

КИНОМЕХАНИК

11'95

КМ



82-45812

Кинокомпания "Мост-Медиа"

представляет

фильм Патрика Брауде

ДЕВЯТЬ МЕСЯЦЕВ, или ПОПРОБУЙТЕ РОДИТЬ РЕБЕНКА

СОДЕРЖАНИЕ

Организация и экономика

Актуальная тема

В. Рябинский. К 100-летию российского и мирового кинематографа 2

Ваши деловые партнеры

А. Шенкман. Братья Суворовы 5

Семинар по социологии кино

М. Жабский. Этапы советской киносоциологии 8

Это интересно

Л. Рондели. Кинопосетитель и литература 15

Школа киноменеджера

Справочный минимум предпринимателя 17

Юридическая служба

И. Горшкова. Новое в защите авторских и смежных прав... 21

Кинотехника

Повышение квалификации

Я. Полщук. Кинопроектор 23КПК-3 23

100 лет кино

Д. Рымарев. Константиновы: Николай и Василий 27

Информация

Отраслевой стандарт ОСТ 19-155-94 31

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**К 100-летию российского и мирового кинематографа**

В. РЯБИНСКИЙ,
Заместитель Председателя Комитета
Российской Федерации по кинематографии

В 1995 году мировое сообщество отмечает знаменательную дату — столетие кинематографа, бурное и стремительное развитие которого во многом определило художественный и интеллектуальный облик XX века.

Выдающаяся роль кинематографа в истории человечества нынешнего века отмечается как праздник всего человечества и проходит под эгидой ЮНЕСКО.

Свою историю кинематограф начал 28 декабря 1895 года в одном из парижских кафе, где собравшиеся горожане, благодаря изобретателям и энтузиастам братьям Луи и Огюсту Люмьер, посмотрели первый в мире фильм “Прибытие поезда”.

Стремительно развивалось и кино России. Распространение его началось с показа 6 и 26 мая 1896 г. в Петербурге в саду “Аквариум” и в Москве в театре “Эрмитаж” французских люмьеровских картин и первых работ “пионеров” отечественного кино В. Сашина и А. Федецкого.

Именно в это время начинается “немой период” российского кинематографа, породивший и первых киномастеров: И. Можухина, В. Гончарова, В. Холодную, П. Чардынина, и одного из первых российских кинопромышленников — А. Ханжонкова.

Начало века характеризовалось бурным ростом производства отечественных фильмов: в 1910-м их было создано 30, в 1911-м — 73, в 1914-м — 330.

Заложенные первыми мастерами отечественного кино принципы творческого постижения мира и их художественный опыт были развиты в последующие годы такими новаторами кинематографа, как С. Эйзен-

штейн, В. Пудовкин, братья Васильевы, В. Петров, а в дальнейшем — М. Ромм, И. Хейфиц, А. Зархи, М. Калатозов, С. Герасимов, Г. Чухрай, М. Хуциев, С. Бондарчук, А. Тарковский, Г. Данелия, В. Шукшин, А. Герман, В. Абдрашитов, С. Соловьев, Н. Михалков и многие другие.

В настоящее время в Российской Федерации — 32 киностудии, расположенные в разных регионах страны, действуют 2333 кинотеатра и около 56000 киноустановок в городе и на селе.

В этом году отмечалось 75-летие Всероссийского государственного института кинематографии им. С. Герасимова, первой в мире профессиональной киношколы, подготовившей замечательную плеяду режиссеров, операторов, сценаристов, актеров, художников кино, организаторов кинопроизводства.

Награждение “Оскаром” фильма Н. Михалкова “Утомленные солнцем” и вручение ему приза на Каннском кинофестивале, присуждение “Серебряного медведя” Берлинского кинофестиваля фильмам “Год собаки” С. Арановича и “Пьеса для пассажира” В. Абдрашитова, внушительное число наград на различных международных форумах — свидетельство того, что позиции, завоеванные в прошлом на мировом рынке, продолжают укрепляться.

Российское киноискусство по праву является яркой, самобытной частью мирового кинематографа, предстоящий юбилей которого — заметное явление культурной жизни страны.

Должен сказать, что Президент и правительство РФ придают серьезное значение существованию отечественного кинематографа. В 1994 году был издан Указ “О протекционистской политике Российской Федерации в области отечественной кинема-

тографии и мероприятиях в связи со 100-летием мирового и российского кинематографа". Уже из названия ясно, какое важное значение придается кинематографии в нашей стране. В первую очередь в Указе идет речь не о праздновании юбилея, а о протекционистской политике государства в области кино. В нем изложены основные направления протекционистской политики: обеспечение стабильной кредитно-финансовой поддержки российских кинопредприятий, подготовка Федерального закона о кино, установление кредитных отношений с банками, создание Фонда социально-экономической поддержки кинематографии и т.д. Особенно важно, что исполнительным органам власти на местах рекомендовано принимать свои программы по поддержке и празднованию юбилея кино.

В соответствии с Указом был образован Российский организационный комитет по подготовке и проведению мероприятий, посвященных празднованию 100-летия кинематографа в 1995-1996 гг. во главе с заместителем председателя правительства Ю. Яровым.

Правительство России приняло постановление, которым утвержден Российский организационный комитет и рекомендовано местным органам власти создавать региональные комитеты.

В следующем постановлении "Об очередных мерах протекционистской политики Российской Федерации в области отечественного кино" говорится о необходимости государственно-финансовой поддержки не менее 50 проектов производства и проката художественных фильмов в год, сохранении производства и проката документальных, учебных, анимационных лент. Минэкономики должно рассмотреть вопрос обеспечения лимитами капитальных вложений. Утвержден порядок ввоза на территорию страны зарубежных кино-видеофильмов. Госкомитету по имуществу предписано при переходе в частное владение сохранять профильность культурных учреждений.

Я специально говорю об основополагающих документах, на основании которых мы работаем, чтобы подчеркнуть всю серьез-

ность отношения к кино со стороны государственных органов, которые понимают его важность и значимость.

В рамках предстоящего празднования осуществляется разнообразная программа киномероприятий, утвержденных комплексным планом оргкомитета. Здесь несколько направлений деятельности: от рассмотрения основополагающих документов до проведения фестивалей, выпуска книг, отношений с телевидением и пр. Практически в программе учтено все, чем живет кинематограф. Есть специальный раздел производства фильмов к 100-летию кино. Надо сказать, что все достойные фильмы, выпущенные в 1995 году, безусловно, посвящены юбилею. В то же время есть кинопроизведения, впрямую относящиеся к торжественной дате.

Так, Геннадий Полока заканчивает фильм на киностудии им. М. Горького "Возвращение броненосца", действие которого происходит в Одессе в те дни, когда там снимался С. Эйзенштейном ставший мировой классикой "Броненосец "Потемкин". Историческая по своему материалу лента создается в комедийно-мелодраматическом жанре, что дает ей реальные перспективы на встречу с широкой зрительской аудиторией.

Известные кинематографисты — братья Элем и Герман Климовы работают над серией фильмов, в которых история кино будет рассматриваться параллельно с историей Олимпийских игр. По замыслу авторов в этих исторических лентах будет много новой информации.

Группа молодых режиссеров, уже успешно зарекомендовавших себя (А. Хван, В. Тодоровский, В. Хотиненко, С. Сельянов, Д. Месхиев), сообща создают альманах коротких (по 20 мин. каждая) киноновелл под люмьеровским названием "Прибытие поезда", посвященный 100-летию юбилею кино.

Заслуживает внимания замысел режиссера Сергея Ковалова ("Ленфильм") — "Сергей Эйзенштейн". Это художественно-публицистический фильм, включающий обширный материал хроники жизни и

творчества режиссера, его дневники, документы. Задача автора — создать портрет художника, проследить его связи с эпохой, творческий процесс, рождение фильма.

Активно готовятся к празднованию юбилея кино и сотрудники Госфильмофонда, благодаря их усилиям бесценные кинематографические сокровища сохранились для будущих поколений.

При составлении программы Госфильмофонд учел опыт других стран, в первую очередь, киноархивов 12 государств Европейского сообщества, объединенных проектом “Люмьер”. Эта программа включает в себя восстановление фильмов, издание европейской фильмографии на лазерных дисках по системе “Си-Ди-Ром”, а также публикацию книги об утраченных лентах.

Воссоздается “Золотой Фонд” из ста известных у нас в стране и за рубежом картин, которых, разумеется, значительно больше, за отсчет взято именно сто по аналогии со 100-летием кино. Это сделано для того, чтобы обратить внимание на эти уникальные давнишние, в том числе дореволюционные, работы.

Есть специальный план восстановления фильмов, осуществляемый Госфильмофондом вместе с киностудиями. Это фильмы, которые зритель никогда не видел: они оказались или незаконченными, или по каким-либо причинам весь исходный материал был утрачен.

Совместно с киноконцерном “Мосфильм” Госфильмофонд восстанавливает и готовит к показу последний незавершенный фильм Александра Довженко “Прощай, Америка!”, совместно с киностудией “Ленфильм” — фильм Григория Козинцева и Леонида Трауберга “СВД”. Там же приступили к восстановлению незаконченного фильма Сергея Васильева “Наши песни” (с участием популярных актеров советского кино Николая Крючкова, Павла Кадочникова, Александра Борисова и других). Это очень сложная работа, требующая много сил и средств.

Госфильмофонд обязуется восстановить 15 русских дореволюционных картин, в том числе такие, как “Портрет” и “Калиостро”

Владислава Старевича, “Сатана ликующий” Якова Протазанова, “Обрыв” Петра Чардынина и другие.

В рамках международного проекта “Люмьер” Госфильмофонд совместно с синематеками других стран участвует в восстановлении ряда немых картин. Первая из завершенных — “Матерь Скорбящая” (Франция) была показана на последнем Конгрессе ФИАФ.

Большая работа ведется по изданию печатной продукции. Создана специальная комиссия по издательской деятельности к 100-летию кинематографа. Она проанализировала все заявки, обсудила и подготовила к изданию 24 книги о кино, часть из них уже вышла из печати, часть издается.

Начато осуществление большой и серьезной программы, которую реализует Московский союз кинематографистов, по увековечиванию памяти выдающихся кинематографистов России. Казалось бы, что тут особенного, памятные доски, памятники на могилах... Оказалось, это не так просто, но совершенно необходимо. Если мы нация, уважающая свою культуру, памятники культуры должны быть в нормальном состоянии. Если люди не помнят о том, что делали их отцы, деды, то грош цена таким людям. Нельзя начинать все время жизнь сначала.

В рамках комплексного плана разрабатывается вопрос о статусе фирменных кинотеатров, чтобы показывали они все-таки в основном российское кино, им предоставляются определенные льготы.

Проводится значительное количество мероприятий, специально запланированных к 100-летию кино. Все зрители знают, в том числе и читатели журнала “Кинемеханик”, как много сейчас демонстрируется фильмов к юбилею, по телевидению. Это одно из направлений в работе и оргкомитета, и кинематографистов, и телевидения.

На российском канале ТВ в программе “Киномарафон” проводится ретроспективный показ лучших российских и зарубежных картин. В кинотеатре “Иллюзион” демонстрируются ленты, созданные на различных этапах развития отечественного кинематографа.

В Доме кинематографистов проводится цикл разнообразных творческих мероприятий, встреч, посвященных юбилею.

Как никогда прошло много хороших фестивалей. В 1995 году новое звучание получили Московский международный кинофестиваль, Всероссийский фестиваль "Созвездие", Открытый российский фестиваль в Сочи, Международный фестиваль неигрового кино "Послание к человеку", "Виват, кино России!" и фестиваль фестивалей в Санкт-Петербурге, "Киношок" в Анапе, в Выборге — "Окно в Европу", фестиваль неигрового кино в Екатеринбурге, "Золотой Витязь" и т.д. Почему я говорю об этих фестивалях? Вроде бы они и раньше были, но сегодня все осмыслено по-новому, с точки зрения юбилея кинематографа.

Не надо забывать очень существенный момент: на осуществление комплексного

плана государство выделило определенные деньги. И это очень важно.

13 декабря 1995 года пройдет торжественное заседание, посвященное 100-летию отечественного и мирового кинематографа. Сейчас практически каждая киноорганизация подготовилась к юбилею. Очень много сил вложил в организацию праздничных мероприятий Музей кино. Там прошло несколько выставок, подготовлена прекрасная кинопрограмма, выходит замечательная печатная продукция.

В заключение хочу сказать, что Кинокомитет по возможности старается помочь всем и каждому советом и делом. Но всего из Центра не сделаешь. Каждый на своем месте должен думать, как работать, как зарабатывать, как привлекать зрителей в кинозал. Это "альфа" и "омега" нашей работы в кино.

Ваши деловые партнеры

Братья Суровы

Государственное предприятие "Республиканский фильмокомбинат" стало одним из первых российских, освоивших принципиально новую пленочную продукцию фирмы "Кодак". После переговоров на разных уровнях, визитов представителей фирмы в Москву, когда были обсуждены все организационные, экономические и технические детали, выяснилось, что обработка этого типа пленки требует особых растворов и особого режима проявочных операций. Возникла необходимость в реконструкции проявочных машин. Надо было обращаться в НИКФИ, разрабатывать новую технологию, а значит, терять время, нести убытки.

