуется некоторое время на разгон до расчетной скорости и последующую инерционную остановку, но при установившемся режиме работы угловая скорость вращения вала (а вместе с ним и зубчатого барабана) постоянна. На практике все обстоит гораздо сложнее: последнее условие в силу ряда причин может

Рис. 9. Схема зацепления зубьев тянущего зубчатого барабана кинопроектора 23КПК-3 с перфорационным рядом транспортируемой киноленты в реальных условиях:

а) — вид спереди, б) — вид сбоку, в) — графики зависимости угловой скорости вращения тянущего зубчатого барабана и линейной скорости транспортирования киноленты от времени; 1 — рабочий зуб, 2 — кинолента, 3 — следующий зуб, 4 — тянущий зубчатый барабан, 5 — ось вращения барабана, 6 — перфорационные отверстия киноленты, 7 — придерживающий ролик; $\sigma_1... \sigma_3$ — передние зазоры между рабочими кромками зубьев и кромками межперфорационных перемычек, НВ — направление вращения тянущего зубчатого барабана с угловой скоростью ω , НД — направление движения киноленты с линейной скоростью V , F_{H1} — сила натяжения киноленты, P — сила давления кромки зуба на кромку межперфорационной перемычки, t_b — продольный шаг зубьев барабана, t_n — продольный шаг перфорации; А — момент начала разгона передаточного механизма кинопроектора; Б — окончание разгона передаточного механизма кинопроектора; В — начало торможения передаточного механизма кинопроектора; Г — момент останова передаточного механизма кинопроектора; Д — проскальзывание киноленты на опорных поясах зубчатого барабана; Е — появление контакта межперфорационной перемычки со следующим зубом



выполняться не в полной мере, а разгон и остановка передаточного механизма не так постепенны во времени, как хотелось бы. Но анализ этих моментов усложнил бы описание процессов зацепления зубчатых барабанов.

На правом графике масштаб выбран больший, чем на аналогичном графике на рис. 8в. На рис. 9в мы можем отчетливо увидеть, что линейная скорость транспортирования киноленты тянущим зубчатым барабаном на практике сильно отличается от идеальной, сложна и не является величиной строго постоянной. Она на мгновение уменьшается при проскальзывании киноленты на опорных поясках тянущего зубчатого барабана, что приводит к снижению нагрузки на следующую рабочую кромку межперфорационной переемычки киноленты в момент начала зацепления со следующим зубом. Когда это произойдет, то рабочей станет уже следующая поперечная пара зубьев барабана, она зацепит киноленту, и линейная скорость транспортирования последней практически мгновенно достигнет прежней величины. График скорости, таким образом, имеет характерные "выемки", где отчетливо прослеживаются моменты возникновения проскальзывания и вступления в зацепление нового зуба. На рис. 9в правый график отображает работу четырех последовательных поперечных пар зубьев тянущего зубчатого барабана.

Итак, мы закончили детальное рассмотрение процесса зацепления зубьев тянущего зубчатого барабана кинопроектора 23КПК-3 с перфорационными дорожками киноленты. Следует отметить, что и в других типах эксплуатирующихся в киносети страны кинопроекторов отмеченный процесс происходит аналогичным образом.

Как мы видели, процесс зацепления достаточно сложен, а конструкторские расчеты его еще сложнее. В работающем с кинолентой кинопроекторе постоянно происходят мелкие мгновенные перекосы положения киноленты, вызванные великим множеством причин, в том числе неравномерностью трения в фрикционном устройстве притормаживающего механизма подающей бобины, непостоянством толщины кинолен-

ты, неточностью ее продольной резки и перфорирования еще на стадии изготовления на кинопленочном заводе, загрязненностью находящихся в кинопрокате кинолент и другими причинами. Особняком в этом ряду стоит прохождение через лентопро-тяжный тракт кинопроектора склеек кино-пленки, выполненных хорошо и не очень как киноклеем, так и липкой лентой, ремонтных участков, стрижек или подраных участков перфорации. Все это вносит серьезные коррективы в первоначальное утверждение, что процесс зацепления мы рассмотрели детально.

