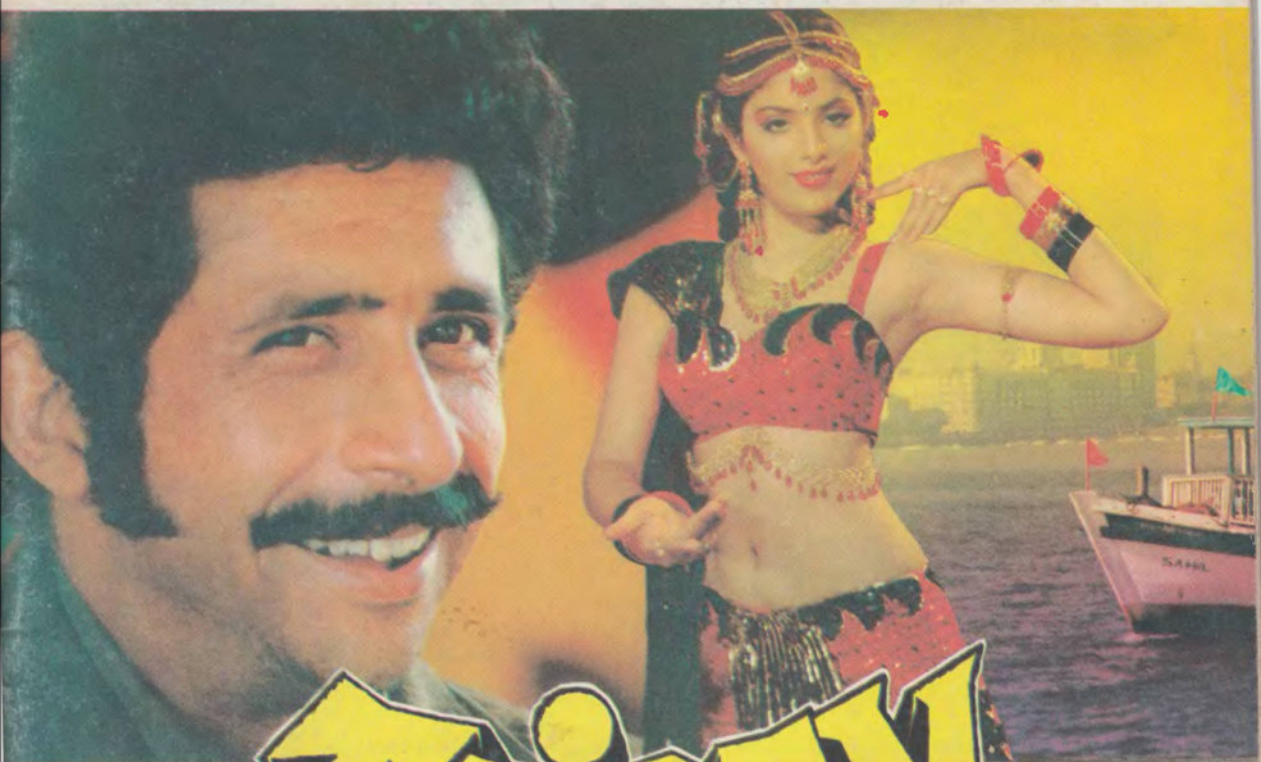


КИНО МЕХАНИК

ISSN 0023-1681



TRIDEN



TRIMURTI
Films Pvt. Ltd.

LYRICS

DIALOGUE

KAL

1' 92

KM

ВО «Союзкинорынок» представляет

**ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ФИЛЬМ
«БЕЗ НАРКОЗА»**



**Творческий коллектив «Х» (Польша)
Режиссер — АНДЖЕЙ ВАЙДА.
Авторы сценария — АГНЕСКА ГОЛЛАНД
и А. ВАЙДА.
Оператор — ЭДВАРД КЛОСИНЬСКИЙ.
В ролях — ЗБИГНЕВ ЗАПАСЕВИЧ, ЕВА
ДАЛКОВСКА, АНДЖЕЙ СЕВЕРИН,
КРИСТИНА ЯНДА.**

Польша конца 70-х годов. Сложное, противоречивое время. Канун серьезных событий в стране. Преуспевающий журналист-международник Ежи Михаловский, вернувшийся в Варшаву из очередной командировки, сталкивается с тем, что комфортный мир, к которому он так привык, рушится. Дом его, такой уютный и теплый, опустел.

Эва, забрав маленькую дочь, ушла без объяснения причин. В редакции появились новые люди, ориентированные на конъюнктуру, демагогически рассуждающие о социальном, переустройстве общества, но более пекущиеся о собственной карьере. Особую неприязнь вызывает у Ежи один из таких «пришельцев» — Яцек Ростисhevский. Оказывается, ради него-то Эва и оставила мужа... Ежи кажется, что мир отторгает его, что вокруг — вакуум. Он подавлен и бессилён что-либо изменить. Все попытки остоять себя, объясниться с женой не дают результатов.

Апофеозом лжи становится суд, где слушается дело о разводе. В атмосфере предательства, которое словно торжествует победу, трагическая развязка неизбежна...

КИНО МЕХАНИК

1'92

Ежемесячный
массово-технический
журнал

Выходит с апреля
1937 года

Учредители — Комитет кинематографии СССР и трудовой коллектив редакции журнала



Главный редактор
А. П. МУРАШКО

Редколлегия:

А. М. БЫКОВ,
А. С. ДАВЫДОВ,
В. В. ЕГОРОВ,
М. И. ЖАБСКИЙ,
К. З. КОЧУАШВИЛИ,
В. М. КРУПИЦКИЙ,
М. М. ЛИСОГОР,
Л. Л. ЛУЖИНСКАЯ
(зам. гл. редактора),
В. М. МУХИН,
В. Я. НЕСТЕРЧУК,
С. Л. ПЕТРОВА
(отв. секретарь),

А. П. ПИГИДИН,
И. А. ПРЕОБРАЖЕНСКИЙ,
И. С. РЫКОВ,
В. Г. СЕРЕБРОВ,
Ю. П. ЧЕРКАСОВ

Москва
ВО «Союзинформкино»

СОДЕРЖАНИЕ

2 Вот пришел Новый год...

ОРГАНИЗАЦИЯ И ЭКОНОМИКА

Интервью

3 Кое-что о «Кинотавре»...

Информация

9 И не последний...

Очерк на конкурс

10 Янишевский В. Не разминуться с собой

Школа киноменеджера

13 Разлогов К. Маркетинг в области экранных искусств

Без комментариев

16 Кина не будет?

КИНОТЕХНИКА

Начинающему кинотехнику

17 Звуковоспроизводящая аппаратура типа КЗВП

Возьмите на заметку

23 В публикациях — ошибки

Видеотехника

24 Видеомагнитофон «Электроника ВМ-12». Обслуживание и ремонт

Повышение квалификации

26 Полешук Я. Датчики обрыва в кинопроекционной технике

КИНОПАНОРАМА

31 В репертуаре

34 «Единоличная операция»

35 Кино в датах

Мастера экрана

38 Любовь Орлова

На фестивальной орбите

41 Открытый фестиваль неигрового кино «Россия»

Портрет юбиляра

44 Милош Форман

Это интересно

48 Из Книги рекордов Гиннеса

На 1-й с. обложки:
плакат к фильму «Трое разгневанных мужчин»
(Индия).

События накануне наступления 1992-го происходили настолько стремительно, что даже газеты с их оперативностью не поспевали за ними. Проснувшись жителями ССГ, к вечеру узнаешь, что ты уже — в СНГ, хотя жизнь идет своим чередом и, как правило, не в лучшую сторону...

Кинематограф, как и все в нашей стране, за последнее время претерпел существенные структурные и качественные изменения. Другой стала структура крупных киностудий, возникла масса мелких, выпускающих картины, рассчитанные в основном на получение доходов. На кинорынках появилось много так называемых альтернативных прокатчиков и даже перекупщиков фильмов, взвинчивающих цены на них, что вынуждает киносеть, во-первых, поднимать стоимость билетов, а во-вторых, отказывать сельским киноустановкам в предоставлении фильмокопий.

Увеличение цен на билеты приводит к тому, что, несмотря на увеличение доходов киносети в 1991 году более чем на 60 %, мы только за месяц теряем около 32 млн. зрителей, обслуженных государственной киноvideосетью.

Формировавшаяся десятилетиями сельская киносеть неуклонно сокращается, нарушается традиционная система технического обслуживания и фильмоснабжения, и, главное, уходят из кино квалифицированные кадры, о чем можно судить, в частности, и по снижению количества подписчиков нашего журнала.

О нем надо сказать особо. Мы, как и все средства массовой информации, переживаем очень трудный период, пожалуй, самый трудный за все 54 года существования «Кинемеханика». Если уж такие газеты, как «Известия», в условиях надвигающегося «дикого» рынка поставлены на грань закрытия, то можно представить сложности борьбы за выживание небольших изданий, подобных нашему. Недавно издательством нам представлен проект плана на 1992 год, из которого следует, что за полиграфические услуги и распространение «Кинемеханика» через «Союзпечать» мы, редакция, должны платить 147 % стоимости журнала. Цена бумаги, которую до сих пор мы приобретали из фондов Госкино СССР по государственной цене, теперь, на бирже, возрастет примерно до 90 % стоимости «Кинемеханика».

Тем не менее редакция не увеличивала на 1992 год стоимость подписки. Ведь мы стремимся к тому, чтобы самый массовый и самый малообеспеченный наш читатель, сельский кинемеханик, мог подписаться на журнал. В нынешней же ситуации, чтобы он остался рентабельным, цену на журнал пришлось бы поднять в десять раз и даже более. Следовательно, он станет недоступным для большинства из вас.

В этой ситуации можно рассчитывать только на помощь организаций кинематографии, спонсоров, прямо или косвенно заинтересованных в том, чтобы иметь связь с работниками киносети.

До сих пор таким потенциальным спонсором мог стать (хотя за финансовой помощью журнал к нему никогда не обращался) Госкино СССР как орган, координирующий работу всех киноорганизаций страны. Однако с 1 декабря 1991 года Комитет кинематографии СССР упразднен и прекратил выполнять свои управленческие функции. Правопреемником Госкино СССР на территории РСФСР станет, по всей вероятности, Министерство культуры РСФСР. Каковы будут последствия этих преобразований — сказать трудно, ведь в истории кинематографии такие варианты уже были, что пользы, как известно, ей не принесло.

Но кинематограф бывшего Советского Союза — многонациональное искусство, развитие и жизнь которого невозможно остановить возведением национальных границ, упразднением старых и образованием новых управленческих структур. Кино — это зрелище, и оно, как хлеб насущный, нужно людям даже во времена самых трудных испытаний. И потому будем надеяться, что оно переживет этот сложный период, а вы, наши читатели, останетесь верными ему и, конечно, своему журналу.

Мы, со своей стороны, сделаем все возможное, чтобы сохранить «Кинемеханик», не повышать его стоимость. Однако сегодня что-либо твердо обещать трудно...

И все же, все же мы связываем с новым годом свои надежды на лучшее будущее, на успех намеченных экономических реформ, на развитие нашей кинематографии, всего доброго и светлого в ней.



интервью

Кое-что о «Кинотавре»...

Имя Марка Рудинштейна сегодня знакомо многим. После проведенного им в Подольске фестиваля «невостребованного» (не купленного кинопрокатом) кино, после очерка Б. Пинского в «Советском (тогда еще) экране» и особенно после «Кинотавра», который с триумфом прошел в минувшем мае в Сочи, Рудинштейн стал известен не только в узких кинематографических кругах. О нем много писали как о человеке, который не пожалел на благое дело 1 млн. 200 тыс. руб. Его, не скупясь, показывали во многих телевизионных передачах, в том числе и в пресловутом «Времени». Поэтому подробно представлять Марка Григорьевича нет нужды.

Предлагая вашему вниманию беседу с Рудинштейном, мне хотелось разрушить нынешний стереотип «миллионера» как «делового», жесткого фирмача. Марк абсолютно не соответствует такому представлению. Это легко располагающий к себе человек, достаточно повывавший и немало перенесший. Поэтому помимо размышлений Рудинштейна о кино, я думаю, вам будут небезытересны некоторые детали его биографии, которых мы коснулись в нашем разговоре.

Постараюсь также поделиться своими впечатлениями от посещения Центра «Подмосковье».

Г. ЕВТУШЕНКО

Г. Е. Марк, легче стало жить и работать после «Кинотавра»?

М. Р. Тяжелее. Легче стало решать какие-то вопросы, но их стало гораздо больше.

Г. Е. А зачем ты все это организовал? Тебе что, денег девать некуда?

М. Р. Когда все вокруг говорят о болезнях общества, мне хотелось высветить здоровое явление. «Кинотавр» — это нормально, хотя мы и отвыкли от такого. Нам удалось добиться идеального — общения людей. Даже тех, которые на миру будут целоваться, но слова хорошего друг о друге не скажут. И они стали добрее. Мы сумели вырвать их из быта. Все для них было приготовлено. Делить нечего. Платить тоже не надо. Такого хорошего настроения я давно не видел. Приятно было посмотреть!

Г. Е. Что для тебя явилось самым ужасным и самым смешным во время фестиваля?

М. Р. Ужасным — хамство со стороны дирекции. Поэтому уже на второй день директора фестиваля не стало. Имелись некоторые трудности, но их быстро преодолели. А самое смешное то, что я перепутал победителей. Краем уха слышал, что приз достался Карену и среди ночи позвонил Шахназарову. «Карен, — говорю, — по-моему, тебе дали первый приз — три тысячи долларов». А на следующий день выяснилось, что приз дали Геворкяну. Тоже Карену.



Г. Е. Что ты при этом чувствовал?

М. Р. Мне хотелось убеждать.

Г. Е. Центр «Подмосковье» занимается разнообразной культурной деятельностью. Кино — в большой степени. Кинематограф — твоя любовь?

М. Р. Не только. Раньше это был хороший источник доходов. Мы первыми начали работать по контрактам. На «Интердевочке» после приобретения прав проката на Прибалтике мы заработали 2,5 миллиона.

На самом деле все началось гораздо раньше. Молодой одессит, отслуживший в армии, приехал в Москву. Уже тогда интересовался кино, «тусовался» среди киноманов (не путать с кинолюбниками), участвовал в «несанкционированных» просмотрах. Надо сказать, организовывались они довольно хитроумно. Узнают, например, что какому-то влиятельному лицу («сиятельному трупу») на дачу везут «неразрешенный» фильм. Скажем, Феллини. И система «перехвата» начинает работать. По пути на дачу картину «насут», а на обратном — на два-три часа задерживают, смотрят, затем доставляют в пункт назначения. Это — лишь один из вариантов. «Старый волк» кино-клубного движения ленинградец Ю. Шуйский подбросил мне аналогичную историю — про подпольный просмотр картины К. Муратовой «Долгие проводы». Москвич Л. Волчек поведал о «перехвате» фильмов А. Вайды, М. Антониони и др. Вероятно, многим из читателей есть что вспомнить и рассказать по этому поводу.

Марк утверждает: систему кино он познал изнутри. Прежде чем наладить свое дело, два года путешествовал по стране с зюфами в руках как администратор. Домой заезжал только переодеться. И неудивительно, что у него сложилось свое представление о том, каким должно быть место, куда человек придет с радостью.

Здание «Подмосковья» в Подольске похоже на игрушку. Его невозможно сравнить с той полуразрушенной хибарой, которая была здесь прежде. Во всем облике этого дома видны любовь и фантазия тех, кто здесь работает. Не без скептицизма смотрела я на большие рекламные щиты по дороге в Подольск, зазывающие приятно провести время в означенном Центре. Рада, что ошиблась.

Аккуратный особнячок утопает в зелени и цветах. Три симпатичных беседки перед входом: можно укрыться от жары и дождя либо застолье устроить. Рядом — деревянный волшебный городок, радующий и ребенка, и взрослого. Это — только присказка, сказка — впереди. В фасадной рекламе нет привычных подтеков и орфографических ошибок. Я старалась выискать и... не смогла. Более того, внутри дома висели афиши не годичной давности, а свежие. Фотовыставка притягивала не привычными портретами угасших кинозвезд, а парадоксальными сочетаниями информации о мире вообще и о кино в частности. Можно возразить, что подарки от известных фотографов (автор снимков — Г. Кмит) получает

не каждый. Правильно. Их надо заслужить. Через коридорчик — художественный салон. Картины, разные поделки. Хотите рассматреть, подержать в руках — пожалуйста. Купить — будьте любезны.

Картин я не приобрела, они оказались мне не по вкусу. А вот на прелестный диванчик присесть захотелось. Никто не одернул. Мебель, правда, не музейная, однако очень красивая и удобная. Здесь, наверно, отлично чувствуют себя те, кто приходят в кабинеты, скажем, бесконтактного массажа. Лечат не только специалисты, но и сама обстановка, внимательность обслуживающего персонала. Еще в этих стенах учат разным языкам. Но больше всего людям нравится смотреть кино. Кинобар, кинозал, отдельные видео-кабинеты... Везде — высококлассная аппаратура.

Г. Е. Марк, я слышала, у тебя существует специальный зал эротического кино?

М. Р. Уже не существует, но раньше был. Сейчас отпала необходимость. Проскочили. Первое время было полно народу, а потом зрители успокоились.

Г. Е. Тебе, наверно, не удавалось разнообразить репертуар?

М. Р. Такие фильмы особым разнообразием не отличаются. Есть несколько классических лент типа «Эммануэль» или «Девять с половиной недель». Остальное в основном — ширпотреб. Но, думаю, такие залы нужны. Западная практика это подтверждает. Одна из их функций — лечебная. Известны случаи исцеления от импотенции благодаря использованию эротического кино в медицинских целях. Можно разбудить воображение. Статьями в газете это трудно сделать. Поэтому пусть и такие залы будут. Но — на специально отведенных территориях, куда не могли бы проникать дети. Чтб зритель там мог забиться в угол и его бы не трогали. То, о чем мы говорим, — специфическая область. А цель создания Центра — дать людям возможность пообщаться.

Но если бы еще где-то место у меня было, я сделал бы специализированный зал и решил бы вопрос, скажем так. У нас же много юных посетителей. Красиво, рыбки плавают...

Г. Е. В вашей видеотеке — более тысячи фильмов. Ленты для избранных и кино для всех. Я посмотрела сегодня расписание: на шести сеансах — разные картины. Видно, проблема выбора снята. Осталась ли проблема качества?

М. Р. Оборудование у нас японское. Старемся записывать с дисков. Первый вариант всегда оставляем, чтобы иметь возможность возобновить, когда понадобится. В любом



случае зритель видит вторую копию, но это малозаметно. Качество гораздо выше, чем в обычном кинотеатре.

Г. Е. Влияет ли это на посещаемость?

М. Р. Думаю, да.

Г. Е. Подольск — довольно маленький город...

М. Р. Не такой уж маленький, 450 тыс. населения. Столица Московской области...

Г. Е. Но все же спрос на кино, вероятно, не таков, как в больших городах?

М. Р. Спроса на кино нет нигде. Есть спрос на жизнь. Интерес упал вообще ко всему. Страна страшно политизирована. Но здесь сейчас ты видишь то, что человеку надо. Уже полтора года существует ресторан под названием «У Марка». Любой волен прийти к нам в Центр, заказать кофе, коньяк, ужин. Можно прийти с друзьями, закрыться в отдельной комнате, даже с девушкой. С кем человек хочет. Это — его дело.

Г. Е. Словом, делать все, что ему по душе?

М. Р. Не надо задавать вопроса, что он хочет там делать. Это все равно, что всю жизнь ревновать собственную жену, когда она на работе. Так с ума сойти можно. Не наше дело, что они там делают. Они заказали себе фильм. Они заказали себе кофе. Они себе сидят и отдыхают.

Г. Е. Ты говорил, что создаешь банк филь-

мов высоких художественных достоинств...

М. Р. Он уже создан.

Г. Е. И сколько же лент в банке?

М. Р. Примерно 16—18. Они были на «Кинотавре». Но могли бы и не быть. Эти картины — просто хорошее кино, а «Кинотавр» — знак качества. Многие его фильмы разошлись по своим хозяевам. А у нас есть свои: «Гамбринус», «Катафалк», «Система «Ниппель». Скоро будут «Циники».

Г. Е. «Систему «Ниппель» трудно отнести к хорошему кино...

М. Р. А я ничего против этой ленты не имею. Это — «проба пера» Панкратова-Черного. Когда он хотел снимать фильм три-четыре года назад, он бы взял социальностью. А сейчас, согласен, устарел. В общем, конечно, слабоват в художественном отношении. Ну и что?

Г. Е. Не уходи от предмета разговора. Ты нашел свой вариант проката лент бесспорных художественных достоинств?

М. Р. Если серьезно, то мне кажется, их надо прокатывать блоками. Устраивать вокруг них праздники. Когда я был в Америке, смотрел картину «Миссис Дейзи и ее шофер», получившую много «Оскаров». Фильм на двух актеров. Не зрительский, но подходящий под ту категорию, о которой мы ведем речь. Еще в гостинице я обратил внимание,



что по одному из телеканалов каждые две минуты в течение всего дня рекламируют эту ленту. Вечером, когда пришел в огромный комплекс, где, к слову, все 10 залов работают одновременно, где все бурлит, жарится, парится, пенится — в кафе, ресторанах, барах, фонтанах, — зал с рекламируемым фильмом был полон. Рядом крутят коммерческую продукцию, а народу нет. Вот что значит у них реклама! Американец не пойдет в кино, если ему не вдолбят в голову, что картину необходимо посмотреть.

Г. Е. Мне кажется, нечто подобное было проделано с «Суперменом»?

М. Р. Да. Мы потратили на его рекламу целый миллион. Поэтому и имели результат.

Сейчас у «Кинотавра» — гастроли по стране. Они успешно прошли в Ялте, Симферополе. Нас ждут Владивосток, Омск, Томск. Будет большая реклама, я надеюсь, и по ТВ, и по другим каналам, чтобы зрители знали о нашем шоу и приходили смотреть.

Г. Е. У тебя расчет на то, что ленты типа «Супермена» крутятся недолго, одномоментно, но сразу приносят прибыль, а картины, подобные «Катафалку», медленно окупаются, но зато и работают много лет?

М. Р. Конечно, это наш механизм. Я не стану продавать «Катафалку». Не хочу, чтоб он пылился на базах контор кинопроката. Сами

будем прокатывать — на фестивалях, Неделях, в специальных кинотеатрах, в аудиториях, мечтающих увидеть наше кино.

Г. Е. Центр будет финансировать производство этих параллельных линий или остановится на чем-то одном?

М. Р. Вообще-то моя теория — теория «коридора». Наш Центр тебе это уже продемонстрировал. Зрителю не надо указывать или подсказывать, в какую дверь идти. Ему надо предоставить возможность войти в любую, по его усмотрению. Но и нам случается о жизни подумать. Запускаем «Московскую красавицу». Заранее знаю, что картина невысокого полета. Но... мелодрама. Значит, соберет деньги. Сегодня она нужна. Здесь любовь, чистота. Я не люблю явную «чернуху». А это — не «чернуха».

Для проката есть еще одна картина — «Жена метрдотеля». Неприятная, но и вреда не приносящая. На это нельзя закрывать глаза.

Г. Е. В перспективе видишь ли ты создание индустрии?

М. Р. Конечно. Производство маек, значков, выпуск газет, журналов. Зарабатывать надо не на прокате, а на продаже. В Америке на пляже играют самые популярные группы. Я присутствовал на таких концертах. Играют бесплатно. Но то, что продается ря-



дом, — это основной бизнес. Пока музыканты играют, им принадлежит определенная территория, где только они имеют право на торговлю. И продают на миллионы.