Но на комбинате есть братья Суровы. Они появились здесь через несколько лет, после того как он начал функционировать, совсем еще молодыми парнями. Сначала

пришел Евгений, а года три спустя, сразу после армейской службы — Игорь. Братья вошли в бригаду слесарей-ремонтников, обслуживали проявочное и копировальное оборудование. Работали бок о бок с людьми постарше, поопытней, учились у них; и как-то так получилось, что очень скоро вышли из разряда новичков и все чаще и чаще именно к ним обращались в трудную минуту. Барахлил ли в очередной раз трудяга — "мультиплекс", ветеран копировальной техники, которому уже давно пора было "на пенсию", возникали ли неполадки в громоздкой проявочной машине 40П2, случалось еще что-то — звали Суровых. И они не подводили, привыкая к тому, что очень многое на производстве зависит от их смекалки, которой братьям не занимать, их умения вникать в сущность проблемы,



Евгений Михайлович



Игорь Михайлович

их равнодушно, не побоюсь этого слова, творческого отношения к своим обязанностям, к технике.

А разве забудутся те дни, когда начинался плановый ремонт цеха обработки пленки и непременно лихорадило весь коллектив. Почему-то в очередной раз подводили подрядчики, куда-то исчезали запчасти и материалы, катастрофически поджимали сроки, над финансовым планом нависал дамоклов меч срыва, а каждый знал, что это такое. И тогда Суровы вместе с бригадой в бешеном ритме аврала «наваливались» и делали все, что надо. Облегченно вздыхали и директор, и начальник планового отдела. Не собираюсь петь дифирамбы пресловутой «штурмовщине», но не сомневаюсь, что такие дни тоже кое-чему научили Суровых. Их фамилия частенько появлялась в списке изобретателей и рационализаторов родного предприятия.

...Шли годы, производственная база РФК расширялась, совершенствовалась. Ушли в небытие «старик-мультиплекс» и ему подобное оборудование, на смену допотопным 40П-2; пришли ВАФы, кстати, тоже не слишком удобные для эксплуатации. Появлялась новая техника на радость братьям Суровым, которые тоже совершенствова-

лись и росли как специалисты, мастера своего дела.

За последние пять лет на фильмокомбинате многое изменилось, теперь уже коренным образом: и общее направление производственной деятельности, и экономические аспекты, и техническое оснащение. Изменился и состав работников, но до чего же приятно сознавать, что основной костяк сохранился, несмотря на все передряги перестроечного и послеперестроечного периодов. Остались на своих местах и братья Суровы, но теперь они воплощают в себе всю ремонтно-техническую службу. Евгений, Игорь и их коллега, тоже ветеран РФК, Н. Глебов опекают разнообразнейшую технику, при помощи которой предприятие осуществляет свои основные производственные функции — тиражирование новых фильмов и восстановление фильмофонда кинопрокатных организаций России.

Как же возрос круг обязанностей двух слесарей-ремонтников (они по-прежнему числятся таковыми в штатном расписании)! Возросла и ответственность. Да, надо содержать в порядке доверенную им технику, надо вовремя устранять все неполадки, не допускать простоя оборудования, Но этого мало! Возросший ритм производст-

венной жизни то и дело ставит иные задачи, выходящие за пределы обязанностей слесаря-ремонтника, вроде той, о которой шла речь в начале очерка. Ведь Суровы тогда самостоятельно решили проблему, связанную с обработкой пленки фирмы "Кодак". Евгений и Игорь создали оригинальную систему коммуникаций с автоматическим контролем за подачей раствора и работой насосов. Теперь сигнал предупреждает о малейших нарушениях циркуляции раствора, которые могли бы вывести из строя всю линию. Немаловажную роль здесь сыграл насос со списанного двигателя "Нивы". И теперь работа с зарубежной пленкой идет в оптимальном режиме. А что касается солидных сумм, которые могли бы потребоваться для этой реконструкции, то инициатива братьев позволила фильмокомбинату обойтись "малой кровью".

И несколько лет назад Суровы совершили нечто подобное, когда РФК переходил на обработку цветной пленки и с не меньшей остротой встал вопрос о реконструкции проявочных машин. Можно привести и другие примеры, которые в не столь далекие времена пополнили бы перечень рацпредложений, разработанных и внедренных Суровыми. Но теперь работа с рационализаторами и изобретателями, кажется, не в почете.

Как же удается двум, по существу, самоучкам решать сложнейшие инженерные проблемы? Можно, наверно, говорить о врожденном таланте братьев, можно повторить, что им свойственно умение глубоко вникать в суть задач, стоящих перед ними. Существует, видимо, и какая-то труднообъяснимая "техническая интуиция", присущая многим русским умельцам, дальним и близким родственникам тульского Левши. В разговоре с Суровыми мы полушутя вспомнили, как в поэме А. Твардовского "Василий Теркин" герой чинил старые ходики: "Но куда-то шильцем сунул, что-то высмотрел в пыли, внутрь куда-то дунул, плюнул — что ты думаешь — пошли!" Игорь улыбнулся: "Вот так и мы с Женей работаем".

Может быть и так, но какое нужно

"шильце", чтобы с его помощью управляться с таким разнообразием механизмов! На фильмокомбинат пришли и электроника, и высокочувствительная оптика, и компьютеры, и видео, и прочие достижения науки отечественной и зарубежной. Тут "шильцем" не обойтись! Вчитайтесь в строки должностной инструкции, определяющей сферу деятельности тех, кого называют слесарями-ремонтниками: "обслуживание копировальной аппаратуры, фильмопроверочных столов, электролизной установки, всех приборов КИПа, склеечных полуавтоматов, проявочных машин, стартового стола, реставрационных машин". Внушительно, не правда ли? И все это братья держат в своих руках.

Когда-то я знал Женю и Игоря новичками, делавшими первые шаги в сложном мире техники. Теперь Евгений Михайлович и Игорь Михайлович — "профессора" в своем деле, словно врачи-специалисты высокого класса помогают заболевшим пациентам. Суровы никогда не жалуются на перегрузку, на сложность проблем, которые приходится решать. Наоборот, они рады новым встречам с любой техникой — от пишущей машинки до автомобиля.

Во дворе РФК размещается автобаза Мосгоркинопроката, где Евгений и Игорь — частые гости. Водители машин с уважением прислушиваются к их мнению, если речь заходит о закапризничавших клапанах, неисправном сцеплении или о чем-то подобном. И нет никакой рисовки, когда братья утверждают, что, чем трудней задача, тем интереснее ее решать.

Так, было интересно, когда судьба свела их с еще одной "капризной иностранкой" — пленкой фирмы "Орво". Пришлось поломать голову, пытаюсь избавиться ее от сажевого покрытия. Такая пленка обеспечивает более высокое по сравнению с отечественными материалами качество изображения, но далеко не вся наша проявочная техника рассчитана на работу с ней. РФК получил партию пленки с "сажей" и опять — пока где-то искали пути решения проблемы — братья Суровы соорудили приставку для снятия сажевого слоя. Все своими руками!.. Что ж, талант есть талант!

У Суровых имеются и еще не менее примечательные качества — умение и потребность быть верными своему делу, служебному долгу, родному коллективу. Сами они о себе таких громких слов, конечно же, не говорят. Да и вообще не любят “выступать”, на роль героев не претендуют, хотя цену себе знают. Какие там герои — нормальные работяги, не без недостатков, между прочим. Кстати, они не похожи друг на друга ни внешне, ни характерами. Так что братья Суровы — это не единое целое, это миниатюрный трудовой коллектив, два вполне реальных человека. Но вот отношение к делу, технике роднит их не меньше кровных уз.

А теперь не могу не сделать небольшого отступления. За сорок с лишним лет работы в российском кинопрокате мне постоянно приходилось встречаться с работниками, чем-то напоминающими Суровых. Среди них были составители программ, редакторы, контролеры на экране, монтажницы, комплектовщицы, словом, представители самых скромных и неприметных профессий. Эти люди честно и даже самоотверженно трудились, порой в нелегких условиях, получая, как правило, мизерную зар-

плату, но своему делу были преданы по-настоящему. Вспомнят ли о них, когда будет отмечаться 100-летие отечественного кинематографа. Вероятнее всего, они останутся “за кадром”, а ведь в успехах нашего кино есть немалая доля и их труда, скромного и вроде бы незаметного. И я твердо убежден, что на них очень многое держится и в конторах по прокату фильмов, и в других киноорганизациях.

Вот и Суровы из таких — незаметных, но очень и очень нужных. Думаю, что они не уйдут со своего предприятия, где началась и проходила их трудовая жизнь. Их бывшие коллеги по бригаде ушли. Куда? Кто — на заслуженный отдых, кто — в коммерцию, бизнес, торговлю. “Миллионы гребут!” — без тени зависти говорят Суровы.

— “А вы-то сами? — не совсем тактично спрашиваю я. — Сколько вы получаете?”

Как-то смущенно улыбнувшись, они называют сумму, настолько несопоставимую с их нагрузками, что теперь уже смущенно улыбаюсь я. А сумму позвольте здесь не приводить.

А. ШЕНКМАН

Семинар по социологии кино

Этапы советской киносоциологии

М. ЖАБСКИЙ,
доктор социолог. наук, НИИ киноискусства

Так уж распорядилась история, что отечественная наука о кино началась с разработки ее социологических аспектов. В 10-е или 20-е годы этот факт, возможно, мог послужить поводом для благостного признания, что социология кино родилась счастливой. Однако, окидывая мысленным взором ее социальную историю с высоты сегодняшнего дня, повторить такое признание никак нельзя.

На протяжении семи десятилетий советской истории “роман” с судьбой у социологии кино складывался неоднозначно, дра-

матично, а порой и прямо-таки трагично. Имея это в виду, в реальном функционировании советской социологии кино можно выделить три этапа: 20-е годы, 60-е и первая половина 80-х, вторая половина 80-х — начало 90-х годов. Различаются они социально-политическими и прочими условиями функционирования данной отрасли науки о кино, господствовавшими представлениями о потребности в ней со стороны общества и кинематографа, ее взаимоотношениями с практикой и т.д. Уяснение этих реалий не бесполезно для понимания и решения сегодняшних проблем.

20-е годы

Советская наука о кино начиналась с осмысления под определенным углом зрения политических и социологических аспектов кинематографа¹. Общая идеологическая атмосфера в стране благоприятствовала такого рода поискам. Достаточно сказать, что в 1918 г. В.И. Ленин охарактеризовал постановку социальных исследований в качестве “одной из первоочередных задач” общественной науки. В своих истоках социология кино базировалась также на прямом указании В.И. Ленина на необходимость учитывать воздействие киноискусства на зрителей.

В 20-е годы исследователи, как и в дореволюционное время, уделяли внимание теоретической разработке общих вопросов социологии кинематографа. Среди опубликованных работ уместно выделить книгу М. Левидова “Человек и кино. Эстетико-социологический этюд” (1927 г.), в которой высказаны интересные и по сей день не утратившие своей актуальности мысли о причинах массовой популярности кинозрелища, о его развлекательной функции, связанной с погружением зрителя в “игровое воспроизведение жизни, первичных и основных ее проблем”. Секрет кино М. Левидов видел в том, что “оно дает человеку возможность играть — впечатляться — не реально существующими формами мира, а измененными, специально приспособленными к силе и способности его восприятия”.

Широкое распространение получили также конкретно-социологические исследования. В качестве их тематической доминанты выступала киноаудитория, которую, по мнению социологов и деятелей кинематографии, необходимо было “перековать” с помощью “киновещи”. В этом плане определенную работу социологического характера проводило и Общество друзей советского кино. С.М. Эйзенштейн так охарактеризовал деятельность этой организации:

“Общество производит опрос зрителей, будь то рабочие или представители Красной Армии, интересуется их мнением о каждой картине, собирает их высказывания о форме, о том, понятна ли картина, какие в ней недостатки и насколько она отвечает запросам зрителей. Все эти данные собираются, исследуются и принимаются во внимание в дальнейшей работе”². Заметим, что процитированные слова сказаны С.М. Эйзенштейном в порядке пояснения перед аудиторией, собравшейся в Сорбоннском университете, общих “принципов русского фильма”. Есть основания сомневаться, что этот принцип достаточно широко применялся в практике фильмопроизводства. В то же время можно утверждать, что в методологическом плане он чрезвычайно важен, особенно для сегодняшнего российского кино, утратившего контакт со своим зрителем.

В центре внимания исследователей в 20-е годы находились общесоциологические аспекты взаимодействия кино и общества, аудитория кинематографа. Исследовались в основном опросы социального функционирования кинематографа. Серьезное внимание уделялось также методологическим аспектам исследований.

Специально по этой теме А. Трояновский и Р. Егизаров опубликовали в 1928 г. книгу “Изучение кинозрителя”, не имевшую аналогов в мировой литературе того времени. Спустя пять лет, в 1933 году вышла и другая книга такого же типа — “Изучение детского кинозрителя” А. Гельмонта.

Исследователи 20-х годов выдвинули и обосновали задачу конкретно-социологического анализа социальных проблем кинематографа, развернули интенсивную работу по ее реализации. В общих чертах ими была разработана и исследовательская программа социологии кино. Далеко не все удалось ученым, но нельзя не видеть, что их деятельность была пронизана духом по-

¹ Н. Лебедев. *Внимание: кинематограф!* М.: Искусство, 1974, с. 39.

² С. Эйзенштейн. *Принципы нового русского фильма. Избранные произведения в 6-ти томах.* М.: Искусство, 1964. Т. 1.

иска эффективных методов. Так, А. Гельмонт описал технику двадцати трех (!) приемов изучения интересов и запросов юного зрителя. Столь богатая палитра исследовательских методов говорит о том, что в отечественной киносociологии уже на заре ее существования были заложены традиции оригинального подхода к решению научно-методических задач. Среди описанных приемов есть и такие, которые уже в наше время употреблялись либо могут употребляться (например, остроумный прием исследования восприятия фильма детьми путем раскладывания кадров из него в соответствии с фабулой).

Разумеется, в 20-е годы многие методологические проблемы не только не были решены, но даже поставлены.