Как мы уже имели возможность убедиться, при транспортировании киноленты зубчатым барабаном на опорных поясках последнего кинолента проскальзывает, точнее относительно нее проскальзывает зубчатый барабан. Направления проскальзывания и большего натяжения киноленты должны совпадать. Для тянущего зубчатого барабана они противоположны направлению транспортирования киноленты и ориентированы от сбегавшей ее ветви к набегающей. Только в этом случае можно быть уверенным, что сделано все возможное для уменьшения износа перфорационных дорожек киноленты, для сохранения целостности перфорационных отверстий.

Таким образом, работу зубьев любого зубчатого барабана в реальных условиях можно рассматривать не как работу неких "крючков", зацепляющих киноленту, а как регуляторов (дозаторов) скольжения киноленты на опорных поясках зубчатого барабана. Наличие этого скольжения едва ли можно признать хоть сколько-нибудь полезным обстоятельством, но на сегодняшний день избавиться от него, увы, вряд ли возможно в какой-либо киноаппаратуре. Периодическое проскальзывание киноленты происходит на внешних опорных поясках любого зубчатого барабана практически постоянно. И его характер зависит от угла охвата кинолентой опорных поясков зубчатого барабана.

В работе барабана по зацеплению с кромками межперфорационных переемычек киноленты при ее транспортировании из-за некоторой деформации кромок всегда

участвуют две-три поперечные пары зубьев, не более. Количество зубьев барабана, вводимое в перфорационные отверстия киноленты в пределах угла охвата, ограничено ее усадкой. Понятно, что, чем меньше значение имеет усадка киноленты и чем зубья барабана сами по себе тоньше, тем большее значение может иметь угол охвата кинолентой опорных поясков зубчатого барабана; тем большее число зубьев может быть введено в перфорационные отверстия киноленты без опасения повреждения (сминания) противоположных, нерабочих кромок межперфорационных перемычек киноленты. А это позволяет изменить характер отмеченного выше проскальзывания. Чем большее значение имеет угол охвата кинолентой опорных поясков зубчатого барабана, тем меньше получается сила давления рабочих зубьев барабана на рабочую кромку межперфорационной перемычки, поскольку сила фрикционного сцепления (за счет трения) между опорными поясками тянущего зубчатого барабана и поверхностью киноленты при равных прочих условиях возрастает.

Вместе с тем, несмотря на наличие отмеченного выше проскальзывания киноленты на опорных поясах тянущего зубчатого барабана в пределах перехода зацепления от предыдущего зуба к последующему, следует заметить, что это совершенно никак не влияет на общую линейную скорость транспортирования кинофильма через лентопротяжный тракт кинопроектора за единицу времени. То есть общая скорость транспортирования перфорированного носителя аудиовизуальной информации остается в строго обозначенных пределах, а отмеченные проскальзывания можно рассматривать только лишь как периодические, хотя и нежелательные, высокочастотные колебания скорости транспортирования (однако, если в двух перфорационных дорожках межперфорационные перемычки оказались разодранными, произойдет проскальзывание другого рода — от одного перфорационного отверстия к другому, в данном случае на величину 4,75 мм, о чем следует помнить и расценивать как халатность в работе).

Отмеченное постоянство общей линейной скорости транспортирования киноленты является очень весомым достоинством зубчатых барабанов. Именно поэтому в лентопротяжных трактах кинопроекторов в качестве приводных элементов, передающих энергию движения от кинематической части к киноленте, почти повсеместно используются именно зубчатые, а не гладкие барабаны, всегда допускающие серьезное и поэтому неприемлемое проскальзывание транспортируемой киноленты.