Г. Е. Как с наркотиками: пока сажают на иглу — товар бесплатно. Как только человек оказался зависим — плати. Мне кажется, у тебя уже есть элементы этой индустрии.

М. Р. Ты права. Есть кафе, ресторан, скоро будет булочная...

Г. Е. Я имею в виду вот эти календари с маркой «Кинотавра», газеты...

М. Р. Кстати, знаешь, газета «Дом кино» теперь тоже моя.

Г. Е. Не-ет, не знала.

М. Р. Ну так я тебе говорю. Это кроме другой газеты, «Тет-а-тет». Теперь мы еще ввязываемся в советско-американскую катавасию. Журнал «Безопасность» решил печатать на своих страницах историю МВД СССР и полиции США. Мы — в числе учредителей, 20 страниц журнала будет отдано нашей сфере. Сейчас многие обращаются за помощью. Например, гибнет журнал «Он и Она». Ребята позвонили, попросили взять. Но, во-первых, все взять я не могу, а, во-вторых, когда начинаешь брать, в тебе просыпается монополист. Я это чувствую. Везде ж воруют! Никто не хочет думать, чтоб желаемое существовало. Расхватали

бабки. Все. Денег нет. Журнала нет.

Часто слышишь: «Марк, Марк» — и понимаешь, что не надо больше. Пусть уже кто-то еще. Хочется сконцентрироваться на чем-то одном. И в то же время подмывает взять, когда видишь, что гибнет дело. На Западе в таких ситуациях, если могут купить, действуют не раздумывая. Понимаешь? А в нашей стране это всегда приобретает уродливые формы.

Г. Е. Тебя ж просто не хватит на все.

М. Р. Это не основное. Самое трудное — найти людей, которые порядочно, по законам бизнеса занимались бы этим. Я всю жизнь работаю с людьми. Конечно, с тех пор, как я начинал, многое изменилось. В стране не было уголка, в котором бы я не побывал, занимаясь кино. Знал, что почем, какие взятки надо давать. Вообще-то я называю это не взятками. На самом деле — это такие особые коммерческие отношения. Пока человека не заинтересуешь, он не станет ничего делать. У меня была свободная финансовая дисциплина. Я заключал договоры, контракты, отчислял проценты за ту же самую работу, какую люди на своем служебном месте должны были делать за 200 руб.

Со мной работали мои друзья. И среди них находились такие, которые «вырастали»



за счет моих связей и денег, а потом пробовали отпочковаться и работать самостоятельно. Но их быстренько съели, и они заправились назад.

Г. Е. Ты принял?

М. Р. Страшно переживал их уход, но все же принял. Я хоть и вспыльчивый человек, но не злопамятный. Просто мне кажется: многие из тех, кто умели когда-то работать — а это старые администраторы, — не чувствуют, что их время прошло. Знают страну, умеют разговаривать, но все еще думают, будто здесь можно украсть, а тут отщипнуть. Ан нет! Прошло-проехало. Действует налоговая система. Нет смысла суесться. А они этого не понимают. Выбери себе дело, вкладывай в него. Это можно сделать, имея в голове идею и бога. А у них — кустарнические способы. В соответствии с тем, как учила эта страна.

Г. Е. Один сам по себе ничего не значит?

М. Р. Конечно, нет. Они это тоже понимают. И так как там, куда уходили, были волчьи законы, то возвращаются ко мне. Звонят, извиняются. Один, например, чтоб его приняли обратно, неплохо постарался: добыл нам 10 миллионов. Я расценил это как честный прием.

Г. Е. А если б он не сделал такого взноса, ты не принял бы?

М. Р. Принял, если б он не работал на три-четыре организации одновременно...

Г. Е. Это свойство твоего характера? Тебе стреляют в спину, а ты подставляешь грудь?

М. Р. Но меня ж не убили, а только тяжело ранили. На целых полгода. Да, точно.

А ты как хотела? Надо все «делить» на то, что в этой стране не было законов бизнеса. Нужно это все пережить. Я всегда придерживался мнения, которое недавно услышал от Буковского, бывшего диссидента. Если мы будем мстить кэгэбэшникам, коммунистам, которые власть над нами поиздевались, ничего хорошего из этого не получится. Можно жить и работать по человеческим законам. Я готов сотрудничать даже с чертом, если он понимает, что сегодня произошло. Готов простить преступнику то, что он творил 73 года, если у него сегодня повернулись мозги. Даже если это убийца. «Прочитывая» свою жизнь, я думаю, что практически большинство из нас — убийцы. Промолчал, не защитив, сподличав, мы кого-то убили. Эта система сумела сделать всех нас заложниками. Мы не имеем права сказать, что были честными до конца. Мы трусили.

Да и по сегодняшний день не можем из себя это выжать.

Г. Е. Если я правильно поняла, ты — человек прощающий. Если к тебе вернется женщина, которая в свое время неправильно себя повела, ты и ее примешь, не правда ли?
М. Р. Безусловно. Это естественно для меня.
Г. Е. Простишь?

М. Р. Полностью. Скажу тебе больше. Я третий раз женат и всех жен содержу, всем помогаю. Да и вообще: приятно чувствовать себя мужчиной, хорошо зарабатывать. Я — небогатый человек. У меня однокомнатная квартира, нет дачи, машины. Хотя есть персональный автомобиль, но он служит организации. Однако считаю себя богатым. Если у меня 20—30 тысяч рублей, это нормально. Я работаю, я здоров, поэтому хорошо себя чувствую.

Понимаю, трудно так себя ощущать, когда видишь, что жена и дети не имеют возможности ни хорошо одеться, ни вкусно поесть, а ты при всем желании не можешь что-либо изменить. От этого только импотенция развивается. Но те времена прошли. Уже можно чувствовать себя мужчиной, который в силах помочь одной семье, содержать другую и т. д.

Г. Е. Давай вернемся к кино. Каким ты хочешь его видеть?

М. Р. Должен тебе сказать, что реализация мечты об идеале — не за горами. Как говорит Андрюша Макаревич, есть песни хорошие и плохие. Должно быть хорошее кино. Каннский фестиваль, например, не проводит деления.

Я иногда с трудом переношу фильмы, которые делаются ради себя. Чтобы что-то сказать, не думая о том, чтоб кто-то услышал. Но это необходимо — хотя бы для того, чтобы поднять планку нашего кино, которую так долго искусственно сдерживали. Когда-то и на Чайковского замахивались. Тарковского освидетельствовали. Однако планка была поднята. Сегодня Карен Геворкян с картиной «Пегий пес, бегущий краем моря», сокуровские ленты — тот мостик, который в конце концов подтянет класс режиссеров. Мы сможем говорить о профессионально снятых фильмах, а не делить их по придуманным принципам.

Г. Е. Но высокое искусство всегда существовало во всем мире...

М. Р. Вот и я о том же. Не надо картины Рязанова сравнивать с лентами Сокурова, нельзя оценивать их одинаковыми критериями. И то, и другое — искусство.

Самыми успешными сейчас будут жанровые фестивали. Их станет еще больше. Недавно, например, предложили провести киносмотр последнего фильма. Я, правда, ничего не понял... Наступило время фестивалей с хозяином. Чтобы он сам за все отвечал. Меня вместо армянского радио часто спрашивают, как я подбираю картины, в частности, для центра «Подмосковье». Отвечаю: по своему вкусу. Пусть об этом узнает вся страна.

Г. Е. Естественный вопрос: а если у тебя вкус плохой?

М. Р. Пусть рядом будет тот, у кого — хороший. Со своим фестивалем.

Г. Е. Должна ли быть своя «Марка» у «Кинотавра»?

М. Р. Может быть, когда я умру. А мне бы этого пока не хотелось.

Г. Е. Марк, все твои родственники живут за границей. Почему ты не уезжаешь отсюда?

М. Р. Верю, что все может быть нормально и в этой стране.

Г. Е. Когда твои дела пошли в гору, сильно ли изменилось отношение людей к тебе?

М. Р. Чтобы долго не дискутировать по этому поводу, отвечу — да!

информация

И не последний...

В Сочи состоялся I независимый кинорынок отечественных фильмов. Он проходил в рамках фестиваля «Кинотавр», и организатор у них один — фирма «Подмосковье».

Цель кинорынка — привлечь внимание к продукции наших киностудий (как государственных, так и независимых), помочь ей пробиться к зрителям. В торгах участвовали свыше 50 фирм-продавцов и более 250 покупателей — руководители КВО и крупных кинотеатров, альтернативные прокатчики.

Фильмы, представленные на рынок, оказались весьма разнообразными по тематике, жанрам и художественным достоинствам. Детективы соседствовали с комедиями, триллеры — с мелодрамами. Было в избытке «чернухи» и «порнухи». Общий уровень картин особого оптимизма не внушал, весьма наглядно отображая положе-

ние в отечественном кино. На этом фоне заметно выделялись такие ленты, как «Изгой», «Пустыня», «Армавир», «Чокнутые», «Небеса обетованные», «Собачий пир»; привлекли внимание также комедии «Обнаженная в шляпе» и «Моя морячка». Впрочем, количество и суммы сделок остались «коммерческой тайной».

Судьбе отечественных фильмов в нашем прокате был посвящен «круглый стол». В обсуждении наиболее проблемных приняли участие создатели кинолент, экономисты, социологи, работники кинотеатров и прокатных организаций. Мнения высказывались различные. Так, режиссер А. Разумовский, председатель Ассоциации независимого кино, считает полезным создание сети кинотеатров, которые на льготных условиях (госзаказ) станут прокатывать отечественные кинокартины. Он предложил также отводить этим кинолентам не менее 1/3 экранного времени — очевидно, в приказном порядке. Коллеге возразил А. Прошкин, посоветовав прежде всего проанализировать причины нынешнего положения. По его мнению, они — в отношении создателей фильмов к своим героям, которые предстают перед зрителями раздавленными и униженными. Публика же тяготеет к кинематографу, утверждающему, что жизнь — благо и счастье, а человек может все. Экономист Б. Криштул напомнил о страшном (по его выражению) падении художественного уровня картин и призвал резко поднять планку.

Генеральный директор Орловского областного КВО Н. Медведев, как и его коллеги из других регионов, отметил спад интереса к американскому кино, подчеркнул желание прокатчиков работать со «своими» фильмами, поддерживать отечественное искусство. «Мы с кинематографистами должны быть по одну сторону прилавка, зрители — по другую», — сказал Н. Медведев. Он сообщил также о намерении вкладывать деньги в кинопроизводство.

Участники «круглого стола» выразили благодарность организаторам кинорынка за предоставленную возможность обсудить, волнующую всех проблему.

На пресс-конференции руководитель «Подмосковья» М. Рудинштейн заявил, что первый кинорынок, организованный фирмой, станет и последним: в ближайшее время откроется кинобиржа. Уже к концу торгов представителями ряда киноучреждений и изданий был подписан Протокол о намерениях, в котором, в частности, говорилось: «Учитывая ситуацию, сложившуюся в отечественном кинобизнесе, а также необходимость создания условий, позволяющих быстро, эффективно, с обоюдной выгодой для продавцов и покупателей производить торговые операции по всем видам товаров и услуг, относящихся к области кинематографа и видео, учредить кинобиржу». Однако в конце концов было решено, учитывая специфику купли-продажи фильмов, сохранить и кинорынок. Следующий состоится в мае — одновременно с фестивалем «Кинотавр».

В прошлом году мы объявили конкурс на лучший очерк о киномеханике — городском или сельском. Пообещали, что лучшие опубликуем, а лучшие из лучших — премируем (первая премия — 600 руб., две вторых — по 300 руб.). Но читатели наши и журналисты были недостаточно активны, очерков мы получили не так уж много, и выбор — для публикации и премирования — оказался невелик.

Поэтому мы решили продлить срок конкурса до 1 июня 1992 года. Напоминаем его условия: в состязании могут участвовать материалы объемом до 9 стр., отпечатанные на машинке (через два интервала). К очерку необходимо приложить одну-две фотографии (черно-белых, на глянцевой бумаге), желательно жанровые снимки (киномеханик за работой, среди зрителей и пр.).

Материалы присылайте по адресу: 103877, Москва, М. Гнездииковский пер., 12, редакции журнала «Киномеханик». На конверте сделайте пометку «На конкурс».

А в этом номере мы начинаем публикацию очерков, присланных на конкурс в прошлом году. Автор первого из них — журналист В. Янишевский с Украины.

Не разминуться с собой

Часто ему становится стыдно. За себя, за свою тогдашнюю глупость. И хотя он давным-давно рассказал, как это было на самом деле, все равно то вранье не дает покоя. Нет оправдания. Ведь можно было сказать всю правду. Отец и мать наверняка поняли бы его...

А случилось это сорок лет назад. Он только что закончил семилетку в родном селе. Родители, изведав немало горького в своей жизни, желали, жили тем, чтобы их сын Дмитрий имел надежную профессию, а с ней и кусок хлеба. Вот и отправился он в соседнюю Черниговскую область поступать в ремесленное училище. По приезде условился с братом, который там жил: «Ес-

ли дома спросят, говори, что в училище меня не приняли». С тем и вернулся в село.

Вскоре он солгал отцу и матери во второй раз. Родители настояли, чтобы Дмитрий поступал в сельхозтехникум. Снова поехал — в Березовую Рудку, что на Полтавщине. Сдал документы, кое-как готовился к экзаменам. А когда начал их сдавать, почувствовал, что вот так, через «не хочу» может стать студентом. Ну, это уж в его планы не входило! И на последний экзамен он просто не явился. Очень верно подметила одна преподавательница, как в душу заглянула, когда сказала коллегам: «Не по своей воле приехал парень. Вижу; не по своей...» А ему еще подумалось и словно иглой прошило: я же не хочу быть агрономом — зачем мне занимать чье-то место...

Возвращаясь, в свою Туровку и не заглянул. Прямо — в Згуровку. А только после того — домой, где с порога сообщил две новости. Первая: в техникум поступить не удалось. Вторая: отныне он — моторист кинотеатра в районном центре.

В том, что произошло, никакой случайности не было. Вся цепь поступков Дмитрия Кононенко имела определенную логику и четкую цель. Пятнадцатилетний парнишка знал, чего хочет.

— Когда в наше село привозили кино, — сознается сегодня и украдкой улыбается

Д. Кононенко



Дмитрий Иванович, — я, честно говоря, пропускал школу. Крутился возле кинемехаников, заглядывал через их плечи на аппаратуру...

Она больше всего его интересовала. Это же надо: с какой-то пленки, с какого-то аппарата исходит сама жизнь! Что за чудо?! Может быть, именно тогда, в минуты большого удивления, невидимые нити связали его с этим делом, которое впоследствии стало делом всей жизни.

Начав мотористом стационарной установки, Кононенко как-то не обращал внимания на трудности, с которыми столкнулся. Двадцать километров только в одну сторону приходилось преодолевать на велосипеде. До зимних морозов крутил он педали. А после сеансов возвращался домой — еще двадцать. Но о какой усталости могла идти речь, если безумно влюблен в свое дело, если и сегодня говорит о нем, как... о невесте!

Где-то через год, в 1952-м, паренька определили мотористом кинопередвижки Згуровского райотдела культуры. А скоро пришла пора собираться на воинскую службу. Кстати, уходил он в армию 27 августа. Тогда еще эта дата ни о чем не говорила. Нынче же — это День советского кино. Вот такое совпадение. Случайно оно или нет — кто знает...

Целых 40 лет из 55, прожитых на этом свете, Кононенко отдал служению самой массовой в кино профессии. Он действительно служил и служит этому делу. Конечно, если посмотреть с большой дистанции времени — многое изменилось. И вкусы, и привязанности, и сам кинематограф.

— Когда-то в детстве, — вспоминает Дмитрий Иванович, — мы с огромным интересом смотрели «Чапаева». Сейчас пацанам подавай боевики. Это нормально. Видно, есть в этом потребность души. То же самое с индийскими фильмами. На них ходят, хотя кинокритики и многие зрители считают эти картины наивными и однообразными.

Есть ли любимые ленты у самого кинемеханика? Наверное, есть. Но о них он почему-то не стал говорить. Больше всего ему нравится наблюдать, выйдя из аппаратной, как односельчане после сеанса обсуждают фильм.

И я подумал вот о чем: ведь это в нем не просто личное любопытство. Здесь — осознание причастности кинемеханика к тому, что делают режиссеры, операторы, актеры. Их удачи или неудачи становятся его удача-

ми и неудачами. И напрасно кто-то считает, что создание фильма заканчивается на съемочной площадке. По-настоящему картина рождается в прокате. Да-да, именно вот в таких аппаратных кинотеатров, домов культуры, клубов. И подвижники, подобные отличнику кинематографии СССР Дмитрию Кононенко, помогают долготелию кинолента.

Кононенко по натуре — оптимист, хотя эту черту характера никогда не афиширует. Он глубоко убежден: телевидение, видео — серьезные конкуренты большого экрана. Но все же они не оттеснят его на «периферию» искусства. Ведь это совершенно разные вещи — смотреть телевизор дома в удобном кресле, за чашкой чая или между делами и посещать кинотеатр. Сюда люди приходят другими. Они и одеваются не буднично, и настраивают себя на особый лад. Ибо идут на встречу с искусством, где происходит акт сопереживания, приобщения к удивительному миру человеческих конфликтов, драм, комедий. Вот такая «философия» кинемеханика.

Слушать его интересно. Чувствуешь: то, о чем говорит, проверено практикой, прошло через его душу. Смею утверждать: быть оптимистом в наше время непросто. Обидно говорить о том, что работа сельского кинемеханика стала непрестижной. А почему — спросите? Попробую объяснить, исходя из конкретной судьбы.

Сорок лет Дмитрий Иванович занимается своим делом. Много воды утекло за это время. А много ли изменилось принципиально в работе кинемеханика? Сорок лет назад фильмы возили на телегах — волах, лошадки. Теперь есть автотранспорт. Но нет в достатке бензина — «урезали» лимит. Машина райкиновидеосети не в состоянии пять-шесть раз в неделю объезжать «кольцо». Что в таком случае делает Дмитрий Иванович? «Банки» с пленкой в руки и — на рейсовый автобус.

Или возьмите условия работы кинемеханика. Крутая лестница в аппаратную. По несколько часов нужно стоять, согнувшись, наблюдая через проекционные окна за экраном. Добавьте ко всему странное отношение руководства местного колхоза к кинемеханику: будто он с иной планеты. И невдомек начальству, что от кинемеханика многое зависит. Интересный фильм, качественная его демонстрация — это настроение, заряд бодрости для сельчан. Неужто непонятно?!

Может быть, и неуместен переход рассказа о человеке в такую плоскость. Но и не

сказать об этом тоже нельзя. Как и о том, что за все — небольшое денежное вознаграждение.

Очень сложная демографическая ситуация на селе. Та же Туровка, где живет и работает наш герой, чуть было не прекратила своего существования. Хорошо — опомнились и занялись строительством. За последние годы сделано немало, однако все же — время упущено, люди разъехались. Теперь лишь изредка кинозал полон. Но не только это — причина тревожных раздумий Д. И. Кононенко.

— Вижу, — говорит, — некому будет передать свое дело...

Правда, он еще надеется на сына Анатолия, который сейчас служит в армии. С киноаппаратурой знаком, еще малость подучился бы — и готовый кинемеханик.

А если это не случится? Всякое ведь бывает...

Я же позволю себе представить, как бы обрадовался Дмитрий Иванович, повторись давний сюжет из его жизни еще раз. Вот, скажем, так.

Анатолий, возвратясь из армии, объявляет родителям, что уже устроился на работу. Куда? В Згуровскую районную киновидеосеть. Помощником (пока!) к отцу. Когда-то Кононенко-старший ошеломил отца и мать, сказав им о своем «трудоустройстве». Но если бы это повторилось с его сыном, Дмитрий Иванович, конечно, не стал бы возражать. И в первую очередь потому, что знает, испытал на себе, как интересно заниматься любимым делом, жить в своей стихии.

О работе Дмитрия Ивановича лестно отзываются М. Зозуля, который в свое время возглавлял районный отдел культуры, В. Альмужный, директор киновидеосети. Они отмечают цельный характер кинемеханика, его надежность, основательность.

После довольно длительной беседы с Дмитрием Ивановичем я обратил внимание на такой момент. Обычно в разговоре с работниками кино присутствует тема «кассовых» фильмов. Как и каждого производственника, Кононенко не может не волновать вопрос выполнения плана, но только не в такой степени, когда все подчинено неукротимой коммерциализации. Когда во имя пресловутого «вала» зрителю подносят серые, низкопробные в художественном отношении ленты, не несущие ничего ни уму, ни сердцу. За долгие годы работы Дмитрий Иванович так и не «перевоспитался». Его, как и преж-

де, больше заботит внутренний мир человека. Поэтому и не угасает желание кинемеханика сделать хоть маленький праздник для душ своих односельчан. Чтобы они в это истерзанное противоречиями и кризисами время вспоминали о том, что кроме дефицитов и изнуряющей политической борьбы есть что-то высокое и прекрасное.

Я не хочу идеализировать этого человека. Глупо было бы говорить о том, что у него не жизнь, а сплошной рай. Есть проблемы

(а у кого, скажите, их нет!). Вместе с женой Верой Андреевной, которая работает рядом с Кононенко кассиром лет двадцать, они их мужественно преодолевают. Как, впрочем, и большинство наших семей. И все же понятие «идеал» мне хотелось бы использовать. Идеальным, мне кажется, получился «брак» Дмитрия Ивановича со своей профессией. Интересно, жена его к ней не ревнует?..

Киевская обл.

школа киноменеджера

Маркетинг в области экранных искусств

К. РАЗЛОГОВ,
доктор искусствоведения

ВМЕСТО ВВЕДЕНИЯ

Термин «маркетинг» неоднократно появлялся на страницах журнала, в том числе и в рамках Школы киноменеджера. Не буду повторять уже известные положения. Мне бы хотелось в значительной мере конкретизировать разговор и выяснить, как принципы маркетинга прилагаются к сфере экранной культуры, то есть не только кинематографа, но и разных форм телевидения, видео, а в перспективе — и видеокomпьютерных систем. При этом главное внимание все же уделяется кинопроизводству, кинотеатральному показу.

Особенности художественного рынка — его минимальная предсказуемость, уникальность каждого произведения и чрезвычайная сложность отношений, в которые это произведение вступает с момента его коммерциализации. При этом надо иметь в виду, что если художественный рынок уникальных произведений базируется на вкусах экспертов и коллекционеров, то такой же рынок в области кинематографии опирается на потребности более или менее строго определен-

ных или, наоборот, размытых групп людей. Поэтому здесь предсказуемость смены мод еще меньше.

Маркетинг, таким образом, не сводится к изучению рынка и использованию его возможностей, а предполагает более широкий подход ко все проблемам коммерческой деятельности, в том числе и в области кинематографии. Это не только и не столько прогнозирование рыночной ситуации, сколько моделирование ее, не опора на текущие вкусы и потребности того или иного рода зрителей, но попытка воздействовать на них в определенном направлении, создавая себе рынок. Разумеется, возможности такого воздействия не безграничны, они зависят от точности знания социально-психологического климата в обществе, интересов и тенденций в области материальной и духовной жизни, предполагаемых изменений, которые могут наступить в обозримый период времени.

Маркетинг особо важен для кинематографии, учитывая длительность сроков производства любого фильма. В период относительной стабильности, скажем, в годы так называемого застоя, прогнозирование вкусов зрителей и эволюции кинопосещаемости не составляло особых трудностей — достаточно было взять какие-то уже выявив-

шиеся в недавнем прошлом тенденции, экстраполировать их (распространить действие) на обозримое будущее, и задача, казалось, решена. Таким образом конструировалась, к примеру, кривая падения кинопопулярности, и до 1985 года прогнозы в целом оправдывались. Однако стоило измениться ситуации, как уровень стабильности резко понизился, а перемены, наоборот, приобрели скачкообразный и стремительный характер, и большая часть прогнозов стала разваливаться на глазах.