Серьезным минусом явилось увлечение идеями влиятельной в ту пору рефлексологической теории, основоположником которой являлся В. Бехтерев. Отсюда возникла установка на создание некоей “биосociологии” кинозрелища с ее упрощенно механическим толкованием зрительского поведения. К счастью, она оказалась недолговечной. Больше всего исследования страдали тотальной заидеологизированностью.

Как видим, в методологическом плане первый период в развитии советской социологии кино был отмечен и достижениями, и недостатками.

30-е — 50-е годы

С середины 30-х годов социология кино, казалось, уже навсегда канула в Лету. Прошло долгих 30 лет, прежде чем она, словно феникс, восстала из пепла. Впрочем, та же участь постигла и другие отрасли социологии.

Изгнание социологии из отечественной науки, произошедшее в далекие 30-е годы, явилось прямым следствием отношения к социальной сфере со стороны тоталитарного государства сталинского образца. Вся эта сфера сознательно и расчетливо была принесена в жертву утопической затее построить “справедливое” общество по разработанному в кабинетной тиши схемам.

Ведь одно дело строить “фабрику” по производству человеческого счастья, и совсем другое — получать от нее реальное счастье. Даже если бы навязанный стране общественный проект был реалистичным, то и в этом случае целая историческая полуса отделяла бы его реализацию от использования результатов. Глобальную “социальную технологию”, прежде всего политическую и экономическую, способную уменьшать страдания людей и приносить “максимум счастья для максимума существ” пришлось бы создавать одним поколениям, а пожинать ее плоды — совсем другим. Должную “конечную продукцию” создававшегося общественного устройства сталинизм сознательно выносил далеко за пределы настоящего и ближайшего будущего. Исключением было производство кинематографических иллюзий человеческого счастья (фильмы “Светлый путь”, “Кубанские казаки” и др.). Соответственно научное изучение социальной сферы, а она включает в себя и киноуслуги населению, снималось с повестки дня; в лучшем случае оно отодвигалось в коммунистическое далекое.

60-е — первая половина 80-х годов

Как уже отмечалось, государственное кино сталинского образца, равно как и сама административно-командная система в “социологической помощи” не нуждались. Активные социологические исследования возобновились лишь в 60-е годы, когда заметно изменился социально-политический климат в стране, а кинематографический процесс значительно усложнился, возрос его динамизм. В этих условиях социальные грани кинематографической жизни обрели обостренную практическую значимость, с чем — если рассматривать вопрос в общем плане — и связано возрождение интереса к социологии кино.

Определяя предмет своих поисков, практически все исследователи в ту пору сошлись на необходимости полностью сосредоточить усилия на проблеме “кинемато-

граф и зритель". Именно этот вопрос анализировался в вышедших в те годы статьях, брошюрах, сборниках, и характерно, что именно такое название имели многие из них. Думается, применительно к задачам того периода избранная методологическая установка в целом была верной. Изучением проблемы "Кино и зритель" новое поколение социологов продолжило исследовательскую работу, начатую в 20-е годы и позже насильственно прерванную. Избранная установка, безусловно, отвечала и насущным практическим запросам. Ведь социологи, по существу, продолжили ту исследовательскую работу, которая уже велась в недрах самой кинематографической практики.

Дело в том, что в 60-е годы в социальных функциях кинематографа произошло существенное изменение — ослабла его коммуникативная действенность. Известный рост материального уровня жизни людей, определенное возвышение их эстетических запросов, некоторое расширение спектра и развитие так называемых "альтернатив досуга" — эти и многие другие приметы нашего времени привели к тому, что кино утратило свое былое монопольное право на культурный досуг населения. Более того, если в прежние времена все фильмы народ смотрел в кинотеатре и только в нем, то к концу 60-х годов традиционная форма кинопоказа по числу просмотров фильма уже уступала недавно появившейся — телевизионной. Распространители фильмов в поисках новых путей к зрителю занялись его изучением с помощью массовых опросов. Эту работу и продолжила возрожденная киносociология.

Каждое слагаемое социально-кинематографического процесса, будучи относительно автономным, испытывает на себе воздействие общесоциальных изменений и, придя в движение, оказывает влияние на связанные с ним структурные элементы. В 60-е годы общесоциальные сдвиги как бы изменили основное направление своего воздействия на кинопроцесс. Эстетика и киноведение традиционно исходят из того, что общественный контекст влияет на них

главным образом через художника и кинотехнику, с чем отчасти и связана ведущая роль фильмопроизводства в его взаимодействии со сферой "потребления". Время, однако, потребовало внести и в это представление определенную корректировку. Социум стал властно вторгаться во внутреннюю "механику" традиционного кинопроцесса и через другие "ворота" — личность, выступающую в роли кинозрителя. Связано это было прежде всего с внедрением в культурный досуг телевидения, включавшего в свою программу и фильмы. Традиционный кинематограф оказался в полосе усиленного, можно сказать, небывалого по своей интенсивности "обратного воздействия". В сложившихся условиях обострилась потребность в социологическом изучении киноаудитории. Оно должно было прежде всего пролить свет на то, как изменяется киноаудитория под влиянием общесоциальных сдвигов и какая в связи с этим перестройка требуется в других звеньях традиционного кинопроцесса, с тем чтобы восстановить нарушенное динамическое равновесие.

Итак, персона нон грата на протяжении нескольких десятилетий социология в 60-е годы наконец-то обрела виды на "прописку" в кинематографическом доме. Новое поколение исследователей во главе с вгиковским профессором Н. Лебедевым, начавшим свои изыскания еще в 20-е годы, с энтузиазмом приступило к освоению социологического ремесла, первым зондированиям общественного мнения. Перспективы, однако, не были столь радужными, как поначалу представлялось. Внешняя дверь в кинематографический дом вроде бы была распахнута, но войти в него оказалось не так-то просто. Многие внутренние двери были попросту заперты. Реальный прогресс в обретении "прописки" свелся к обескураживающе малой величине, отделявшей полупризнание от полного непризнания.

Сковывали прежде всего все те же общесоциальные причины. Социологи проводили свои исследования с оглядкой на расставленные красные флажки. Так, в сту-

денческие годы, это было в середине 60-х, автор этой статьи попытался провести, на свой страх и риск, одно из рядовых социологических исследований, не претендующее на какие-либо глобальные обобщения, но вызывающее студентов на откровенный разговор. За помощью пришлось обратиться в Московский горком комсомола. Приветливая и уже умудренная опытом идеологической работы сотрудница горкома, ознакомившись с предложенной анкетой, откровенно и не без иронии сказала автору: “Я бы поддержала ваше предложение, если бы была уверена, что нам с вами за такое мероприятие не дадут больше 15 лет...”.

Анкета, надо сказать, касалась деликатных вопросов — межнациональных отношений. От покушения на эту ставшую ныне столь актуальной проблему пришлось отказаться. Придя чуть позже в социологию кино, я надеялся обрести сравнительно большую творческую свободу. Но иллюзии тотчас развеял рассказ о том, как из социологической лаборатории НИКФИ был уволен ее сотрудник А. Красилов. О его работе ходили разные слухи. Говорили, что высокому начальству не понравились выводы исследователя. Из-за дефицита гласности его справку, а она была направлена в ЦК КПСС под грифом “ДСП”, я не читал. Точнее, ознакомился с ней несколько лет спустя в американском журнале в изложении американского социолога. Статья называлась “Советская киноаудитория: конфиденциальный взгляд”. Никакого “криминала”, кроме непредвзятого взгляда на вещи, в ней не было, но тем не менее...

Кроме общесоциального, на исследователей “давил” и бюрократический кинематографический пресс. Примечателен такой случай. На пороге 70-х годов социологической лабораторией НИКФИ было проведено замечательное по своему исполнению исследование. Социологов интересовало функционирование в зрительских аудиториях широкоформатного кинематографа. Прделанная работа обнаружила массу просчетов в постановке этого — нового для той поры — вида кинематографа. От забвения его специфических художественных

возможностей до едва ли не полного отсутствия информированности населения о его существовании и особенностях. На Украине, например, некоторые зрители в ходе опроса заявляли: “Широкоформатное кино и широкоэкранный обозначают одно и то же. Только одно — по-русски, другое — по-украински”. Половина городских зрителей, из числа смотревших широкоформатные фильмы, заметили лишь повышенную цену входных билетов. Словом, специфические особенности этого вида кино не являлись мотивом кинопосещаемости. Но ведь широким форматом руководство тогдашнего Госкино надеялось поправить пошатнувшиеся позиции кинематографа в досуге населения, вызвать новые зрительские приливы. Обнаружилась явная неувязка между надеждами руководителей и зрительской реакцией, отраженной в собранном социологическом материале.

Казалось бы, выводы социологов дадут импульс к поиску новых, более эффективных подходов к вопросу. Но на заседании коллегии Госкино, посвященном развитию широкоформатного кино, представители НИКФИ не решились откровенно доложить о полученных результатах. Не решились, в частности, потому, что убоялись неизбежного оргвывода: “Такая социология не нужна”.

Этот случай красноречиво говорит о том, что институты управления уготовили киносоциологу не более чем прокрустово ложе. Социология кино воспринималась всего лишь как разновидность социальной статистики, которая, к тому же, в определенных случаях должна была отражать свой предмет сквозь призму этакой розовой птички. И если исследователи ею не владели, тотчас возникал вопрос о праве социологии кино на существование.

В 60-е годы наша киносоциология не только возродилась, но и получила некоторое развитие. Особенно плодотворной оказалась первая половина 70-х годов, но позже выявились застойные явления, прозвучали фальшивые ноты. Позитивным было то, что сложились определенные связи между социологией и кинематографом, обоз-

начилась ее проблематика, вырабатывались и в чем-то совершенствовались исследовательские методы, накапливалось социологическое знание о кино, не лишенное практической значимости. Что касается недостатков проведенной исследовательской работы, то основные из них обычно усматривали в "дефиците" ее практической отдачи.

Действительно, социологическая помощь кинематографу могла и, несомненно, должна была бы оказаться более ощутимой. Социологи могли и обязаны были проявить большую изобретательность и настойчивость, добиваясь внедрения своих рекомендаций. Вместе с тем сильнее сказались негативные тенденции, характеризовавшие жизнь страны в целом, деятельность кинематографа в том числе. Бросая на чашу весов значение "внутренних" и "внешних" факторов, мы не можем не прийти к такому выводу: главная проблема заключалась все же в том, что в условиях авторитарной организации кинематографической жизни, оторванности практики кино от зрительской аудитории, дефицита гласности, застойных процессов в самом киноделе и управлении им действительно ценные социологические данные, а их было немало, сплошь и рядом оказывались невостребованными. Показательны в этой связи, хотя и не лишены известной доли преувеличения, слова П. Щедровицкого о впечатлении, сложившемся у него, когда он "впервые начал работать с Союзом кинематографистов": "...В этой сфере, — утверждал он на страницах "Советской культуры", — вообще отсутствует связь с гуманитарными науками. Философия, социология, психология — все это за границами знания и понимания кинематографистов". (Приведенная мысль была высказана в "перестроечное" время.) Но только ли гуманитарные науки повинны в таком положении дел?

Что греха таить, в многочисленных обвинениях в адрес социологов были свои резоны. Однако недостаточная отдача возрождавшейся киносociологии, с таким большим трудом обретавшей себя, с опаской делавшей каждый свой новый шаг, куда в

большей степени объяснялась устройством старого двигателя нашего кинематографического локомотива, столь грубым, столь бесхитростным, что он мог работать и без социологического "топлива". Зачастую подлинная социологическая энергия была ему прямо-таки противопоказана, ибо социология неизбежно делала достоянием гласности неблагоприятное состояние киноотрасли. Разумеется, такое устройство кинематографического локомотива было возможным благодаря жесткому государственному регулированию закупки и проката зарубежных — прежде всего американских — фильмов.

Практическая действенность социологии кино на втором этапе ее функционирования (60-е — первая половина 80-х годов) ограничивалась еще и тем, что она, заново родившись, должна была пройти определенные стадии формирования и созревания. Этот процесс складывался отнюдь не лучшим образом.

Второй этап в развитии социологии кино можно разделить на три подэтапа, каждый из которых характеризовался определенным лейтмотивом, пронизывающим всю исследовательскую работу, и специфической социально-психологической атмосферой. Первый подэтап в начале 60-х годов был периодом "почина", открывшим киносociологию. По понятным причинам серьезной практической отдачи от социологических изысканий вряд ли можно было требовать.

Следующий подэтап обозначился во второй половине 60-х годов и завершился в первой половине 70-х. Это была полоса известной профессионализации социологии кино и превращения ее в более или менее признанный социальный институт. Исследовательская работа проходила под знаком самовыживания. Налаживались и укреплялись ее связи с практикой кинематографа, профессионализм основательно потеснил самодеятельность, преобладавшую в период "почина". Социологи провели ряд серьезных изысканий, имевших практический резонанс. Они, в основном, касались кинообслуживания села, но зрелых организационных форм социология кино так и не об-

рела, что ограничивало ее профессионализацию и практическую отдачу.

Примерно с середины 70-х годов начался третий подэтап. К этому времени гамлетовский вопрос “быть или не быть?” благополучно разрешился. Исследователи свободнее вздохнули и, казалось бы, должны были выйти на новые рубежи в постановке и эффективности своей работы. Однако вместо значительного прогресса наблюдалось лишь медленное развитие на одних направлениях и застой, даже движение вспять — на других. Чем это объяснялось?

