

КИНО МЕХАНИК

ISSN 0023-1681



3'91



ЧИСТОЕ НЕБО

Это рассказ о двоих, а через их судьбу — о времени, о стране.

...Маленькая озорная восьмиклассница Сашенька Львова влюбилась с первого взгляда в летчика-испытателя Сергея Астахова, такого большого и сильного. А он... даже не запомнил их случайную встречу. Но судьба свела их вновь — уже в дни войны, во время короткой командировки Астахова. И только сейчас он разглядел эту удивительную девушку. Четыре вечера были отданы любви, стремительной и бурной. А потом — долгая, долгая разлука. У Саши родился сын, когда пришло известие о гибели Сергея. Но спустя годы после окончания войны он неожиданно вернулся — из мест заключения. Тут-то и началось самое трудное. Как бышему военнопленному Астахову не разрешили летать. А он не мыслит жизни без самолета, стал опускаться, запил. Но за мужа боролась Саша. И в конце концов они победили.

Этот фильм, вышедший на экран 20 мая 1961 года, был первым после XX съезда КПСС, поднявшим такую болезную с давних пор для нас тему, как место человека в системе наших ценностей, первым вышел за ранее дозволенные рамки в изображении войны. Создание этого кинопроизведения драматург Даниил Храбровицкий и режиссер Григорий Чухрай — бывшие фронтовики — считали своим гражданским долгом. Однако на смену «оттепели» пришли иные времена, и драматизм картины уже не отвечал новым веяниям. Она незаметно сошла с экранов, несмотря на Большой приз II МКФФ, блистательные премьеры в Бер-



лине, Варшаве, Париже, Нью-Йорке, Лондоне, Токио...

На фестивале фестивалей в мексиканском городе Акапулько приз за лучшее исполнение женской роли был отдан дебютантке советского экрана Нине Дробышевой, сыгравшей Сашу. Актрису постигла драматическая участь самого фильма: ее не приглашали сниматься. Но она нашла себя на сцене. Увлеченно работала в Театре имени Моссовета, развивая свой талант трагической актрисы. «Мы вышли из «Чистого неба» — фильма-исповеди и надежды нашего времени. Мы обязаны были выстоять», — говорит она.

Роль Сергея Астахова стала последней работой в кино Евгения Урбанского — актера богатой природной фактуры, мощного художнического потенциала, неумного темперамента. Красивый, цельный, глубокий, он жил и творил крупно, истоиво, светло. За отпущенные судьбой короткие

33 года успел окончить Школу-студию МХАТа, сняться в девяти кинолентах, сыграть около тридцати ролей на сцене Московского драматического театра имени К. С. Станиславского. Актер трагически погиб на съемках картины «Директор».

Камера оператора Сергея Пулянова ни в одном кадре не запечатлела ясного безоблачного неба. «Чистое небо, — говорит постановщик, — означает чистоту помыслов героев фильма, которые незапятнанными прошли через все испытания войны, жизни».



КИНО

МЕХАНИК

3'91

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ
МАССОВО-ТЕХНИЧЕСКИЙ
ЖУРНАЛ
ГОСУДАРСТВЕННОГО
КОМИТЕТА СССР
ПО КИНЕМАТОГРАФИИ

Выходит с апреля 1937 года



Главный редактор
МУРАШКО А. П.

Редколлегия:
БЫКОВ А. М.,
ВЕСКЕР А. С.,
ДАВЫДОВ А. С.,
ЕГОРОВ В. В.,
ЖАБСКИЙ М. И.,
КОЧУАШВИЛИ К. З.,
КРУПИЦКИЙ В. М.,
ЛИСОГОР М. М.,
ЛУЖИНСКАЯ Л. Л.,
(зам. гл. редактора),
МУХИН В. М.,
НЕСТЕРЧУК В. Я.,
ПИГИДИН А. П.,
ПИВОВАРОВА И. Л.,
ПРЕОБРАЖЕН-
СКИЙ И. А.,
РЫКОВ И. С.,
СЕРЕБРОВ В. Г.,
ЧЕРКАСОВ Ю. П.

Москва
ВО «Союзинформкино»

СОДЕРЖАНИЕ

ОРГАНИЗАЦИЯ И ЭКОНОМИКА

- 2 *Письмо в номер*
Актуальная тема
3 **Карамаяв Г.** Новый хозяйственный механиз-
низм в киноvideопрокате и киноvideосети
5 **Блинов В.** Доход и убытки — пополам
Подумаем вместе
7 **Сахарова М.** Первый тур мы уже проиг-
рали...
Наше интервью
10 Мы идем верным путем...
Школа киноменеджера
13 **Бусыгин А.** Общие принципы коммерческой
формы кинобизнеса

КИНОТЕХНИКА

- Начинающему киномеханику*
17 Звуковоспроизводящая кинотеатральная
аппаратура. Серия «Звук Т»
Видеотехника
23 Видеомагнитофон «Электроника ВМ-12».
Обслуживание и ремонт
Компьютер для вас
29 **Гилод М.** Виды персональных ЭВМ и пе-
риферийное оборудование
Читатели предлагают
31 **Ковалев С., Трофимов Д.** Об автоматизи-
рованной системе продажи билетов

КИНОПАНОРАМА

- 34 *В репертуаре*
«Актриса»
Портрет юбиляра
37 Роман Балаян
40 *Кино в датах*
Звезды мирового экрана
42 Грегори Пек
44 *На фестивальной орбите*

ЧИТАТЕЛЬ И ЖУРНАЛ

- Обзор почты*
45 Зеркало нашей жизни

На 1-й с. обложки:
Игорь Тальков в заглавной роли фильма
«Князь Серебряный» (ЭПТО «Тискино» Гос-
кино СССР).

Вот пришел хозрасчет...

Наступил 1991 год, а вместе с ним — необходимость трудиться в новых хозяйственных условиях. С чем же мы пришли к этому важнейшему в работе и, следовательно, в жизни всех кинопркатчиков рубежу? Как сегодня действовать тем организациям, которые были и будут убыточными? Как выжить? Нам это до сих пор не ясно.

Наверно, никто не будет возражать, что для выработки правильной стратегии экономического оздоровления сельской кинесети по меньшей мере необходимо знать сегодняшнее ее состояние. А этим, похоже, «в верхах» заниматься некому. Да разве до какой-то сельской кинесети с ее кричащими проблемами, когда в течение пяти с лишним лет перестройки там лишь выясняют взаимоотношения и делят власть? Спрашивается, на кого же нам, работникам сельской кинесети, надеяться и на что рассчитывать?

Чтобы показать ситуацию, в какой оказалась сельская кинесеть, сошлюсь на положение дел в нашей районной киностудии. Начиная с 1963 года, то есть со времени выделения госкиносети из культуры в самостоятельную организацию, она не укомплектована типовыми штатами. В самой дирекции оставлены единицы директора, бухгалтера и мастера по ремонту киноаппаратуры, хотя кинесеть относится к III группе. Какие только обязанности в этих условиях не приходится исполнять директору кинесети помимо своих прямых! Он и завхоз, и экономист, и кладовщик, и кассир, и подсобный рабочий, и кадровик, даже шофер и кочегар. И все это — за мизерную ставку. Даже тот малочисленный штат, который мы имеем, никогда не подкрепляется нормированным фондом зарплаты. К примеру, на прошлый год фонд зарплаты был без всяких объяснений

сокращен на 6 тыс. руб. по сравнению с фактическим в предыдущем году. Недавно принято решение об увеличении основных ставок работников кинесети. Однако при этом есть оговорка: применять их можно при наличии фонда зарплаты. Но где взять его (и деньги), когда за два месяца мы практически исчерпали квартальный лимит! А ведь экономим на всем. Вместо двух шоферов держим одного, длительное время не было реммастера, на киноустановках вместо двух киномехаников — по одному. Те премиальные, которые нам положены, из-за отсутствия фонда зарплаты урезаются на 50%. Среднемесячный заработок каждого работника кинесети со всеми надбавками, коэффициентами, премиальными за 1989 год составил 140 руб., тогда как среднерайонный — 250 руб. Вот и выходит: трудиться за троих можно и даже необходимо, но только... бесплатно.