Изменения происходили стихийно, хотя тоже предсказуемо. Помнится, как в ранние годы «перестройки», вступая в острые конфликты с текущими заблуждениями, требовавшими «возвращения зрителей в кинотеатры» и резкого повышения доли советского кино в кинорепертуаре, я неустанно доказывал, что либерализация цензуры и даже самый начальный этап рыночной экономики приведут к резкому повышению роли развлекательных моментов в кинотворчестве, а экономическая ситуация и сложности с валютой — к приобретению огромного количества дешевого, но привлекательного для не искушенного нормальным репертуаром зрителя западного, в первую очередь, американского «барахла», что и произошло...

Однако сегодня очевидно, что этот поток если не начинает иссякать, то, по меньшей мере, уже надоел даже самой массовой аудитории. Поэтому вновь в повестку дня встают принципы маркетинговой стратегии предвидения: что будет с кино-, видео- и телевизионным рынком не только в ближайшие два-три года, но и в два-три десятилетия?

Самое сложное в маркетинговых проработках — прогнозирование слома и изменения самого характера зрительских интересов и активное участие в этих процессах, что обеспечивает грандиозный коммерческий успех.

Приведу один конкретный, но весьма показательный пример. В середине 70-х годов у молодого тогда режиссера Джорджа Лукаса возник замысел грандиозного кинокомикса на тему о звездных войнах. Он с трудом нашел деньги для реализации этого проекта, по тем временам достаточно значительные — более 10 млн. долларов, и вынужден был даже вложить часть собственных сбережений и доходов от предыдущей, тоже успешной, хотя и более ограниченной по диапазону воздействия картины «Американские граффити». Подчеркну, что

замысел возник в 1973-м, а фильм вышел на экраны в 1977-м, то есть прошло четыре года, и очень многое вокруг — и в мире, и в нравах американского и мирового зрителя — изменилось.

Не знаю, на каких именно расчетах основывался Лукас, добиваясь этой постановки, в успех которой мало кто верил. Причем в данном случае, я имею в виду не просто зрительский успех, а соотношенность затрат с доходами: если бы картина была в 10 раз дешевле, она, безусловно, нашла бы своего зрителя (в сто, а то и в тысячу раз меньше) и, возможно, также окупилась.

Но задача была иная — основываясь на совершенстве трюковых съемок, не экономить на мелочах, а добиваться интегрального успеха.

В начале 70-х годов таким успехом в основном пользовались фильмы катастроф, рассчитанные на взрослых зрителей и дающие им возможность освободиться от нервного напряжения в созерцании глобальных катаклизмов, будь то пожар небоскреба или чудовищное землетрясение.

Джордж Лукас ставил на совершенно иную карту, хотя и сохранял важнейшую роль спецэффектов. Он обращался в первую очередь к детско-подростковой аудитории, которая к моменту возникновения замысла фильма еще далеко не составляла большинства зрителей в кинотеатрах. А вот тогда, когда лента была закончена, подростки от 12 до 17 лет буквально заволокли кинозалы США и Западной Европы, отгнав зрителей более старших возрастов. Картина «Звездные войны» явилась одним из первых абсолютных бестселлеров в жанре семейного фильма, фильма для всех, который, казалось бы, исключал из сферы своего внимания наиболее активную группу зрителей, а именно молодых людей старше 20 лет — они обычно ходят в кино парами и предпочитают комедии, фильмы ужасов или мелодрамы.

Конечно же, в «Звездных войнах» было утонченно дозировано все — и комические, и ужасные элементы, но главным было другое — на картину люди пошли семьями, что резко увеличивало доходы кинотеатров. Более того, инициаторами таких походов стали не родители, а дети, которые, как известно, охотнее возвращаются к уже просмотренным лентам, нежели знакомятся с произведениями для них новыми и поэтому более сложными для восприятия. Кстати, в советском кино аналогичный феномен произошел

с фильмом «Пираты XX века», рекордные сборы которого были обусловлены многократными просмотрами его одной и той же возрастной группой.

В этом смысле характерно, что «Звездные войны» не подделывались под аудиторию, а как бы заново создавали ее на основе точного прогноза тяготения к определенному типу художественного и коммерческого качества. А уж вслед за этой картиной пошла волна детско-подростковых приключенческих боевиков, основанных на эстетике комикса, которая скорее эксплуатировала найденную жилу, разрабатывала ее, нежели открывала принципиально новый подход к запросам аудитории.

На каких же предпосылках базировался успешный маркетинг «Звездных войн»? Думаю, что таких предпосылок было две. В первых — постепенное омоложение аудитории, а во вторых — простой расчет, согласно которому именно на конец 70-х — начало 80-х годов приходилось резкое повышение числа самих подростков, родившихся в начале 60-х, как бы на второй волне послевоенного демографического бума.

А далее вступали в силу уже факторы собственно художественные: определение наиболее привлекательных для этой аудитории форм кинозрелища, опора на традиции комиксов, телевизионных сериалов (коль скоро это было по существу первое поколение, вошедшее в эру массового всеобщего телевидения с младенческих лет) и, наконец, чутко уловленные темп и ритм, сказочное оформление, фантастические персонажи в сочетании с всегда популярными у подростков военными столкновениями на базе самой совершенной электронной техники.

В этом контексте второстепенным, а то и случайным оказывается совпадение с политическими дискуссиями того времени, будь то программа «Звездных войн» или глобальное идеологическое противоборство, еще не знавшее о том, что доживает свое последнее десятилетие.

Читатель может спросить: какое это имеет отношение к нам — ведь мы тогда не видели, да и не могли надеяться когда-либо посмотреть «Звездные войны»? У нас ведущим киножанром была и во многом остается мелодрама, и только Ролан Быков на протяжении последнего десятилетия настойчиво доказывал необходимость внимания к детско-подростковому фильму, что характерно, ударами государственных субсидий, а вовсе не собственным коммерческим потенциалом,

как это было не только у Лукаса, но и у Спилберга и их последователей.

В чем же состоит парадокс ситуации, если мы сравним отечественные реалии с зарубежными? В начале 80-х годов, когда бум детско-подросткового кино в мире был в самом разгаре, мы, то есть наша киноаудитория, еще не вышла из предшествующей фазы своего развития, а именно — молодежного кино, рассчитанного преимущественно на юношей и девушек, которые пока не обзавелись семьями и предпочитают мелодраму всем остальным жанрам. Вспомним, что именно в эти годы посещаемость отечественных лент достигла своеобразного пика, охватившего различные аудитории: с одной стороны, уже упоминавшиеся «Пираты...», с другой — «Москва слезам не верит», архаическая социальная мелодрама, и с третьей — достаточно точное подражание западному фильму катастроф — «Экипаж» Александра Митты, отличавшийся от зарубежных прототипов опять же значительно мелодраматических элементов, заполнивших всю первую серию (отсюда ироничный комментарий одного из зарубежных критиков, что к тому моменту, как серия катастроф начинается, все зрители уже покинули зал).

Собственно говоря, социокультурные процессы, происходившие и происходящие на Западе, у нас ранее повторялись спустя 10—15 лет, а то и более. Скажем, резкое падение посещаемости кинотеатров под воздействием расширения сферы досуга и распространения телевидения, которое США пережили в 50—56-х годах, Западная Европа с конца 50-х до начала 60-х, Восточная — с середины 60-х по середину 70-х, к нам прикатилось в замедленном варианте в самом конце 80-х годов и лишь в последние пять лет приобрело действительно стремительный характер.

Впрочем, и этому я бы тоже не стал особенно доверять, коль скоро оно сопровождалось и резким ростом посещений видеосалонов, и бурным распространением видеозаписей популярных зарубежных картин, не учитываемых в киностатистике.

Точно так же омоложение кинозрителей, которое на Западе произошло в конце 70-х годов, у нас дало о себе знать 10 лет спустя, то есть в конце 80-х. Вот бы и поработать маркетингу и вернуть детскому кино былую популярность! Однако не тут-то было: если по результатам социологических опросов во второй половине 80-х годов стар-

шие школьники, не говоря уже о студентах, начинают ходить в кино заметно реже, в то время как младшие — значительно чаще, то к глобальным трансформациям в структуре кинопосещаемости это не привело. Спрашивается, почему? Да потому, что это изменение пристрастий зрителей пришлось не на пик демографического взрыва, как на Западе, а наоборот — на спад. При этом повышение посещаемости кинотеатров детьми и подростками балансируется и сглаживается снижением абсолютного числа этих самых детей и подростков. Вместо суммирования, которое привело к буму на Западе, происходит значительно более плавное и менее заметное (а для непрофессионального глаза — и вовсе незаметное) перераспределение. В контексте распространения киноvideокультуры оно более сказалось на видеоаудитории, нежели на аудитории кинозалов.

Продолжение следует

без комментариев

Кина не будет?

Посылаю вам вырезку из краевой газеты «Красноярский комсомолец» от 30 июля 1991 года. Заметка, которую я предлагаю вниманию читателей журнала, называется «Кина не будет. Кинщик сокращен». Вот ее текст:

«Армия безработных вскоре ощутимо пополнится. В ее нестройные ряды медленно, но верно начинают вливаться представители скромной и незаметной для горожан профессии — сельские киномеханики. С развлечениями на селе всегда было трудно: кино да дискотеки — вот и все удовольствия. В ближайшее время даже этот незамысловатый «культурный ассортимент» оскудеет, сельских киномехаников сократят — «кина не будет!». Летом еще куда ни шло, работы у сельчан невпроворот, а вот ближе к зиме в селах грядут большая скука и великая тоска, ибо заполнение досуга в отсутствие кино станет весьма проблематичным.

Все, как всегда, улируется в отсутствие средств. Отечественный кинопрокат переживает не лучшие свои времена, что касается сельской киносети, то

она в последние ...надцать лет не принесла в общий мешок ни копейки прибыли. Одни убытки! Кинопрокатчики ссылаются на множество объективных трудностей, в числе которых — непомерно возросшие почтовые, транспортные, печатные, лицензионные и десятки других статей расходов. Объясняют, что самые хорошие (читай — самые дорогие и самые прибыльные) фильмы выгодно прокатывать только в городе, в селе же каждый рубль прибыли с Феллини или Сокурова оборачивается как минимум двумя в статье расходов...

Возразить нечего. Считать деньги мы тоже умеем. С точки зрения абстрактной логики сокращение киномехаников, пожалуй, оправданно. Да что киномеханики! Грядущий рынок станет для всех нас хорошим экзаменом на выживаемость. Неясно только одно — что все мы, в том числе и высокое киноруководство, будем кушать на завтрак, обед и ужин, если замученные тяжелой работой на земле сельские труженики на урезание культурного досуга обидятся. И урежут, в свою очередь, поставки продуктов в город по причине их вопиющей невыгодности».

Поводом для публикации этой заметки послужило мое письмо в редакцию. Дело в том, что в нашем районе закрыли более 10 киноустановок, в том числе и мою. После 17 лет безупречной работы я был уволен. Правда, как оказалось после проверки крайкомом профсоюза работников культуры, — с нарушением трудового законодательства, а потому меня восстановили в должности. Однако... вскоре я могу снова остаться без работы, а, главное, земляки мои — без кино.

«Кина не будет. Кинщик сокращен»...

М. ХУДОНОВ
Емельяновский район
Красноярского кра.

Студия «АРС 90» при ВГИКе

(худ. рук. — кинорежиссеры Сергей Соловьев и Валерий Рубинчик) организуют: необычные курсы английского языка для профессионалов и любителей кино — «Поле чудес»;

консультации для поступающих в творческие вузы или желающих работать в кинематографе.

Телефон в Москве: 181-37-10 (с 10 до 16 час.).



начинающему кинотехнику

Звуковоспроизводящая аппаратура типа КЗВП

ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ УСИЛИТЕЛИ

Предварительный усилитель сигнала от фотодиода построен на трех транзисторах $VT1$, $VT2$, $VT3$ (рис. 11), два из которых — $VT1$ и $VT2$ — включены по схеме с общим эмиттером, а $VT3$ — с общим коллектором. Нагрузки транзисторов — $R2$, $R7$, $R10$, соответственно. Связь между каскадами — гальваническая, что уменьшает частотные искажения на нижних частотах рабочего диапазона, но повышает требования к стабилизации исходных режимов работы транзисторов. С этой целью в первых двух каскадах введена местная эмиттерная стабилизация — резисторы $R3$, $R8$. Кроме того, два каскада охвачены отрицательной обратной связью по постоянному току через резистор $R6$, поэтому ток базы первого транзистора зависит от напряжения на резисторе $R8$, то есть от тока эмиттера второго транзистора. Конденсатор $C4$ устраняет отрицательную обратную связь по напряжению во втором каскаде и через резистор $R6$.

Эмиттерная стабилизация в третьем каскаде осуществляется за счет включения резистора $R10$ в цепь эмиттера.

Все три каскада охвачены также отрицательной обратной связью по постоянному току, которая вводится через делитель $R9$, $R5$, $R3$.

Благодаря перечисленным мерам режимы всех транзисторов жестко стабилизированы и не зависят от изменения температуры и замены транзисторов.

Стабилизация параметров усилителя (коэффициента усиления и уменьшения искажений) осуществляется отрицательной обратной связью по напряжению в первом каскаде через резистор $R3$. В третьем каскаде действует 100 %-ная отрицательная обратная связь по напряжению через $R10$. Кроме того, все три каскада охвачены отрицательной обратной связью по напряжению с последовательной подачей на вход через делитель $R9$, $R5$, $R3$. По этой же цепи корректируется частотная характеристика, необходимая при воспроизведении фотографической фонограммы 16-мм фильмов.

При подключении кабеля, идущего от кинопроектора, замыкаются контакты 26, 4, и параллельно резисторам $R5$ и $R3$ подключается колебательный контур $C5$, $L1$, $R12$. На резонансной частоте 6300 Гц уменьшается сопротивление контура и соответственно — напряжение на нем и на резисторах $R5$ и $R3$. Таким образом, напряжение отрицательной обратной связи, снимаемое с резистора $R3$, снижается, что ведет к уменьшению глубины связи и увеличению коэффициента усиления. Частотная характеристика получает подъем на верхних частотах. Крутизну подъема частотной характеристики можно менять подбором резистора $R12$.

При воспроизведении фотографической фонограммы 35-мм фильмов частотная характеристика — плоская в рабочей области частот.

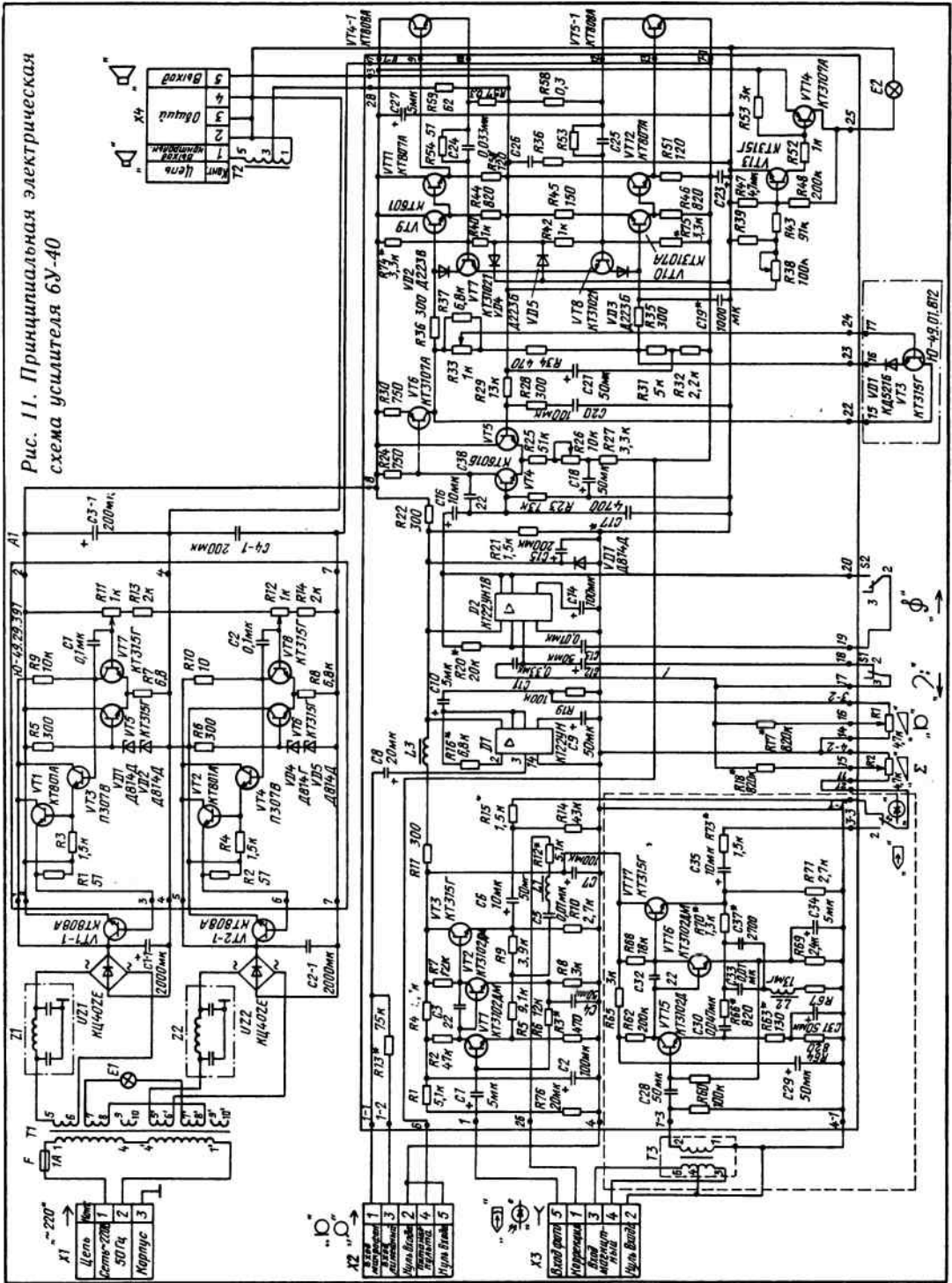
Питание предварительного усилителя осуществляется стабилизированным напряжением 12 В через развязывающие фильтры $R11$, $C7$ и $R4$, $C2$.

Напряжение смещения на фотодиод, работающий в фотодиодном режиме, подается через делитель $R1$, $R76$, где $R1$ — нагрузка.

Разделительные конденсаторы $C1$ и $C6$ исключают влияние фотодиода и регулятора громкости на режим работы транзисторов усилителя.

Резистор $R14$ исключает щелчки при переключении $S3$, так как конденсатор $C6$ всегда заряжен независимо от положения переключателя.

Рис. 11. Принципиальная электрическая схема усилителя 6У-40



Резистор *R15* ослабляет шунтирующее действие регулятора громкости *R2* на сопротивление нагрузки третьего каскада.

Конденсатор *C3* устраняет самовозбуждение усилителя на сверхзвуковых частотах.

Схема предварительного усилителя сигнала от магнитной головки на транзисторах *VT15*, *VT16*, *VT17* аналогична рассмотренной выше. Первый и второй транзисторы *VT15*, *VT16* включены по схеме с общим эмиттером, а третий *VT17* — с общим коллектором. Их нагрузки — *R62*, *R68*, *R71*. Связь между каскадами — гальваническая от входного трансформатора и регулятора громкости усилитель изолирован переходными конденсаторами *C28* и *C35*. Исходные режимы работы транзисторов стабилизированы местными отрицательными обратными связями по току (*R63*, *R64* — в первом каскаде, *R69* — во втором) и по постоянному напряжению (*R71* — в третьем), а также общей отрицательной обратной связью по постоянному току через резистор *R61*, охватывающей оба каскада. В отличие от усилителя, работающего от фотодиода, обратной связи по постоянному напряжению, охватывающей все три каскада, здесь нет.

Стабилизация параметров осуществляется отрицательной обратной связью по напряжению, охватывающей все три каскада. Выходное напряжение третьего каскада с его нагрузки *R71* подается на частотнозависимый делитель напряжения, гасящее плечо которого на средних частотах составляют резисторы *R70*, *R66*. С рабочего плеча *R63* делителя сигнал обратной связи поступает на вход первого каскада.

В области нижних частот рабочего диапазона в гасящее плечо делителя входит также конденсатор *C30*. Его сопротивление, увеличивающееся с понижением частоты, повышает общее сопротивление гасящего плеча делителя обратной связи, а глубина связи при этом уменьшается. Это приводит к увеличению коэффициента усиления на нижних частотах и подъему частотной характеристики от средних частот к нижним, что необходимо для компенсации уменьшения ЭДС магнитной головки на нижних частотах, обусловленного понижением скорости изменения магнитного потока.

На верхних частотах рабочего диапазона отрицательная обратная связь вводится через два делителя напряжения. Первый образован резистором *R70* (гасящее плечо) и колебательным контуром *C33*, *L2*, *R67* (рабочее плечо). Второй делитель состоит из

R66 (гасящее плечо) и *R63* (рабочее плечо). На резонансной частоте колебательного контура 12 500 Гц его сопротивление и, соответственно, напряжение на нем снижаются, что ведет к уменьшению глубины отрицательной обратной связи. Коэффициент усиления увеличивается, и частотная характеристика получает подъем на верхних частотах с максимумом на 12 500 Гц. Крутизну частотной характеристики можно менять подбором резистора *R67*. Сопротивление резистора *R60* является нагрузкой магнитной головки.

Питается усилитель стабилизированным напряжением через два развязывающих фильтра *R11*, *C7* и *R65*, *C29*.

ОКОНЕЧНЫЙ УСИЛИТЕЛЬ

Он состоит из драйвера и оконечного каскада на транзисторах *VT4*, *VT5*.

Драйвер усилителя содержит четыре каскада. Первый — дифференциальный, что позволяет уменьшить фазовые искажения и улучшить стабильность его исходного режима, а следовательно — и всех связанных между собой гальванически каскадов драйвера. Он построен на двух транзисторах *VT4* и *VT5*. Схема каскада — несимметричная: нагрузка *R24* включена только в цепь коллектора прямого плеча схемы, и выходной сигнал снимается с коллектора *VT4*. Транзистор *VT5* работает в схеме с общим коллектором, и его нагрузкой являются резисторы *R25* и *R26*. Смещение на базу транзистора *VT4* подается с общего провода источника питания через резистор *R23* и равно разности напряжений, действующих на базе и эмиттере транзистора *VT4* относительно минусового провода источника. Напряжение смещения транзистора *VT4* и режим работы всех транзисторов драйвера можно регулировать резистором *R26*. Включенные в цепь эмиттеров резисторы *R25*, *R26*, *R27* улучшают стабильность исходного режима работы транзисторов дифференциального каскада и уменьшают чувствительность его к синфазным помехам. Конденсатор *C18* устраняет отрицательную обратную связь по сигналу.

Конденсатор *C16* изолирует драйвер от промежуточного усилителя и исключает влияние одного из них на режим работы другого.

Напряжение смещения для транзистора *VT5* подается с выхода оконечного каскада через резистор *R29*. Это позволяет охватить

отрицательной обратной связью по постоянному напряжению все каскады выходной части усилителя, которая стабилизирует исходный режим оконечных транзисторов и обеспечивает симметрию напряжений на транзисторах этого каскада.