В другой кинотехнологической аппаратуре зубчатые барабаны по этой причине часто используют как синхронизаторы движения киноплёнок, в тех случаях, когда скорости транспортирования перфорированных кино- и магнитных лент должны быть строго согласованы между собой. например, при тонировочных работах*.

Существуют и другие "зубчатые" механизмы транспортирования киноленты, например, рейферные. Но для их использования требуется специальное устройство, предварительно фиксирующее киноленту. Так, рейферные механизмы применяются в 16-мм кинопроекторах, где они установлены и работают вместе с фильмовым каналом, продвигая через него киноленту. Зубчатые же барабаны сочетают в себе функции фиксирования (тело барабана) и функции зубчатого транспортирования киноленты, что является еще одним их завуалированным достоинством.

Продолжение следует

* Тонированием в кинопроизводстве называют особый вид кинотехнологических (и творческих) работ по последующему "искусственному" озвучиванию сюжетов кинофильма, снятых в немол (без одновременной записи звука) варианте или с записью "черновой" фонограммы, которая не может быть использована непосредственно для окончательной, чистой переписи звука. Это также может быть необходимо при дублировании зарубежных кинофильмов или в тех случаях, когда хорошая записанная при киносъемках фонограмма по каким-либо причинам оказалась утраченной или ненадежно испорченной. При тонировочных работах требуется строгое согласование в скоростях продвижения двух лент в двух отдельных аппаратах: киноленты — в кинопроекторе и магнитной ленты — в магнитофоне.

Вопросы эксплуатации

Технические осмотры кинопроекционной аппаратуры

Ынешняя дороговизна на рынке кинотехники и запасных частей предъявляет особые требования к эксплуатации оборудования и уходу за ним. Хотим мы того или нет, но рыночные отношения уже вошли в нашу жизнь, и от того, насколько мы будем беречь оборудование и фильмокопии, будет зависеть прибыль киноустановки. Поэтому считаем своевременным напомнить нашим читателям-киномеханикам порядок проведения технических осмотров кинопроекционной аппаратуры. Добросовестный контроль в установленные сроки позволит продлить срок эксплуатации вашего кинотехнического оборудования, уменьшить износ фильмокопий и обеспечить качественный кинопоказ.

ТО-1 — ежедневно!

Произведите внешний осмотр кинопроектора, очистите от нагара и загрязнений детали лентопротяжного тракта.

Проверьте при внешнем осмотре исправность деталей лентопротяжного тракта.

Проверьте, легко ли вращаются ролики, прочно ли закреплены зубчатые барабаны.

Проверьте легкость вращения передаточного механизма, послушайте, нет ли при этом посторонних шумов.

Проверьте уровень масла в проекционной головке кинопроектора и работу системы смазки.

Смажьте узлы и детали кинопроектора согласно инструкции по эксплуатации.

Проверьте по экрану работу осветительно-проекционной системы кинопроектора и на слух работу звуковоспроизводящего тракта киноустановки.

Проверьте работу систем воздушного и водяного охлаждения кинопроектора.

Кроме того,

не реже одного раза в неделю очищайте от пыли внутреннюю поверхность осветителя, поверхности зеркального отражателя и контроогражателя, проверьте состояние эластичных удлинительных колбы ксеноновой лампы и других элементов осветительно-проекционной системы;

через 100 часов работы, но не реже одного раза в месяц контрольным кольцом кинофильма I категории с относительной усадкой не более 0,4% проверьте лентопротяжный тракт (на кинопередвижках такая проверка проводится через каждые 50 часов работы);

один раз в месяц проверьте сквозной тракт зву-

ковоспроизведения с помощью кольца контрольных фонограмм с записью колебаний частотой 1000 Гц и 8000 Гц.