Ежегодно урезаемые и без того мизерные лимиты на эксплуатационные расходы душат любую хозяйственную предприимчивость, вынуждают жить «с протянутой рукой». У нас нет собственных помещений, не говоря о типовых, самая отсталая по сравнению с другими отраслями народного хозяйства материально-техническая база. Где уж нам думать о своих ведомственных фондах жилья, объектах соцкультбыта, прибавках к пенсиям уходящим на заслуженный отдых! Нет и условий для нормального содержания и эксплуатации автотранспорта. Нам ежегодно отпускают 50% фактического и нормированного расхода горюче-смазочных материалов. Чтобы работали киноустановки — ищи бензин, директор, где хочешь!

В последние годы к существующим проблемам добавилась еще одна. Нас захлестнула волна бесконтрольного, зачастую подпольного, «пиратского» видеокино. Мы же конкурировать с «видеобизнесменами» не можем. Из-за скудности материально-технической базы и... по моральным соображениям: истинные работники кинесети не станут пропагандировать жестокость, насилие, порнографию...

К названным проблемам можно добавить еще очень многие, о которых уже неоднократно говорилось на страницах журнала. Но и из сказанного ясно, что продолжать работать в таких условиях сельская кинесеть не может. Вот что, на мой взгляд, самое существенное при переводе госкиносети на новые условия хозяйствования.

1. Полная экономическая самостоятельность всех кинозрелищных предприятий. Нужен Закон (или Положение) о кинозрелищном предприятии. Необходимо до минимума сократить расчетные задания сверху и показатели отчетности.

2. На уровне правительства следует оказать госкиносети, особенно сельской, единовременную помощь для укрепления материально-технической базы, включая выделение и строительство типовых помещений, кинотеатров, оснащение видеопроекторной аппаратурой и т. д.

3. Надо укомплектовать сельскую кинесеть кадрами всех звеньев согласно типовым штатам,

утвержденным Госкино, с обязательным выделением под них необходимого нормированного фонда зарплаты. Без решения этого вопроса нельзя серьезно надеяться на результативную работу киносети.

4. Необходимо оградить кинозрелищные предприятия от различного рода местных эгоистических влияний местных руководящих органов. При переходе на новые условия хозяйствования убытки сельской киносети так или иначе кто-то должен компенсировать. В связи с этим в Законе (или Положении) должен быть обязательно оговорен размер (в процентах к общим эксплуатационным расходам) дотации каждому кинозрелищному предприятию. Поясню, КВО Ту-

вы, например, в прошлом году получало 57 % дотации всех эксплуатационных расходов. Многие дирекции киносети также получают большую дотацию. А наша районная киносеть — ежегодно в пределах 28—25 %. Пора перестать жить за счет других. Дотировать кинозрелищное предприятие необходимо не только когда оно не выполняет планы, но и когда работает хорошо — чтобы был стимул.

5. Налог в госбюджет следует платить от прибыли в установленном размере.

С. УДАРЦЕВ,
председатель Совета кинодиректоров Тувы,
директор Тандынской райкиносети

актуальная тема

Новый хозяйственный механизм в киноvideопрокате и киноvideосети

Г. КАРАМАЕВ,
экономист

Структура

Существующая структура организации деятельности киноvideопроката и киноvideосети в виде территориальных киноvideообъединений (КВО), с ее жесткой иерархией и невозможностью для низового звена использовать права, предоставляемые новым хозяйственным механизмом, — главное препятствие на пути внедрения рыночных отношений в этой сфере.

Необходимость ликвидации КВО назрела объективно и произойдет независимо от воли управленческих структур. Этот процесс может иметь стихийный или регулируемый характер.

В первом случае из действующей структуры сначала выделяются наиболее крупные и прибыльные городские кинотеатры, имеющие статус юридического лица. Это вызовет резкое ухудшение финансового положения КВО, так как сократится доля средств, подлежащих перераспределению на покрытие убытков киносети. Следующим шагом будет выход юридических лиц — дирекций городской сети, что полностью лишит КВО возможности дотировать сельскую киносеть. В результате — финансовый крах КВО, потеря времени и поиск путей реорганизации,

которые, думается, приведут к модели организации проката и киноvideосети, предлагаемой ниже.

Регулируемый путь преобразований основывается на осознании необходимости полного разделения проката и сети. В этом случае все кинотеатры и киноустановки, как городские, так и сельские, передаются в ведение местных Советов народных депутатов, министерств (ведомств) или общественных организаций, у которых сейчас арендуются помещения. Одновременно кинотеатрам предоставляется статус юридического лица со всеми вытекающими из этого правами, а киноустановки подлежат приватизации на принципе добровольности со статусом индивидуального, семейного или малого предприятия. Этой организационной мерой достигается и экономический результат: облегчается финансовое бремя на бюджет республики. Сумма убытков рассредоточивается по многообразным источникам покрытия: бюджеты районных (в городах), поселковых, сельских Советов, средства колхозов и совхозов, органов культуры и профсоюзов, а также за счет приватизации части убыточной государственной собственности.

Следующий шаг — передача всех кинотеатров и киноvideоустановок государственной сети в собственность трудовых коллективов с правом выкупа основных фондов в соответствии с договорами, заключаемыми их руководителями с исполкомами местных Советов. При этом особое внимание сле-

дует обратиться на вопрос о величине годовой суммы выкупа или арендной платы.

Раньше арендная плата включала в себя три структурных элемента: амортизационные отчисления на реновацию основных фондов, часть прибыли, определяемую по договору, и отчисления в фонд вышестоящей организации. Сейчас предприятия и организации решением Совета Министров СССР освобождены от обязательных отчислений в централизованные фонды министерств (ведомств), которым было предоставлено право заключать договоры аренды. Таким образом, в структуре арендной платы остались два первых элемента. Начиная с этого года, прибыльно работающая киносеть будет уплачивать в местные бюджеты налог на прибыль по ставке 45 %, поэтому экономически нецелесообразно брать дополнительные суммы из прибыли в виде элемента арендной платы. Следовательно, речь может идти только о размере платежа в виде выкупа за счет средств, начисляемых на амортизацию основных фондов (амортизация на капитальный ремонт с 1991 г. не начисляется). И здесь принципиальным условием должен стать отказ от обязательного 100 %-ного включения этих средств в сумму выкупа, то есть его размер в каждом конкретном случае будет определяться с учетом совокупности факторов (стоимости основных фондов и степени их изношенности, срока выкупа, финансового состояния плательщика).

Результатом таких мер явится формирование киновидеосети, основанной на многообразии форм собственности субъектов, обладающих правовой и экономической самостоятельностью. А это — необходимое условие обеспечения конкурентных отношений как элемента рыночного механизма.

Киновидеопрокат из элемента иерархической системы, стоящего над киновидеосетью, превратится в часть горизонтальной структуры, призванной оказывать платные услуги киновидеосети на условиях договоров и по договорным ценам (прокатно-сервисные фирмы). По экономическому содержанию деятельность проката представляет собой посредничество, которое по сути своей не может не быть прибыльным. Есть только две возможности банкротства проката: в целом — в связи с ликвидацией киновидеосети и в частном случае — в силу некомпетентности руководителя, не учитывающего влияния факторов на результаты работы.

Первый вариант, как показывает мировой опыт, существует только теоретически (по крайней мере сейчас и в обозримом будущем). Второй — следует рассмотреть подробнее.

Ни одно предприятие не в силах самостоятельно выполнить все многообразие функций, обеспечивающих его жизнедеятельность. Для решения этой задачи есть два пути. Первый: создание групп предприятий элемента новой системы, вышестоящего, но подотчетного звену, его учредившему. Такой организации предприятия передают часть своих функций, а также материальных и финансовых средств для обеспечения этой

деятельности. Второй: приобретение необходимых услуг (товаров) у сторонней специализированной посреднической фирмы за плату. Применительно к новым отношениям между киновидеосетью и прокатом это означает: либо руководители киновидеопроката смогут так перестроить работу, чтобы полностью удовлетворить потребности киновидеосети в фильмофонде, материально-техническом обеспечении и ремонтных услугах, либо государственные (пока) структуры в результате конкурентной борьбы будут вытеснены из этой экономической ниши новыми объединениями, созданными киновидеосетью, а также альтернативными, негосударственными прокатными организациями.