Второй каскад драйвера на транзисторе *VT6* построен по схеме с общим эмиттером, его нагрузкой являются резисторы *R31* и *R32*. Через резисторы *R36* и *R35* с них подается напряжение сигнала на следующий каскад. Последовательно с нагрузкой второго каскада включены резисторы *R33*, *R37*, *R34* и транзистор *VT3*, обеспечивающие подачу необходимого напряжения смещения на транзисторы *VT9* и *VT10*. Транзистор *VT3* устанавливается на одном радиаторе с оконечными транзисторами и обеспечивает параметрическую температурную стабилизацию исходного режима последних. При увеличении температуры оконечных транзисторов повышается и температура *VT3*. Его сопротивление снижается, при этом уменьшается напряжение смещения предоконечных и оконечных транзисторов, предотвращая рост исходного тока коллектора оконечных транзисторов, то есть режим работы стабилизируется.

Резистором *R33* регулируют работу транзистора *VT3* так, чтобы получить оптимальное напряжение смещения предоконечных и оконечных транзисторов и устранить искажения типа «центральной отсечки».

Диод *VD1* защищает транзистор *VT3* от импульсов обратного напряжения при возможных перегрузках усилителя по входу. Такие перенапряжения могут возникнуть из-за действия положительной обратной связи, которая вводится через конденсатор *C21* для повышения коэффициента усиления и кпд каскада.

Напряжение смещения транзистора *VT6* создается разностью падений напряжений на резисторах *R24* и *R30*. Сигнал на его вход поступает с нагрузки дифференциального каскада *R24*. С выхода второго каскада сигнал через резисторы *R36* и *R35* подается на оконечный каскад усилителя. Этот каскад собран на составных транзисторах *VT9*, *VT11*, *VT4*, *VT10*, *VT12*, *VT5*.

Транзисторы оконечного каскада работают в глубоком режиме АВ, который обеспечивается напряжением смещения, действующим между базами транзисторов *VT9* и *VT10*. При подаче на базу транзисторов *VT9* и *VT10* положительного полупериода сигнала открывается составной транзистор *VT9*,

VT11, *VT4*, а транзистор *VT10*, *VT12*, *VT5* закрывается. В это время ток проходит по верхнему (по схеме) транзистору и по нагрузке.

В отрицательный полупериод сигнала открывается составной транзистор *VT10*, *VT12*, *VT5*, и ток идет по нему и по нагрузке в противоположном направлении.

Резистор *R45* повышает симметрию плеч оконечного каскада. Резисторы *R44*, *R50* и *R46*, *R51* позволяют выбрать оптимальный режим работы всех транзисторов, входящих в составной.

Резисторы *R36* и *R35* уменьшают шунтирующее действие входных сопротивлений транзисторов *VT9* и *VT10* на нагрузку транзистора *VT6* и улучшают симметрию плеч оконечного каскада.

Резисторы *R57* и *R58* включены для обеспечения нормальной работы схемы защиты оконечных транзисторов в режиме короткого замыкания нагрузки. Если нагрузка усилителя закорочена, а на вход усилителя подан сигнал, близкий по величине к номинальному, то колебательная мощность выходного сигнала выделяется на внутреннем сопротивлении оконечных транзисторов, что ведет к увеличению температуры коллекторного перехода и выходу транзистора из строя. Последнему способствует также значительное повышение напряжения база — эмиттер.

Чтобы обезопасить оконечные транзисторы в режиме короткого замыкания нагрузки, в усилителе 6У-40 применена схема защиты на транзисторах *VT7* и *VT8*, состоящая из двух одинаковых частей, каждая из которых обеспечивает защиту транзистора своего плеча. Рассмотрим одну из них, например — верхнюю.

Коллекторный переход транзистора *VT7* подключен параллельно входу предоконечного транзистора *VT9*. Закрытый транзистор *VT7* не влияет на работу схемы. Если же он откроется, то закоротит вход предоконечного транзистора *VT9* и ослабит сигнал на его выходе.

Эмиттерный переход транзистора *VT7* включен в диагональ моста, образованного резисторами *R40*, *R_н*, *R57*, *R54* (рис. 12). При исправной выходной линии и положительном полупериоде сигнала на базе транзистора *VT9* на нагрузке *R_н* выделяется сигнал, значительно превышающий напряжение на резисторе *R57* и приложенное плюсом к эмиттеру транзистора *VT7*, а минусом — к его базе. Поэтому транзистор *VT7*

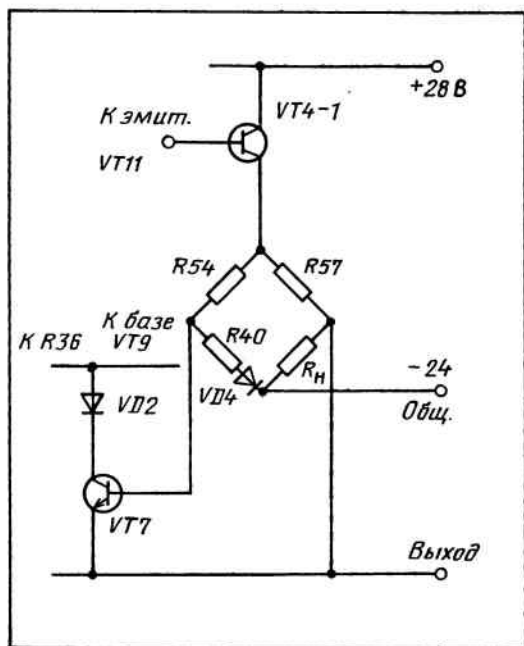


Рис. 12. Схема защиты в усилителе БУ-40

закрывается. В случае короткого замыкания нагрузки напряжение на ней равно нулю. Напряжение, действующее на резисторе R57, прикладывается к эмиттерному переходу транзистора VT7 и открывает его. Вследствие этого закорачивается вход транзистора VT9 и на оконечный транзистор поступает значительно ослабленный сигнал. Поэтому заметной перегрузки оконечного транзистора не возникает. Диод VD4 защищает транзистор VT7 от ложного срабатывания в отрицательный полупериод сигнала, когда с нагрузки R_н на базу его поступает плюс относительно эмиттера.

Диод VD2 защищает транзистор VT7 от импульсов входного сигнала обратной полярности. Конденсатор C24 исключает возбуждение схемы защиты. Через резистор R74 на базу транзистора VT7 подается дополнительный положительный потенциал для оптимизации режима его работы.

Аналогичны строение и действие схемы защиты на транзисторе VT6. Мост составляют резисторы R41, R_н, R58, R55. Схема срабатывает при отрицательном полупериоде входного сигнала.

Для уменьшения искажений, вносимых оконечным усилителем, все его каскады

охвачены отрицательной обратной связью по напряжению сигнала. Выходное напряжение усилителя подается на делитель R29, R28 и с последнего — на инвертирующий вход дифференциального каскада. Самовозбуждение усилителя на сверхзвуковых частотах устраняется благодаря элементам C17, C19, R56.

Конденсаторы C27 и C23 блокируют возбуждение усилителя на низких частотах.

Индикатор перегрузки по входу собран на транзисторах VT13 и VT14.

При сигналах ниже номинального либо при их отсутствии транзисторы закрыты, ток через них не идет и лампа Л2, сигнализирующая о перегрузках, не горит. Сигнал больше номинального в положительной полупериод открывает транзистор VT13; через него проходит ток, создающий на R53 напряжение смещения, открывающее транзистор VT14. Коллекторный ток этого транзистора проходит через лампу Л2, и она загорается, указывая на перегрузку усилителя. В отрицательный полупериод сигнала транзистор VT13 закрывается, поэтому открыт и транзистор VT14.

Резисторы R48 и R47 составляют делитель для подачи смещения на транзистор VT13. Смещение создается на резисторе R47. Плюс его приложен к базе VT13, а минус — к эмиттеру.

Сигнал с выхода усилителя на индикатор перегрузки подается через два делителя: R38, R39 и R43, R47. С последнего резистора часть выходного напряжения идет на эмиттерный переход транзистора VT13. Переменный резистор R38 в гасящем плече первого делителя позволяет настроить схему на срабатывание при требуемой величине выходного сигнала.

БЛОК ПИТАНИЯ

Усилительные каскады получают напряжение от двуполярного блока питания, содержащего два выпрямителя и два стабилизатора напряжения.

Выпрямитель выполнен по мостовой схеме на выпрямителях КЦ402Е и имеет емкостные сглаживающие фильтры — конденсаторы C1-1 и C2-1 (второй индекс указывает на то, что эти детали не располагаются на печатной плате). В цепи вторичных обмоток силового трансформатора включены фильтры Z1 и Z2, ослабляющие импульсные помехи.

Продолжение табл. 7.

Стабилизаторы напряжения компенсационного типа с непрерывным регулированием выполнены по одинаковым схемам. Регулирующим элементом является составной транзистор, в который входят: *VT1-1*, *VT1*, *VT3* — для первой схемы, *VT2-1*, *VT2*, *VT4* — для второй. С целью упрощения далее рассмотрим только первую схему. Резисторы *R1* и *R3* обеспечивают начальный ток смещения транзисторов *VT1* и *VT3* и способствуют нормальной работе стабилизатора при высоких температурах и малых токах нагрузки.

Усилитель сигнала ошибки, управляющий работой регулирующего элемента, — дифференциальный, выполненный на двух транзисторах *VT5* и *VT7*. На один его вход подается опорное напряжение (транзистор *VT5*) с параметрического стабилизатора напряжения *R5*, *VD1*, *VD2*, а на другой (*VT7*) — часть выходного напряжения с измерительного элемента, представляющего собой делитель *R11*, *R13*. Сравнение выходного напряжения с опорным происходит в базовой цепи транзистора *VT7*. Здесь часть выходного напряжения действует на нижней части *R11* и резисторе *R13*, а опорное напряжение — на резисторе *R7*. Любое изменение выходного напряжения стабилизатора приводит к изменению потенциала базы транзистора *VT7* и тока базы транзистора *VT3*. В результате сопротивление регулирующего элемента меняется таким образом, что это препятствует изменению выходного напряжения.

Таблица 7

Электрические режимы усилителей 6У-40 и 6У-40-1

Обозначение элементов на схеме	Напряжение, В			
	на электродах транзисторов			на обкладках конденсаторов и контактах У1 и У2
	коллектор	база	эмиттер	

Платы Ю-49.30.304 Ю-49.30.304-01

УЗ:				
VT1	1,5	0,8	0,3	—
C2	—	—	—	9,5
VT2	7,3	1,5	1,0	—
VT3	11,0	7,3	7,0	—
VT4	26,0	-0,8	-1,6	—
VT5	28,0	-1,0	-1,6	—
C15	—	—	—	—
VT6	1,8	25,0	26,0	—
VT7	1,4	0,5	0	—

VT8	-0,5	-0,34	0	—
VT9	28,0	1,8	1,2	—
VT10	-26,0	-0,8	-0,15	—
VT11	28,0	1,2	0,6	—
C27	—	—	—	28,0
VT12	0	-26,0	-27,0	—
VT13	27,5	0,02	0	—
VT14	0,02	27,5	28,0	—
VT15	3,8	0,56	0,04	—
C29	—	—	—	9,0
VT16	6,2	3,8	3,3	—
VT17	11,0	6,2	5,8	—
У1:				
контакты				
7	—	—	—	12,0
4	—	—	—	0,8
3	—	—	—	0,15
10	—	—	—	8,0
8,9	—	—	—	6,6
1	—	—	—	0
C15	—	—	—	12,0
У2:				
контакты				
7	—	—	—	12,0
4	—	—	—	0,8
3	—	—	—	0,12
10	—	—	—	8,0
8,9	—	—	—	7,6
1	—	—	—	0

Плата Ю-49.29.391 (блок питания)

VT1	50,0	30,0	29,0	—
VT1	22,0	1,7	0,6	—
VT3	50,0	30,0	29,0	—
VT4	22,0	1,8	1,7	—
VT5	28,0	24,0	23,0	—
VT6	0	-3,3	-4,0	—
VT7	29,0	24,0	23,0	—
VT8	1,8	-3,3	-4,0	—

Элементы, не установленные на печатных платах

VT1-1	50,0	29,0	28,0	—
VT2-1	22,0	0,6	0	—
VT3-1	1,8	0,5	-0,3	—
VT4-1	28,0	0,6	0,1	—
VT5-1	0,1	-27,0	-28,0	—

Применение дифференциального каскада позволило снизить температурные колебания выходного напряжения и повысить коэффициент стабилизации.

Пульсации выходного напряжения стабилизаторов сглаживаются конденсаторами *C3-1* и *C4-1*.

Конденсаторы *C1* и *C2* предотвращают возбуждение схемы и возникновение автоколебаний.

Конструктивно стабилизаторы выполнены в виде печатной платы, расположенной вертикально рядом с силовым трансформатором. Конденсаторы фильтров и выпрямительные блоки крепятся отдельно к корпусу усилителя, а регулирующие транзисторы КТ808А — на общем радиаторе, отлитом вместе с корпусом усилителя. Там же расположены оконечные транзисторы усилителя.

Электрические режимы усилителей 6У-40 и 6У-40-1 представлены в табл. 7.

возьмите на заметку

В публикациях — ошибки!

Хочу обратить внимание читателей журнала на ошибку в электросхемах кинопроекторов 23КПК и 23КПК-2, допущенную в книгах «Справочник киномеханика» (1988), «Кинопроекционная техника и учебное демонстрирование кинофильмов» (1982), «Лабораторно-практические работы в кинопроекционной технике» (1985) и в электросхеме 23КПК-2, напечатанной в № 3 «Киномеханика» за 1990 год.

Дело в том, что в опубликованных электросхемах проекторов не обозначен блокирующий контакт, включенный параллельно кнопке *КН4* «Вкл. привода». А его отсутствие приведет к тому, что после отпущения кнопки включения привода кинопроектор отключится. Блокировку осуществляют рабочие контакты: для ксенонового осветителя — пара реле *P2* (выводы 1, 4), для пуска электродвигателя — пара реле *P3* (выводы *С3*, *Л3*).

В схеме, приведенной в «Киномеханике», нет точки соединения на пересечении линий над выводом 1 контакта *P2*. Кроме того, должна быть продлена линия, идущая от вышеназванной точки к выводу 11 обмотки *P2* до линии от вывода 10.

Хочу отметить, что в книгах Л. Гинзбурга, К. Данилова, Н. Королева «Кинопроекционная техника» (1986), а также Г. Зуева и Г. Надоль-

ского «Эксплуатация и ремонт кинооборудования» (1988) этих ошибок нет.

Часто в электросхемах не обозначают точки соединения проводов. Так, в «Справочнике киномеханика» (1988) на с. 38—39 нет точек между выходом *С5* и общим *С3*, *С4* электродвигателя вентилятора *M1* (всего там недостает 12 точек, но в 11 местах соединения очевидны — это Т-образные соединения приводных линий).

Я. ПОЛЕЩУК,
киномеханик

Кинокомпания «Сигма-фильм» (г. Новосибирск) представляет к продаже художественные фильмы (по 9 ч., цв.)

«Одна на миллион»

Мелодрама со счастливым концом, события которой разворачиваются... в психиатрической лечебнице.

Режиссер — **Рубен Мурадян**. Актеры — **Елена Яковлева**, **Татьяна Догилева**, **Лидия Федосеева-Шукшина**, **Борис Щербаков**, **Петр Щербаков**, **Александр Филиппенко**.

«ОВЕН»

Остросюжетный детектив по мотивам повести М. Черненко «Кухтеринские бриллианты». ...Поиски клада купца-миллионера приводят к самой неожиданной развязке.

Автор сценария и режиссер — **Юрий Кандеев**. Исполнители ролей — **Майя Булгакова**, **Наталья Стриженова**, **Александр Потапов**, **Василий Фунтиков**, **Семен Морозов**, **Владлен Бирюков**, **Леонид Кулагин**.

Контактные телефоны — в Москве: 451-96-06, 979-57-39, 979-28-96; в Новосибирске: 44-26-39.

видеотехника

ВИДЕОМАГНИТОФОН «ЭЛЕКТРОНИКА ВМ-12»

Обслуживание и ремонт

Таймер

В. КОСЫГИН

В видеомагнитофоне для программного (автоматического) включения и выключения в заданные моменты применен таймер. Он также отсчитывает и отображает текущее время в минутах (от 0 до 59), в часах (от 0 до 23) и днях недели (от понедельника до воскресенья) на вакуумном люминесцентном индикаторе.

Структурная схема таймера представлена на рис. 1, схема его подключения к источникам питания — на рис. 2, а принципиальная схема — на рис. 3.

Кварцевый генератор таймера выполнен на микросхеме D2 (см. рис. 1 и 3). С его выхода (вывод 5 микросхемы) импульсы частотой следования 50 Гц поступают на усилитель, собранный на транзисторе VT6, а затем — на вывод 29 микросхемы D1.

Для установки таймера в режим текущего

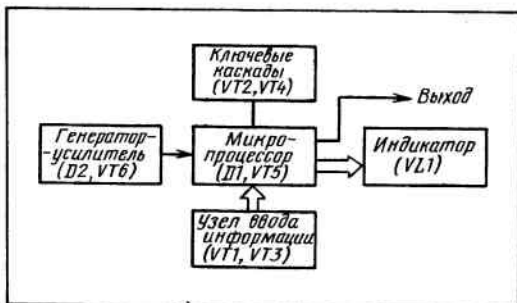


Рис. 1. Структурная схема таймера

Продолжение цикла. Начало см. в № 12, 1990, № 1—12, 1991.

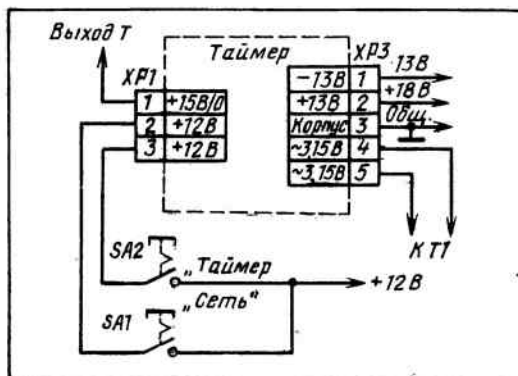


Рис. 2. Схема подключения таймера к источникам питания

времени, а также для ввода программы о моментах включения и выключения видеомагнитофона служит узел ввода информации. Он содержит переключатель SA1, ключ SA2, кнопки SB1—SB4 и ключевые каскады на транзисторах VT1 и VT3.

При установке таймера в режим текущего времени включают видеомагнитофон и одновременно таймер выключателем «Сеть» (см. рис. 2). Транзисторы VT1 и VT3 (см. рис. 3) открываются и обеспечивают включение индикации текущего времени. Затем переключатель SA1 таймера переводят в положение «Установка времени» и нажимаем кнопку SB1 (дни недели), SB2 (часы), SB3 (минуты вперед), SB4 (минуты назад) устанавливают текущее время, после чего возвращают переключатель SA1 в положение «Время».

Момент включения видеомагнитофона программируют при переводе переключателя SA1 в положение «Программа», а ключа SA2 — в положение «Вкл.». Нажимая кнопки SB1—SB4, устанавливают необходимое время включения. Причем в случае

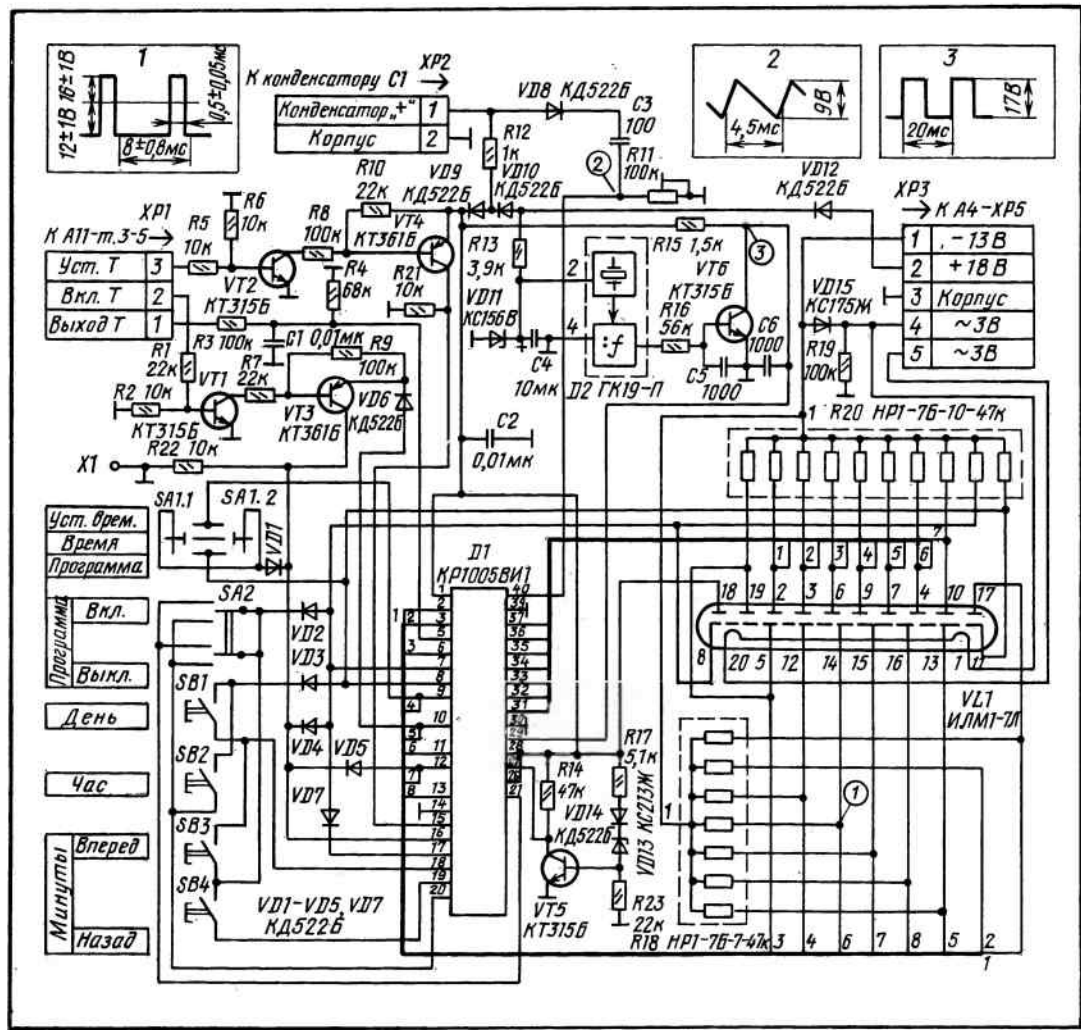


Рис. 3. Принципиальная электрическая схема таймера

ввода программы на число дней до одной недели на индикаторе отображается символ I, обозначающий первую неделю, а на число дней во второй неделе — символ II, обозначающий вторую неделю.

Для программирования момента выключения видеоманитовфона переключатель SA1 таймера оставляют в положении «Программа», а ключ SA2 переводят в положение «Выкл.» Нажимая кнопки SB1—SB4, устанавливают необходимое время выключения. После этого переключатель SA1 возвращают в положение «Время».

При включении выключателя «Таймер»

(см. рис. 2) транзисторы VT2 и VT4 открываются и переводят таймер в режим программного управления видеоманитовфоном. В этом случае с момента совпадения текущего времени с установленным временем включения и предусмотренного момента выключения на выходе таймера (с вывода 5 микросхемы D1 через цепь R3 R4 C1) появляется напряжение, включающее исполнительное устройство. В установленное время выключения напряжение на выводе 5 микросхемы D1 становится равным нулю.

Во время включения таймера выключа-

телем «Сеть» (см. рис. 2) и при поступлении на него напряжений питания на коллекторе транзистора VT5 (см. рис. 3) формируется положительный одиночный импульс амплитудой 12 В и длительностью 260...300 мс. Воздействуя на вывод 27 микросхемы D1, он устанавливает ее в исходное состояние.