Ответ подсказывает сама история. Социология кино является одновременно научной дисциплиной и инструментом направленного воздействия на кинематографический процесс. Выполнение названных ею функций в 70-е — 80-е годы серьезно сдерживалось целым рядом факторов. Это, во-первых, вызванная конкретными социально-историческими обстоятельствами длительная — от 30-х до начала 60-х годов — “пауза” в развитии отечественной социологии кино и еще более длительное отсутствие социологического образования в стране. Во-вторых, отставание — и даже известная анахроничность организационных форм, в которых и по сей день пребывает данная социологическая отрасль, нерасчлененность различных ее функций. В-третьих, объективно обусловленная ограниченная потребность в “социологической помощи” со стороны кинематографа советской модели. В-четвертых, это своего рода “дистония” взаимных контактов, социальных связей между практикой кино и социологической наукой.

В ряду других социология выполняет две функции — науки и службы. Обе необходимы, они взаимопредполагают и взаимодополняют друг друга. Без “службы” не получает должного социально-практического завершения наука. Не опираясь на солидную науку, “служба” обречена на любительское занятие социологией, профанацию этого дела. Исследовательские ячейки, возникшие в середине 60-х годов, изначально совмещали в себе функции и науки, и социологической службы. Тогда это было

неизбежно и вполне логично. Естественным являлось и то, что организационно они были включены лишь в систему науки. (Исключение — лаборатория “Кино и зритель”, принадлежавшая одновременно ВГИКу и Управлению кинофикации Мосгорисполкома.) Но уже в начале 70-х годов стало ясно, что такая постановка дела — временная мера, что необходима функциональная и организационная дифференциация социологических подразделений.

В самом деле, социология кино, являющаяся частью общественности и потому обязанная вносить свой теоретический вклад в науку, эту свою функцию выполняла крайне слабо. Прежде всего потому, что перед ней ставились другие — частные, сугубо практические задачи. В то же время, не имея под собой надежной теоретической, научно-методической базы, исследователи были ограничены в своих возможностях осуществлять функции социологической службы. Сама жизнь подсказывала создание социологических подразделений двойного рода, действующих, однако, в единстве, тесном контакте.

Задача первых, грубо говоря, — развивать прежде всего научную сторону дела, вырабатывать те самые “азы социологии”, о необходимости учиться которым позже, в период “перестройки”, заговорили и кинематографисты. Такие подразделения существовали с 60-х годов. Организационно они могли и должны были оставаться в системе науки. Основная задача вторых (их предстояло создать) — выполнять функции социологической службы, то есть быть в конечном счете инструментом общественно-государственного воздействия на кинопроцесс. Подразделения такого типа, естественно, организационно определенной частью должны были принадлежать самой системе кинематографа.

К сожалению, должной функциональной и организационной дифференциации в социологии кино ни в 70-е, ни в 80-е годы не произошло. Социологические секторы ВНИИ киноискусства — основные исследовательские подразделения страны в данной области вынуждены были едва ли не в по-

льном объеме выполнять весь комплекс социологических работ, то есть и собственно научную деятельность, и эмпирико-информационные функции социологической службы. Сложившаяся функциональная двойственность исследовательского коллектива негативно сказывалась на результативности всей его работы.

Практическая отдача социологии кино в 60-е — первой половине 80-х годов существенно ограничивалась также пробелами в проблематике исследований. Один из них сегодня привлекает к себе особое внимание. Хотя в литературе проблему “кино и зритель” порой характеризовали чуть ли не как сплошное “белое пятно”, на самом деле социологи осветили ряд важных социально-эстетических и коммерческих аспектов. Правда, едва ли не важнейший вопрос социологии кино не был изучен, и это упущение осталось совершенно незамеченным.

Речь идет о том, что в профессиональном сознании работников культуры по установившейся традиции кино предстало и по сей день предстает как наиболее демократичное из всех искусств. Другая сторона медали — реальное положение зрительских масс в кинопроцессе, весьма далекое от демократических норм, оставалось вне поля зрения. Между тем дело дошло до то-

го, что и в теории, и в практике кино при- мат производства над потреблением неред- ко стал отождествляться с диктатом про- изводства.

С трибуны одного из последних съездов кинематографистов СССР А. Смирнов зая- вил, что, если V съезд раскрепостил твор- цов, то “VI должен раскрепостить зрите- лей”. К сожалению, социология не во всем была готова даже к восприятию этой зада- чи, о чем можно судить хотя бы по такому парадоксальному факту: изучая в основ- ном социальное функционирование кине- матографа, исследователи не то что не про- работали, но, по сути, даже не поставили вопрос о демократизации взаимоотношений кино и публики. Слов нет, постановка дан- ной проблемы в социально-эстетическом плане затруднялась признанием массово- сти и народности советского киноэкрана в качестве непреложной методологической истины, она входила бы в явное противоре- чие с ценностными критериями админист- ративно-командной системы. Тем не менее упущение серьезное. Вопрос о демократич- ности кино по отношению к зрительской аудитории был поставлен социологами лишь во второй половине 80-х годов, то есть на третьем этапе развития советской социологии кино.

Это интересно

Кинопосетитель и литература*

Л. РОНДЕЛИ,
канд. искусствоведения. НИИ киноискусства

Сегодня особое внимание привлекает одно немаловажное обстоятельство: пока еще придается недостаточное значение тому, что потребителем любого кинопроизведе-

ния является индивид, зритель. Суть проб- лемы заключается в его культурно-образо- вательном уровне, широте художествен- ных интересов, от которых зависит не только сопротивляемость человека нивели- рующему и примитивизирующему воздей- ствию вестернизации, но и уровень самого искусства.

Каковы культурные интересы зрителя, на которого ориентируется фильмопроиз-

* Итоги социологического опроса, изложенные здесь, получены в конце прошлого года отделом социологии НИИ киноискусства.

водство? Насколько они широки и разнообразны, чтобы он способен был к восприятию полноценного искусства?

Книга, художественная литература, как известно, является фундаментом, на котором вырастает понимание и других видов творчества. Литература всегда была одним из основных средств образования и развития человека, в том числе и зрителя. Поэтому в качестве индикатора подготовленности зрителя нами была использована приобщенность кинозрителя к книге — как к наиболее мощному, распространенному и доступному средству культуры.

72% кинозрителей удалось прочесть одну или несколько книг в течение полугода. Можно признать, что более 2/3 киноаудитории таким образом оказалась приобщенной к литературе. Правда, сам характер общения с книгой стал другим. Выяснилось, что кинозрители преимущественно потребляют облегченную беллетристику: переводные детективы, фантастику, так называемые любовные романы. Серьезной литературой, в том числе и классикой, больше интересуются те, кто постарше (около 1/3 среди читающих), молодые читают книги типа “Кто убил доктора Секса?” Картера Брауна. И все же сегодняшние результаты не такие уж низкие при нынешних условиях жизни и дороговизне и книг, и билетов. Однако происходит снижение культурного уровня зрителя по сравнению с прошлыми годами.

Невысокое качество литературы, которую читают зрители, соответствует такому же уровню кинорепертуара. Процесс вестернизации протекает параллельно в кино и литературе: облегченное зрелище — облегченное чтение. Вестернизируется сама личность, вся система ее культурных ориентаций, интересов, потребностей, снижаются ее стандарты потребления в этой сфере.

Меньше половины зрителей (47%) считают, что с литературным произведением лучше всего знакомиться в его первоизданном виде, то есть с самой книгой, а не ее экранизацией. Причем, в подавляющем большинстве — это люди старшего возраста:

70% тех, кому за 50, и немногим больше половины тех, кому от 25 до 49 лет. Но 67% 11-14-летних подростков предпочитают книге ее экранизацию, только 8% — книгу (остальные затруднились ответить). Среди 15-18-летних ребят экранизацию выбрал каждый второй. Среди 19-24-летних зрителей таких оказалось меньше — 39% (42% предпочитают книгу, остальные не смогли ответить).

Можно предположить, что к литературному произведению со стороны юных кинозрителей вырабатывается отношение как к некоему исходному, первичному материалу, который, как они, видимо, считают, в конце концов попадет на экран и именно здесь обретет всю полноту и выразительность. Для таких зрителей кино и телевидение — “современные” искусства, преодолевшие “отсталость”, “ограничения” и “несовершенства” старших искусств. Экран воспринимается как их заменитель, как высшая, более сложная и усовершенствованная художественная форма, синтезирующая лучшие средства выразительности.

Казалось бы, подобное отношение молодежи к кино, когда его предпочитают всему остальному, даже литературе, должно идти на пользу экранному искусству. Однако получается по-другому. Меняющиеся сегодня у киноаудитории представления о культурных ценностях могут привести к преобладанию в зрительном зале культурно ограниченной и эстетически неразвитой личности.

Кинематографу со дня его рождения всегда была присуща способность объединять в одну аудиторию людей разного культурного и интеллектуального развития. Он и сейчас продолжает выполнять эту свою задачу. Но объединение, разумеется, может происходить до известных пределов. Большая разнородность аудитории по уровню культурной подготовленности, широкий разрыв между “образованными” и “необразованными” осложняет функционирование киноискусства. Чрезвычайно низкий уровень фильмов, ориентирующих на крайне примитивного зрителя:

ля, отталкивает остальную часть аудитории. С другой стороны, фильм более или менее сложного содержания и формы вызывает разочарование у малоразвитой публики и тоже не способствует увеличению количества зрителей.

Сегодня выдвигается задача изучения с помощью маркетинговых методов интере-

сов и потребностей культурной "элиты" нашей киноаудитории. Ориентация на эту культурную прослойку даст отечественному кинематографу тот зрительский импульс, который поможет повысить художественный уровень и стать более конкурентоспособным по сравнению с западной массовой кинопродукцией.

Школа киноменеджера

Справочный минимум предпринимателя

ПАЕВОЙ ВКЛАД — собственность участников всех видов товариществ и акционерных обществ, вносимая в уставной капитал предприятия в форме земельных участков, зданий, сооружений, оборудования, сырья и материалов, денежных средств и ценных бумаг, другого имущества производственного, потребительского, социального, культурного и иного назначения, а также как интеллектуальная собственность.

Стоимость любого паевого вклада, внесенного в иной виде, чем денежные средства и ценные бумаги, оценивается в денежном выражении совместным решением участников товарищества или акционерного общества и составляет их доли в уставном капитале.

ПЕНСИОННЫЙ ФОНД РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ (ПФР) — самостоятельное финансово-кредитное учреждение, созданное в целях государственного управления финансами пенсионного обеспечения в Российской Федерации. ПФР и его денежные средства находятся в государственной собственности Российской Федерации.

ПФР обеспечивает целевой сбор и аккумуляцию страховых взносов, взыскание с работодателей и граждан, виновных в причинении вреда здоровью работников, сумм государственных пенсий по инвалидности, контроль с участием налоговых органов за поступлением в ПФР страховых взносов и др.

ПЕРЕСТРАХОВАНИЕ — страхование одним страховщиком (*перестрахователем*) на определенных договором условиях риска исполнения всех или части своих обязательств

перед страхователем у другого страховщика (*перестраховщика*). При этом перестраховщику передается и обусловленная часть страховой премии, пропорционально которой между перестраховщиком и перестрахователем распределяется ответственность перед страхователем по возмещению ущерба.

ПЛАТЕЖЕСПОСОБНОСТЬ — способность юридических и физических лиц своевременно и в полном размере исполнять свои денежные обязательства, вытекающие из торговых, кредитных и других операций.

ПРЕДПРИЯТИЕ — юридическое лицо, самостоятельный хозяйственный субъект, созданный в установленном законом порядке для производства продукции, выполнения работ и оказания услуг в целях удовлетворения общественных потребностей и получения прибыли.

Предприятие самостоятельно осуществляет свою деятельность, распоряжается выпускаемой продукцией, полученной прибылью, оставшейся в его распоряжении после уплаты налогов и других обязательных платежей.

ПРИБЫЛЬ — форма чистого дохода предприятия, т.е. часть общей выручки, полученной от реализации продукции (работ, услуг), которая остается после вычета из нее всех затрат на производство и реализацию

Балансовая прибыль — общая сумма прибыли предприятия по всем видам производственной и непроизводственной деятельности, отражаемая в его балансе. *Валовая прибыль* — сумма прибыли (убытка) от реализации продукции (работ, услуг), основных средств,

иногое имущества предприятия и доходов от внереализационных операций, уменьшенных на сумму расходов по этим операциям. *Реализационная прибыль* определяется как разница между выручкой от реализации продукции (без налога на добавленную стоимость и акцизов) и затратами на производство и реализацию, включаемыми в себестоимость продукции. *Расчетная прибыль* — часть прибыли, которая остается после выплаты первоочередных платежей в бюджет, банки и вышестоящие органы.

ПРИВАТИЗАЦИЯ — бесплатная передача или продажа имущества, находящегося в государственной (федеральной, республиканской, муниципальной) собственности, в частную, коллективную (акционерную) собственность.

ПРИВАТИЗАЦИОННЫЙ ЧЕК (ВАУЧЕР) — платежное средство, являющееся государственной ценной бумагой целевого назначения, используемое при приобретении в частную собственность объектов приватизации, акций и долей в акционерных обществах и товариществах.

ПОЛНОЕ ТОВАРИЩЕСТВО — объединение юридических и (или) физических лиц, имеющих друг к другу личное доверие, в котором все участники несут солидарную ответственность по обязательствам товарищества всем своим имуществом.

Имущество товарищества, формируемое за счет паевых вкладов участников, полученных доходов и других законных источников, принадлежит всем его участникам на праве общей долевой собственности.

ПОСРЕДНИЧЕСТВО — деятельность юридических и физических лиц, направленная на содействие продавцам и покупателям в заключении и исполнении договоров.

Посредники (*брокеры, дилеры, дистрибьюторы*) на основе отдельных поручений или специальных соглашений выполняют *посреднические операции*, включающие: поиск партнеров, подготовку документов для совершения сделок и собственно их совершение, транспортно-экспедиторские операции, кредитно-финансовое обслуживание, страхование товаров, рекламу товаров, послепродажное обслуживание, изучение и анализ рынков сбыта, выполнение таможенных формальностей и др.