При переходе к многоукладной экономике появляются условия для реорганизации деятельности кинопроката — на принципе коллективной собственности с выкупом имущества.

Вариант ответа на вопрос, с кем прокату заключать договор и кому платить выкуп, определяется предпочтением интересов. Учитывая, что республиканские кинематографии имеют слабую и изношенную материально-техническую базу, испытывают недостаток средств на развитие, стороной, заключающей договор с прокатом от имени государства и аккумулирующей поступающие средства, должны стать республиканские фонды развития кинематографии, которыми необходимо заменить ныне существующие органы государственного управления в лице главных управлений министерств культуры республик. Если же второй стороной в этих отношениях будет государственный отраслевой орган управления, эти средства уйдут на другие цели, чему есть яркое свидетельство: слияние культуры и кино привело к перекачке средств из первой отрасли во вторую. Следует также учитывать, что начатая в стране перестройка народного хозяйства предполагает переход от отраслевого принципа управления к территориальному.

При оценке вариантов прогноза развития проката и сети необходимо исходить из следующего общего принципа. Жизнеспособность и эффективность любой вертикальной структуры основывается, в первую очередь, на экономической и юридической свободе ее самого нижнего элемента (будь то предприятие или частное лицо), и в силу этого вышестоящий элемент выполняет заказ и подотчетен только нижестоящему, его породившему. В игнорировании этого принципа кроется главная причина неудач проводимой в нашей стране уже почти шесть лет перестройки. Попытки насаждать сверху новые формы и структуры, основанные на полной зависимости нижнего элемента от верхнего, вступают в противоречие с экономикой и не дают никаких результатов, кроме отрицательных.

Начатый в нашей стране переход от тоталитарного типа государства к демократическому меняет и саму роль государства. Из всеобщего собственника, обеспечивавшего лишь интересы правящей бюрократии за счет ограбления ли-

шенного всяких прав производителя, оно передается в орган, обеспечивающий при помощи имеющихся у него инструментов интересы производителя и создающий условия для его развития. В сфере экономики это выражается в отказе от права собственности на все объекты, не имеющие общегосударственного значения, и передаче этого права производителю — как коллективному, так и индивидуальному; в использовании экономических рычагов управления в виде налоговых ставок, льгот и штрафов.

Таким образом, происходящий процесс изменений (определенных уже как необратимые) диктует необходимость реорганизации в прокате и киновидеосети. Сохранение существующей структуры и условий деятельности на длительный срок приведет к параличу отношений в звене «прокат — показ — зритель» и финансовому краху этого элемента структуры, что пагубно отразится и на кинопроизводстве.

Продолжение следует

Доход и убытки — пополам

В. БЛИНОВ,
генеральный директор
Ленинградского областного КВО,
заслуженный работник культуры РСФСР,
член Союза кинематографистов СССР

Решением Совмина РСФСР № 384 от 28 ноября 1990 года наконец-то восстановлена наша отрасль, которая в последнее время была разорвана на части в связи с ликвидацией республиканского Госкино. Киносеть и кинопрокат тогда оказались в подчинении Министерства культуры РСФСР, а в областях и краях России — отделов культуры. Сработал живучий принцип командно-административной системы, при которой обязательно должен сохраняться закон подчинения кого-то кому-то. Но если уж он сохранился, то зачем было разваливать отрасль? Так и оставили бы ее при старой системе подчинения!

Двухлетний опыт работы в Ленинградской области при новой структуре показал ее неперспективность. Не буду приводить доказательства — достаточно самого решения № 384, оно о многом говорит. Неразрывная связь кинопроизводства и проката киноvideопродукции как единого процесса обслуживания населения очевидна, и всякое его нарушение только усугубляет и без того немалые трудности, которые имеются в нашей деятельности.

Страна движется к рынку. И, пожалуй, одними

из первых встали на новый путь работники кино. Нельзя же было без конца заниматься распределением кинопродукции в стране, без учета качества товара, тратя экранное время зря! Да и можно ли говорить об удовлетворении каких-либо потребностей зрителей, когда им просто навязываются фильмы — без учета национальных, возрастных и других интересов киноаудитории. К тому же такая система не стимулировала кинопроизводство, повышение качества кинопродукции. «Спихнул» картину, а там — хоть трава не расти. Никого не заботила эффективность ее проката.

Однако поспешное, по сути, шоковое внедрение рыночных взаимоотношений между кинопроизводителями и прокатчиками, да еще в условиях разрыва единой отрасли на части не могло не привести к значительным негативным последствиям.

Первые кинорынки вызвали некоторую эйфорию. И действительно, киностудии, получив свободу продажи фильмов или лицензия, приобрели возможность больше зарабатывать и получать дополнительные прибыли за свою продукцию. Прокатчикам тоже была предоставлена большая свобода выбора кинокартин. Они смогли отказываться покупать продукцию с низкими художественным качеством и коммерческими возможностями. Казалось бы, все в выигрыше. Однако со временем проявились тенденции, которые следовало бы предвидеть.

Еще задолго до введения кинорынков на различных совещаниях и пленумах, в том числе и в Союзе кинематографистов СССР, говорилось об опасности коммерциализации кинодела. Предполагалось, что в погоне за прибылью и кинопроизводители, и прокатчики нанесут ущерб искусству кино. Так и случилось! Вспомните хотя бы историю с «первой ласточкой» рыночных взаимоотношений — пресловутой картиной «Воры в законе». Однако аппетит приходит во время еды, и вскоре появились более опасные симптомы. Студии сосредоточили свое внимание на «жареных» темах, чтобы «вздууть» цены при продаже картин. В результате — засилье «порнухи» и «чернухи», которые, кстати, очень быстро надоели зрителю, успев однако нанести огромный вред нашей молодежи, подросткам.

Сразу же оговариваюсь: не поймите, что я ратую за принцип «не пуцать». Отнюдь нет. Можно найти и иные способы защиты наших юных сограждан от подобной «свободы» творчества. Подчеркну: юных! Взрослые сами разберутся (и разобрались), что им смотреть и читать. Недавно Президент СССР М. С. Горбачев подписал специальное распоряжение, согласно которому создана Комиссия по разработке неотложных мер по охране общественной нравственности. Вот к чему мы пришли...

Но вернемся к «нашим баранам». Цены на кинорынке существенно возросли, а стоимость кинобилетов осталась прежней. Как быть прокатчикам? Что им делать? Хочется ведь и картины показать, и заработать. Тем более что

наши доходы ни в какое сравнение не идут с уровнем зарплаты не только по стране, но и работников киностудий. Какой же выход? Приходится резко снижать количество приобретаемых названий кинолент. А поскольку художественные и прокатные качества отечественных фильмов пока значительно уступают зарубежным, то возрос и процент закупки «не наших» картин, прежде всего, американских. Из советских же многие прокатчики (во всяком случае, поначалу) стали активно приобретать «однодневки» на злободневные темы и тем более «порнуху» — такая «новинка» первое время пользовалась значительным успехом.

Следующим этапом в развале системы кинорыночной торговли по модели, какой она замышлялась первоначально, стало появление перекупщиков — различных ассоциаций и предпринимателей. Включились в «борьбу» за картины даже отдельные банки и организации, которые не имеют никакого отношения ни к кинопроизводству, ни к прокату. Вот почему кинорынок под эгидой Госкино СССР, существовавший под руководством Главкинопроката, можно сказать, почил в бозе. И на арену вышел волонтеризм «базара» с его оскалом хапуги. Теперь государственные кинопрокатные организации, закупая на рынках лицензию на кинокартину, фактически не имеют никаких гарантий, что эту ленту увидят. Договор стал практически односторонним. Приобретя лицензию и заплатив деньги за нее, мы можем не получить фильм, так как продавец не гарантирует его печать на кинокопировальной фабрике из-за вечной нехватки пленки, которую просто перекупают различные посреднические организации.

Таким образом, сама система существующего кинорынка вынуждает нас отказаться от его услуг. И остается один выход — идти на поклон к перекупщикам, которые все гарантируют.