Вся информация таймера отображается на вакуумном люминесцентном индикаторе VLI. Изображение на нем формируется в динамическом режиме при положительных импульсах напряжения на сетках и определенных сочетаниях положительных импульсов напряжения на анодах-сегментах.

Для получения требуемой яркости свечения индикатора через разъем XP3 подается напряжение -13 В, которое через резисторные сборки R18 и R20 суммируется с напряжением $+18$ В, коммутируемым

ключевыми транзисторами микросхемы D1, и поступает на сетки и аноды индикатора. Осциллограмма напряжения на одной из сеток для примера показана на рис. 3. Для надежного гашения индикатора во время отсутствия управляющих сигналов на его катод воздействует напряжение смещения $-7,5$ В, создаваемое цепью VD15, R19.

На микросхему D2 напряжение питания подается с параметрического стабилизатора R13, VD11, C4.

С целью сохранения информации при кратковременном выключении напряжения сети к таймеру через разъем XP2 подключен конденсатор емкостью 4700 мкФ. Диоды VD9, VD10, VD12 предотвращают разрядку этого накопительного конденсатора, а также конденсатора C4 через цепи стабилизатора напряжения видеоманитрона.

повышение квалификации

Датчики обрыва в кинопроекционной технике

Я. ПОЛЕЩУК

Датчики обрыва предназначены для остановки привода кинопроектора в случае обрыва киноленты или по окончании части, то есть когда кинолента вышла из лентопротяжного тракта. Кроме того, если кинопроектор работает в составе автоматизированного кинопроекционного комплекса, датчик обрыва выдает сигнал на устройство автоматизации о готовности кинопроектора к работе («Фильмокопия заряжена»). Это превращает датчик обрыва в датчик наличия киноленты в лентопротяжном тракте (ЛПТ).

Есть также более сложные системы, состоящие из ряда датчиков, которые прослеживают движение киноленты в лентопротяжном тракте, реагируют на различные повреждения фильмокопии, изменение скорости ее продвижения, нарушение ее правильного положения и другие возможные дефекты.

В отечественной кинопроекционной технике в 60—70-е годы прослеживалась тенденция к ограниченной автоматизации. В качестве исполнительных элементов перехода — заслонок — применялись полуавтоматы (УПП-2 в «Ксеноне» и КПТ), которые поднимались киномехаником вручную. Системы пуска привода тоже не были автоматизированы: применялся задаваемый вручную режим «Пуск двигателя». Все это делало невозможной комплексную автоматизацию, и поэтому остановка электропривода при обрыве или окончании части производилась также вручную постоянно следившим за работой аппаратуры киномехаником.

Принятое кнопочное (импульсное) управление кинопроекторами хорошо согласуется с применением автоматики. Сейчас почти все кинопроекторы управляются именно так. Системы автостопа легко сопрягаются с электросхемами таких аппаратов.

Наличие датчиков автостопа облегчает труд киномеханика, улучшает качество кинопоказа и

сохранность фильмокопий, предотвращает ошибки в автоматическом управлении киноустановкой. Любой профессиональный стационарный кинопроектор позволяет использовать автостоп.

Рассмотрим подробнее датчики обрыва, которые применяются сейчас в отечественной и зарубежной кинопроекционной технике.

КЛАССИФИКАЦИЯ ДАТЧИКОВ ОБРЫВА

По принципу действия датчики обрыва прежде всего делятся на *контактные (механические)* (рис. 1), находящиеся в непосредственном механическом контакте с кинолентой, и *бесконтактные*, не имеющие механического контакта с кинолентой.

К контактным (механическим) относятся *электрохимические датчики обрыва*, которые, в свою очередь, делятся на *натяжные*, то есть требующие для срабатывания постоянного стороннего натяжения киноленты, и *безнатяжные*.

К контактным относятся и датчики *индукционно-механические*, поскольку контакт подвижного элемента датчика с кинолентой здесь необходим.

К бесконтактным относятся *оптические датчики обрыва*, подразделяющиеся, в свою очередь, на работающие в отраженном свете — *отражающие* и в проходящем свете — *просветные*.

ПРИМЕНЕНИЕ ДАТЧИКОВ ОБРЫВА РАЗЛИЧНЫХ ТИПОВ В ОТЕЧЕСТВЕННЫХ КИНОПРОЕКТОРАХ

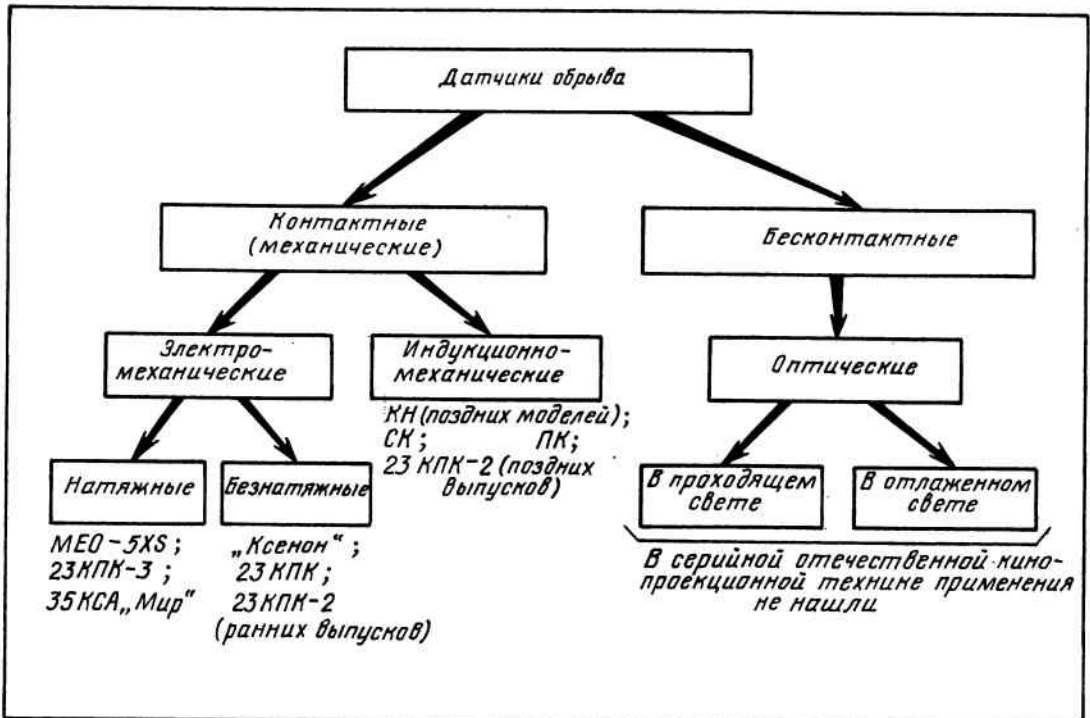
В кинопроекторах 35КСА «Мир», МЕО-5Х и 23КПК-3 применяются натяжные, в «Ксеноне», 2 КПК и 23КПК-2 (ранних выпусков) — безнатяжные электрохимические контактные датчики обрыва.

Индукционно-механические контактные датчики обрыва используются в кинопроекторах СК, ПК, а также в поздних моделях 23КПК-2 и КН.

Бесконтактные датчики обрыва в отечественной кинопроекционной аппаратуре в отличие от зарубежной применения не нашли.

В аппаратуре типа «Украина», «Черноморец», «Радуга», «Днепр» и «Школьник» (КПШ) датчики обрыва не используются. Возможность их применить есть только в «Радуге» и «Днепре».

Рис. 1. Классификация датчиков обрыва



Это дает основание сказать, что датчики обрыва в узкоплечной аппаратуре используются крайне недостаточно.

ПРИНЦИП ДЕЙСТВИЯ И УСТРОЙСТВО ДАТЧИКОВ ОБРЫВА КИНОПРОЕКЦИОННОЙ АППАРАТУРЫ

Самый простой безнатяжной электромеханический контактный датчик обрыва в кинопроекторах 23КПК и 23КПК-2 ранних выпусков устроен следующим образом (рис. 2).

Следящий (контактный) ролик 1 находится

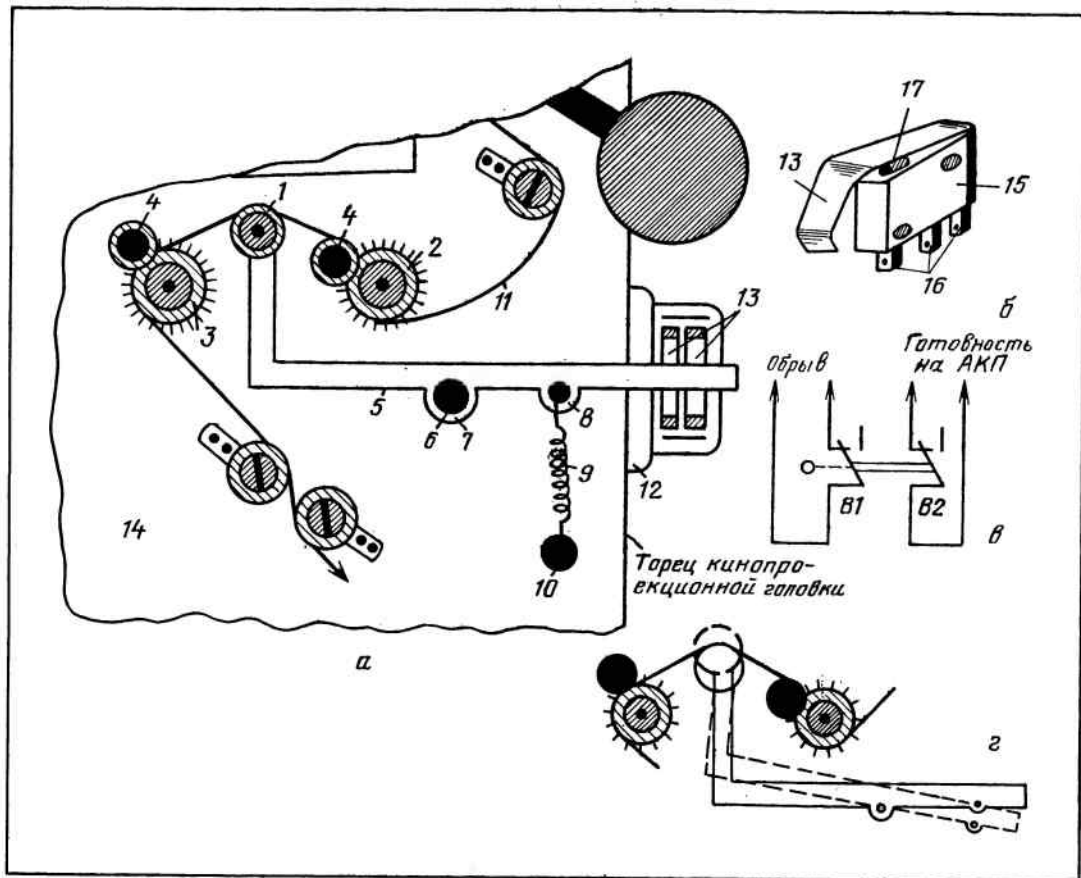
на рычаге (коромысле) 2, которое крепится к корпусу головки 3 кинопроектора шарнирно — на оси 4, ввинченной в головку. На рычаге имеется большая проушина 5 с отверстием, с помощью которой рычаг надет на ось 4. В торец оси ввернут винт, удерживающий рычаг 2 на оси 4.

При таком креплении рычаг с роликом 1 может перемещаться вокруг оси 4 в небольших пределах. На правом плече рычага 2, противоположном следящему ролику, имеется малая проушина 6 с отверстием, в которую входит конец пружины 7. Второй ее конец прикреплен к упору 8, ввинченному в корпус головки 3.

Рис. 2. Безнатяжной электромеханический контактный датчик обрыва в кинопроекторах 23КПК и 23КПК-2 ранних выпусков:

а — схема; б — микровыключатель; в — электрическая схема подключения; г — положение датчика с кинолентой и без нее (пунктиром)

1 — следящий ролик; 2 — рычаг; 3 — корпус головки кинопроектора; 4 — ось; 5 — большая проушина с отверстием; 6 — малая проушина с отверстием; 7 — пружина; 8 — упор; 9 — плата с микровыключателями; 10 — лапки микровыключателей; 11 — звуковой зубчатый барабан; 12 — задерживающий зубчатый барабан; 13 — кинолента; 14 — придерживающие ролики; 15 — корпус микровыключателя; 16 — контакты; 17 — подвижный элемент



К торцу проекционной головки 3 крепится корпус платы 9 с микровыключателями типа МИ-3А, лапки 10 подвижных элементов которых выведены наружу и механически контактируют с рычагом 2.

Контактный ролик 1 свободно вращается в двух шарикоподшипниках и размещен между звуковым 11 и задерживающим 12 зубчатыми барабанами, где кинолента 13 всегда натянута. Барабаны 11 и 12 имеют механическую связь между собой, и величина петли киноленты между ними всегда постоянная. Ролик 1 все время прижимается к киноленте, так как левое плечо рычага всегда стремится подняться под действием пружины 7. Когда в тракте есть кинолента, ее петля давит на контактный ролик 1 (рис. 2, з). При выходе киноленты из тракта ролик 1 освобождается, и под действием пружины 7 рычаг 2 поворачивается на оси 4. При этом его правый конец нажимает на лапки 10 микровыключателей. Первый из них работает в режиме обрыва, его контакты введены в цепь (~220 В) питания реле приводного электродвигателя и ксенонового осветителя. При нажатии рычага 2 на лапку 10 первого микровыключателя размыкается цепь питания реле, двигатель останавливается. Вторым микровыключатель посредством внешнего монтажа соединен с цепью (=24 В) логической ячейки готовности АКП. При нажатии рычага 2 на его лапку, когда кинолента выходит из тракта, в ячейку поступает сигнал снятия готовности.

После перезарядки между барабанами 11 и 12 устанавливается необходимый размер петли, ролик 1 снова прижимается вниз, кинопроектор опять может быть включен, на АКП вводится его готовность.

У барабанов 11 и 12 на каретках имеются придерживающие ролики 14. Сила, создаваемая пружиной 7, должна быть достаточной для поворота рычага 2 при обрыве, но не для открывания каретки ролика 14 звукового зубчатого барабана 11.

Кинолента 13 при обрыве или окончании освобождает ролик 1 раньше, чем успевает выйти с задерживающего зубчатого барабана 12. У специалистов может возникнуть вопрос: успеет ли фильм выйти из тракта до остановки механизма? Оказывается, успеет, причем не только выйти с барабана, но и пройти два продольно-направляющих ролика, установленных на кронштейне наматывателя, из-за инерционности передаточного механизма и бобины с фильмом.

Несмотря на натяжение киноленты контактным роликом, датчик этот безнатяжной: при работе натяжение является следствием фиксации ленты между двумя зубчатыми барабанами. Допол-

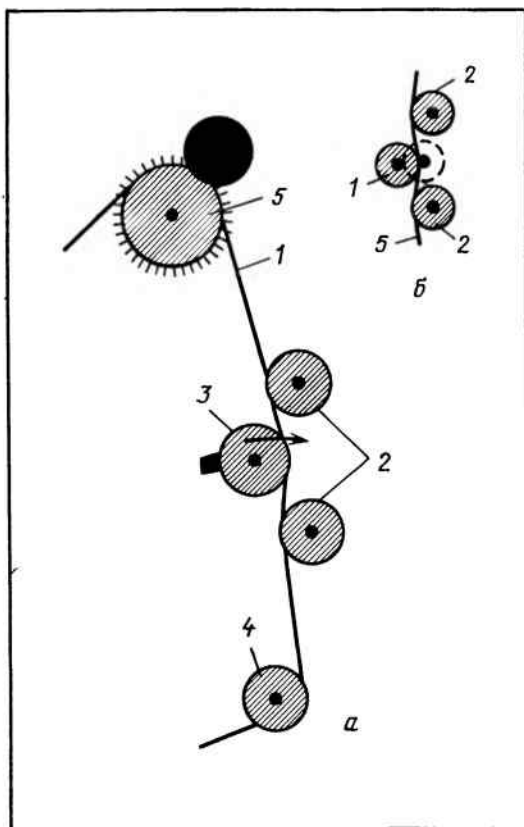
нительной стороной силы натяжения не требуется.

Почти аналогичное устройство имеет датчик обрыва в кинопроекторах типа «Ксенон». Кинолента 1 (рис. 3, а) заключена между роликами 2. Когда кинолента в тракте, следящий ролик 1 не может повернуться в направлении, указанном стрелкой, так как сила действия его пружины уравнивается силой упругости киноленты (рис. 3, б). Если киноленты нет в тракте, ролик 3 принимает иное положение (на рис. 3, б показано пунктиром). Далее действие этого датчика полностью аналогично вышеуказанному.

Рассмотрим теперь работу натяжных электро-механических контактных датчиков обрыва, при-

Рис. 3. Безнатяжной электромеханический контактный датчик обрыва в кинопроекторах типа «Ксенон»: а — схема; б — положение с кинолентой и без нее (пунктиром)

1 — кинолента; 2, 4 — продольно-направляющие ролики; 3 — следящий ролик; 5 — зубчатый барабан



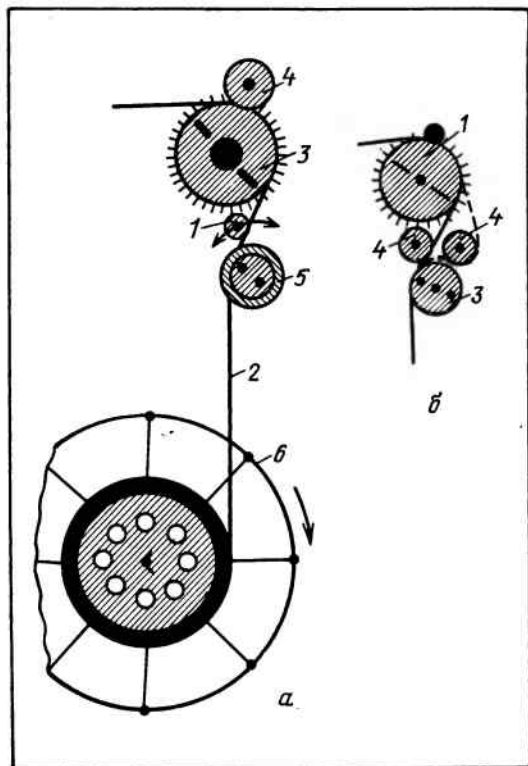


Рис. 4. Натяжной электромеханический контактный датчик обрыва в кинопроекторе МЕО-5Х:

а — схема; б — положение с кинолентой и без нее (пунктиром)

1 — следящий ролик; 2 — кинолента; 3 — зубчатый барабан; 4 — придерживающий ролик; 5 — направляющий ролик; 6 — бобина

меняющихся в кинопроекторах МЕО-5Х и 2ЗКПК-3 (рис. 4, 5).

Отличие натяжных датчиков обрыва от безнатяжных заключается в том, что для их срабатывания необходима сторонняя сила натяжения. В 2ЗКПК-3 и МЕО-5Х она постоянно создается бесфрикционным наматывателем, имеющим индивидуальный электропривод от двигателя глубокого скольжения. При ее снятии вырабатывается сигнал «Не готов».

После зарядки фильма в механизм транспортирования бобина на оси наматывателя поворачивается вручную, ролик 1 перемещается, увлекаемый кинолентой 2, датчик срабатывает, при этом двигатель наматывателя включается и натягивает киноленту. В таком положении он может находиться довольно долго.

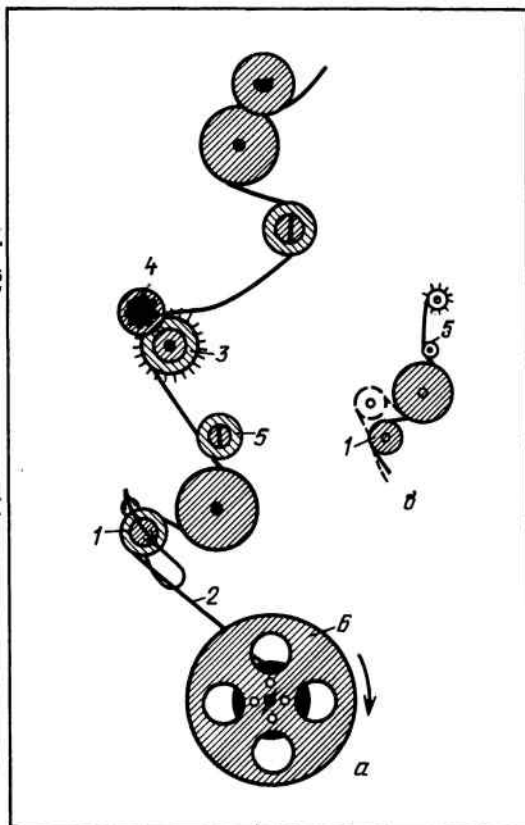


Рис. 5. Натяжной электромеханический контактный датчик обрыва в кинопроекторе 2ЗКПК-3:

а — схема; б — положение с кинолентой и без нее (пунктиром)

1 — следящий ролик; 2 — кинолента; 3 — зубчатый барабан; 4 — придерживающий ролик; 5 — направляющий ролик; 6 — бобина

Кроме сигналов «Готовность на АКП», «Кинопленка заряжена», натяжной датчик вырабатывает сигнал на устройство натяжения (в 2ЗКПК-3 и МЕО-5Х — сигнал на включение наматывателя).

Все остальное аналогично действию безнатяжных датчиков.

Окончание следует



в репертуаре

Среди новых *отечественных* кинолент значительное место занимают экранизации литературных произведений.

В основе мелодрамы **«БЛУЖДАЮЩИЕ ЗВЕЗДЫ»** (СП «Примодесса-фильм», «Укрвидео-фильм», АКВО при уч. Одесской ст., цв., 15 ч., кдс) — одноименный роман Шолом-Алейхема. Эта грустная и немного сентиментальная история любви двух молодых людей, безгранично преданных искусству, которых развела судьба. Долгие годы они искали друг друга... Постановщик — популярный актер Всеволод Шиловский, не впервые выступающий как режиссер («Миллион в брачной корзине» и «Аферисты»). Сценарий создали Олекса Шеренговой и Лев Пискунов. Привлекателен актерский ансамбль: Мамука Кикалейшвили, Софико Чиаурели, Ольга Кабо, Татьяна Васильева, Станислав Садальский. Удачно дебютировали молодые исполнители Ирина Тома и Валерий Смецкой.

По мотивам повести Григория Квитка-Основьяненко (современника Н. Гоголя) «Конотопская ведьма» Богдан Жолдак написал сценарий, а Галина Шигаева (первая ее работа — «Голый») поставила фильм **«ВЕДЬМА»** (ст. им. А. Довженко, цв., 12 ч., кдс). Это рассказ о жителях небольшого города, оказавшихся в плену коварных чар злого существа, принявшего облик красивой девушки. В ролях — Богдан Бенюк, Лев Перфилов, Элеонора Покровская, Мария Капнист, Владимир Шпудейко.

В центре картины **«ГУБЕРНАТОРЪ»** (ТПО «Евразия», Свердловская ст., цв., 7 ч., кдс) — драма человека, облеченного властью, который

Кдс — кроме специальных сеансов для детей.

поставлен перед мучительным выбором между долгом и честью. Сценарий по одноименной повести Леонида Андреева написал Леонид Порохня, поставил фильм Владимир Макеранец. Среди исполнителей — Борис Химичев, Иван Краско, Сергей Варчук, Александр Волхонский, Наталья Ковалева.