ПРЕДВАРИТЕЛЬНАЯ ОПЛАТА (ПРЕД-

ОПЛАТА) — согласие плательщика на оплату денежных и товарных документов поставщика до получения товара (работ, услуг).

Предоплата может быть произведена акцептом платежного требования или счета-фактуры поставщика, платежным поручением, расчетным чеком или аккредитивом плательщика, а также векселем, выписанным поставщиком и акцептованным плательщиком.

ПРЕДПРИНИМАТЕЛЬСТВО (ПРЕДПРИНИМАТЕЛЬСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ) — инициативная и самостоятельная экономическая деятельность юридических и физических лиц, осуществляемая в рамках закона и приносящая доход или иные выгоды. Граждане осуществляют предпринимательство на свой риск и под собственную имущественную ответственность в пределах, определяемых организационно-правовой формой предприятия.

Статус предпринимательства приобретает посредством государственной регистрации. Предпринимательство, осуществляемое с привлечением наемного труда, регистрируется как предприятие, а без привлечения — как индивидуальная трудовая деятельность.

Предприниматель — гражданин, занимающийся такого рода деятельностью.

РЕЕСТР ПРЕДПРИЯТИЙ-МОНОПОЛИСТОВ — полное наименование Государственного реестра Российской Федерации предприятий-монополистов, действующих на товарных рынках. Представляет собой список предприятий, являющихся монополистами по производству конкретных групп и видов продукции (услуг) производственно-технического назначения и товаров народного потребления определенного качества и ассортимента.

Формирование реестра и доведение до заинтересованных предприятий информации о занесении в реестр или исключении из него осуществляет Государственный комитет Российской Федерации по антимонопольной политике и поддержке новых экономических структур (ГКАП Российской Федерации).

РЕЗЕРВНЫЙ ФОНД — часть собственных средств предприятия формируемая за счет отчислений от прибыли и используемая для расчета с кредиторами, покрытия непредвиденных убытков, пополнения уставного капитала и др. Порядок формирования и использования резервного фонда определяется уставом.

В акционерных обществах размер такого

фонда не может быть менее 10 и более 25 процентов от *уставного капитала*.

РЕЗИДЕНТЫ — 1) физические лица, имеющие постоянное местожительство в стране, в том числе временно находящиеся за ее пределами; 2) юридические лица, созданные в соответствии с законодательством страны, с нахождением в стране; 3) предприятия и организации, не являющиеся юридическими лицами, созданные в соответствии с законодательством страны с местонахождением в стране; 4) дипломаты и иные официальные представительства страны, находящиеся за ее пределами; 5) находящиеся за пределами страны филиалы и представительства резидентов.

РЕНТАБЕЛЬНОСТЬ — показатель экономической эффективности производства, характеризующий соотношение дохода (прибыли) и затрат за определенный период времени.

РЕОРГАНИЗАЦИЯ ПРЕДПРИЯТИЯ — изменение организационно-правовой формы предприятия, происходящее путем слияния, присоединения, разделения, выделения, преобразования самого предприятия, либо отдельных его подразделений.

В ходе реорганизации вносятся необходимые изменения в устав, объединяются или разделяются балансы и капиталы, изменяется схема управления.

Реорганизация производится по решению собственника или уполномоченного собственником органа, с согласия трудового коллектива, либо по решению арбитражного суда.

РЫНОК ТОВАРНЫЙ — сфера обмена товарами и услугами между производителями и потребителями, а также совокупность существующих и потенциальных покупателей и продавцов.

Различают рынок *продавца*, на котором спрос на товары превышает их предложение, и рынок *покупателя*, на котором предложение товаров превышает спрос на них.

В условиях стабильно функционирующих институтов рынка по большинству предлагаемых товаров и услуг товарный рынок имеет характер рынка покупателя.

РЫНОК ЦЕННЫХ БУМАГ — сфера обращения ценных бумаг, т.е. их купля-продажа, приводящая к смене владельца ценных бумаг. Участниками рынка ценных бумаг являются — *эмитенты, инвесторы, инвестиционные институты*.

Различают рынки ценных бумаг: *первичный* — на нем осуществляется выпуск (эмиссия) ценных бумаг в обращение эмитентами и инвестиционными институтами, и *вторичный* — здесь производится перепродажа уже поступивших фондовых ценностей всеми субъектами рынка ценных бумаг.

САНАЦИЯ — система финансовых и кредитных мероприятий, направленных на улучшение финансового положения предприятия в целях предотвращения его *банкротства* или повышения конкурентоспособности. Основные методы осуществления санации: выпуск новых акций или облигаций; отсрочка погашения ранее выпущенных облигаций; получение новых банковских кредитов; пролонгирование договоров по кредитам; ликвидация предприятия и создание на его базе нового; слияние с более сильным предприятием или разделение на несколько более мелких самостоятельных предприятий и другие реорганизационные процедуры.

СВОБОДНАЯ ЭКОНОМИЧЕСКАЯ ЗОНА (СЭЗ) — часть государственной территории с особым юридическим и экономическим статусом, выделяемая в целях привлечения иностранного капитала, передовой зарубежной техники, технологий и управленческого опыта, развития экспортного потенциала. В пределах СЭЗ, помимо прав и гарантий, предусмотренных действующим законодательством, предприятиям могут предоставляться дополнительные льготы (*преференциальный режим*); упрощенный порядок регистрации предприятий, пониженные ставки налогов и платы за пользование землей, право долгосрочной аренды, особый порядок прохождения таможенного и пограничного контроля.

СДЕЛКА — в гражданском законодательстве действие граждан и юридических лиц, направленные на установление, изменение или прекращение гражданских прав или обязанностей.

В предпринимательской практике — согласие между сторонами об установлении взаимных прав и обязанностей, предшествующее заключению договора или, собственно, заключение договора.

СКИДКИ ЦЕНОВЫЕ (ЗАЧЕТ ЗА ТОВАР) — часть цены товара, которую недоплачивает покупатель.

Скидки используются производителями и продавцами с целью расширения рынка сбы-

та и увеличения объема реализованного товара.

Получили распространение следующие виды скидок: *бонусные* (предоставляются постоянным оптовым покупателям за обусловленный объем годового торгового оборота), *дилерские* (предоставляются торговым посредникам с целью покрытия их расходов на продажу и сервис), *«сконто»* (предоставляются за оплату наличными или за осуществление платежей ранее, чем это оговорено в контракте), *сезонные* (предоставляются в торговле товарами массового спроса), *трансфертные, внутрифирменные* (предоставляются предприятиям, входящим в единую экономическую замкнутую структуру, например, в консорциум) и *прогрессные* (предоставляются в зависимости от приобретаемого количества товара).

СОБСТВЕННОСТЬ ПРЕДПРИЯТИЯ — права юридического лица в отношении имущества, переданного ему в форме паевых вкладов и других взносов его участниками, полученного в результате собственной предпринимательской деятельности и приобретенного по иным основаниям, допускаемым законодательством. Акционерные общества являются также собственниками средств, полученных ими от продажи акций.

Объектом права собственности может быть *интеллектуальная собственность*.

СОВМЕСТНОЕ ПРЕДПРИЯТИЕ (СП) — форма производственно-хозяйственной деятельности юридических лиц осуществляющих кооперацию в сферах производства и обращения, науки и техники, в инвестиционной, сервисной областях и др. Характерными чертами СП являются: соединение собственности партнеров, совместное управление предприятием, совместный производственный и коммерческий риск. Долевое участие в результатах хозяйственной деятельности пропорционально паевому вкладу.

СОЦИАЛЬНОЕ СТРАХОВАНИЕ — система материального обеспечения граждан в старости, при потере трудоспособности и других случаях, оговоренных законодательством.

Обеспечивается в Российской Федерации уплатой страховых взносов предприятиями и гражданами в *Пенсионный фонд Российской Федерации*, предприятиями в *Фонд социального страхования Российской Федерации*, в *Государственный фонд занятости населения*,

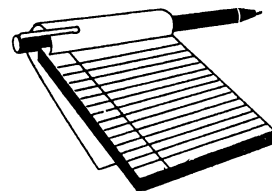
а также *медицинским страхованием*.

СПЕЦИФИКАЦИЯ — перечень всех видов и сортов предлагаемых или поставляемых товаров, входящих в данную партию, с указанием места, количества и рода каждого товара.

Основные типы спецификации: *отгрузочная* (товаросопроводительный документ), *договорная* (прилагаемый к договору перечень товаров, являющихся предметом договора с указанием количества по каждому сорту, марке, артикулу и цене), *счет-спецификация* — объединяет реквизиты счета и спецификации, указывается цена за единицу товара по видам и сортам, общая стоимость всей партии товара.

СТРАХОВАНИЕ — отношения по защите имущественных интересов физических и юридических лиц при наступлении определенных событий (страховых случаев) за счет денежных фондов, формируемых из уплачиваемых ими страховых взносов (премий). Страхование осуществляется в добровольной (на основании договора между страхователем и страховщиком) или обязательной (осуществляемой в силу закона) форме. Объектами страхования являются не противоречащие законодательству имущественные интересы, а субъектами: *страхователь* — физическое или юридическое лицо, страхующее свой интерес или интерес третьей стороны от каких-либо неблагоприятных и непредсказуемых явлений, и *страховщик* — юридическое лицо, аккумулирующее взносы страхователей и обязующееся возместить им или указанной в договоре страхования другой стороне понесенные при наступлении страхового случая убытки.

СУБВЕНЦИЯ — фиксированный объем государственных средств, выделяемых на безвозмездной основе для целевого финансирования (возмещения) расходов бюджетов национально-государственных и административно-территориальных образований.



Юридическая служба

Новое в защите авторских и смежных прав

И. ГОРШКОВА,
начальник юридического отдела
Роскомкино

19 июля 1995 г. подписан Федеральный закон "О внесении изменений и дополнений в Уголовно-процессуальный кодекс РСФСР, Кодекс РСФСР об административных правонарушениях и закон Российской Федерации "Об авторском праве и смежных правах".

В соответствии с настоящим законом внесены изменения и дополнения в законодательство, регламентирующее защиту авторских прав и процессуальный порядок ее осуществления.

1. Уголовно-процессуальный кодекс РСФСР ранее предусматривал, что дела о преступлениях в соответствии со ст. 141 Уголовного кодекса РСФСР "Нарушение авторских и изобретательских прав" возбуждаются не иначе как по жалобе потерпевшего, но прекращению за применением потерпевшего с обвиняемым не подлежат. Производство по этим делам ведется в общем порядке.

Изменения, внесенные указанным выше законом, оставили такой порядок возбуждения дел только по делам, возбуждаемым по части второй ст. 141 УК РСФСР (оглашение изобретения до заявки без согласия изобретателя, присвоение авторства изобретения, принуждение к соавторству на изобретение, а равно и присвоение авторства за рационализаторское предложение), а по делам, предусмотренным частью первой данной статьи, теперь осуществляется общий порядок возбуждения уголовных дел, как это предусмотрено УПК РСФСР — суд, прокурор, следователь и орган дознания обязаны в пределах своей компетенции возбудить уголовное дело в каждом случае обнаружения признаков преступления, принять все предусмотренные законом меры к установлению события преступления, лиц, виновных в совершении преступления, и к их наказанию.

Поводами к возбуждению уголовного дела являются: заявления и письма граждан, сообщения предприятий, учреждений, организаций и должностных лиц, статьи, заметки и письма, опубликованные в печати, явка с повинной, непосредственное обнаружение органом дознания, следователем, прокурором или судом признаков преступления. Дело может быть возбуждено

только в тех случаях, когда имеются достаточные данные, указывающие на признаки преступления.

Таким образом, из сказанного выше вытекает, что все дела о преступлениях, за которые наступает уголовная ответственность в настоящее время, могут быть возбуждены компетентными органами по заявлению (сообщению) заинтересованного круга лиц и специального заявления обладателя авторскими правами не нужно.

Данные изменения вступают в силу со дня официального опубликования указанного Федерального закона.

2. Кодекс РСФСР об административных правонарушениях дополнен ст 150-4:

"Продажа, сдача в прокат и иное незаконное использование экземпляров произведений или фонограмм".

Продажа, сдача в прокат или иное незаконное использование в коммерческих целях экземпляров произведений или фонограмм в случаях, если

— экземпляры произведений или фонограмм являются контрафактными в соответствии с законодательством Российской Федерации об авторском праве и смежных правах;

— на экземплярах произведений или фонограмм указана ложная информация об их изготовителях и местах производства, а также иная информация, которая может ввести в заблуждение потребителей;

— на экземплярах произведений или фонограмм уничтожен либо изменен знак охраны авторских или смежных прав, проставленный их обладателем.

Все вышеперечисленные действия влекут наложение штрафа на граждан в размере от пяти до десяти минимальных размеров оплаты труда, а на должностных лиц — от десяти до двадцати минимальных размеров оплаты труда с конфискацией контрафактных экземпляров произведений или фонограмм.

Те же действия, совершенные лицом, которое в течение года подвергалось административному взысканию за одно из нарушений, предусмотренных частью первой настоящей статьи, влекут наложение штрафа на граждан в размере от десяти до двадцати минимальных размеров оплаты труда, а на должностных лиц — в размере от тридцати до пятидесяти минималь-

ных размеров оплаты труда с конфискацией контрафактных экземпляров произведений или фонограмм.

Конфискованные в соответствии с частями первой и второй настоящей статьи экземпляры произведений или фонограмм подлежат уничтожению в порядке, предусмотренном ст. 244 настоящего Кодекса, за исключением случаев их передачи обладателю авторских или смежных прав по его просьбе.

В соответствии с принятыми изменениями в указанном Кодексе рассмотрение дел об административных правонарушениях, предусмотренных введенной статьей, возлагается на народных судей районных (городских) народных судов.