Почему же новый механизм не действует? Нам говорят: «Так работает весь мир, и мы хотим стать цивилизованными продавцами и покупателями». Хорошо бы! Но в условиях дефицита пленки, оборудования, когда фактически существует карточная система распределения всех ресурсов в стране, надо, на мой взгляд, найти какой-то промежуточный вариант экономической взаимосвязи и сдерживать необузданный «кинобазар».

Наверное, придет время, когда мы начнем работать на условиях уважительного партнерства, когда рыночная экономика будет вызывать стремление как можно лучше и эффективнее обслужить зрителя. Ведь в конечном итоге мы все живем на деньги, которые он платит. Как же наладить этот механизм и какими инструментами оперировать в нынешних условиях?

В конце прошлого года в Москве, в Госкино СССР проводилось совещание по выработке такой системы. Я удовлетворен таким шагом. Правда, надо бы сделать его раньше. Ведь когда при помощи того же Госкино СССР два года назад разваливали отрасль, нас не спрашивали, а вот когда, как говорится, «клюнул жареный петух»,

стали советоваться. Да уж ладно, Бог простит! Было бы дело!

Не всем удалось на этом совещании высказать свои предложения и соображения. Поэтому хочу поделиться ими через журнал.

Первое: считаю необходимым создать в этот переходный (подчеркиваю!) период специальный орган, коммерческо-сервисный центр киноvideопроката при Госкино СССР, наделив его необходимыми правами и средствами, а главное, теми пусть и скудными фондами, при помощи которых можно притормозить развал кинопроката в стране.

Этот центр (или фирма) должен носить общественно-государственный характер и управляться демократически избранным правлением, а повседневно — генеральным директором и службами. Все существующие службы, ведающие киноvideопрокатом, могут стать кадровой базой для новой фирмы.

Второе: необходимо упорядочить систему госзаказа в кино. Ведь нелепо, что картина, сделанная студией по госзаказу, на государственные деньги, вдруг выступает на кинорынке как товар, не принадлежащий государству, по спекулятивной цене, а другие государственные заказы даже не обеспечиваются пленкой для печати на кинокопировальной фабрике. Конечно, должен быть выработан механизм стимулирования госзаказной продукции на основе взаимной экономической выгоды производителя и прокатчика. Но совершенно ясно, что такие фильмы ни в коем случае не должны попадать в руки перекупщиков.

Еще два года тому назад я предлагал довольно простой, на мой взгляд, вариант подобных взаимоотношений. Рассчитывал опубликовать материал о нем в журнале «Искусство кино», однако моя заметка там не увидела света. А принцип состоит в том, чтобы оплата лицензия картины студии производилась с увеличивающимся сметные затраты коэффициентом — в зависимости от прокатных достоинств киноленты. Можно — с увеличением в два-три раза к смете. А доход от показа фильма (сверх стоимости лицензия и затрат на печать) или убытки — делить пополам между студией и прокатом.

Я назвал тогда этот показатель «коэффициентом риска». Заинтересованность в качественной продукции, а также забота о доведении ее до зрителя должны быть обоюдными — и у продавца, и у прокатчика.

Ведь если мы не выработаем такого или подобного ему механизма, то никогда не повысим качество наших фильмов, а все время будем «догонять и перегонять» Запад, но так и не догоним его...

Может быть, стоит продумать и элементы торможения экспансии зарубежных фильмов на экраны нашей страны путем установления льготных налогов на прибыль от советских фильмов в прокате и, наоборот, повышенных — при демонстрации иностранных.

Почему я предлагаю такие меры, которые, возможно, некоторые сочтут возвратом к коман-

дно-административной системе? Это очень просто объяснить. Цена на кинобилеты пока ограничена, так почему цены на фильмы безграничны и достигают порой тысячи процентов себестоимости? И еще потому вношу свои предложения, что сегодня мы работаем в условиях дефицита.

И последнее. Мы устали от окриков и попреков со стороны создателей фильмов. Давайте работать вместе, давайте научимся кормить самих себя, а не только «шустриков» от кинобизнеса, а уж потом будем спорить, кто из нас разумнее, толковее, способнее. Но, может, тогда и не останется причин и поводов для споров?

А вот когда перейдем от карточной системы распределения к элементарному принципу доступности фондов и средств, тогда скопируем американский или какой хотите кинорынок и станем бороться за выживание как свободные продавцы и покупатели.

подумаем вместе

Первый тур мы уже проиграли...

М. САХАРОВА

Так уж вышло, что статья «Киноvideопрокат перед лицом рынка», предлагающая один из возможных вариантов нашего недалекого и, хочется верить, светлого будущего, навела меня на размышления о том непростом настоящем, которому суждено стать плацдармом для грядущих перемен. Только не ждите, уважаемые коллеги, смакования общеизвестных горестей, что омрачают и запутывают нашу каждодневную жизнь: рыночные цены на фильмы, сроки поступления купленных копий, необузданное видеоделячество, горячее, транспорт, запчасти... Обо всем этом можно бесконечно говорить, искать и не находить виновных, собирать подписи под воззваниями в самые высокие инстанции и не переставать удивляться тому, что ни то, ни другое, ни третье не облегчает нашей участи. А между тем не удивляться надо, а в конце концов определить свое местонахождение на «оси координат» нынешней многотрудной жизни. Кто мы такие с точки зрения ведущихся в обществе дискуссий,

под какими знаменами собираемся идти вперед, как согласуется наше бытие с принимаемыми законами и указами, с провозглашаемыми суверенитетами и с новоявленными авторитетами? Говорят, со стороны виднее. Вот авторы статьи «Киноvideопрокат перед лицом рынка» как бы мимоходом и поставили нам всем диагноз: «КВО, являясь детищем административно-командной системы и будучи скроенными по ее образу и подобию, именно по этой причине не смогут хозяйствовать экономически эффективно». И едва ли найдется прокатчик, которому по плечу было бы такой неутешительный диагноз опровергнуть.

О том, что государственному киноvideопрокату пора перестать быть монополистом, а кинотеатрам следует обрести независимость, на протяжении последних полутора лет говорилось и писалось достаточно. Неудовлетворенность итогами кинорынков, извечное непонимание друг друга художниками и чиновниками, стремление посредством более короткого и эффективного прыжка предстать перед зрительским судом подтолкнули кинематографистов, а также близких их кругу критиков и экономистов к мысли о необходимости кардинальной реформы проката. Буквально за считанные месяцы у него оказалось вдруг столько теоретиков, сколько не было за все предыдущие десятилетия. Факт этот сам по себе отраден, поскольку в прежние времена как сами творцы, так и приверженные кино публицисты предпочитали видеть в прокате лишь удобную (безответную) мишень для метания ядовитых стрел. Принято было считать, что кинематограф наш в целом неуязвим, ну, а если зрители очень часто делали выбор не в его пользу, то причина виделась одна — никуда не годная работа прокатчиков.

Время развеяло миф о непорочности «важнейшего из всех искусств», но мифу о прокате как главном и ничем не прошибаемом оппоненте деятелей кино, судя по всему, уготована еще долгая жизнь. Оспаривать мифы вообще — занятие и неблагоприятное, и (за редчайшими исключениями) обреченное на провал. Они должны сами изжить себя. Возникает парадоксальная ситуация. Убеждать кого бы то ни было в том, что система кинопроката сейчас переживает период буйного расцвета, по меньшей мере нелепо. Однако на «ура» принимать «программы действий», идущие из околоскинематографической среды, тоже невозможно. Во-первых, программы эти не являются актами благотворительной озабоченности (они далеко не бескорыстны). Во-вторых, при всех своих достоинствах грешат отчужденностью их разработчиков от сложившихся в прокате реалий. А в-третьих, непонятно, кому они адресуются и кто должен счесть их руководством к действию.

Последнее обстоятельство, на мой взгляд, очень важно. Статья Я. Паппэ, К. Разлогова и С. Шишкина, например, изобилует безличными оборотами: «необходимо устранить», «следует принять»,

* См. «Киномеханик», 1990, № 9 и 10.

«целесообразно установить» и т. д. Не знаю, как будут развиваться события в государственном секторе проката, но на конец 1990-го и начало 1991 года (и это можно заявить со всей ответственностью) внутри самого проката нет и быть не может тех сил, которые бы «принимали», «устанавливали» и «устраняли».