Знаменитый цикл рассказов **«ТЕМНЫЕ АЛЛЕИ»**, сочиненный Иваном Бунинным на склоне лет в эмиграции, послужил импульсом для создания одноименной картины (Театр-студия «Портрет» при уч. НПО «Рофемуфмеханизация», цв., 9 ч., кроме детей до 16), в основе которой — новелла «Руся» и несколько сюжетных ходов из других произведений писателя. Постановщик — режиссер-дебютант Вячеслав Богачев, он же — соавтор сценария, написанного вместе с Геннадием Кирьяненко. Это фильм об утраченном мире чувств и переживаний юности. Герой его — солидный человек среднего возраста — вспоминает историю своей первой любви, короткой и мимолетной, но озарившей всю его жизнь. В картине заняты Ольга Богачева, Александр Мартынов, Вадим Любшин, Ирина Акулова, Анатолий Лиховицкий.

«Чистой» экранизацией нельзя назвать и ленту **«БЕЗУМНОЙ СТРАСТЬЮ ТЫ САМА КО МНЕ ПЫЛАЕШЬ»** (ст. «Артель Ф» при уч. ст. «Кадр» «Беларусьфильма», цв., 8 ч., кроме детей до 16). Это своеобразный сплав мотивов некоторых произведений Даниила Хармса, Владимира Набокова, Николая Гумилева, перенесенных на современную действительность режиссером-дебютантом Николаем Князевым (он же создал литературную основу вместе с Александром Карповым). Герой картины — лилипут, работающий в цирке, сердце которого страдает от одиночества и неразделенной любви... В ролях — Неле Савиченко, Геннадий Бортников, Геннадий Шатунов, Ростислав Янковский, Толиб Хомидов.

Отправной точкой режиссерского дебюта Татьяны Чивиковой (она же — автор сценария) — **«ПЕРЛИМПЛИН»** (Центр кино и ТВ для детей и юношества, школа-студия В. Кобрин при уч. АО ПТО «Пирамида», цв., 10 ч., кдс) — стала пьеса великого испанского поэта Федерико Гарсиа Лорки «Любовь Дона Перлимплина». Сцены из пьесы и жизненные переживания героя, его внутренний мир, трансформирующийся во времени, переплетаются на экране самым причудливым образом. Эту работу, адресованную в первую очередь любителям «трудного» фильма, отличают поиск нового киноязыка, непривычный монтаж, сочетание многих игровых пластов. В актерском составе — Константин Чепурин, Тема Зархарченко, Вера Воронкова, Наталия Крачковская, Елена Скороходова, Маринна Брусникина.

В ленте **«СЧАСТЛИВЫЕ ДНИ»** (ст. Первого и экспериментального фильма, 9 ч., кдс) использовано несколько произведений ирландского писателя Сэмюэла Беккета, сюжетные линии которых перенесены на отечественную почву. Картина воспринимается как поэтическое и одновременно мрачное представление о том, что может произойти с нами в недалеком будущем. Сценарий и режиссура — Алексея Балабанова. В ролях — Виктор Сухоруков, Лика Неволлина, Евгений Меркуров, Георгий Тейх, Николай Лавров.

Режиссер Андрей Праченко снял историко-приключенческую ленту **«ОДИССЕЯ КАПИТАНА БЛАДА»** (ст. им. М. Горького, ст. «Ялта-фильм», Франция, цв., 15 ч.) по мотивам одноименного романа Рафаэля Сабатини. Сценарист — Наталья Курчанина. Фильм рассказывает о похождениях отважного пирата, морских сражениях, о любви и благородстве, коварных изменах, ловушках и кознях врагов... В картине заняты Ив Ламбрешт, Леонид Ярмольник, Валери Жанне, Александр Пашутин, Альберт Филозов.

Главная героиня иронического детектива **«ДУРА»** (ЭТПО развлекательного фильма, цв., 14 ч., кдс) — любвеобильная девушка, из-за неразборчивости в поклонниках подозреваемая в убийстве. В основе сюжета — одноименная пьеса Марселя Ашара. Написал сценарий и поставил картину Алексей Корнев («Честный, умный, неженатый», «Ловушка для одинокого мужчины», «Мой избранник», «Акселератка»). Среди исполнителей — Валерия Богук, Николай Караченцов, Анна Самохина, Лариса Удовиченко, Вениамин Смехов, известный эстрадный певец и композитор Михаил Муромов.

В большой коммунальной квартире совершено преступление. Следствие приходит к неожиданному выводу: убить мог любой из соседей покойного. Но кто и почему? Ответы на эти вопросы зрители получают лишь в финале. Психологический детектив **«АРИФМЕТИКА УБИЙСТВА»** (ст. «Панорама», цв., 10 ч., кдс) поставил Дмитрий Светозаров, он же участвовал в написании сценария вместе с Михаилом Поповым, повесть которого «Давай поговорим!» составила фабулу картины. В ролях — Сергей Бехтерев, Зинаида Шарко, Юрий Кузнецов, Лев Борисов, Ольга Самошина.

Герон социальной драмы **«ЗА ДЕНЬ ДО...»** (ХТО «Веди-фильм» при уч. ст. 17, Нидерланды, цв., 12 ч., кроме детей до 16) — молодые люди, которые проводят вместе свой последний день. Завтра их настигнет смерть от рук конкурирующей мафиозной группировки. Авторы сценария — Юрий Матыс и Ирина Рогачева. Режиссеры и исполнители ролей — Олег Борецкий и Александр Негреба. Остальные участники — Елена

Копцева, Галина Сазонова, Татьяна Корневская.

События остросюжетного фильма **«ПОД МАСКОЙ БЕРКУТА»** (СП «Синебридж», ст. «Пирамида», цв., 10 ч., кдс) происходят на таинственном острове, где преступники скрывают детей, похищенных с целью чудовищного эксперимента... Режиссер, сценарист и исполнитель одной из ролей — Георгий Николаенко. Среди актеров — Владимир Ивашов, Лариса Халафова, Александр Белявский, Юрий Шлыков.

«УЩЕЛЬЕ ДУХОВ» (агентство «Популяр», каш., цв., 9 ч., кдс) — о последних днях пребывания советских войск в Афганистане. Режиссер — Сергей Нилов, он же — соавтор сценария, написанного вместе с Александром Прохановым. В ролях — Александр Казаков, Вадим Степашкин, Владислав Толдыков, Виктор Павлюченков.

Главное действующее лицо остросюжетной ленты **«КРОВЬ ЗА КРОВЬ»** (ТО «Одесса», цв., 10 ч., кроме детей до 16) — майор уголовного розыска со светлой головой и крепкими кулаками: Ему поручают расследование причин убийства и ограбления отставного генерала... Сочинил увлекательный сюжет Артур Макаров, а поставил фильм Юрий Колчеев. В персонажах перевоплощались Александр Фатюшин, Ирина Алферова, Борис Галкин, Михаил Глузский, Любовь Соколова.

Герой картины **«ТРЕТЬЯ ПЛАНЕТА»** («Ленфильм», цв., 10 ч., кроме детей до 16), пытается спасти дочь-подростка от неизлечимой болезни, попадает в зону, где обитают люди-мутанты. Автор сценария и постановщик — Александр Рогожкин. Среди исполнителей — Борис Соколов, Анна Матюхина, Светлана Михальченко, Константин Полянский, Гоша Панкратов.

События совместного советско-американского фильма **«ФЕОФАНЯ, РИСУЮЩАЯ СМЕРТЬ»** (цв., 9 ч., кроме детей до 16) происходят на Руси в XII веке, в эпоху конфликта между христианством и язычеством. Это поэтический триллер, в котором сочетаются элементы философской притчи, детектива, мелодрамы и фильма ужасов. Режиссер — Владимир Алеников, он же — соавтор сценария, написанного вместе с Юрием Петровым и Кэтрин Мартин. В ролях — Тамара Тана, Джордж Сигал, Николай Кочегаров, Виктор Репников, Николай Добрынин, Жанна Токарская.

«ШКУРА» (ст. «Рapid» при АКВО, ст. им. М. Горького, цв., 8 ч., кдс) — забавная комедия положений, сочиненная Владимиром Зайкиным и поставленная Владимиром Мартыновым («Утро без отметок», «Зловредное воскресенье»). В центре сюжета — события, происходящие в зоопарке накануне визита американской дамы, подарившей когда-то отечественному

«живому уголку» редкий экземпляр наших протцов. Кое-кому из персонала некоторое время придется побыть в обезьяньей шкуре... Актерский ансамбль — сплошь знаменитости: Станислав Любшин, Кирилл Лавров, Виктор Проскурин, Вячеслав Невинный, Наталья Данилова, Михаил Светин.

Единственная ниточка, связывающая одинокого старика с миром, — сын, который давно уехал из деревни и не подает о себе вестей. Поиски его — основа сюжета киноповести **«МАЭСТРО С НИТОЧКОЙ»** (ст. «Надежда», цв., 13 ч., ксдс). В качестве режиссера дебютировал Георгий Реутов, он же участвовал в создании сценария вместе с Алексеем Ярушниковым и Владимиром Вафинным. В фильме заняты Алексей Миронов, Сергей Струбовщиков, Игорь Кусакин, Владимир Трещалов, Федор Дунаевский.

Среди *зарубежных* кинолент — американская мелодрама **«ОТМЩЕНИЕ»** (ш/э, цв., 12 ч., исключая теле-, видеоправа, кроме детей до 16, реж. Тони Скотт), рассказывающая о страшной мести обманутого мужа. В ролях — Кевин Костнер, Антони Куин, Мадлен Стоу, Мигель Феррер.

«БЛАГОРОДНОЕ НАСЛЕДИЕ» (Румыния, цв., 15 ч., исключая теле-, видеоправа, режиссер и исполнитель одной из ролей — Серджиу Николаеску) — о правителе второй половины XIV века Мирче Старом, который отстаивал независимость своего отечества.

В фильме **«МУЖСКИЕ ДЕЛА»** (каш., цв., 11 ч., исключая теле-, видеоправа) польского режиссера Яна Кидавы-Блоньского, до сих пор не известного советскому зрителю, речь идет о событиях 1918 года в оккупированной немцами Польше. На экране — история жизни представителей старинного рода. В ролях — Каролина Черницца, Ежи Биньчицкий, Мацей Робакевич, Дорота Сталинська, Кшиштоф Ковалевский.

Вьетнамская лента **«КРЕПОСТЬ В ОГНЕ»** (цв., 10 ч., ксдс, реж. Лам Шон) повествует об ожесточенной борьбе за престол в средние века. Среди актеров — Ли Хунг, Монг Ван, Конг Хау.

Драматическая судьба девочки, отец которой оставил семью, — в центре монгольской картины **«ЗАБЫТАЯ БАЛЛАДА»** (цв., 9 ч., исключая теле-, видеоправа, ксдс, реж. Сэлэнгэсүрэн). Исполнители — Ундарьяа, Адилбиш, Оюунцэцэг.

О трогательной и трагической любви двух молодых людей в I веке до н. э. — корейский мультипликационный фильм **«ПРИНЦ ХОДОН И ПРИНЦЕССА РАНРАН»** (цв., 8 ч., исключая теле-, видеоправа, реж. Ким Ён Чхан).

Ребятам адресована немецкая мультипликационная лента **«СЛЕД ВЕДЕТ К СЕРЕБРЯНО-**

МУ ОЗЕРУ» (цв., 9 ч., реж. Гюнтер Ретц), сделанная в приключенческом жанре по мотивам нескольких произведений классика авантюрного романа начала XX века Карла Мая. Герои фильма заняты поиском карты, на которой отмечены тайники с сокровищами...

Новая работа сирийских кинематографистов **«НОЧИ ШАКАЛОВ»** (каш., цв., 11 ч., исключая теле-, видеоправа, реж. Абд Эль-Латиф, Абд Эль-Хамид) знакомит с жизнью большой семьи на фоне трагических событий 1967 года, когда Сирия подверглась нападению со стороны Израиля. В ролях — Асад Фыдда, Наджах Абд-Алла, Басам-Каусса.

Герой индийской картины **«ЦЕЛЬ»** (цв., 14 ч., исключая телеправа, ксдс, реж. Махеш Бхатт) — молодой оператор, видеокамера которого случайно запечатлела одно преступление. В фильме снялись Смиа Патиль, Анил Капур, Амрита Сингх, Суреш Оберой.

Среди *неигровых* полнометражных лент — четыре «Центрнаучфильма». **«Адмирал Советского Союза»** (цв., 7 ч., сцен. В. Кузин, реж. В. Николаев) — о жизни и нелегкой судьбе талантливого военачальника Кузнецова. **«Во дни сомнений...»** (цв., 6 ч., сцен. А. Ревенко, реж. К. Ровнин) — страницы истории русского языка. В основе картины **«Два чувства дивно близки нам»** (цв., 5 ч., сцен. И. Шегаль, реж. И. Киселева) — воспоминания писательницы Н. Ильиной, композитора О. Лундстрема, историка Г. Мелехова, чьи детство и юность прошли в Харбине. В фильме **«Святая земля»** (цв., 10 ч., сцен. и реж. Б. Головня), снятом в Палестине, образно и оригинально представлены земная жизнь и учение Христа.

«Конец дворянского гнезда. Неизвестный террор» (Зап.-Сиб. ст. кинохр., цв., 5 ч., сцен. В. Новиков и Г. Чудный, реж. В. Новиков) — история уничтожения древнейших российских родов (Голицыных, Волконских, Долгоруковых и др.), восстанавливаемая по архивным материалам КГБ.

«...Чтобы не каяться потом...» (ст. «Современник», цв., 6 ч., сцен. И. Жуковская и Л. Сокольников, реж. И. Жуковская) — о судьбах миллионов русских людей, вынужденных, часто не по своей воле, покинуть Родину. Уехать, но не забыть... И в этом им помогает русская православная церковь за рубежом.

Событиям 1937—1938 годов посвящена работа **«Дорога на Куропаты»** («Беларусьфильм», цв., 7 ч., сцен. М. Ждановский и А. Лукашук, реж. М. Ждановский). На экране — интервью с людьми, участвовавшими в репрессиях, воспоминания бывших работников НКВД, юристов.

Разнообразна тематика и короткометражных лент.

«И мать, и жена, и сестра» (Дальневост. ст. кинопр., 3 ч., сцен. Е. Матвеева, реж. Т. Васильева) — о женской колонии в Хабаровске, где есть роддом и дом ребенка, в котором живут маленькие «узники», рожденные в неволе.

«Где был сад» («Беларусьфильм», цв., 3 ч., реж. Е. Ростиков) — о драматической судьбе бывшего центра старообрядчества в г. Ветка, ставшего одной из жертв аварии на Чернобыльской АЭС.

В основе ленты «Живут же люди» (ст. «Человек и время», цв., 2 ч., сцен. М. Рябов и Е. Галкина, реж. И. Галынкина) — фраза Д. Карнеги: «Когда судьба вручает вам лимон, постарайтесь сделать из него лимонад». Содержание фильма составляют познавательные и развлекательные зарисовки, светская хроника.

О судьбах поп-культуры в ленте «Клон»

(ЛСДФ, 3 ч., сцен. Д. Сидоров и Ю. Харитонов, реж. Д. Сидоров) размышляют известные музыканты Б. Гребенщиков, К. Кинчев, М. Науменко.

В письмах русского поэта К. Рыльева к жене и матери раскрыта трагедия человека, потрясенного осознанием своих ошибок и заблуждений. Они и послужили фабулой работы «Леннаучфильма» «Провинциал в Петербурге» (цв., 2 ч., сцен. С. Иванов, реж. Н. Уложенко).

Создатели ленты «Концерт для струнного квартета с оркестром» (ЛСДФ, цв., 3 ч., сцен. и реж. А. Редькин) используют оригинальный прием — «кинопровокацию». На улице упал человек. Как реагируют на это окружающие?

«Кулацкая правда» (Вост.-Сиб. ст. кинопр., 3 ч., сцен. и реж. В. Хоменко) — о семье Артемовых, решивших стать фермерами.

ЕДИНОЛИЧНАЯ ОПЕРАЦИЯ



Китайские фильмы о восточных единоборствах — кун-фу или ушу — завоевали сегодня поклонников во многих странах мира.

Особенно привлекают зрителя эти ленты потому, что динамичные сцены рукопашных поединков обычно вплетаются в напряженный, захватывающий сюжет, действие разворачивается в экзотическом, почти сказочном мире средневековой «поднебесной Империи», а главные герои молоды, мужественны, благородны.

Все это есть и в фильме режиссера Сюй Вэйцзе «Единоличная операция». Придирчивый глаз критика, быть может, отметит, что фабула картины (благородный герой-одиночка, вступающий в борьбу с силами зла) чересчур традиционна, характеры персонажей весьма упрощены, а жестокие рукопашные схватки порой выглядят излишне театрально. Но ведь у жанра — свои законы, и именно такие легко узнаваемые герои и ситуации составляют особую прелесть произведения: в этом есть что-то и от сказки, и от вестерна.

К тому же в «Единоличной операции» все не так просто, как может показаться на первый взгляд...

Например — человек с татуировкой в виде красного паука. На чьей стороне он действует? Что за оружие — «железный лотос»? Почему злоумышленник, пытавшийся убить рыцаря-одиночку, проник в его покои через окно, а не воспользовался потайным люком под кроватью? Где скрывается Металь тысячи ножей?

Интрига киноленты «закручена» очень замысловато, над ней поломают голову и юный,

и взрослый зритель. Не из «сказки» для «несмышленишей» пришел и главный враг рыцаря-одиночки — Черный Тигр. Умный, коварный, он нашел способ расправиться с опытнейшими бойцами, гениями боевых искусств (Ван Дахаем — Крепким Кулаком, одним ударом разбивающим толстую балку; Чжоу Цзинчи — Железным кулаком; Го Цзыюем, в совершенстве владеющим бичом). По ходу действия в ответ на ласки красавицы Саньгу Черный Тигр делает горькое признание: в молодости он сильно увлекался женщинами, но, решив отдать все силы боевым искусствам, оскотил себя.

Черный Тигр борется, и не безуспешно, с сектой Белых Лотосов, и за этой сюжетной линией просматриваются вполне реальные события, связанные с войнами различных феодальных группировок в Китае во времена правления династии Мин. И пусть историческая канва фильма достаточно условна, она все же не вызовет недоверия, как это порой бывает после просмотра кинолент «из китайской истории», сделанных за пределами данной страны. В «Единоличной операции» и антураж эпохи, и восточные единоборства (эти эпизоды поставил Ху Цзяньян), выражаясь языком коммерсантов, — «оригинальный товар», а не плохая копия.

Рыцаря-одиночку — Ян Дусина — сыграл актер Ян Минцзянь, который не впервые создает образы такого плана. Он профессионал в ушу: достаточно посмотреть на его технику фехтования мечом. Незаурядно владеет этим же оружием и Саньгу, загадочная спутница Черного Тигра. Нельзя сказать, что автор сценария предложил актрисе Чжэн Хуэй сложную задачу, так как ее героиня вполне традиционна для подобных фильмов, однако у советского зрителя интерес может вызвать само знакомство с классическим типом красавицы из Юго-Восточной Азии.

«Единоличная операция», как и подобает лентам такого рода, богата сценами жестоких поединков и смертей. По воле создателей картины меч Ян Дусина лишает жизни не только врагов, но и того, кто мог стать его союзником: Чжоу — Железный Кулак, превращенный Тигром в беспомощного страдальца, уговаривает рыцаря-одиночку прервать его страдания ударом меча. О том же просит в финале и Саньгу, однако то, что в старину позволялось правилами средневекового «кодекса чести», законы киноэкрана допустить не могут: женщина и ее мало-

летний ребенок, конечно, остаются в живых. А одинокий рыцарь уходит вдаль. На поиски новых приключений? Или желанного покоя, которым неизбежно приходится жертвовать, вступая на путь борьбы со злом?

Предлагаемый рекламный текст

Для афиши

О мастере восточных единоборств из средневекового Китая.

Для анонского объявления

Человек с татуировкой в виде красного паука — на чьей стороне он действует? Что за оружие — «железный лотос»? Почему красавица Саньгу так верно служит Черному Тигру? Эти и другие головоломки разгадывает рыцарь-одиночка — непревзойденный мастер восточных единоборств, гордый отшельник, пожертвовавший своим покоем ради борьбы со злом.

Режиссер — Сюй Вэйцзе. Автор сценария — Ли Сяо. Оператор — Лю Лихуа. В ролях — Ян Минцзянь, Чжао Цзыжуй, Чжэн Хуэй.