Периодический технический осмотр ТО-2 осуществляется киномехаником под руководством работника, ответственного за эксплуатацию кинооборудования, в следующие сроки:

для кинопроекторов со световым потоком более 1300 лм — **через 300 часов эксплуатации, но не реже одного раза в три месяца;**

для осветителей с ксеноновыми лампами мощностью 1, 2, 3 кВт с воздушным охлаждением **через 300 часов эксплуатации, но не реже одного раза в три месяца;**

для осветителей с ксеноновыми лампами с воздушно-водяным охлаждением мощностью 5 кВт — **через 200 часов эксплуатации, но не реже одного раза в два месяца;**

для осветителей с ксеноновыми лампами мощностью 10 кВт — **через 50 часов эксплуатации, но не реже одного раза в месяц;**

для кинопроекторов со световым потоком менее 1300 лм — **через 200 часов эксплуатации, но не реже одного раза в три месяца;**

для передвижных киноустановок — при возвращении из маршрута, **но не реже, чем через 50 рабочих часов.**

При проведении ТО-2 должны быть выполнены все работы, предусмотренные ТО-1, а также следующие.

На стационарных киноустановках, оборудованных кинопроекторами со световым потоком более 1300 лм, нужно:

проверить исправность магнитных пускателей, реле, штекерных и ножевых разъемов, электрических контактов;

проверить прочность крепления деталей лентопротяжного тракта, осветителя;

промыть картер и системы смазки проекционной головки кинопроектора, заменить масло, смазать трущиеся детали оборудования, проверить циркуляцию масла и герметичность картера;

проверить правильность взаимного расположения деталей лентопротяжного тракта и величину зазоров между рабочими поясками придерживающих роликов и зубчатых барабанов;

проверить и отрегулировать силу трения в фильмовом канале;

проверить и отрегулировать усилие натяжения кинофильма тормозным устройством подающей bobины и наматывателем;
проверить исправность лентопротяжного тракта 100-кратным прогоном кольца кинофильма I категории с относительной усадкой не более 0,4 %;
проверить напряжение на звукочитающих лампах всех постов;
проверить работу всех электродвигателей кинопроекторов.

Если в качестве источника света используется ксеноновая лампа, нужно:

проверить работу систем охлаждения осветителей в фильмовых каналах кинопроекторов;
проверить скорость воздуха (при воздушном охлаждении), количество воды, проходящей через систему охлаждения за единицу времени, и срабатывание струйного реле (при водяном охлаждении);

проверить реле цепи зажигания ксеноновой лампы, чистоту контактов, точность регулировки контактных групп, прочистить поверхности разрядника;

очистить киноэкран;

промыть стекла проекционных и смотровых окон;

отъюстировать осветительно-проекционные системы кинопроекторов, проверить равномерность освещенности киноэкрана при различных видах кинопоказа, сбалансировать световые потоки всех кинопроекторов*;

проверить качество экранного изображения по контрольному фильму в соответствии с инструкцией;

проверить юстировку звукочитающей системы;

проверить качество звуковоспроизведения по контрольному фильму в соответствии с инструкцией, выходные уровни от каждого кинопроектора по всем звуковым каналам;

проверить общую работоспособность устройства автоматизации кинопоказа.

Если выходные параметры кинооборудования или его узлов не соответствуют требуемым и отрегулировать их не представляется возможным, аппаратуру следует отправить в ремонт.

У двухформатных кинопроекторов, кроме вышеперечисленных мероприятий, следует:

проверить лентопротяжный тракт для 70- и 35-мм кинофильма, параллельность осей зубчатых барабанов, роликов и положение стальных прижимных ленточек относительно зубчатых

венцов (35- и 70-мм) скачкового барабана;
проверить установку магнитного блока относительно лентопротяжного тракта;

проверить электрическую изоляцию платы звукоблока от корпуса головки кинопроектора;
размагнитить лентопротяжный тракт.