Ничуть не хочу принижать деловой потенциал своих коллег. Подавляющее большинство их прекрасно осознает, что так, как сегодня, дальше жить нельзя. Особенно преклоняюсь перед мужеством кинематографов-ветеранов, которые первыми в нашей системе начали требовать решительных перемен — задолго до того, как они стали возможны хотя бы теоретически. Но жажда реформ снизу и наличие проектов этих самых реформ за границами прокатных ведомств, к великому сожалению, практически ничего не меняют. Вся беда в том, что «верхи» нашей отрасли, понимая степень кризиса, упорно не хотят признавать вскормившую их систему отжившей.

Да, диагноз, объявленный учеными людьми «со стороны», по нынешним временам звучит обыденно: «КВО — детище командно-административной системы...». Как же так, спрашивается? Уж кто-кто, а мы-то, прокатчики, знаем, что возраст производственных киноvideообъединений — всего лишь два года, возникли они под флагами перестройки, в самый ее разгар, когда против бюрократических наслоений дружно воевала вся прогрессивно и агрессивно настроенная пресса, когда сворачивали свою деятельность целые министерства и госкомитеты, когда в правительственных кабинетах изучалась новая модель развития отечественной кинематографии, созданная лучшими из лучших мастеров экрана! Все это так. Но пришло, видимо, время и подвести итог тем событиям двухлетней давности, взглянуть в глаза нелицеприятной правде. Заключается же она в том, что сейчас мы, прокатчики, пожинаем плоды первой псевдоперестройки, оказавшейся на деле не чем иным, как заурядной аппаратной игрой.

Объединили органы управления кино и культуры — тут же началась борьба за разъединение: слили воедино вроде бы упраздненные управления кинофикации с чуждыми им по существу и духу прокатными конторами — получили монстра-монополиста, который сразу же стал неуклюжей помехой перестроечным процессам в кинематографе. Переименовывались старые отделы и службы, сокращались штатные единицы, и тотчас же создавались службы новые, плодились новые управленческие кадры, появлялись новые ставки. Не прошло и полутора лет — над отделами и ставками нависла реальная угроза упразднения и реформирования.

Авторы рассматриваемой нами программы предлагают превратить киноvideообъединения в «самостоятельные хозяйственные организации»,

а сельские киноустановки «передать в ведение отрасли культуры». Позвольте, но разве до создания КВО конторы кинопроката не были как раз теми самыми независимыми хозяйственными организациями? Для чего же нужно было влетать их в громоздкую управленческую структуру? Не для того ли, чтобы оставить неприкосновенным главный чиновничий корпус? И неужели не ясно, что тот, кто в свое время первым обмолвился о необходимости объединения органов кино и культуры, имел в виду, в первую очередь, сельскую киносет, для которой такое слияние тогда бы уже стало только благом? Но, как водится, между хорошим замыслом и столь же хорошим его воплощением у нас возникло столько всего и всякого, что к моменту воплощения от первоначальных наметок не осталось и следа. Сама структура КВО еще в проекте, еще на бумаге поражала воображение мало-мальски опытного прокатчика своей несуразностью. Чего стоят только рожденные изощренным чиновничьим сознанием отделы организации кинообслуживания населения, сразу же во многих регионах ставшие притчей во языцех! А в вышестоящих инстанциях так никто и не потрудился хоть как-то обосновать и регламентировать избыточное количество управленческого персонала на местах: должностных инструкций с четким разграничением функций и полномочий российские, к примеру, КВО так и не дождались.

Составителей проектов по преобразованию нынешнего киноvideопроката подобного рода частности, конечно же, не интересуют. Взгляд со стороны всегда трезвее и проще взгляда изнутри, да вот беда: все эти объединения — разъединения, переименования и реформирования проводятся с живыми людьми, которые в общей сложности уже более трех лет пребывают в состоянии нервного ожидания, и конца ему пока не предвидится. Сам собой напрашивается вопрос: ну, а кто ответил за все эти эксперименты, за непродуманные решения, за некомпетентное руководство отраслью? Да никто! Как говорится, «инных уж нет, а те — далече...». Впрочем, те, что все-таки есть, и не чересчур «далече», не просто здравствуют, но и успешно продвигаются по службе, готовые включиться в любой не грозящий им ничем кроме очередного повышения оклада эксперимент. И, выходит, прав был попавший в опалу А. Скаков, первым произнесший «крамольные» слова о «лишнем» звене, подвергший резкой критике верхушку чиновничьей иерархии, отказавший в профессионализме тем, кто годами возглавлял нашу отрасль.

Снова возвращаюсь к статье Я. Паппэ, К. Разлогова и С. Шишкина и опять нахожу в современной, исполненной здравого смысла теории «лазейки» для потенциальных бюрократических игрищ. Взять хотя бы предложения о создании ассоциаций прокатчиков, которые, согласно проекту, должны обеспечивать «защиту прав своих членов, подготовку кадров, а также участвовать в подготовке законопроектов, касающихся кино-

видеопрокатной деятельности в целом». По-моему, лучшего подарка поднаторевшим в деле безболезненной смены вывесок управленцам трудно себе представить. Даже если до предела сократятся штаты сегодняшних КВО, а останутся независимые чисто прокатные организации (хотя так и не понятно, кто будет сокращать, оставлять и гарантировать независимость — неужто директора тех же КВО?), клич о создании ассоциаций будет воспринят именно теми лишними звеньями управленцев, которые в настоящий момент правят бал. Кому же, как не им, готовить кадры, законопроекты, а главное, обеспечивать защиту прав простых смертных?! В начальниках управлений они, как правило, побывали, затем, «перестроившись», дружно стали директорами КВО (что ж, тоже солидно звучало), ну, а председателями ассоциации еще не были и почему бы не попробовать себя на новомоднейшем поприще?

Я не против руководства вообще. Мне претит бесконтрольная власть номенклатуры, которая ловко научилась манипулировать прогрессивной терминологией, примеряя исключительно на себя особенно понравившиеся титулы. Отрасль ветшала, задыхалась от невзвешенных решений и попросту дурацких, однако никем не отменяемых постановлений, выполняла родившиеся еще в дозастойные годы показатели, отдалялась и отчуждалась от кинематографа и при этом немощно топталась на месте. Зато отделы нашего российского главка кинопроката модернизировались, превращаясь в секторы и группы, где трудились сплошь и рядом ведущие специалисты, отдача от деятельности которых практически равнялась нулю.

Руководить киновидеообъединениями в главке в последнее время считалось, вероятно, чем-то бестактным и антидемократичным. Формула «Решайте на местах... Директорам виднее... Мы не можем указывать», безусловно, свидетельствовала о зачатках нового мышления в нашем головном ведомстве, но она же, как ни печально, и ставила под сомнение смысл его существования. Вместо мозгового центра управления отраслью мы в последнее время имели лишь «штаб» по сбору и организации раздражения, гнева и бессилия, стекающихся со всей необъятной России. Всегда находились какие-то внешние силы, против которых нужно было срочным порядком сплотиться и объявить если не войну, то, на худой конец, бойкот. Таких «сил» становилось все больше и больше: минкульт, госснаб, минфин, Союз кинематографистов, «Союзкинорынок», «Мосфильм», лично Л. Веракса и лично же С. Соловьев... Воевали-воевали, а дело наше продолжало разваливаться...

Корни бюрократической системы опутали не только методы руководства в прокате. Они поразили (и на довольно глубоком уровне) сознание людей. Меня удивил, например, пафос

статьи Э. Корчмарева «Что делать» («Кинемеханик», 1990, № 4). Странно из уст человека талантливого, одного из немногих киноэрудитов, прижившихся в кинопрокате, слышать даже предположение о том, что «командно-административные методы в нашей системе в разумных дозах все же должны присутствовать». Если же вдуматься в суть хабаровского метода, описанного Э. Корчмаревым, то новаторство его заключается, по-моему, только в нормировании тех предсеансовых пропагандистских мероприятий, которые всем известны со времен методрекомандаций незабвенной Н. Русецкой. Впрочем, о 60 (!) мероприятиях в месяц не мечталось и ей. Кажется, в этом случае командно-административные методы уже перешагнули грань разумного. Будем честными хотя бы друг перед другом: введение дополнительных предсеансовых билетов — это очередная уловка в пользу «валовки»! А искусствовед на хозрасчете — не нонсенс ли? Нет, не для того создавались КВО, чтобы возродить некогда утраченный дух творческих поисков. Все меньше и меньше говорим мы о кино и его проблемах. Названия фильмов упоминаем лишь в связи с примитивными расчетами: пойдет — не пойдет, возьмем — не возьмем. И не во всеобщей коммерциализации здесь дело, вернее, не только в ней. Торгашеский душок заполняет собой вакуум — дефицит личностей, дефицит новых, свежих и смелых идей, дефицит интересного и нужного людям дела, наконец.