Д. КАРАВАЕВ

кино в датах

ФЕВРАЛЬ

1 — 60 лет со дня рождения кинодраматурга **Гелия Рябова**, участвовавшего в создании фильмов — «Таинственный монах», «Один из нас», «Кража», «Эмиссар заграничного центра» и др. 2 — 55 лет со дня выхода на экран фильма «**Последняя ночь**» (реж. Ю. Райзман). 3 — 25 лет со дня премьеры советско-японского фильма «**Маленький беглец**» (реж. Э. Бочаров и Г. Кинугаса). 6 — юбилей актрисы **Валентины Титовой** («Метель», «Щит и меч», «Возвращение к жизни», «Море нашей надежды», «И на Тихом океане...», «Шаг навстречу», «Карусель», «Сто грамм» для храбрости», «Семейные обстоятельства», «Мимино», «Отец Сергей», «Обмен», «Расписание на послезавтра»,

4 — фильмы, имеющиеся только в централизованном фонде;

** — зарубежные фильмы, которые были в советском прокате.*

«По улицам комод водили», «Ралли», «Звездный инспектор», «Однажды двадцать лет спустя», «Гражданин Лешка», «Нежный возраст», «Карнавал», «Полоса везения», «Завещание профессора Доуэля», «Восемь дней надежды», «И на камнях растут деревья», «Змеелов», «Верую в любовь», «Железное поле», «Шантажист», т/ф «Дни Турбиных», «Не пройдет и полгода», «Опасный поворот» и др.). 6 — 60 лет со дня рождения французского режиссера **Франсуа Трюффо** (1932—1984), постановщика фильмов «400 ударов», «Любовь в 20 лет», «Украденные поцелуи», «Семейный очаг», «Сбежавшая любовь», «Стреляйте в пианиста», «Жюль и Джим», «451° по Фаренгейту», «Дикий ребенок», «Карманные деньги», «Американская ночь», «История Адели Г.», «Соседка», «Последнее метро», «Веселенькое воскресенье»* и др. 10 — 75 лет со дня рождения актрисы **Эльзы Радзини** («Райнис», «Гамлет», «Клятва Гипократа», «Эдгар и Кристина», «Последняя реликвия», «Король Лир», «Слуги дьявола», «Республика Вороньей улицы», «Слуги дьявола на чертовой мельнице», «Вей, ветерок!», «Нападение на тайную полицию», «За стеклянной дверью», «Сергей Иванович уходит на пенсию», «Тайна «Черных дроздов», «Мы обвиняем», «Мальчик-с-пальчик», «Фотография с женщиной и диким кабаном», «Майя и Пайя», т/ф «Семейный альбом», «Смерть под парусом» и др.). 11 — 90 лет со дня рождения актрисы **Любови Орловой** (1902—1975), снявшейся в фильмах «Петербургская ночь»¹¹ «Ошибка инженера Кочина»¹², «Дело Артамоновых», «Веселые ребята», «Цирк», «Волга-Волга», «Светлый путь»¹³, «Весна»¹⁴, «Встреча на Эльбе» и др. О творчестве актрисы рассказывают ленты «Любовь Орлова», «Григорий Александров и Любовь Орлова» (полном.). 11 — 55 лет со дня выхода на экран фильма «Юность поэта» (реж. А. Народицкий). 11 — 75 лет со дня рождения итальянского режиссера **Джузеппе Де Сантиса** («Трагическая охота», «Горький рис»*, «Нет мира под оливами»*, «Рим. 11 часов»*, «Утраченные грезы»*, «Дни любви»*, «Люди и волки», «Дорога длиною в год», «Холостяцкая квартирка», «Они шли на Восток»*, «Ценный специалист с обеспеченным будущим» и др.). 16 — 60 лет со дня рождения режиссера **Бориса Григорьева** («Пароль не нужен», «Георгий Седов», «Так началась легенда», «Кузнечик», «Петровка, 38», «Огарева, 6», «Приступить к ликвидации», «Наградить (посмертно)», «Пусть я умру, господи...»). 18 — 60 лет со дня рождения американского режиссера **Милоша Формана** («Отрыв», «Волосы», «Глазами восьми», «Музыкант и блондинка»*, «Полет над гнездом кукушки»*, «Рэгтайм»*, «Амадей»*, «Вальмон»

и др.). 21 — юбилей актрисы Веры Алентовой («Рождение», «Москва слезам не верит», «Время желаний», «Завтра была война», «Процесс», «Когда святые маршируют», т/ф «Такая короткая долгая жизнь» и др.). 22 — 70 лет со дня рождения режиссера **Мажита Бегалина** (1922—1978), постановщика фильмов «За нами Москва», «Песнь о Маншук» и др. О нем рассказывает документальная лента «Мажит Бегалин». 23 — 50 лет со дня рождения актера **Геннадия Сайфулина** («Бессмертный гарнизон», «Хроника пикирующего бомбардировщика», «Три дня Виктора Чернышова», «Сотвори бой», «Городской романс», «Истоки», «За облаками небо», «Там, за горизонтом», «Последняя встреча», «По волчьему следу», «Когда рядом мужчина», «Полоса везения», «Неудобный человек», «О возвращении забыть», «Битва за Москву», «Берега в тумане», «Арифметика любви», «Западня», «Стеклянный лабиринт», «Мир в другом измерении», «Я объявляю вам войну», т/ф «Моя улица», «Про Клаву Иванову» и др.). 25 — 80 лет со дня рождения актера **Всеволода Санаева** («Волга-Волга», «Сердца четырех», «Сельский врач»¹⁵, «Возвращение Василия Бортникова», «Взрослые дети», «Оптимистическая трагедия», «Это случилось в милиции», «Ваш сын и брат», «Странные люди», «Возвращение Святого Луки», «Черный принц», «Версия полковника Зорина», «Тегеран-43», «Там, за горизонтом», «Надежда и опора», «Белые Росы», «Тайна «Черных дроздов», «В распутицу», «Апелляция», «Забывтая мелодия для флейты» и др.). 26 — 55 лет со дня рождения режиссера **Леонида Марягина** («Вас ожидает гражданка Никанорова», «Незванный друг», «День рождения», «Город невест», «Дорогое удовольствие», «Враг народа Бухарин», т/ф «Про Клаву Иванову», «Моя улица», «Двое в пути»). 26 — 40 лет со дня выхода на экран фильма «**Пржевальский**» (реж. С. Юткевич). 27 — 60 лет со дня рождения американской актрисы **Элизабет Тейлор** («Место под солнцем», «Айвенго», «Рапсодия»*, «Гигант», «Кошка на раскаленной крыше», «Внезапно прошлым летом», «Баттерфилд», «Кто боится Вирджинии Вулф?», «Отражения в золотом глазу», «Бум!», «Тайная церемония», «Клеопатра»*, «Комедианты»*, «Укрощение строптивой»*, «Хаммерсмит вышел на волю», «День Великого Поста», «Синяя птица»*, «Зеркало треснуло»* и др.). 27 — 60 лет со дня рождения актера **Евгения Урбанского** (1932—1965), снявшегося в фильмах «Коммунист», «Баллада о солдате», «Чистое небо»*. Памяти актера посвящен документальный полнометражный фильм «Евгений Урбанский».

«ПАРАМАУНТ ПИКЧЕРС», «ЮНАЙТЕД ИНТЕРНЭШНЛ ПИКЧЕРС», ВО «СОВЭКСПОРТФИЛЬМ» и ТПО «СПУТНИК» представляют для проката в нашей стране трилогию режиссера **Фрэнсиса Форда Коппола** **«КРЕСТНЫЙ ОТЕЦ»** — обладателя **9 премий «Оскара»**.
 В главной роли — **Аль Пачино**.

Демонстрирование кинолента начинается в январе 1992 года.
Деловые люди! Вы имеете возможность участвовать в этом уникальном событии.
Монопольное право проката фильмов «Крестный отец» принадлежит ТПО «СПУТНИК».
 Обращаться по адресу: **103869 Москва, Калашный пер., 14.**
 Телефон для справок: **290-05-14.**



продюсер и режиссер
ФРЭНСИС ФОРД КОППОЛА
**КРЕСТНЫЙ
 ОТЕЦ ЧАСТЬ III**



мастера экрана

Любовь Орлова



Звезда экрана. У нас до сих пор как-то робко применяют этот термин — неофициальное, но самое почетное звание, завоеванное лучшими артистами мирового кино. Раньше было принято считать, что это буржуазный, коммерческий, рекламный термин. Теперь кое-кто склоняется к мрачной мысли, что в нашем кинематографе и звезд-то никогда не было. Ан были и есть! И первой можно назвать Любовь Орлову, давно уже ушедшую от нас, но не померкшую звезду.

Так вспомним же ее сегодня, в канун 90-летия со дня рождения актрисы (11 февраля), постараемся восстановить перед внутренним взором лучшие работы Орловой, ее женское очарование, обаяние, задор, юмор, человечность.

...По немощным улочкам приволжского городишка Мелководска, толкая перед собой большой мужской велосипед, едва по-

спевает за местным начальником девушка в косынке, брезентовой куртке и высоких сапогах. Письмоносца и самодеятельная музыкантша Дуня по прозвищу Стрелка на бегу пытается убедить тупого, самодовольного и равнодушного бюрократа Бывалова в том, что Мелководск просто переполнен талантами.

Я не устаю восторгаться этой сценой из «Волги-Волги», отношу ее к лучшим свершениям советской кинокомедии. Все здесь нелепо, алогично и вместе с тем правдиво и очень смешно. Скромно согласившись, что лично она «может быть, и ничего не умеет», Стрелка наглядно показывает Бывалову, на что способны ее друзья из самодеятельности: она виртуозно исполняет оперную арию, в стиле высокой трагедии читает из лермонтовского «Демона», наконец, пускается в вихревой лезгинский танец.

Блистательно мастерство актрисы, но еще важнее то, что оно не разрушает комедийности образа русской провинциальной девушки, искренне не подозревающей о своих талантах. Это подлинно комедийное несоответствие усиливается тем, что Бывалов, уныло взирая на Стрелку, талдычит: чтобы так петь-плясать, 20 лет учиться надо...

Стрелка не училась вовсе. А Любовь Орлова училась много и долго. В Московской консерватории — пению и игре на рояле. В Московском театральном техникуме — хореографии. Преподаватели спорили, в каком жанре найдет себя молодой талант. А юная актриса выбрала оперетту, где синтезируются музыка, пение, танец. Начав хористкой в Музыкальном театре имени В. И. Немировича-Данченко, быстро продвинулась в солистки и исполнила главные партии в опере-буфф Оффенбаха «Периколла», в «Корневильских колоколах» Планкетта, в творениях Леокока, Легара, Кальмана. Искусство синтеза вынесла на эстраду, где, используя элементы бутафории и костюма — зонтик, шпагу, плащ, шляпы, — спела и сыграла романсы Глинки, Даргомыжского, Мусоргского. Москва заговорила о Любви Орловой. Конечно, поступило приглашение и в кино.

Однако здесь началось с неудачи. Роль жены американского инженера в фильме «Любовь Алены» была лишена драматизма. Стараясь хоть как-то ее «вытянуть», актриса переигрывала. Однако это не помешало режиссерам Г. Рошалю и В. Строевой предложить Орловой сыграть русскую крепостную актрису Грушеньку в картине «Петербург-

ская ночь» по повестям Ф. Достоевского «Белые ночи» и «Неточка Незванова». Чистое и трепетное чувство любви к гордому и талантливому крепостному музыканту (арт. Б. Добронравов) было выражено в лирических и иронических сценах старинного театра, и здесь Любовь Орлова удачно применила прием, ставший ее излюбленным, постоянным: резкий контраст между состоянием героини и ролью, которую она вынуждена исполнять. В развеселом водевиле поет и пляшет Грушенька, шлет в публику зазывные жесты, воздушные поцелуи, но в глазах у нее — тревога, отчаяние, боль: ее Егор порвал с театром, решил уйти в неизвестность. И вот уже рыдания кривят улыбку, слезы заливают глаза... Падает занавес, и бежит, бежит Грушенька в ненастную вьюжную ночь, вслед за любимым.

«Петербургская ночь» имела большой, заслуженный успех. Орлову отметила критика, запомнили зрители. А следующий фильм решил ее дальнейшую экранную судьбу: режиссер Г. Александров, знаменитый соавтор С. Эйзенштейна, только что вернувшийся тогда из длительной поездки в Европу и Америку, — пригласил молодую актрису на роль Анюты в «джаз-комедии» «Веселые ребята». Сценарий картины состоял из ряда музыкальных аттракционов, рассчитанных на популярный в те времена джаз-оркестр Л. Утесова. Героиня Орловой — крестьянская девушка, находящаяся в услужении у богатых мещан и неожиданно для всех становящаяся эстрадной певицей. В процессе съемок роль росла, становилась главной, и актриса непосредственно и легко выполнила все эксцентрические трюки: вот оседлала она огромного пьяного быка; вот, взяв высокую ноту, съезжает по скользким перилам; вот едет под дождем на похоронном катафалке; вот, промокшая, дрожащая, попадает на сцену Большого театра — в какой-то хламиде, в цилиндре факельщика... Гремит бравурная музыка, и Анюта вынуждена петь и плясать, но несоответствие ее состояния сценическому образу быстро преодолевается: хламиды становится блестящим эстрадным костюмом, и песня звучит уверенно, радостно, вдохновенно.

«Веселые ребята» были встречены по-разному. Режиссера обвинили в безыдейности и формализме. Но искрящийся талант Орловой был оценен всеми. И в конце концов эта джаз-комедия осталась на наших экранах и по сей день: победили ее веселость, забавный юмор, жизнерадостная бодрость.

Те же качества можно найти и в следующей работе Г. Александрова и Л. Орловой — фильме «Цирк». Однако элементы комедии тесно переплетаются здесь с мелодрамой. Любовь Петровна сыграла в этой картине американскую актрису Марион Диксон, изгнанную расистами из Соединенных Штатов за то, что она родила темнокожего ребенка. Вынужденная скрывать своего кудрявого глазастого малыша, женщина терпит оскорбления, даже побои, а потом угрозы и наглые притязания немецкого антрепренера.

В «Цирке» у Орловой преобладают мелодраматические средства. Комедийность же строится на наивной доверчивости ее героини. Излюбленный прием — несоответствие задачи и чувства исполнителя — нашел блестящее решение в главном цирковом номере Марион — «Полете на Луну». Она исполняет его дважды. Первый раз — на премьере в Москве. И акробатический «выстрел» под купол цирка, и виртуозная чечетка, и томный полет на бутафорском полумесяце здесь проходят в стремительном темпе, с зазывным кокетством, озорной веселостью. А второй раз затравленная мерзавцем-антрепренером, не разобравшись еще в чувствах русского возлюбленного,

«Волга-Волга»



актриса поет и танцует механически, принужденно. Рот улыбается, а глаза тревожны. Гимнастические трюки и чечеточные па выполняются точно, но бездушно.

Роль Марион Диксон на редкость сложна. Здесь — и пение, и танцы, и акробатика, и американский акцент, и комедия, и мелодрама, и даже психологизм! Преодолев все трудности, актриса сохранила искренность и обаяние, показав во всей полноте и неподдельный ужас матери черного ребенка, преследуемой толпой, и покорность, смешанную с брезгливостью, в сценах с антрепренером, и грустную нежность к сыну, и сначала робкое, а затем ликующее чувство разделенной любви к русскому артисту Максиму (арт. С. Столяров).

Успех «Цирка» вывел Г. Александрова и Л. Орлову в первые ряды советских кинематографистов. В тесном творческом контакте с ними прославились и композитор И. Дунаевский, и оператор В. Нильсен, и артисты В. Володин, Ф. Курихин, П. Масальский и многие другие.

А затем Орлова делает еще шаг вперед — в комедии «Волга-Волга». Здесь противопоставлены две несовместимые стихии — органическая талантливость, доброжелательность и открытость русского народа, воплощенные в образах самодеятельных артистов, и мертвящие фальшь и злоба бюрократической системы. В характере писмоносицы Стрелки наивная доверчивость сочетается с силой убежденности, с необходимостью правоты. И поэтому естественна

и радостна ее победа над самодовольством, малодушием и тупостью Бывалова, неподражаемо сыгранного Игорем Ильинским. Резкая сатира и жизнерадостный юмор, праздничная нарядность и эксцентрические условности — все это органично сплетается в комедии, служит идее утверждения здоровья и красоты народного искусства и осмеяния потуг на чиновничье руководство им. По моему глубокому убеждению, «Волга-Волга» — вершина советской кинокомедии, образец высокого артистизма Л. Орловой и И. Ильинского, блестящей изобретательности постановщика Г. Александрова и всего творческого коллектива.

Впереди режиссеру предстояло одолеть сложнейшую задачу — средствами комедии показать радость труда, черты стахановского движения в фильме «Светлый путь». Но картина получилась далеко не во всем удачной. Положительные образы — поверхностны, отрицательные — карикатурны, но не остры. Таня Морозова, которую сыграла Орлова, поначалу напоминает Аньту из «Веселых ребят», затем — Стрелку, а в финале теряет комедийность за пышностью и ложным пафосом. Но актрисе все же удалось создать трогательный, живой, обаятельный образ.

Началась война. Любовь Петровна продолжает сниматься. На экраны страны выходит «Боевой киноальбом». И пусть эпизод со Стрелкой, разносящей фронтовые треугольные письма и участвующей в уничтожении вражеского десанта, наивен, плакаты, но правда была во многих деталях и главное — в готовности девушки встать на защиту Родины.

Орлова выступала в ту пору с концертами на боевых аэродромах, военных кораблях, артиллерийских батареях, во вторых эшелонах пехоты, в казармах и госпиталях. Песни Дунаевского о Родине, счастье, любви звучали как напоминание о мирной жизни, как призыв к мужеству, к победе...

После окончания войны Г. Александров вновь снимает комедию. В «Весне» Л. Орлова исполнила одновременно две роли — прелестной наивной опереточной актрисы Шатровой и ученой Никитиной, деловой, сдержанной женщины, посвятившей себя конденсации солнечной энергии. Сыграны они в различной стилистике, но с одинаковым мастерством. Партнерство с Н. Черкасовым, Ф. Раневской, Р. Плятком придало таланту Любови Петровны новые грани.

«Весна»



Поверхностность сценария и некоторые режиссерские просчеты поставили «Весну» ниже довоенных комедий, но и в ней было много живого, смешного, изобретательного.

Период 40—50-х годов оказался трудным для советского кино. Насильственное редактирование фильмов, вмешательство в стилистику художников, демагогические требования к искусству исключали успех в тонкой и хрупкой комедийной области. В очередном александровском фильме «Встреча на Эльбе» Л. Орлова выступила в не свойственной ей резко отрицательной роли американской разведчицы. Политический памфлет требовал от актрисы новых красок, и она находила их. Огорчительно было видеть Орлову во второстепенных и лишенных драматизма ролях (картины «Композитор Глинка», «Мусоргский»). Полной неудачей стал фильм «Русский сувенир»...

Можно было бы сделать печальный вывод об оскудении великолепного таланта, о закате звезды, если бы не театр, эстрада. Обидно, конечно, что замечательной киноактрисе, обязанной своей славой искусству кино, пришлось менять область деятельности. Обидно, ибо спектакли умирают, когда их прекращают играть, да и количество зрителей в театре несравнимо с кино. И все же — счастье, что Любовь Петровна смогла найти достойное применение своему таланту и блестящему мастерству.

Старшее поколение помнит спектакли с участием Орловой в Театре имени Моссовета, руководимом Ю. Завадским. Она сыграла здесь и слабую, безвольную, несчастную Джесси, жену американского журналиста («Русский вопрос» К. Симонова), и мятущуюся в обывательской трясине ибсеновскую Нору, и горьковскую Лидию в «Сомове и других», и Лиззи («Лиззи Мак-Кэй» Ж.-П. Сартра), и актрису Патрик Кемпбел в «Милом лжеце» Дж. Килти, и заглавную роль в «Странной миссис Свидж» Дж. Патрика, которую Орлова играла со светским шиком, нарядно, кокетливо. Это была последняя ее работа в театре.

Дольше продолжалась концертная деятельность. С песнями из фильмов, романсами и вокально-драматическими сценами Орлова объехала почти весь Советский Союз, многие зарубежные страны. Ее гастроли продолжались до смертельной болезни...

Искусство Любови Петровны Орловой

вошло в историю страны. Образы, созданные ею на экране, стали приметами прожитых нами эпох, наших радостей и трудностей, убеждений и надежд. Дыхание народной жизни согревает фильмы с ее участием до сих пор. Потому-то они и не стареют. Поэтому и сегодня волнует, завораживает нас ее немеркнущая звезда.

Р. ЮРЕНЕВ

на фестивальной орбите



ОТКРЫТЫЙ ФЕСТИВАЛЬ НЕИГРОВОГО КИНО „РОССИЯ“

Фестиваль неигрового кино в Екатеринбурге все-таки состоялся. Задуманный как III Всесоюзный, а названный Открытым Всероссийским, он, несмотря на то, что Союза уже нет, объединил практически всех документалистов бывшего нашего многонационального государства. 40 конкурсных и 25 внеконкурсных картин за восемь дней сложились в одну огромную фреску, изображающую общество в период катастрофы. «За человеческое достоинство!» — таков девиз киносмотрa, очень актуальный сегодня, когда у нас нет денег и продуктов, общих идей и направлений, единых позиций и интересов. Но и в момент исторических испытаний нужно вести себя достойно, не опуская рук, не поддаваясь страху, отчаянию, ощущению распада.

На открытии были показаны три фильма — три портрета, три человеческие судьбы. Они задали тон и, неожиданно наметив главные темы конкурса, стали символическим воплощением времени и судьбы нашей многострадальной страны. Герой ленты «Кто косит ночью» (реж. Герасим Дегальцев, Свердловская ст., ТО «Надежда»)

ослеп, когда ему было пять лет. Сейчас это глубокий старик. Его жизнь прошла в непрерывной борьбе с голодом, холодом, людским равнодушием. Он научился все делать сам: и сено косить, и корову — единственную кормилицу — доить, и крышу чинить, и обувь латать... Не дал господь счастья, но дал «покой и волю» и силы достойно жить. Пока в Екатеринбурге картина «Кто косит ночью» завоевывала Первый приз в разделе короткометражных фильмов, сам режиссер был на Международном фестивале в Мангейме, откуда привез не менее почетную награду.

Герой ленты казанских документалистов Роберта Хисамова и Николая Морозова «Шок., или Спящий мальчик» (ст. «Флора»), оказавшись в чудовищной, роковой ситуации, сам выбрал свою судьбу. У его сына после операции по ошибке врачей отключилось сознание. Организм жив, все органы функционируют, а мозг умер — таков диагноз. Но отец не хочет смириться. Он все время рядом с ребенком: кормит, моет, одевает его, разговаривает с ним, читает сказки, приглашает все новых и новых врачей, обращается к экстрасенсам и, наконец, добивается поездки за границу с последней надеждой обрести помощь там. Своей любовью и заботами отец каждый день возвращает сына из небытия. Вот уже два года, как мальчик живет вопреки всем прогнозам врачей, но... не приходит в сознание. (Как теперь стало известно, зарубежные врачи не смогли помочь ребенку, и с огромными трудностями семья вернулась на родину...)

На открытии демонстрировалась новая работа Александра Сокурова о Борисе Ельцине — «Пример интонации» (Пермская ст. детских и юношеских фильмов), включенная по настоянию режиссера во внеконкурсную программу. Это не совсем обычный портрет политического деятеля. И дело даже не в том, что перед нами открывается человеческое лицо лидера. Здесь впервые художник и политик выступают на равных, это диалог интеллигенции и власти. Причем главной темой фильма становится соотношение человеческих сил, возможностей, способностей и той миссии, которую предстоит выполнить государственному деятелю. Художник и политик — люди, призванные совершить нечто независимо от их личного желания, они должны сдвинуть, выполнить свою работу достойно. Долго идут по тающему снегу Ельцин и Сокуров: один — огромный, тяжелый, усталый; другой — маленький, щуплый, прихрамывающий. Они беседуют. И может быть, в результате этого разговора что-то изменится и в нашей жизни. А за ними, приплясывая и подпрыгивая, следует маленькая внучка Бориса Николаевича. Ей еще весело и легко, она дерзко

дирижирует за спинами двух взрослых людей.

Жанр кинопортрета стал на смотре самым плодотворным. Любые обобщения в наше время оказываются слабыми или тенденциозными, а жизнь каждого столь тесно связана с эпохой, так наполнена общими заботами и проблемами, как и вечными вопросами, так понятна, близка, так волнует и взывает о сочувствии! Мы — современники. Всматриваясь в действующие лица картин — «Я ехала домой» (о провинциальной актрисе, мечтающей о простом женском счастье), «Как нам дается благодать» (о молодом священнике), «Судьба Кузьмы Поклонова» (о человеке, чье стремление к праведной жизни оборачивается страданиями его близких), «Осень. Прозрачное утро» (о судьбе бомжа), «Никола-работник» (о лучшем в деревне печнике и алкаше), «Красный барабанщик» (о спившемся и одиноком музыканте), «Мост» (об интеллигентах Нижнего Новгорода, в силу призвания и профессии постоянно сталкивающихся с проблемами разума и безумия, жизни и смерти), — мы узнаем себя, растерянных и слабых перед жестокостью, непознаваемостью и непредсказуемостью мира, жаждущих любви и веры, хватающихся за маленькие радости и начинающих понимать, что надеяться можно только на себя и, может быть, на Бога.

Участвовал в конкурсе фильм, на мой взгляд, недооцененный ни жюри, ни критиками, — «Молитва» Владимира Эйснера (Восточно-Сиб. ст. кинохроники). Работа замечательная, очень глубокая, серьезная и при этом необыкновенно изящная. Она сконцентрировала в себе опыт Времени, его тревоги и надежды, его музыку и настрой.

Хороших лент было вообще много, но одна стала главным событием кинопраздника — «Повелитель мух» Владимира Тюлькина («Казахфильм»), привлекая к себе внимание еще в Полочке на фестивале авторского кино «Лятавец», где получила Первый приз. В Екатеринбурге эта работа завоевала не только главную награду, но и оказалась единственной, которую абсолютно все критики оценили как лучшую. Когда смотришь фильм первый раз, то испытываешь сначала умиление, недоумение, волнение, затем — раздражение, возмущение, и наконец тебя охватывает необъяснимый и неудержимый смех. А всего-то перед нами — философствования старика-чудака. «Для них я — Бог!» — говорит Кирилл Игнатьевич Шпак, мечтающий осчастливить все человечество, о своих любимцах — животных. Но постепенно приглядываясь к жизни героя и прислушиваясь к его размышлениям и назиданиям, осознаешь представленную на экране действительность как мир жестокого абсурда, знакомый по нашей собственной истории, мир цельный,

продуманный до мелочей, способный уместиться на скотном дворе старика и в любую минуту развернуться и поглотить огромные территории. На наших глазах идиллическая картина, где разные звери и птицы живут в мире и согласии, иногда даже вопреки законам природы, превращается в модель тоталитарного государства, а жизнь и благополучие каждой твари зависят лишь от воли хозяина.