Для стационарных кинотеатров (киноустановок), оборудованных кинопроекторами со световым потоком менее 1300 лм, необходимо:
проверить исправность соединительных кабелей, переключателей панелей подключения;
промыть мальтийский механизм и заменить смазку;

осмотреть лентопротяжный тракт, выявить изношенные детали, проверить прочность крепления и правильность взаимного расположения его деталей;

проверить исправность лентопротяжного тракта 100-кратным прогоном кольца кинофильма I категории с относительной усадкой, не превышающей 0,4%;

промыть стекла смотровых и проекционных окон;

очистить киноэкран;

проверить юстировку осветительно-проекционной и звукочитающих систем;

произвести контрольный просмотр части кинофильма.

Дополнительно не реже одного раза в месяц следует:

измерять освещенность или яркость киноэкрана при различных видах кинопоказа;

проверять качество экранного изображения по контрольным фильмам 35КФИ-Э или 35КФИ-И (16 КФИ-Э или 16КФИ-И) в соответствии с инструкцией;

проверять качество звуковоспроизведения по контрольным фильмам 35 КФФ3-Э или 35КФ-И (16КФФ3-Э или 16 КФ-И) в соответствии с инструкцией.

Для передвижных киноустановок следует:

проверить состояние комплекта после маршрута, исправность соединительных кабелей, переключателей, панелей подключения;

проверить прочность крепления всех узлов и деталей комплекта;

проверить лентопротяжный тракт, выявить и заменить изношенные детали;

смазать трущиеся детали;

проверить лентопротяжный тракт 100-кратным прогоном кольца киноленты I категории с относительной усадкой, не превышающей 0,4%;

очистить киноэкран;

отъюстировать осветительную проекционную и звукочитающую системы;

проверить равномерность освещенности киноэкрана.

* Юстировка осветительно-проекционных систем производится также при замене ксеноновой лампы, отражателя и контротражателя на одном из кинопроекторов.

В Комитете Российской Федерации по кинематографии

Информация

Законами Российской Федерации “О защите прав потребителей”, “О сертификации продукции и услуг” и разработанным Госстандартом России комплексом государственных стандартов “Система сертификации” в стране внедряются системы обязательной и добровольной сертификации.

Обязательная сертификация — подтверждение уполномоченным органом соответствия товара, работы, услуги обязательным требованиям стандартов, гарантирующих потребителю приобретение товаров и услуг надлежащего качества и безопасных для его жизни и здоровья.

Для получения лицензии в соответствии с Положением “О порядке лицензирования предпринимательской деятельности, связанной с публичным показом кино- и видеofilmов”, необходимо представить “сертификаты (документы), подтверждающие возможность качественного и безопасного обслуживания зрителей”.

В качестве нормативной базы для проведения обязательной сертификации разработаны следующие стандарты:

— ОСТ 19-154-94 “Кинотеатры и киноустановки. Технологические параметры зрительных залов”,

— ОСТ 19-155-94 “Кинотеатры и киноустановки. Светотехнические параметры изображения”,

— ОСТ 19-156-94 “Кинотеатры и киноустановки. Качество проецируемого изображения”,

— ОСТ 19-157-94 “Кинотеатры и киноустановки. Качество звуковоспроизведения”,

— ГОСТ (проект) “Кинотеатры и видеозалы. Требования безопасности при эксплуатации”,

— ОСТ (проект) “Фильмокопии 35-мм

цветные и черно-белые с фотографической фонограммой. Технические требования. Входной контроль потребителем”.

Разработка последнего стандарта вызвана необходимостью обеспечения сквозного контроля качества кинопоказа, начиная с качества фильмокопии.

“Правила технической эксплуатации фильмокопий” предусматривают проверку соответствия новых фильмокопий техническим условиям, что в условиях кинопроката крайне сложно из-за отсутствия средств измерений.

Предлагаемый проект стандарта устанавливает обязательные минимальные технические требования к качеству фильмокопии, которые могут и должны быть проверены, и распространяется на все фильмокопии, а не только на новые.