Административное задержание лица, совершившего правонарушение при торговле, сдаче в прокат и ином незаконном использовании экземпляров произведений или фонограмм, производится органами внутренних дел.

Постановление о конфискации предмета, явившегося орудием совершения или непосредственным объектом административного правонарушения, при совершении правонарушений, предусмотренных вновь введенной статьей, приводится в исполнение судебными исполнителями, состоящими при районных (городских) народных судах.

Указанные изменения и дополнения, внесенные в Кодекс об административных правонарушениях вступают в силу одновременно со вступлением в силу Уголовного кодекса Российской Федерации.

3. В закон Российской Федерации "Об авторском праве и смежных правах", принятый 9 июля 1993 г., внесены следующие изменения и дополнения.

Название ст. 49, определяющей те меры, которые вправе требовать обладатель исключительных авторских и смежных прав от нарушителя этих прав, изменено, и в нынешней редакции звучит так: "Гражданско-правовые и иные меры защиты авторских и смежных прав".

Помимо изменения названия статьи, в нее внесено уточнение по перечню тех органов, куда может обратиться обладатель исключительных авторских и смежных прав за защитой, — суд, арбитражный суд, третейский суд, орган дознания и органы предварительного следствия.

Кроме того, более жестким стало изложение пункта по конфискации контрафактных экземпляров, и в настоящей редакции он звучит так: "Контрафактные экземпляры произведений или

фонограмм подлежат обязательной конфискации по решению суда или судьи единолично, а также по решению арбитражного суда. Конфискованные контрафактные экземпляры произведений или фонограмм подлежат уничтожению, за исключением случаев их передачи обладателю авторских или смежных прав по его просьбе. Суд или судья единолично, а также арбитражный суд могут вынести решение о конфискации материалов и оборудования, используемых для изготовления и воспроизведения контрафактных экземпляров произведений или фонограмм".

В ст. 50, устанавливающую способы обеспечения иска по делам о нарушении авторских и смежных прав, внесены дополнения в отношении возможности выносить определение о запрещении ответчику либо лицу, в отношении которого имеются достаточные основания полагать, что оно является нарушителем авторских и смежных прав, не только судом или судьей единолично, а также и арбитражным судом. То же самое установлено теперь и для определений о наложении ареста и изъятии всех экземпляров произведений и фонограмм, в отношении которых предполагается, что они являются контрафактными, а также материалов и оборудования, предназначенных для их изготовления и воспроизведения.

Определено, что при наличии достаточных данных о нарушении авторских или смежных прав орган дознания, следователь, суд или судья единолично обязаны принять меры для розыска и наложения ареста на экземпляры произведений или фонограмм, в отношении которых предполагается, что они являются контрафактными, а также на материалы и оборудование, предназначенные для изготовления и воспроизведения указанных экземпляров произведений или фонограмм, включая в необходимых случаях меры по их изъятию и передаче на ответственное хранение.

Указанные изменения и дополнения в закон РФ "Об авторском праве и смежных правах" вступают в силу со дня официального опубликования названного в начале этой статьи Федерального закона.

Изменения и дополнения в законодательстве по защите авторских и смежных прав имеют огромное значение не только для обеспечения закрепленных различными нормами прав по защите интеллектуальной собственности, но и для осуществления со стороны государства необходимых в настоящее время мер по борьбе с кино-видеопиратством.

Повышение квалификации

Кинопроектор 23КПК-3

Я. ПОЛЕЩУК

Лентопротяжный тракт киноустановки

Вернемся к рассмотрению принципа работы лентопротяжного тракта кинопроектора 23КПК-3. После тянущего зубчатого барабана 4 с установленным около его рабочих поясков придерживающим поперечно-стабилизирующим роликом 5 (см. рис. 6 в № 7 журнала "Кинотехника" за этот год, стр. 23) кинолента образует свободно вибрирующую в вертикальном направлении петлю величиной в 5-6 кадров и поступает для кинопроекции в фильмный канал 7, в котором установлен облегченный поперечно-направляющий ролик 8. Рассмотрим назначение и работу этого ролика.

Чтобы получить качественное изображение на экране, необходимо жестко зафиксировать постоянное расстояние между проецируемым на экран кадром кинофильма и объективом в течение всего времени демонстрации рулона фильмокопии, Фиксированное положение объектива обеспечивается устройством, которое называется объективодержателем, и достигается достаточно просто: объектив укреплен в специальной переходной втулке — кремальере, которая, в свою очередь, вставляется и зажимается в одном из двух или трех гнезд объективодержателя. (Несколько гнезд объективодержателя имеет в расчете на демонстрацию фильмокопий различных форматов, и каждое из них при выполнении простейшей операции легко устанавливается в рабочее положение.)

Гораздо сложнее зафиксировать кинокадр, проецируемый на экран. Кинолента, приводимая в движение механизмом прерывистого движения, продвигается с доста-

точно большой скоростью и, будучи зафиксированной в трех взаимно перпендикулярных направлениях, должна иметь возможность без труда быть протянутой перед объективом в момент смены какого-то одного кадра на следующий.

Решение задачи осложняется еще и тем обстоятельством, что интенсивность теплового облучения в месте просвечивания кадра фильмокопии (на кадровом окне) достаточно высока, поскольку излучение ксенонового источника света наряду с видимым световым излучением содержит в своем спектре и невидимые тепловые ультрафиолетовые и инфракрасные лучи, создающие нагрев. Необходимость столь интенсивного светового облучения кинокадра продиктована, в свою очередь, необходимостью получения высококонтрастного изображения на киноэкране значительных размеров, для чего требуется световой поток большой мощности.

Нагрев просвечиваемого кинокадра будет тем больше, чем выше фотографическая плотность изображения, сформированная в эмульсионном слое киноленты. Основа же при этом нагревается значительно меньше, так как она более прозрачна, чем эмульсионный слой. Принимая во внимание также и такие важнейшие факторы, как неадекватность физико-механических свойств различных слоев киноленты (например, основы и эмульсионной слоя); разное значение фотографической плотности изображения как при переходе от плана к плану, так и в пределах одного кинокадра (в зависимости от содержания снятой сцены), а также некоторую неравномерность распределения светового облучения по площади кинокадра, вызванную неравномерностью яркости светящегося разряда источника света, отклонением пламени дуги разряда от продольной оси ксено-

новой лампы, коэффициентом отражения интерференционного отражателя, величина которого может колебаться в пределах площади его светоотражающей поверхности из-за дефектов полировки отражающей поверхности и по другим причинам, и погрешностями в юстировке элементов осветительно-проекционной системы кинопроектора, заключающимися в неточных центровке и установке базового расстояния между ее элементами, становится понятным, почему проецируемый кадр киноленты получает в кадровом окне отрицательный прогиб (противоположный естественному прогибу в сторону эмульсионного слоя из-за усушки), величиной стрелы которого пренебречь нельзя. Это отражается на резкости киноизображения на экране, но в еще большей степени — на равномерности резкости по площади киноэкрана, так получается, потому что в этом случае не соблюдается равенство расстояний между каждой точкой поверхности эмульсионного слоя проецируемого кинокадра и фокальной плоскостью кинопроекционного объектива, они оказываются непараллельными, как было бы необходимо в идеальном случае.

Из всего вышеизложенного можно заключить, что прерывисто продвигающуюся со значительной скоростью киноленту необходимо зафиксировать в трех взаимоперпендикулярных направлениях относительно кинопроекционного объектива, причем с должной точностью, чтобы обеспечить необходимое качество кинопроекции по показателям устойчивости кадра относительно границ кадрового окна.

Кроме того, контакт киноленты с деталями лентопротяжного тракта должен присутствовать только в пределах поверхности перфорационных дорожек, имеющих по краям 35-мм фильмокопии, в то время как поверхность сюжетного изображения и фотографической фонограммы должны остаться нетронутыми с целью достижения наилучшей их сохранности.

Столь ответственную функцию выполняет в лентопротяжном тракте специальный узел, называемый **фильмовым кана-**

лом. Он представляет собой устройство в форме желобка, в котором кинолента зажимается между двумя опорными поверхностями, которые во время чистки деталей фильмового канала и зарядки киноленты могут отводиться одна от другой.

Фильмовый канал — относительно сложное устройство, во многом определяющее качество кинопроекции. В нем кинолента защищается от колебаний как в вертикальном, так и в перпендикулярном ему — горизонтальном направлениях.

Фильмовый канал имеет в одной из своих направляющих специальный вырез — кадровое окно, которое ограничивает размеры проецируемой части киноленты только в пределах площади одного кинокадра. Размеры кадрового окна на несколько десятых долей миллиметра меньше соответствующих размеров кинокадра, чтобы на экране не были видны края перфорационных отверстий, фонограммы и межкадровой черты при любом значении усадки киноленты и неустойчивости кадра относительно границ кадрового окна (неточность зарядки киноленты здесь, конечно же, в расчет не принимается).

Размеры кадрового окна по высоте должны варьироваться при переходе от одного формата демонстрирования к другому, в то время как ширина его должна оставаться неизменной. Это достигается либо применением сменных кадровых рамок, каждая из которых рассчитана на демонстрирование фильмокопии какого-либо одного формата (в кинопроекторах 23КПК-3-2), либо ограничительных раздвигающихся горизонтально расположенных масок вертикального кашетирования кадрового окна, смещением которых достигается желаемое изменение его высоты (в 23КПК-3-3). В другой направляющей фильмового канала имеется другое окно — прорезь больших, чем кадрового окна, размеров, которое служит лишь для беспрепятственного прохождения световых лучей к объективу, а затем и на киноэкран.

Со стороны ксенонового осветителя перед фильмовым каналом установлены теплозащитные бленды, уменьшающие нагрев

деталей канала, а вместе с ним и киноленты, особенно в месте просвечивания проецируемого на экран кинокадра. Кроме того, кинопроектор содержит специальные устройства для создания интенсивного воздушного и водяного охлаждения деталей фильмового канала. Таким образом, разработчиками приняты все меры, чтобы температура деталей фильмового канала кинопроектора 23КПК-3 при наибольшей мощности светового потока не превышала бы 35-40⁰С, что важно не только для уменьшения нагрева киноленты, но и с точки зрения требований охраны труда, поскольку кинемеханик, прикоснувшись рукой к деталям фильмового канала только что работавшего или работающего кинопроектора, не должен получить термического ожога.

Скачковый зубчатый барабан, транспортируя киноленту на шаг кадра (19 мм), вращается с некоторым ускорением, а затем останавливается для проецирования кинокадра на экран. Однако кинолента может продолжать свое движение и после остановки скачкового зубчатого барабана вследствие действия силы инерции, направленной аналогично вектору движения киноленты. При этом неизвестно, на какую величину сместится таким образом каждый из следующих друг за другом кинокадров. Смещения эти, очевидно, могут быть различными, неравными по величине. Таким образом, последующий кадр не устанавливается точно на место предыдущего, и эта разница, будучи увеличенной кинопроекционным объективом в сотни раз, вызывает на киноэкране вертикальную неустойчивость киноизображения, существенно ухудшающую общее качество кинопроекции. Достаточно сказать, что, кроме заметной "тряски" изображения вверх-вниз, снижается и общая резкость и разрешающая способность кинематографической системы.

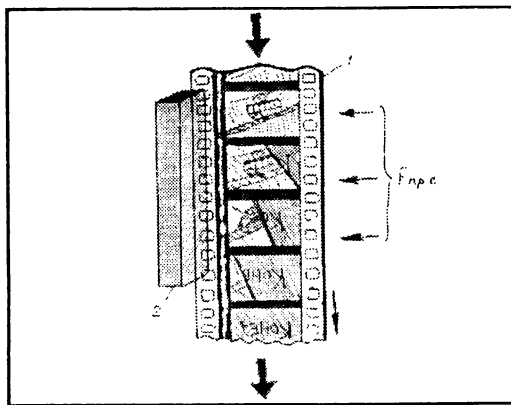
Избежать подобных нежелательных неприятностей можно только одним способом: полностью погасить действующие силы инерции, затормозить киноленту, не дать ей возможности двигаться после остановки

скачкового зубчатого барабана. Эта задача решается при зажиме киноленты в фильмовом канале кинопроектора. При регулировании силы прижима возникает дилемма: с одной стороны, эту силу пужно увеличить, чтобы достичь максимально возможной устойчивости кадра в вертикальном направлении, с другой — уменьшить, чтобы свести к минимуму возможный износ перфорационных дорожек киноленты, возникающий из-за трения их о неподвижные поверхности направляющих фильмового канала. Для регулирования силы зажима имеется специальная гайка, поворотом которой изменяют величину силы прижима киноленты в фильмовом канале, а значит, и величину силы трения в нем. Значения этих сил известны из практики, и по отклонению их от номинальных можно легко выявить и неисправности как фильмового канала, так и механизма прерывистого движения киноленты.

Фиксация в горизонтальном направлении достигается применением специального неподвижного направляющего бортика, к которому поджимается ребро фиксируемой киноленты в зоне расположения кадрового окна. Действие направляющего бортика можно проследить на рис. 10. Однако, прини-

Рис. 10. Принцип действия неподвижного направляющего бортика фильмового канала:

1 — кинолента, 2 — направляющий бортик; НД — направление движения киноленты, $F_{\text{пр.с.}}$ — сила естественно создаваемого прижима киноленты



мая во внимание усадку киноленты, то есть уменьшение ее геометрических размеров, становится понятным, что он не в состоянии обеспечить требуемой горизонтальной устойчивости кадра относительно границ кадрового окна. Поэтому в фильмовом канале устанавливается еще и поперечно-направляющий ролик, одна из боковых реборд которого подпружинена, а расстояние между двумя его ребордами без заложенной в фильмовый канал киноленты составляет чуть меньше 35 мм, поэтому ролик обеспечивает уверенную поперечную фиксацию киноленты с любой степенью усадки. При этом подпружиненная реборда все время поджимает киноленту к неподвижной реборде, воздействуя на ребро киноленты. Поперечно-направляющий ролик фильмового канала отличается от остальных, имеющих в лентопротяжном тракте, тем, что у него нет опорных поясков, на которые при работе ролика кинолента могла бы лечь своими перфорационными дорожками. Поэтому во вращение такой ролик приводится только за счет трения ребер киноленты о края его реборд. Ролик имеет наименьший осевой зазор за счет вращения в специальный образцовый выполненный и точно выставляемый центрах. Кроме всего прочего, ролик по своей конструкции выполнен облегченным и при правильной эксплуатации вращается необычайно легко и плавно, легче, чем все остальные ролики.