Отрасль не может развиваться без четкой концепции. Дело не будет процветать, пока оно находится в руках случайных, живущих лишь своими сиюминутными интересами людей. Обновление не наступит там, где его боятся. В этом — главный урок несостоявшейся в нашей системе перестройки. Усвоив его, мы сможем идти дальше.

Р. С. Предвижу возгласы: «Критика должна быть конструктивной! Что вы конкретно предлагаете?» Предлагаю: отправляясь во второй раз за перестроечные годы в поисках маршрута дальнейшего следования, не заплутать опять в лабиринтах, заготовленных для нас командно-административной элитой. И не забывать, что, перефразируя известную хорошую песню, «первый тур мы уже проиграли...».

Калуга



Мы идем верным путем ...

С Роланом Антоновичем Быковым мы хотели встретиться давно. Дело в том, что в редакцию приходит множество писем, авторы которых буквально стонут от отсутствия фильмов для юных зрителей. Зная, что уже около полутора лет существует Всесоюзный центр кино и телевидения для детей и юношества, они просят рассказать о его деятельности, перспективах развития, об уже созданных и снимающихся картинах.

Р. Быков против беседы ничего не имел, но выкроить для нее часок-другой оказалось проблематично: то дела государственные, то съемки, то фестивали...

Счастливым для нас случай подвернулся на одном из них, проходившем в Центральном детском кинотеатре Москвы. Показывали негровые ленты, созданные «у Быкова», — «Поздний восход» и «Несущий свет» режиссера В. Орехова. Хорошие фильмы. О художниках, но без их драматических судеб. Без элементов «жизни замечательных людей», но с полотнами под лютневую музыку.

Картины оказались понятными и близкими кинематографистам и специально приглашенным зрителям, но только не юным. Подростки не «врубались» ни в логику, ни в динамику лент, чему явным доказательством были выкрики и смех. Тут еще на сцене появляется автор этих фильмов и спрашивает: «Ну, как вам, ребята, кино?». А они свистят и ногами топают — скучно, мол. Зачем такое кино смотреть, когда в галерею сходить можно. А можно и не ходить.

Обидно за создателей фильмов. Обидно за ребят. Обидно за Центр.

Не выдержал Ролан Антонович, который постоянно в дни просмотра приходил в кинотеатр и внимательно следил за реакцией зала. Вылетел он к ершистым юнцам и стал с ними разговаривать. Душевно это у него получилось. Тепло и человечно. «Гул затих», когда он «вышел на подмостки», все стали внимательно слушать.

Артист и режиссер рассказал про себя. Про то, что он с Зацепы, что таким же был, как они, свистящие и кричащие. Что тоже балет, к примеру, в детстве не любил, а теперь без него жить не может. Что к искусству надо бы лнуть сызмальства и про все такое прочее. А потом еще — про

художников, о которых фильмы. Рассказал, честно говоря, гораздо интереснее, чем сами киноленты.

И свершилось чудо. Из зала те же подростки уходили другими. Потому что с ними говорили доступно и уважительно, искренне и занимательно (читай — артистично).

Я не случайно остановилась на этом событии здесь — хотелось, чтобы вы узнали о нем прежде, чем прочтете саму беседу. Р. Быкова мы хорошо знаем. Он — превосходный рассказчик. Но, главное, — большой актер, режиссер, признанный мастер детского кино. Однако сегодня Ролан Антонович — еще и организатор производства картин для детей и юношества. Наш разговор и касался этой стороны его деятельности.



Р. Б. Мы забыли, что культура происходит от слова «культ», что ее надо культивировать. Нет у нас этой самой культуры, и никто не знает, когда будет...

Как вам известно, детское кино у нас было уничтожено. А теперь найти людей, которые могли бы и хотели с нами работать, трудно, очень трудно!

Корр. В программе фестиваля, на одном из сеансов которого мы сегодня побывали, — несколько фильмов, принадлежащих вашему Центру. Однако «Свой крест» по трифоновской «Другой жизни», «Трое», «Панцирь» — картины для взрослых...

Р. Б. Есть и для ребят — «Золотая шпага», «Сообщница», «Хомо новус».

Корр. Две последних, конечно, можно «прописать» по ведомству «школьного фильма», но чести Центру они не делают.

Р. Б. Критику принимаю. Но воспитать Динару Асанову или Александра Птушко сразу не обещаю. Пал Эрдеш, автор «Хомо новус», — режиссер молодой. Он так видит — пусть работает. Я ему не мешал. В этом — моя позиция. Считаю, «Хомо новус» и «Сообщница» — прекрасные фильмы, но имеют свой «потолок».

Корр. Вы их смотрели?

Р. Б. Раз двадцать. Мне они нравятся. В «Сообщнице» у режиссера Опеньшева есть даже маленькое открытие. Он прибавил к сценарию сильную религиозную линию. Мне! показалось очень важным, что восточная девочка принимает христианскую религию. Что характеризует «Сообщницу» — так это отсутствие спекулятивности...

Корр. ...а также мыслей и чувств. Мне думается, сюсюканье на религиозной теме и есть чистой воды спекуляция, равно как и использование «чернушных» моментов.

Р. Б. У нас разные точки зрения. Мне фильмы нравятся больше, чем вам...

Корр. Мне они вообще не нравятся.

Р. Б. «Сообщница» — первая картина Опеньшева. Я вижу его возможности. Мне впервые довелось стать педагогом. Ученики замечательные, я мечтал о таких много лет. А для учителя важно иметь терпение к своим ученикам, к их движению вперед. Мы в пути... И я доволен первыми шагами, если появляются такие фильмы, как «Золотая шпага».

Корр. Картина, вероятно, нуждается в отдельном разговоре. Мнения о ней — самые разные, что у детей, что у взрослых. И это уже хорошо.

Я знаю, что вы очень внимательно отнеслись к этой ленте, даже принимали участие в ее монтаже...

Р. Б. Да. Прежде всего, мне было интересно работать. Вы, я думаю, понимаете, что это первое за 50 лет возвращение к жанру «люди и куклы» после «Нового Гулливера» Александра Птушко. А кроме того, «Золотая шпага» — первый фильм Центра.

Корр. Как он идет?

Р. Б. Прекрасно. Его смотрят везде. Старые, молодые, подростки, студенты. Это то, на что идут. Еще бы, помимо трех миллионов, мы туда еще и себя вложили! «Шпага» нам дорого стоила.

Центр хотят задушить. Еще и тем, что желают прокатывать «Золотую шпагу» по 10 копеек. Это же ужас! Ведь 15 копеек стоит сыграть с обманывающим ребенка игровым автоматом. Вы согласны, что это абсурд?

Корр. Вполне.

Р. Б. Одна копия «Золотой шпаги» стоит 15 тысяч рублей. Мы продаем ее в пакете с другими фильмами. Стоимость плюс норма прибыли. Купили многие. Но немало и таких, кто делает все возможное, чтоб картину провалить. И все же она, как говорится, сама пойдет.

Корр. Если вы торгуете копиями, то цена билетов — проблема прокатчиков. Однако же вы продаете «Шпагу» с «нагрузкой». Вот если б в пакете были одни сказки! На их дефицит постоянно жалуются прокатчики.

Р. Б. У нас нет проката, у нас нет прокатчиков.

Корр. Это звучит как приговор. А вы не боитесь, что, прочитав такое, «несуществующие» прокатчики обидятся?

Р. Б. Те, кого я знаю, не обидятся.