Для проведения добровольной сертификации в качестве нормативной базы может быть использован ОСТ 19-238-94 “Кинотеатры и видеозалы. Категории. Технические требования. Методы контроля и оценки”.

Стандарт может применяться также для внутреннего контроля и оценки качества киноvideопоказа, качества и количества предоставляемых зрителю услуг.

Предлагаем вам для рассмотрения также “Порядок сертификации услуг зрелищных предприятий по киноvideообслуживанию зрителей”.

В перспективе функции органов по сертификации киноvideообслуживания (или функции испытательных лабораторий) могли бы выполнять аккредитованные, естественно на добровольных началах, киноvideообъединения (или аналогичные им структурные подразделения).

Редакция публикует вышеперечисленные документы.

Отраслевой стандарт ОСТ 19-154-94

(вводится взамен ОСТ 19-154-84 с 1 января 1996 г.)

Кинотеатры, киноустановки.

Технологические параметры зрительных залов

Область применения

Настоящий отраслевой стандарт распространяется на городские кинотеатры* и киноустановки**, оборудованные стационарной аппаратурой для демонстрации 35- и 70-мм фильмокопий.

Стандарт устанавливает обязательные технические требования к основным параметрам залов кинотеатров, обеспечивающие удовлетворительные условия просмотра изображения на экране с любого места в зале и методы их контроля.

Основные параметры нормируются в соответствии с ВСН 45-86 "Культурно-зрелищные учреждения. Нормы проектирования".

Стандарт не распространяется на кинотеатры, оборудованные для показа стереоскопических фильмов.

Стандарт может применяться для обязательной сертификации кинотеатров и киноустановок.

Основные параметры.

Технические требования

должны соответствовать указанным в табл. 1.

Расстояние от проекционных лучей до выступающих конструкций отделки зала должно быть не менее 0,5 м.

Размещение зрительских мест в зале должно соответствовать паспорту на право эксплуатации помещения кинотеатра или киноустановки.

Размещение заэкранных громкоговорителей должно соответствовать схемам (рис. 1, 2).

Расстояние от громкоговорителя до полотна экрана должно быть не более 0,1 м.

Для широкоэкранного показа в тех случаях, когда наклон высокочастотных головок громкоговорителя не регулируется, допускается установка заэкранных громко-

говорителей на высоте их подвеса, совпадающей с уровнем нижней кромки экрана.

Методы контроля

Линейные параметры залов измеряются металлической лентой по ГОСТ 7502.

Ширина изображения (рабочего поля экрана — Ш) измеряется в горизонтальной плоскости между границами испытательной таблицы тест-фильма по ГОСТ 11079 соответствующего формата, проецируемого на экран. Измерения производятся: для плоского экрана — по плоскости, для цилиндрического — по хорде.

Высота изображения (рабочего поля экрана — В) измеряется между границами испытательной таблицы в вертикальной плоскости.

Высота подвеса экрана (Н) измеряется от уровня пола первого ряда нижней границы изображения испытательной таблицы тест-фильма по ГОСТ 11079, проецируемого на экран.

Длина зрительного зала (Д), а также расстояние до первого ряда (Г), измеряется в горизонтальной плоскости по продольной оси зрительного зала от точки пересечения вертикальной оси экрана с нижней кромкой изображения до спинки зрительского кресла в последнем ряду (Д) или до спинки зрительского кресла первого ряда партера (Г).

Таким же образом измеряется расстояние от экрана до любого контролируемого ряда в зале.

Продольная ось зрительного зала определяется как направление прямой (шнур, металлическая лента) от вертикальной оси крана до точки в последнем ряду, равноудаленной от противоположных боковых кромок изображения тестовой таблицы на экране.

Соответствие размещения зрительских мест паспорту на право эксплуатации помещений кинотеатра и размещение заэкранных громкоговорителей контролируется при измерении линейных параметров зала.