Действие установленного в фильмовом канале облегченного поперечно-направляющего ролика 8 (см. рис. 6 в № 7 журнала за 1995 год, стр. 23) можно проследить на рис. 11. Других функций, кроме отмеченной поперечной фиксации киноленты в фильмовом канале, данный ролик не выполняет. Ролик размещен по высоте в средней части фильмового канала над кадровым окном. Надо отметить, что в целом это менее удачное решение, чем примененное в ранее выпускавшихся кинопроекторах типа КПТ, где такой ролик располагался в месте входа киноленты в фильмовый канал. Тогда он хорошо пропускал участки киноленты с разорванной до края перфорацией, что бы-

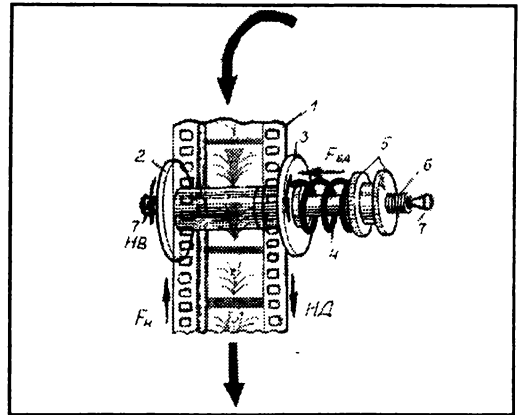


Рис. 11. Принцип действия облегченного поперечно-направляющего ролика фильмового канала:

1 — кинолента, 2 — неподвижная реборда, 3 — подпружиненная реборда, 4 — спиральная пружина сжатия, 5 — фиксатор, 6 — направляющие центры конусообразной формы; $HД$ — направление движения киноленты, $HВ$ — направление вращения ролика, $Fп$ — направление силы натяжения киноленты, $Fбд$ — усилие бокового давления подпружиненной реборды на ребро киноленты

ло весьма удобно в повседневной работе кинемехаников, не всегда имеющих возможность или желание ремонтировать липкой лентой каждую надсечку в полученной фильмокопии. Разработчики первой модели кинопроектора 23КПК, перенесли поперечно-направляющий ролик ближе к кадровому окну, и хотя теоретически точность поперечной фиксации киноленты в зоне расположения кадрового окна должна была возрасти, на практике этого не случилось, поскольку кинолента оказывается зажатой в фильмовом канале еще до появления контакта с ребордами поперечно-направляющего ролика, и поэтому достаточно малейшего ее перекаса (на десятые доли мм), чтобы злополучный участок с подранной перфорацией был зацеплен краем реборды ролика, после чего кинолента, естественно, оборвется, причем косо, потом придется вырезать подряд не один кинокадр, чтобы восстановить при помощи обычной склейки по межкадровой черте целостность фильмокопии.

Был подобный случай и в моей практике. На ответственном киносеансе фильмокопия разорвалась в фильмовом канале, сработал датчик верхней ее петли с микровыключателем, который, если кто помнит, имелся в кинопроекторах 23КПК-2, и привод механизма передач, естественно, отключился. А теперь представьте, сколько времени потребовалось бы не только на перезарядку киноленты, но и на разрядку и подмотку той ее части, которая после обрыва еще не вышла полностью из лентопротяжного тракта кинопроектора (в моем случае, к счастью, до конца части оставалось не более десяти метров, и я просто сделал преждевременный ручной переход на другой пост, который должен был работать дальше). Так что, возвращаясь к конструкторам 23КПК, благодарности за свое "нововведение" от кинемехаников они, увы, вряд ли дождутся. А что касается датчика верхней петли, то в кинопроекторе 23КПК-3 он изъят.

Вернемся, однако, снова непосредственно к фильмовому каналу рассматриваемого кинопроектора. В двух разных его модификациях применены фильмовые каналы различной конструкции. Так, в кинопроекторе 23КПК-3-2 применен удлиненный прямолинейный фильмовый канал с ползковым зажимом киноленты, конструкция которого целиком и полностью заимствована из ранее выпускавшихся кинопроекторов 23КПК-2 (кроме щитка с микровыключателем). Фильмовый канал такой конструкции, в целом, неплохо зарекомендовал себя в практических условиях эксплуата-

ции кинопроектора. В кинопроекторе 23КПК-3-3 применен криволинейный фильмовый канал (величина радиуса кривизны которого составляет 300 мм) с ленточным зажимом киноленты, объединенный своей базовой направляющей с объективодержателем. Фильмовый канал практически точно такой же конструкции применялся ранее в кинопроекторах так называемого "унифицированного перспективного" ряда 35КСА "Мир".

Применение в кинопроекционной аппаратуре криволинейных фильмовых каналов предполагает более точную фиксацию проецируемого (а вместе с тем, как указывалось выше, и порядком нагреваемого, а значит, и прогибающегося) кинокадра, нежели при использовании прямолинейных фильмовых каналов, за счет возникновения "ребра жесткости" при изгибе киноленты дугой. Такое нововведение, возможно, и является необходимым, если принять в расчет существенно возросший световой поток кинопроектора 23КПК-3 по сравнению с 23КПК-2, а поскольку и требования к яркости киноэкрана в его центре недавно были повышены с величины 40 кд/м² до 45 кд/м², это можно признать даже за объективную необходимость.

Однако, как ни горько констатировать, кинопроектор 35КСА "Мир" с его фильмовым каналом и объективодержателем не смог зарекомендовать себя в киносети однозначно положительно. Конструкция этих узлов, как и качество их изготовления, оставляет желать лучшего.

Продолжение следует

100 лет кино

Константиновы: Николай и Василий

Д. РЫМАРЕВ,
кинооператор

Москва, 1935 год, наша страна на трудном экономическом подъеме. Развиваются индустрия и сельское хозяйство. И всюду нужна самая разнообразная техника, которой

пока нет, а для ее покупки за границей нужна валюта и много...

...После окончания киноинститута и службы в армии с огромным трудом я устроился работать на Московскую студию кинохроники у Киевского вокзала. До этого



Дмитрий Георгиевич Рымарев

долго ходил по студиям города, но всюду получал отказ. Не было съемочной техники, не на чем было снимать фильмы.

И я решил написать письмо Марии Ильиничне Ульяновой, возглавлявшей в то время РКИ (Рабоче-крестьянскую Инспекцию), о бедственном положении студентов, которые, получив квалификацию кинооператоров, не могут устроиться на работу по специальности.

Письмо подписали десять однокурсников. Через неделю всех нас вызвали в Комитет по делам кинематографии СССР и распределили по киностудиям Москвы.

Так я стал на Студии кинохроники помощником оператора Писанко. Константин Николаевич был добрым человеком, работать с ним было очень интересно, но это не удовлетворяло меня: я рвался к самостоятельной деятельности. Все упиралось в отсутствие съемочной техники. Отечественных кинокамер тогда не было. Приходилось покупать их в Германии, Франции, Америке. Получить аппарат и стать оператором — большое событие.

На нашей студии в мастерской по ре-

монту аппаратуры работали братья Николай и Василий Константиновы. Эти два энтузиаста сконструировали первую советскую кинокамеру "Хроникон" (хроникальная Константиновых) и в условиях маленькой кустарной мастерской собрали три аппарата.

Когда я вошел в мастерскую, Василий Дмитриевич крутил ручку одного из них. Крр... Стоп. Камера заело.

— Опять засалатила, проклятая, — раздраженно сказал Василий и открыл кассету. Там действительно оказался "салат" из туго зажатой в гармошку пленки.

— Вася! Разбери фрикцион. Может быть, туда смазка попала? — посоветовал Николай Дмитриевич.

— Вам что, молодой человек? — спросил Василий, хотя отлично знал мою фамилию.

Я был плохим дипломатом и сказал напрямик: — Дайте, пожалуйста, мне для испытания один из ваших "Хрониконов".

Василий Дмитриевич от удивления выронил из рук отвертку, которой собирался было разбирать приемный фрикцион.

— Вы всего-навсего — помощник оператора. Кто будет смотреть Ваши съемки? Кто будет считаться с Вашим мнением?

Я молчал, проглотив обиду.

— Мы с Николаем решили просить Ивана Ивановича Белякова опробовать камеру. Он старый, опытный хроникер, оператор с именем...

Мне пора было уходить из мастерской, но в это время Василий разобрал фрикцион, и меня заинтересовала его конструкция. Детали были чистыми и сухими, а фрикцион не работал. В чем тут дело?

— А что если в прорезях храповичка углы фрезеровать поострее, а ролики выточить потоньше? — подумал я вслух.

— Ну, вот! Он еще и указания начинает давать?! — возмутился Василий.

— А, пожалуй, он прав, — сказал Николай Дмитриевич, внимательно разглядывая прорези храповичка. — Во всяком случае можно попробовать.

Это ободрило меня. Я решил сделать еще одну попытку.

— Николай Дмитриевич! — обратился я

уже к старшему брату. Я думаю, у нас общие интересы: Вам нужно доказать, что "Хроникон" работает не хуже "Дебри" или "Аккелея", а мне — что я умею снимать. Ивана Ивановича я очень уважаю и считаю блестящим оператором, но едва ли он найдет время заниматься вашей камерой.

Наступила тишина. Братья призадумались.

— Кажется, он дело говорит, — сказал, наконец, Николай Дмитриевич. — В самом деле, Иван Иванович настолько занят производственной работой, что ему некогда будет возиться с "Хрониконом", который заедает на каждом десятом метре. У Белякова новенькие аппараты "Дебри" и "Аймо", а у Рымарева ничего нет. Представляешь, Вася, как он будет стараться, чтобы сделать хорошие съемки нашим аппаратом!

— А, черт с ним, пусть берет, — сдался Василий.

Через пару дней я получил новенький аппарат "Хроникон" со специальным шта-

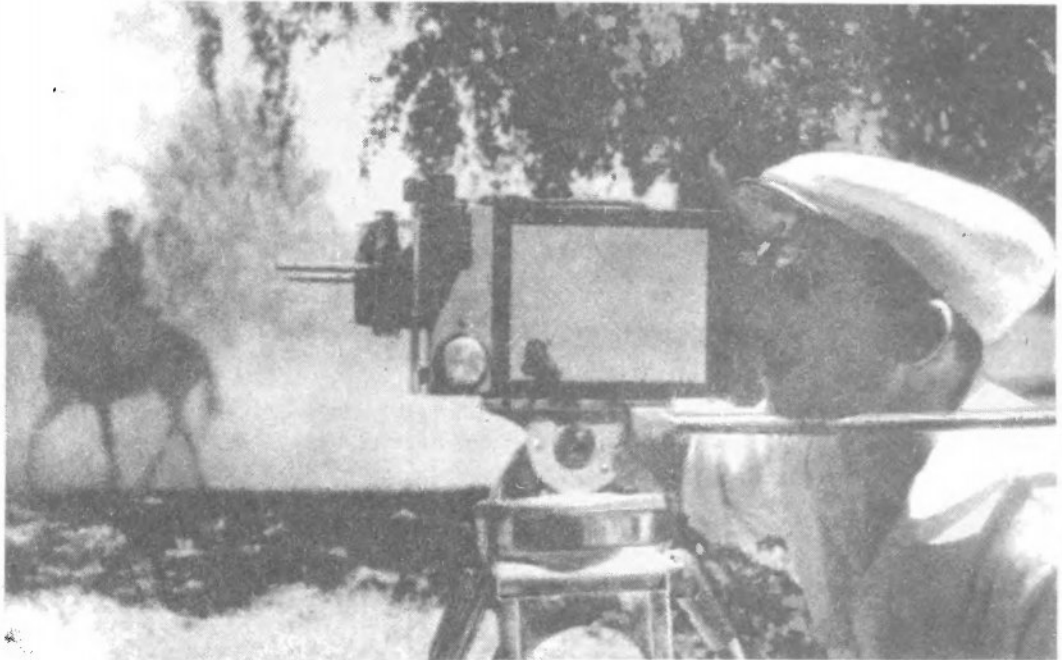
тивом, который позволял делать быстрые и плавные панорамы, и принялся тщательно изучать камеру, находил недостатки и устранял их в мастерской. По моей просьбе в аппарат вмонтировали длиннофокусный объектив и сделали дополнительную платформу для штатива, позволяющую поднимать объектив в зенит.