Чтобы родился настоящий прокат, нужны реклама, бумага, сопутствующие товары. Где они? У нас прокат работал для того, чтобы разрушить кино. Надо понять, что детское кино не вписывается в существующие нормативы. Мы должны получить свободу и выйти из системы, которая не позволяет нам создавать задуманные картины.

Корр. А вам не кажется, что теперешняя продукция Центра могла быть снята на какой-нибудь студии?

Р. Б. Нет, не кажется. Если бы у нас был механизм проката и общения со зрителями, наши фильмы имели бы резонанс.

Корр. Как «Куколка»?

Р. Б. Что вы на «Куколку» нажимаете? Конечно, Фридрих — большой мастер, чем дебютант Опеньшев. Притом для него создавались все условия, а для молодых пока ничего нет. Вешаю на дверь табличку: «Съемочная группа такого-то фильма» и говорю: «Работайте, ребята!». Вот и все.

Корр. Ну, а все-таки, как же Центр обретет собственное лицо, если вы ни на что не влияете?

Р. Б. От потока нам, конечно, трудно будет оторваться. Где хорошие сценарии? Их нет. И для наших фильмов были взяты не самые удачные. Но надо работать.

Корр. А вы сами пишете для Центра?

Р. Б. Центр я не обижая. Мы задумали поставить цикл «Золотая сказка» — в 24 картины. Это будет один длинный фильм с вариациями.

Корр. Понимаю: «Золотая шпага», «Золотая рапира», «Золотая сабля», «Золотой ятаган»...

Р. Б. Мне нравится ваша ирония. Но я говорю о золотом фонде сказок народов мира. Сценарий «Дочь болотного царя» уже написан. Дальше будут «Аленький цветочек», «Золушка» и другие. Вообще-то мы думаем о производстве не только сказок, но и фантастики, и приключений. Хотелось бы, чтобы это были по-настоящему дорогостоящие картины. Хотя, конечно, стоимость их — не самоцель. Но по дешевке хороший фильм не сделать. Да и где их создавать? Производственных мощностей нет. За аренду требуют невообразимые суммы. Разрушены цеха комбинированных съемок (без них нам не обойтись). Остался последний, на киностудии имени Довженко. Так на него надо дышать... Своего же у нас пока ничего нет. Мы получили здание и название. Большого не можем требовать. Сегодня вообще ничего нельзя требовать! То, что мы есть, — уже чудо.

Корр. Но я знаю, что намечено строительство в Москве кинокомплекса «Строгино». Его инициатором и основным заказчиком стал ваш Центр. Здесь предполагается сооружение съемочных павильонов, корпусов инженерных и вспомогательных служб и много другого.

Р. Б. Ну, это все в будущем... Планы, действительно, обширные. И необходимость их реализации — острейшая.

Корр. Однако вернемся к вашим фильмам. Думается, начало было не плохим. «Исповедь»

Хроника отчуждения» Гаврилова, «Волчок среди людей» Теменова собрали обильный урожай наград, престижных международных призов.

Р. Б. Потому что в основе творческой деятельности Центра лежали заготовки кинообъединения «Юность» на «Мосфильме». В свое время я его организовал и был художественным руководителем.

Но вот вы говорите о «неплохом начале». Однако ни один из этих фильмов, кроме, пожалуй, «Волчок», не «взял кассы». Боюсь, что так будет со многими нашими картинами. Зрители не готовы к их восприятию.

Корр. А вот в Англии, например, кинообразовательную деятельность финансируют прокатчики. Выпускаются учебные пособия для учеников и учителей, чтобы привлечь их внимание к текущему репертуару. Так там готовят себе зрителя. Как вы смотрите на такой поворот дела?

Р. Б. Говорят, чтобы сделать хорошие ботинки, надо переделать старые. Так и у нас. Для того чтобы этим заниматься, нужно переделать страну.

Признаюсь, недавно затосковал о временах Павленка и Ермаша. На моих зарубежных съемках столкнулся я с продюсерами. Пригласили сделать 10-минутную историю в фильме наряду с новеллами других режиссеров. Даже великих. Годара, например. Работа приносит наслаждение. Когда же сдавал картину продюсерам, это был ад. Передо мной сидели два подонка, два идиота. Они делали мне замечания, тыча в договор. Это было нечто! Я возопил. У Даниеля, кстати, такая же волынка была с «Паспортом». К чему я все это рассказываю? К разговору о деньгах. Грустно, что они решают все. Но сегодня это так. Все диктует рынок. Сей процесс уже был исследован в литературе. Например, у Бальзака. Никто в мире не считает отношение к деньгам ненормальным. А что у нас? «Два капитана»: в первой главе Ромашка берет деньги, в последней — отдает Родину... Мы не подготовлены к рынку. А это необходимо сделать.

Я мечтаю о создании коммерческого кино. Спилберговский кинематограф плюс русская духовность. Детское кино — это и есть коммерческое.

В нашем Центре и его филиалах есть «новорожденные».

Мы идем верным путем...

Р. С. Интервью можно было бы считать законченным на такой оптимистической ноте, как рождение фильма. Но неожиданно появился повод взглянуть на еще одного «новорожденного», которому нынче исполнилось... 28 лет. Киноцентр на Красной Пресне недавно предоставил поклонникам творчества Р. Быкова возможность снова встретиться с его режиссерским дебютом. Фильм «Семь нянек», вышедший на экран в 1962-м, за первый год проката собрал 20 млн. зрителей. По тогдашним меркам — не так уж много, по теперешним же — завоевал массы.

В то время Р. Быков из большого количества прочитанных сценариев выбрал сочинение Ю. Дунского и В. Фрида: Выбрал не случайно. Несправедливо отсидевшие по десять лет кинодра-

матурги написали не горькую историю со страданиями и мытарствами, а... комедию. Другое дело, что в ней отпечатались некоторые идеологические клише 60-х, тогда представленные в ткани фильма вполне серьезно, а теперь добавляющие киноповествованию комический эффект. В конце хрущевской оттепели материал привлек Быкова истинно человеческими отношениями, угаданными режиссером за историей об «образцовых» ребятах, представителях «поколения радости», взвзвися за перевоспитание юного шалопаю. Непредсказуемый Афанасий — хулиган и враль (отличная работа начинающего тогда актера Семена Морозова) — и у семи нянек оказывается «без глаза». Когда он треплется — к нему относятся серьезно, когда правду говорит — не воспринимают. На этом парадоксе, сопоставимом с жизненными реалиями, авторы сценария завязали тугой сюжетный узел. Вдобавок сдобрили его изрядной порцией неожиданных для кинокомедийного оффициоза острот, а Быков вполне органично соединил все это с буфонными элементами. Но, как признался на 28-м дне рождения фильма бывший дебютант, сценарий он испортил, несмотря на некоторые придумки.

Придя к X музе уже сложившимся режиссером, актером, Быков намеревался воплотить в кинематографе свою программу — театрализовать его. Все, кто смотрели «Айболит-66», «Автомобиль, скрипка и собака Клякса», вряд ли не согласятся с тем, что Быкову удалось ее реализовать. За «лесом» не потерялся интерес к «деревьям» — к человеку, его достоинству, его душе. Именно им проникнуты «Семь нянек», как и практически все последующие работы режиссера, не устаревшие сегодня.

Однако, начав снимать комедии, он так мало их снял... «Сейчас буду, — оправдался режиссер на встрече со зрителями. — Давайте посмеемся. Самое время».

Мы верим Ролану Антоновичу. Даешь комедию! Не слышно фанфар? Что ж, подождем еще. Подождем вместе.

Беседовала Г. ЕВТУШЕНКО.



Общие принципы коммерческой формы кинобизнеса

А. БУСЫГИН,
кандидат экономических наук

Клуб и коммерция

Сельская клубная киносеть в основном убыточна. Производителю же быть убыточным никак нельзя. Это такой же непреложный закон, как объективные законы природы. Так что же делать? По идее, убыточные предприятия должны закрываться. Но при нашей-то духовной бедности и серости жизни это, конечно же, не решение проблемы.