* Кинотеатр — комплекс помещений, специально оборудованных для кинопоказа, размещения и обслуживания зрителей.

** Киноустановка — помещения, приспособленные для кинопоказа, размещения и обслуживания зрителей.

Таблица 1

Параметры	Кинотеатры и киноустановки			Примечание
	введенные в эксплуатацию		вновь строящиеся и реконструируемые	
	до 1969 г.	до 1987 г.		
Длина зала Д, м, не более	45		до 60	
Ширина рабочего поля экрана (Ш) м, не менее				
при широкоформатной проекции (Шф)	0.48Д (0.54-0.63)Д		0.6Д	0.5Д
при широкоэкранный проекции (Шш)	0.34Д (0.39-0.45)Д		0.43Д	0.39Д
при кашетированной проекции (Шк)	0.30Д (0.30-0.36)Д		0.34Д	0.30Д
при обычной проекции (Шо)	0.20Д (0.22-0.26)Д		0.25Д	0.22Д
Высота рабочего поля экрана, м (В)				
при широкоэкранный, кашетированной и обычной проекции (Вш=Вк=Во)	2.35Шш (1.7Д)			
при широкоформатной проекции (Вф)	2.2Шф (1.43)			
Допускаемое отклонение высоты рабочего поля, %, не более	5,0			
Расстояние от экрана до спинки кресла 1-го ряда зрительских мест (Г) м, не менее				
при широкоформатной проекции (Гф)	1.35В (0.6Шф)			
при широкоэкранный (Гш) и кашетированной проекции (Гк)	2Вш (0.84Шш)			
при обычной проекции (Го)	2Во (1.44Шо)			
Высота подвеса экрана над уровнем пола, м, не более (Н)				Для залов многоцелевого назначения с балконом и плоским полом допускается:
при широкоформатной проекции	1,5		2,0	
при широкоэкранный и обычной проекции	2,0		2,9	
Расстояние от нижнего проекционного луча до пола в зоне зрительских мест, м не менее	1,5	1,9		

Рис. 1. Схема размещения заэкранных громкоговорителей при 35-мм кинопоказе.

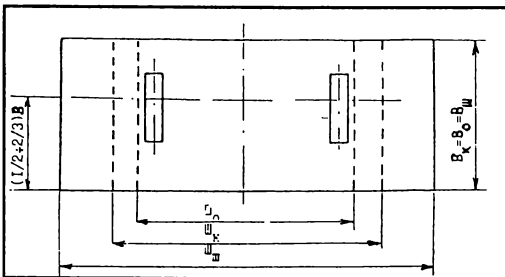
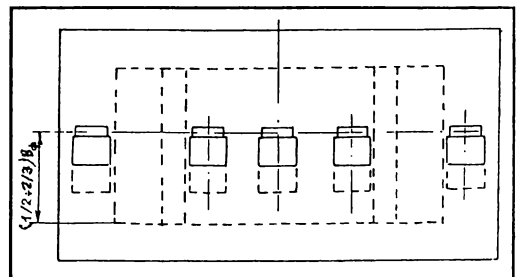


Рис. 2. Схема размещения заэкранных громкоговорителей при широкоформатном кинопоказе по системе "5+1"



Продолжение следует

Кинокомпания "Мост-медиа"

"ФАРИНЕЛЛИ"

Франция-Бельгия-Италия, 1994 г., 116 минут



История двух братьев Роски — Риккардо, композитора, и Карло, певца-кастрата, более известного под именем Фаринелли. Их совместная музыкальная карьера стала одной из самых блестящих в музыкальной культуре Европы XVIII века. Но встреча с известным композитором Генделем обернулась кошмаром, едва не положив конец братскому союзу...

Режиссер Жерар Корбьо

**В главных ролях:
Стефано Диониси, Энрико Ло Версо, Каролин Селлье**

Кинокомпания "Мост-медиа"

Контактные телефоны: (095) 229-67-13, 229-62-14