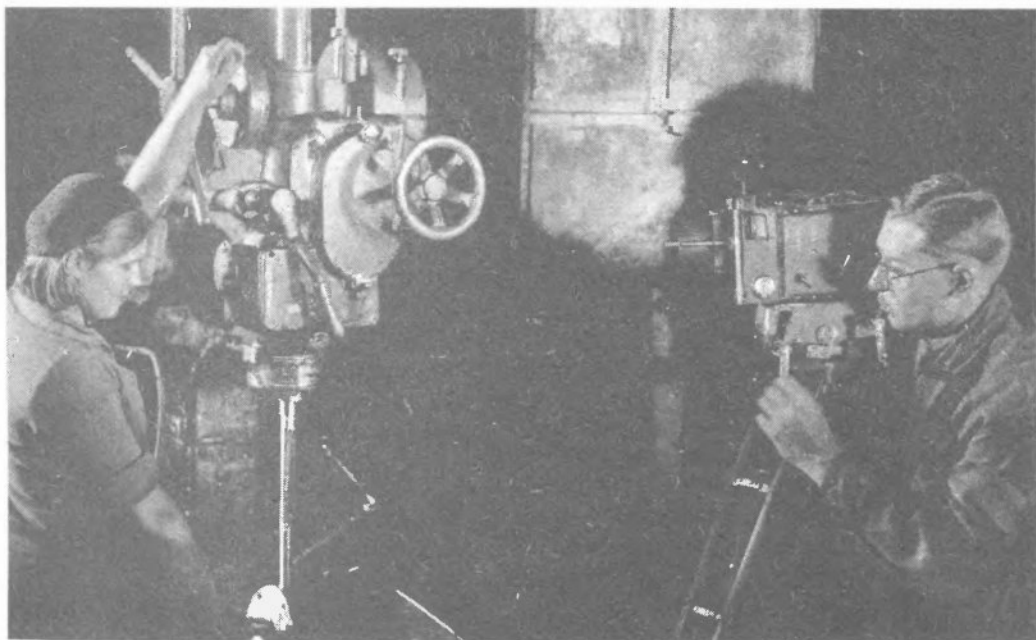
Когда все было готово, я выехал на Тушинский аэродром, поставил на штатив свою камеру и стал терпеливо ждать событий.

...В июньском небе звенели жаворонки, грузные шмели возились у розовых цветков клевера, легкий ветерок приносил аромат скошенной травы. Ничего примечательного пока не было.

На летной площадке поминутно взлетали и садились легкие спортивные самолеты. Некоторые из них на тонком стальном тросе поднимали в воздух серебристые планеры. На высоте тысячи метров трос отцеплялся, и планер продолжал полет самостоятельно.

На съемках фильма "Город всадников"





Открытие Горьковского автозавода

Мое внимание привлек один такой планер — серебристый крестик на фоне густого синего неба. Он начал делать фигуры высшего пилотажа.

Я поймал его в кадр и, следя за ним плавной панорамой, невольно начал вертеть ручку аппарата.

Планер в кадре становился все крупнее и крупнее, а фигуры пилотажа все интереснее. Мертвые петли, бочки, штопор, перевороты через крыло следовали подряд без передышки. Мне повезло, очевидно, передо мной был мастер планерного спорта. Уже совсем низко, исполнив очередную фигуру, летчик пошел на посадку и отлично приземлился прямо перед моим аппаратом. На среднем плане дверца кабины открылась, оттуда вышел планерист, снял шлем и улыбнулся. Эта съемка так и пошла в киножурнал одним длинным пятидесятиметровым планом.

В следующий раз я поехал снимать на Московский ипподром, где в этот день проходил «Конкур иппик» (преодоление различных барьеров и препятствий), привез с собой двухметровую вышку, сделанную на студии по моему заказу. Ее поставили посредине поля, сверху удобно было снимать

скачущего всадника плавной панорамой, которую мне позволял сделать специальный инерционный штатив «Хроникона». Всадник, пригнувшись к гриве коня, то приближался на крупный план, то, удаляясь от аппарата, преодолевал барьеры и препятствия, и это выглядело очень красиво и динамично.

Теперь уже никого не удивишь такими кадрами. Зрители привыкли видеть их на экранах, а в 1935 году это была большая новинка. На студийном просмотре мою съемку приняли восторженно.

Вскоре состоялся знаменитый физкультурный парад на Красной площади. Ту же двухметровую вышку установили у здания ГУМа напротив мавзолея. Отсюда я и снимал весь парад.

За эту съемку получил денежную премию, а через несколько дней увидел на доске объявлений приказ дирекции о переводе меня в операторы. Так началась моя новая, насыщенная событиями жизнь советского кинохроникера.

...Николай Дмитриевич заболел и вскоре умер. С Василием мы стали большими друзьями. Он считал меня своим первым

экспертом. Оставшись один, Василий Дмитриевич сконструировал неплохую стационарную камеру "Конвас" (Константинов Василий), работающую и от руки, и от мотора, с пробковыми прокладками стенок для звуковой съемки. А во время войны создал прекрасную хроникальную камеру "Конвас-автомат".

Прошли годы. Окончилась Великая Отечественная война. Студия командировала меня в Стокгольм для съемки очередного Конгресса Мира. Как-то в перерыве между

заседаниями меня окружила группа кинокорреспондентов из Англии, Франции, Америки, Италии и других стран. Они заинтересовались кинокамерой, висевшей у меня на груди. Я с гордостью рассказал им, что эта камера "Конвас-автомат" произведена в Советском Союзе, а сконструировал ее мой друг Василий Константинов.

Несколько десятилетий камера "Конвас-автомат" служила операторам ЦСДФ. И сейчас она находится на вооружении работников кинохроники.

Информация

Отраслевой стандарт ОСТ 19-155-94

Кинотеатры и киноустановки

Светотехнические параметры изображения

(вводится взамен ОСТ 19-155-84 с 1 января 1996 г.)

1. Область применения

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

Стандарт устанавливает обязательные технические требования к светотехническим параметрам, влияющим на качество изображения, а также методы их контроля.

Стандарт может быть использован для обязательной сертификации кинотеатров и киноустановок.

2. Основные параметры.

Технические требования

2.1. Величина яркости в центре экрана должна составлять для любого формата:

$$L=40 \begin{matrix} +25 \\ -10 \end{matrix} \text{ кд/м}^2 \text{ — в действующих кино-}$$

театрах и на киноустановках;

$$L=45 \begin{matrix} +20 \\ -10 \end{matrix} \text{ кд/м}^2 \text{ — во вновь вводимых}$$

или реконструируемых кинотеатрах и на киноустановках.

2.2. По всей площади экрана яркость должна быть визуально равномерной и симметричной по отношению к центру экрана.

2.3. Отношение наименьшей яркости в крайних точках 1; 2; 3; 4; 5; 6 (см. рис.) освещенного рабочего поля к величине яркости в центре (то-

чка "О") должно быть не менее 0,6 для проекции обычных и кашетированных фильмов, и не менее 0,5 — для проекции широкоэкранных и широкоформатных фильмов.

Крайевые точки 1 и 2 располагаются на расстоянии 0,1 ширины рабочего освещенного поля (Ш) по горизонтальной оси экрана от его границ (см. рис.).

Крайевые точки 3; 4; 5; 6 расположены на расстоянии 0,1 ширины и высоты рабочего освещенного поля от его границ.

Разница в яркостях крайевых точек не должна превышать 15%.

2.4. Разница в яркости киноэкрана, измеренная в соответствующих точках, при работе разных кинопроекторов (постов) одной киноустановки не должна быть более 15%.

2.5. Относительная засветка киноэкрана от посторонних источников света не должна превышать 10%.

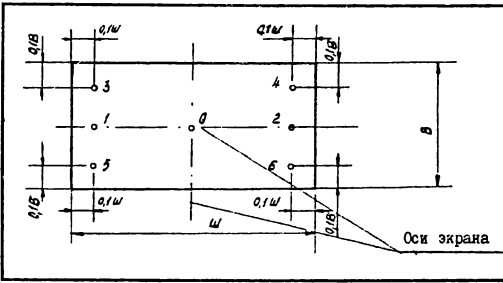
2.6. Киноустановка должна быть укомплектована объективами и отражателями одной из смежных групп цветности.

3. Аппаратура

3.1. Яркометр, спектрально коррелированный под стандартного наблюдателя, с угловым размером фотометрируемого поля в пределах 1-1,5⁰ и основной относительной погрешностью не более ±10%.

3.2. Люксметр фотоэлектрический типа 1ЛКП

Продолжение. Начало в № 10.



с градуировками, проведенными при обтюрировании светового потока, должен обеспечивать объективное измерение освещенности, создаваемой прерывистым светом

на I пределе от 25 до 150 лк,

на II пределе от 100 до 500 лк,

при основной относительной погрешности на I пределе не более $\pm 10\%$; увеличении основной относительной погрешности при переключении на II предел не более 5%.

Люксметр фотоэлектрический с цифровой индикацией типа 4ЛКП должен обеспечивать

на пределе "0,6" — от 0,04 до 0,6 лк,

на пределе "6" — от 0,4 до 6,0 лк,

на пределе "60" — от 4 до 60 лк,

на пределе "600" — от 40 до 600 лк.

Предел допускаемой относительной основной погрешности не более $\pm 12\%$ в диапазоне от 0,04 до 40 лк и от 300 до 600 лк и не более $\pm 7\%$ в диапазоне от 40 до 300 лк.

3.3. Светотехнические кашетки для измерения освещенности по полю киноэкрана, одна из которых с 9 отверстиями, а другая — с 15 отверстиями (соответственно для обычного и широкоэкранного изображения).

3.4. Кашетка для измерения засветки экрана, имеющая отверстие по форме кадрового окна, в центре которого помещен непрозрачный кружок-маска.

Диаметр кружка составляет 0,1 ширины кадрового окна.

4. Методы контроля

4.1. Измерение яркости киноэкрана (по п. 2.1) проводится при рабочем режиме источника света кинопроектора без фильма отдельно для каждого из постов киноустановки.

Перед измерением яркости производится визуальная оценка равномерности по всей площади освещенного рабочего поля.

Это следует проверять из различных мест в зрительном зале, особенно вдоль боковых мест и балконов при использовании направленных экранов.

Положение яркомера — на уровне глаз сидя-

щего зрителя ($1,2 \pm 0,2$ м от пола).

Яркость киноэкрана измеряется с одного места на продольной оси зала с расстояния, примерно равного 2/3 его расчетной длины.

Определение продольной оси зала — по ОСТ 19-154-94.

Отношение наименьшей яркости в краевых точках освещенного рабочего поля к величине яркости в центре (по п. 2.3) контролируется при измерении яркости в точках, указанных на рисунке.

При удовлетворительной визуальной оценке равномерности яркости освещенного рабочего поля киноэкрана отношение наименьшей яркости в краевых точках к яркости в центре достаточно определять по точкам 1, 2, 0 (см. рис.).

4.2. При отсутствии яркомеров допускается яркость киноэкранов L (кд/м²) определять путем измерения освещенности E (лк) кинопроекционным люксметром и пересчитывать по формуле:

$$L = E \cdot \beta / \pi \text{ (кд/м}^2\text{)},$$

где β — средний коэффициент яркости киноэкрана.

Для перфорированных киноэкранов

$$L = E \cdot 0,24 \text{ (кд/м}^2\text{)}$$

Для неперфорированных киноэкранов

$$L = E \cdot 0,25 \text{ (кд/м}^2\text{)}$$

4.3. В кинотеатрах и на киноустановках, имеющих кинопроекторы со световым потоком свыше 6500 лм, измерение проводить с кратковременным открытием автозаслонок по каждой точке отдельно. Во время перемещения измерительной головки люксметра или визира яркомера, заслонка должна быть закрыта.

4.4. Для определения относительной засветки киноэкрана измеряется освещенность E (лк) в центре киноэкрана при работающем кинопроекторе без фильма.

В фильмовый канал кинопроектора помещается кашетка (по п. 3.4) и измеряется освещенность E_z (лк) в центре затененного непрозрачным кружком кашетки участка киноэкрана.

Относительная засветка K (%) определяется по формуле:

$$K = E_z / E \cdot 100 \text{ (\%)}$$

4.5. Комплектация киноустановки объективами и отражателями одной или смежных групп цветности контролируется по маркировке и НД на них.

Цветность объектива определяется по маркировке на его оправе; цветность отражателей — по технической документации, прилагаемой к ним.

Продолжение следует

Киноккомпания "Мост-Медиа"

„Девять месяцев, или Попробуйте родить ребенка“

Франция, 1994 г., 10 частей, цветной

Автор сценария и режиссер Патрик Брауде

Оператор Жан-Ив Ле Мене

Композитор Жак Давидовичи

В главных ролях снялись:

Филипп Жеруа-Болье, Катрин Жакоб, Патрик Брауде,
Даниэль Рюссо

Самюэль скоро будет отцом! Этим известием его ошаршила Матильда, когда он вел машину. Да от ребенка одуреешь! Девять месяцев Самюэль готовился к такой непонятной ему роли папаши.

ПАТРИК БРАУДЕ о своем фильме

— Как родилась идея сценария?

— Когда моя жена ждала нашего второго ребенка, я случайно встретил Даниэля Руссо, который только что стал отцом во второй раз. Стали вспоминать анекдотичные случаи, произошедшие с нами и нашими друзьями во время беременности жен. Это было так забавно, что я решил на эту тему снять фильм.

— Значит, вы использовали и собственный опыт?

— Я поправился на 10 килограмм в ожидании первенца. Уставал так же сильно, как и жена. И мне все время хотелось спать.

— В фильме много забавных эпизодов. Например, с гинекологом, который обращается только к будущему отцу. Вы действительно пережили это?

— Да, и даже хуже.

— Вы так же весьма коично подаете проблему супружеской сексуальности в пору ожидания ребенка...

— В этот период устанавливается или полный отказ от интимных отношений, или происходит взрыв. У меня есть знакомая, которая за мгновение до родов, воспользовавшись временным отсутствием персонала в палате, занялась любовью с мужем прямо на операционном столе. Это тот случай, когда реальность вредит художественности.

— Как восприняла фильм ваша жена?

— Она уже выдержала меня дважды по 9 месяцев. С такой женщиной я готов пережить еще 5 или 6 беременностей.

Киноккомпания "Мост-Медиа"

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