Исследованию массового абсурдного сознания посвящена картина Бориса Кустова «**Новые сведения о конце света**» (Свердловская ст., «Урал-фильм»). В ней собраны астрологи, прорицатели, маги, целители, контактеры, пророки, духовидцы и духоборцы, сознательно или бессознательно эксплуатирующие обострившуюся в людях тоску по чуду, абсолютному знанию, по лидеру, который все объяснит, научит, как жить, что делать. Через весь фильм несут бревно самого передового и научного учения четыре лилипута, изображающие Маркса, Ленина, Брежнева и Горбачева — великих колдунов, сумевших заворожить умы миллио-

нов, но несут они свое бревно на свалку: пришли новые времена, а с ними — и новые шаманы.

Близка к этой ленте работа Георгия Негашева «**Бенефис сантехника Смирнова, или Красный уголок**». Вместе со своим героем, неутомимым весельчаком и авантюристом, режиссер провоцирует действительность, проверяя ее на разумность. Некто Смирнов создает кооператив по выявлению шпионов, регистрирует его в исполкоме. А чтобы заработать деньги для своей деятельности, организует еще и малое предприятие по гаданию на женской груди. Смирнову верят, поддерживают, помогают, хотя он откровенно над всеми издевается. Вот уж поистине «герой» нашего безумного времени!

Обе эти картины получили специальный приз жюри за творческий поиск.

Оценки судей вызвали у большинства участников фестиваля недоумение. Здесь и проявилось, какие мы разные, как неодинаково смотрим на задачи документалистики, ее этические и эстетические нормы.

«Новые сведения о конце света»



Я не рассказывала о многих фильмах, получивших награды. Они, безусловно, заслуживают внимания и требуют более подробного разговора, нежели позволяют рамки традиционного обзора. А главный мой вывод в том, что последний фестиваль уходящей эпохи стал первым фестивалем наступающего времени частного человека — с его отдельным, независимым и очень субъективным взглядом на мир.

В. СЕМЕНЮК

портрет юбиляра

Милош Форман

К 60-летию со дня рождения (18 февраля)



«Да, осуществилась та мечта, которую я лелеял еще в детстве, читая книжки американских авторов, — сказал в одном из недавних интервью Милош Форман. — Да, я хотел завоевать Голливуд».

В 1967 году он оказался одним из многих художников, бежавших на Запад от препон и рогаток социалистической цензуры. Предполагали 35-летний режиссер из Чехо-Словакии, что на чужбине ему суждено будет прижиться и завоевать всемирное признание? Кто знает...

Уже тогда Форман был в кино далеко не новичком. Первый его фильм, снятый на 16-мм пленке, появился в 1963 году и назывался «Конкурс». Киноэнциклопедии мира отмечают этот любительский опыт как дебют большого режиссера. Следующая работа — картина среднего метража «Если бы не было музыки». Середина 60-х годов для чехо-словацкого кино — период новых имен в режиссуре и попыток найти иные, свежие приемы киноязыка. Для Формана такой попыткой стал репортажный метод съемки с едва намеченным сценарием и ситуациями, возникающими прямо перед камерой и тут же ею фиксирующимися. Эта стилистика давала ему возможность непредвзято исследовать нехитрые реалии современного быта. Первый полнометражный фильм Формана «Черный Петр» снят именно таким способом.

Юношу, живущего в обычном рабочем квартале чешского городка, зовут Петр. Его проблемы кажутся солидным взрослым людям и смешными, и трогательными, а чаще всего злят их. Где это видано — такой вымахал верзила, а не умеет выпить кружку пива, не знает, как познакомиться с девушкой! Но вот, кажется, и у Петра появилась подружка. Что же дальше? А дальше в том же году выходит на экраны лента «Любовные приключения блондинки», где режиссер продолжает исследовать жизнь чешской молодежи. Главную роль — девушки, влюбившейся в молодого музыканта, — исполнила очаровательная Яна Брейхова. Картина эта по иронии судьбы удостоилась в советской печати некоторого внимания из-за эротической сцены, ныне поражающей своей безыскусной целомудренностью.

И, наконец, последняя работа, сделанная Форманом в Чехо-Словакии, — «Бал пожарных» («Горит, моя барышня») — картина, вновь погруженная в повседневность, окрашенная лукавым юмором и теплотой. Здесь можно увидеть черты, в полной мере раскрывшиеся позже, в пору зрелости художника, — на смену черно-белым, приглушенным тонам первых работ пришла красочная, карнавальная цветовая гамма.

Сколько теплого, любовного внимания уделил Форман приметам чешского быта 60-х годов, какие подметил тонкие психологические черточки, разделяющие поколения — и соединяющие, как всегда бывает в диалектическом процессе жизни! А ведь Милошу приходилось слышать тогда о себе: «авангардист», «злой талант»... Не забудем,

что чехо-словацкое кино тех лет на волне появившейся общественной свободы подчас крайне резко критиковало мораль социалистического мира. Фильмы Иржи Менцеля, Веры Хитиловой, других режиссеров обретали куда более жестокое звучание, нежели тонкие, светлые работы Формана.

Пражские события 1968 года заморозили едва пробившиеся ростки свободы... Уехал Иван Пассер, спутник юношеских лет режиссера, соавтор сценариев первых его лент. Уехал Мирослав Ондричек — первоклассный оператор, позже снявший почти все американские работы Формана. Уехал и Форман...

Поначалу — во Францию. Вместе с Жан-Клодом Каррьером — известнейшим сценаристом, за плечами которого было уже сотрудничество с крупными режиссерами, — Форман пишет сценарий на молодежную тему и, перебравшись в США, ставит по нему фильм «Отрыв», получивший приз на кинофестивале в Канне... Удача, давшая возможность осуществить новые замыслы. Форман думает о проблемах, волновавших его еще на родине, — о молодежной свободе. Но после всего пережитого в Чехо-Словакии, после американского опыта эта тема свободы обрела как бы некую стереоскопичность — утеряв локальность, превратилась для самого художника в общемировую, общечеловеческую. Что такое свобода в современном мире, какова ее цена — вот что теперь занимает Формана... Свобода от общественных и государственных установок, свобода подлинная, прозрастающая из естественной любви к жизни и — воспользуемся словами Альберта Швейцера — из благоговения перед жизнью.

...Роман Кена Кизи «Над кукушкиным гнездом» произвел в Америке много шума. Бывший хиппи и пациент психушки, наркоман и великий писатель — чего только ни говорили об авторе романа, вызвавшего такой интерес.

...В клинику для душевнобольных попадает Рэндел Патрик Макмэрфи. Гуляка, разбитной малый, весельчак и самому черту брат — таков герой в исполнении великолепного актера Джека Николсона. Он так выделяется среди затюканных, раздобревших от лечения «шизиков», которыми управляет без всякого труда — мужчинами! — пожилая медсестра, как бы усыпившая в своих подопечных волю к жизни, что на языке Макмэрфи означает волю к свободе... Впрочем, есть еще один пациент, понимающий все происходящее, — огромный индеец по прозвищу Вождь Бромден. Когда-то он обладал недюжинной физической силой, которая до сих пор дремлет в нем. Великан боится Системы, способной отнять у него эту силу. И выбирает путь внутреннего сопро-

тивления — притворяется глухонемым. Единственный, с кем разговаривает Вождь Бромден — Макмэрфи, пообещавший накачать индейца «до прежнего размера»...

Режиссер точно следует за романом, четко моделируя ситуацию внутренне свободного человека, попавшего в Систему или в Комбинат — так называет Кизи аппарат подавления, коим является в романе и на экране психушка, вырастающая до символа общества, государства, а в фильме — возможно, всей цивилизации. Человеческая природа для Формана — изначально с положительным знаком. Внутренняя свобода не несет в себе никаких зародышей агрессивных инстинктов, а, напротив, способствует полному, свежему, карнавалному восприятию бытия. Агрессивность в герое возникает, когда начинается посягательство на его внутреннюю свободу. А Система, поняв, что свободу, непрестанно «трепыхающуюся» в душе Макмэрфи, ничем не извести, отвечает единственно оставшимся способом: Рэндел Патрика Макмэрфи, успевшего стать символом бунта, протеста, свободы, превращают в убогое животное, сделав ему «лоботомию» — операцию на мозге, в результате которой атрофируется воля. Таков жест Системы по отношению к остальным: смотрите, это могут сделать с каждым из вас! И тогда Вождь Бромден понимает, что Макмэрфи сдержал свое обещание. И убивает то, что осталось от Большого Мака, и бежит из клиники. Венчающий картину поразительный короткий кадр — огромный индеец, убегающий в зеленеющий лес, — придает «Полету над гнездом кукушки» звучание настоящего философского шедевра. В романе Бромден бежал в Канаду от ненавистной ему Системы-Комбината. Форман, успевший познать прелести и социалистического, и буржуазного образа жизни, понял смысл истории, рассказанной Кизи, философичнее и глубже...

Следующей работой Формана стал фильм «Волосы» (1979). Выбор для экранизации уже сходящего с бродвейской сцены мюзикла Голда Мак Дермота вызвал тогда у многих удивление: режиссер, успевший завоевать репутацию серьезного мастера, чья предыдущая картина получила восемь «Оскаров», берется за постановку легкого развлекательного мюзикла! Сам Форман объяснил причину этого так: «Я был на премьере в зале Бродвей-офф осенью 1967 года. После окончания спектакля я пошел за кулисы и попросил у авторов партитуру и либретто. Вернувшись в Прагу, тщетно пытался уверить владельцев некоторых театров поставить этот спектакль... А когда сам приехал в США, моим первым замыслом был фильм «Волосы».

История постепенного превращения честного

юноши из добропорядочной американской семьи в свободного «хиппаря» — да так ли уж далека она, решенная в комедийном ключе, с подмигиванием в зал, от трагедийного «Полета над гнездом кукушки»? Да, сардонически мрачноватый колорит «Кукушкиного гнезда» сменился веселым, легким смехом. Но послушать, как умеет смеяться Милош Форман, — разве это не радость для любителей его творчества?! «Излюбленным местом сбора хиппи в Нью-Йорке является Центральный парк, — писал критик Г. Гоу в рецензии на фильм, — реальный и мистический одновременно...»

«Волосы» — это формановское, исполненное радостного смеха и темпераментной музыки путешествие в царство свободы. «Реальный и мистический» Центральный парк словно бы продолжает тот зеленеющий лес, в который убежал-таки Вождь Бромден... Да и сам Бромден не столь уж далек от юного героя «Волос», обладающего чистой, незамутненной человеческой природой, да запутавшегося в металлических скрежежущих дебрях современного цивилизованного общества. Одно остается убежище — Центральный парк и «хипповая» внутренняя раскрепощенность...

А еще «Волосы» — пожалуй, чуть ли не единственная работа, сделанная Форманом в США и при этом обращенная назад, к чешскому периоду его творчества: то же ликующее, безоблачное восприятие жизни, та же восхитительная непосредственность камеры, похожей на веселый человеческий взгляд... В этом фильме, кажется, совсем нет горечи, которой был полон «Полет над гнездом кукушки».

Зато ее в избытке в следующем формановском шедевре — ленте «Рэгтайм» по одноименному роману Эдгара Лоренса Доктороу. Фешенебельные рестораны и бедняцкие кварталы, где ютятся нищенствующие семьи еврейских эмигрантов; вооруженные револьверами ревнивцы в черных смокингах и жалкие побируши; сытая Америка и Америка бедная, но гордая; реальные исторические лица и вымышленные персонажи, чьи судьбы отыскал Доктороу в биографии своих предков, — все это кружится в некоем подобии «калейдоскопического балета», как назвал роман известный американский писатель Э. Берджен. Не случайно это произведение произвело в США, да и в Европе впечатление ошеломляющее, явившись своего рода пересмотром национальных мифов Америки — и в первую очередь мифа об американской свободе, что не могло не заинтересовать Формана.

Действие «Рэгтайма» — фильма и романа — охватывает 20 лет: с 1895 года, когда появились первые рэгтаймы — фортепьянные пьески, осно-



«Рэгтайм»

ванные на частых синкопах и происшедшие из негритянского музыкального фольклора, — до 1914-го, начала первой мировой войны в Европе, а в Америке — времени, «когда эра рэгтайма уходила вдале, сопровождаемая тяжелым дыханием машин, как будто история была не чем иным, как только нотами для пианиста» (Доктороу).

Различные свои ипостаси покажет многолика Америка таким несхожим героям «Рэгтайма». Из огромной толпы богатых и бедных американцев перо писателя и камера Формана выхватили несколько типичных человеческих судеб... и одну нетипичную. После долгих мытарств и скитаний нищий художник по прозвищу Тяньенка, еврейский социалист из Восточной России, эмигрировавший сюда вместе с малым дитятей, увидит благополучное лицо Америки, которое она показывает не всем... и которое так хочет увидеть богемный авантюрист-иллюзионист Гарри Гудини, пытающийся завоевать американскую публику... А рэгтайм исполняет молодой негр-пианист Колхаус Уокер-младший. Его-то судьбе и уделено больше всего внимания в картине. По чистой случайности столкнулся Уокер не просто с повседневным, а с подлейшим расизмом простых американцев. И ведь знал музыкант, что не столь уж редкий случай в этом городе, когда ниггеру дают понять, что он дерьмо... Мог бы жить и дальше. Нет. Не смог. Должен был рассчитаться с обидчиком, душа которого не стоила и пенса, — да где там! И тогда Колхаус Уокер стал бандитом, заставил заговорить о себе весь большой город и погиб, защищая свою честь...

Взгляд Формана стал здесь жестче, трезвее.

Колхаус Уокер-младший — герой, пользующийся безусловной авторской симпатией, — уже лишен того опьянения свободой, какое отличало персонажей мюзикла «Волосы». Не дано ему и трагического прозрения Бромдена: музыкант с самого начала знает цену, которой придется расплатиться за естественное человеческое достоинство.

Три больших фильма — три отклика Формана на то, что он как художник увидел в Америке. И поистине поразителен феномен этого мастера, сумевшего своими произведениями встать в контекст настоящей американской культуры и сказать внутри этой культуры весомое слово о стране, не являющейся для него родиной, но так глубоко им понятой. «Человека можно уничтожить, — говорит Э. Хэмингуэй, — но его нельзя победить». «Я верю, — отвечает У. Фолкнер, — что человек не только выстоит — он победит». Два полюса американской культуры, «американская мечта» от границы до границы. Ленты Формана об Америке, смоделировавшие ситуации человека, борющегося и не желающего быть побежденным, — где-то между этими полюсами. И все же, думается, гуманизм художника не стоический, он ближе к фолкнеровскому, лишенному эгоизма и наполненному неподдельной любовью к жизни.

А что такое жизнь по Милошу Форману? Радостный карнавал бытия, человеческая комедия без скептической усмешки Бальзака, изобильное и плодородное поле, расцветающее под солнечным взглядом имморалиста или, может быть,

моралиста чересчур строгого, по-детски верящего в изначальное Добро человеческой природы, когда в нем усомнился уже и век-то нынешний. Жизнь прекрасна и абсолютна, как свобода...

Вернется ли режиссер к американской теме? Трудно сказать. Во всяком случае, два его следующих фильма дают право предположить, что в творчестве большого художника наступил новый этап. Не изменяя ни на йоту своей страсти к яркой, карнавальная зрелищности, он обращает взгляд в прошлое. «Ретро» Формана — века XVIII и XVII. Моцарт и Шодерло де Лакло.

«Нет, музыка здесь ни при чем, — отвечал режиссер на вопрос, что заставило его обратиться к пьесе Питера Шеффера «Амадей». — Меня привлекла сама история, драматически прекрасная, потрясающе прекрасная...» Сальери убил Моцарта. Да, из зависти. Но эта зависть является как бы зеркальным отображением моцартовского чувства жизни, свежего и незамутненного, природного чувства жизни, как у всех излюбленных героев Формана. В одном интервью, говоря о том, что «Амадей» — фильм скорее о Сальери, чем о Моцарте, режиссер подчеркивает, что Сальери вовсе не является злодеем, убийцей, завистливым выродком. Они стали неразлучны, как Фауст и Мефистофель, эти имена, связанные старинной легендой. Моцарт — душа, Сальери — разум, рефлектирующий, холодный, завидующий — но и производящий. Однако приходится жестоко расплатиться за убийство души: Сальери кончает счеты с жизнью в психиатрической клинике, умоляя беззаботно смеющуюся тень великого Моцарта отпустить ему страшный грех убийства...

«Амадей» имел грандиозный успех. Милош Форман покорила не только Голливуд — весь мир... И, похоже, настала пора осуществления старых, самых заветных замыслов.

«Как родился «Вальмон»?» — спросили у режиссера о его экранизации знаменитого романа Ш. Лакло «Опасные связи». «Я учился на факультете кинематографии в Пражском университете, — рассказал Форман, — когда впервые прочитал роман. Это было 30 лет назад... Книга Шодерло де Лакло представлялась мне удивительным сюжетом, из которого может родиться изумительный фильм, но некому было предложить его: кто стал бы слушать студента?» Да, с тех пор прошло 30 лет. Слава Богу, времена меняются. Сейчас новая картина Формана с успехом демонстрируется в Чехо-Словакии.

Что в творческих планах режиссера? Исчерпал ли он свое барочное «ретро», обратится ли к современной прозе? Покажет время.

«Амадей»



Д. САВОСИН

это интересно

Из Книги рекордов Гиннеса

Самые первые кинотеатры

Первое сооружение, спроектированное и использованное исключительно для кинопоказа, было построено в октябре 1895 года в Атланте (США) для фантоскопа конструкции С. Ф. Дженкинса. Первый кинотеатр — «Кинеоптикон» в Лондоне, открытый в марте 1896-го. Первые киносеансы в России состоялись в мае 1896 года в петербургском саду «Аквариум» и в московском театре «Эрмитаж», а затем на Всероссийской ярмарке в Нижнем Новгороде.

Самые большие кинотеатры

Пальма первенства принадлежит кинотеатру «Радио-сити мюзик-холл» на 5945 мест (сейчас 5874) в Нью-Йорке, распахнувшего свои двери в декабре 1932 года. Самым большим кинокомплексом в мире стал бельгийский «Кинеполис» в Брюсселе, восемь кинозалов которого приняли первых посетителей в 1988-м. Сейчас здесь 24 кинозала — на 7 тыс. зрителей. Самый большой в нашей стране — московский кинотеатр «Россия» (2500 мест), вступивший в строй в 1961-м.

Максимум и минимум кинотеатров

В государстве Сан-Марино (на территории Италии) самый большой удельный вес кинотеатров (которых всего семь) на душу населения: один — на 3190 жителей. Для сравнения: в США один кинотеатр — на 11 тыс., а в Великобритании — на 45 тыс. В Саудовской Аравии (население — 8,5 млн. чел.) вообще нет кинотеатров, так как публичный показ фильмов противоречит исламу.

Рекордная посещаемость

В Китае в 1986 году был зарегистрирован 21 млрд. посещений кинотеатров, или 21 раз на человека.

Самый большой экран

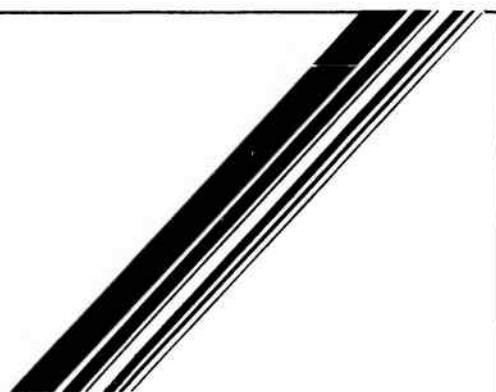
Он имеет размеры 28,28×21,48 м и находится в кинотеатре «Таман минипарк» Джакарты (Индонезия). Это стационарный экран. А из временно используемых самый большой — 90,5×10 м — был установлен на Парижской выставке 1937 года.

Больше всего просмотрел фильмов

Альберт Э. ван Шмус (род. в 1921 г.): за 32 года (1949—1982) работы цензором в Американской киноассоциации — 16 945 фильмов.

Самый крупный производитель фильмов

В 1987 году рекордное количество полнометражных художественных фильмов — 807 — выпустила Индия.



Художественно-технический редактор

И. К. Крючкова

Корректор **М. Б. Данилина**

Сдано в набор 19.11.91.

Подписано в печать 20.12.91.

Формат 70×100^{1/16}

Печать офсетная

Гарнитура литературная

Бумага тип. № 1 «Сыктывкар»

Усл. печ. л. 3,9+0,325 (обл.)

Тираж 27 540 экз

Изд. № 298

Заказ 1661.

Цена 80 коп.

Адрес редакции:

103877 Москва, М. Гнездииковский пер., 12

тел. 229-37-74

© Киномеханик 1992

Ордена Трудового Красного Знамени
Чеховский полиграфический комбинат
Министерства печати и
информации Российской Федерации
142300, г. Чехов Московской области

ВО «Союзкинорынок» представляет

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ФИЛЬМ «КРОВЬ»

(по мотивам повести известного армянского прозаика Ваагна Григоряна «Закрытая комната»)



ГТПО «Арменфильм»

Режиссер — СУРЕН БАБАЯН.

Автор сценария — ГЕОРГИЙ НИКОЛАЕВ
при участии С. БАБАЯНА.

Оператор — ГАЙК КИРАКОСЯН.

В ролях — АНДРЕЙ ПОДОШЬЯН, ГАЛЯ
НОВЕНЦ, ВАГАН АРЦРУНЯН, ИРИНА
КУЛЕВСКАЯ.

Перед нами — мистическая драма, где все окутано тайной... Главный герой, Айк, сталкивается с трагическими и таинственными «прорывами» прошлого в сегодняшнюю жизнь. Откуда оно наступает? Из закрытой, вернее, запертой комнаты в старом доме, где живет молодой квартирант. Что-то там неладно. Ключ от злополучной комнаты то исчезает, то появляется у персонажей, навлекая на них беду. И все попытки

освободиться от него тщетны. Рок висит над людьми... Умирают почти все обитатели дома. Мы постепенно начинаем понимать: видимо, в свое время эти люди пошли против совести, извечных нравственных постулатов — тех, что позволяют человеку сохранить в себе человека.

Основная идея картины — в невозможности уйти от высшего возмездия за преступные деяния.

«Меня как режиссера,— говорит С. Бабаян,— давно привлекала мысль создать фильм о человеке, находящемся на трагическом изломе добра и зла, преступления и наказания, нравственного предательства и нравственной ответственности. (...) На протяжении всей картины герой мастерит крест. Во Христе, в его жертвенной смерти ищем мы наше спасение. Но как нам придти к нему, и возможно ли это для нас вообще?..»

КИНО
МЕХАНИК

Цена 80 коп.
ИНДЕНС 70431

члр 202-2



В репертуаре

«ЕДИНОЛИЧНАЯ ОПЕРАЦИЯ»

КНР

Режиссер — СЮЙ ВЭЙЦЗЕ.
Автор сценария — ЛИ СЯО. Оператор —
ЛЮ ЛИХУА. Постановщик сцен кун-
фу — ХУ ЦЗЯНЬЦЯН.
В ролях — ЯН МИНЦЗЯНЬ, ЧЖАО
ЦЗЫЖУЙ, ЧЖЭН ХУЭЙ.

...Красота средневекового Китая. Прекрасная загадочная девушка. Неожиданные повороты сюжета и... захватывающий бой таинственного рыцаря-одиночки с врагами. Коварный Черный Тигр побежден, зло наказано, а благородный герой в гордом одиночестве уходит вдаль...

Права проката принадлежат ВО «Союзкинорынок».



КМ