Наиболее простой выход — открытие на селе видеосалонов (в том числе передвижных), расширение их сети. Обслуживание видеоаппаратуры особо квалифицированных кадров не требует (мы не рассматриваем ее ремонт). Более того, с этим легко справиться и совместитель. Однако в условиях нехватки видеотехники полагаться только на этот путь решения проблемы вряд ли стоит. Возможен второй — перевод сельского кинематографа на дотируемый хозрасчет (дотация осуществляется местным Советом). Но здесь тоже нужен заряд коммерции. Как этого добиться? Логика подсказывает, что возможно применение нормативного дотирования, то есть не полное содержание киноустановки или клуба, а финансовая помощь им в зависимости от количества зрителей, посещающих сеансы.

Скажем, финансовая ситуация в истекшем месяце складывается таким образом:

расходы

- 1) прокатные отчисления — 200 руб.;
 - 2) производственные расходы (транспорт, электроэнергия, содержание помещений) — 300 руб.;
 - 3) зарплата персонала — 500 руб.;
- всего — 1200 руб.;

доходы

- 1) кассовый сбор (1000 зрителей в течение месяца по 20 коп.) — 200 руб.;
- 2) дотация местного Совета — 1000 руб.

Дотация, таким образом, составила 1 руб. в месяц на каждого зрителя. Это и будет нормативом дотирования. Следовательно, если клуб считает необходимым увеличить доход, а значит, и заработную плату, ему необходимо добиться увеличения числа зрителей, скажем, до 1100 человек в течение месяца. Тогда дотация

будет 1100 руб., кассовый сбор увеличится на 20 руб., добавочный для клуба доход составит 120 руб., которые могут быть израсходованы по усмотрению самих работников. Продажа каких-то киносувениров, рекламок, доходы от буфета и т. д. также повысят доход. Это положение применимо и к видеосалону.

Коммерческий прокат

Как это ни парадоксально звучит, сегодня главная задача в перестройке кинематографа — определение самой приемлемой формы организации проката, наиболее эффективного его места во всей структуре кинобизнеса. Если прокат будет предоставлять фильмокопии кинотеатрам за плату — одно дело, но если передавать бесплатно, воздействует ли это необходимым образом на деятельность киносети и привлечение к ней массового зрителя? То же — и в сфере отношений проката с киностудиями. Тут еще один вопрос имеет особое значение: кто выступает в роли прокатчика — то ли целый ряд однопорядковых (по уровню экономических и иных прав) юридических лиц, то ли лишь одна-единственная в стране организация, обладающая полной монополией.

Конечно же, переход на коммерческую основу означает для проката прежде всего разрушение монополии единственной государственной организации, крушение административно-командной системы построения взаимоотношений проката с той и другой сторонами, переход к естественной, цивилизованной, то есть рыночной системе отношений. А рынок всегда означает состязательность, конкуренцию. Вывод таков: должен существовать целый ряд прокатных организаций, соревнующихся друг с другом за наиболее выгодные предложения киностудии, за право проката того или иного фильма, с одной стороны, а с другой — за предложение наиболее выгодных для кинотеатра условий проката фильмокопий. При рыночных отношениях правами проката должны обладать все заинтересованные юридические лица. Если киностудии сегодня выгодно с экономической точки зрения быть собственником какой-либо своей картины, то есть обладать монополией правом на передачу ее кому-либо в прокат на выгодных для производителя условиях, то ничего странного в этом не должно видаться. Киностудия может иметь право на организацию собственных

прокатных подразделений. Другое дело, выгодно ли ей это с экономической точки зрения. Только точный расчет, основанный на прогнозе (а прогноз — на глубоком знании зрителя), может дать ответ на поставленный вопрос. Если киностудии невыгодно иметь свою прокатную систему, то она — и только она — имеет исключительное право выбрать форму передачи своего фильма любой прокатной организации.

Нельзя заставлять киностудию обязательно выходить на кинорынок как организованную форму аукционной продажи прав на прокат киноленты. Студия должна сама принять решение о форме связи с прокатной организацией, которая не исключает и выхода на кинорынок, но — на основе самостоятельно принятого решения, а не под административным давлением. Если студии выгодно продать права проката фильма на условиях разовой сделки, она должна иметь возможность сделать это. Другую же картину, может быть, целесообразнее продать на иных условиях: оговаривается сумма, которая, однако, выступает в качестве первоначального, с точки зрения прокатной организации, платежа (эта сумма необходима киностудии для возмещения произведенных затрат). Окончательные же расчеты производятся по окончании указанного в договоре срока — скажем, по истечении года, путем деления валового сбора от проката картины в пропорции 50:50 (с учетом ранее полученной студией суммы). Такой метод отношений между киностудией и прокатной организацией применяется во многих западных странах. Киностудия вправе также заключить с прокатной организацией и иной договор, согласно которому первая при передаче прав на прокат не получит никакой суммы, а доход будет поступать от проката фильма в течение года на основе 50 %-ного отчисления валового сбора, получаемого прокатом от демонстрирования этой ленты.

«... Монопольную власть представителя регионального проката можно и нужно пошатнуть», — отмечал на заседании одного из «круглых столов» в редакции газеты «Советская культура» генеральный директор «Мосфильма» В. Досталь, — продавая копии любым организациям, у которых есть деньги... Это и будет настоящий рынок». Действительно, несмотря на то, что прокат, как и любая другая сфера деятельности, требует профессионализма, специальных знаний, навыков, опыта, исключать внедрение в него все новых и новых субъектов нельзя. Ограничения, а тем более запрещения в сфере экономических отношений никогда положительного воздействия не оказывали. Чем, скажем, плохо, если права проката приобретает кинотеатр (через обращение к банку за кредитом) или какое-либо иное предприятие, общественная организация? Ведь они побеждают конкурента в борьбе за право проката только когда смогут предложить самые выгодные из всех имеющихся для киностудий условия, а лучшие условия — больший для киностудии доход, больший же доход — создание наиболее благоприятных условий для деятельности производителя в будущем. Значит, в конечном счете

выигрывает все-таки зритель. А ведь ради него и существует вся сложная система кинобизнеса. Коммерция с ограниченными правами нежизнеспособна. Отсюда — вывод, что прокат — промежуточное между киностудией и кинотеатром звено — субъект многоликий. Под ним может выступать любая организация, которая считает для себя возможным заниматься этим делом. Более того, именно она и может выступать для киностудий в качестве заказчика на производство тех фильмов, сценарии которых отбираются такой организацией. Заказчик финансирует весь процесс производства картины, и по договору он же может стать и собственником этой ленты, сдающим ее впоследствии в прокат (хотя условия договора могут быть и иными).

Прокатчик в коммерческом кино, конечно же, стремится к получению прибыли. По этой причине для него очень важен точный расчет. Такая его деятельность потребует привлечения кинокритиков, социологов, экономистов при принятии решения о приобретении той или иной картины.

Ясно одно: монополизм в организации прокатной деятельности разрушительным образом действует как на производителя картин, так и на потребителя. В условиях монополизма прокат берет все то, что выпускают киностудии, зрители вынуждены смотреть то, что предоставляет прокат. Об интересе зрителя (потребителя) никто не беспокоится. Чем скорее мы уйдем от этой сложившейся системы, тем скорее все субъекты кинобизнеса получат и свои преимущества, и ориентиры деятельности, и профессиональный интерес, основанный на действительной свободе творчества, ограниченной лишь зрительским отношением, но никак не окриком, командой, капризом администраторов от кинодела, на какой бы ступени иерархической лестницы они ни стояли.

Некоммерческие организации

Не следует думать, что прокат должен ориентироваться только на коммерческий эффект. Развитие и совершенствование кинобизнеса оставляет и некоммерческий сектор проката. Прежде всего это — учебные фильмы, видовые, познавательные, идеологические, распространяемые для проката на некоммерческой основе специализированными государственными или общественными организациями. Эти ленты и создаваться-то должны по заказу таких организаций, а следовательно, и при условии их финансирования.

Необходимо учесть еще одно обстоятельство: когда мы говорим о прокате картины, то подразумеваем, что речь идет не только о фильмокопиях экранных, но и о видеокассетах. Хотя, конечно же, со временем копии видеофильмов будут приобретаться все чаще и чаще в собственность кинотеатров: это и удобнее, и экономически выгоднее. Их можно не только повторно включать в текущий репертуар, но и передавать на определенных условиях в прокат другим заинтересованным организациям или частным лицам, а также производить взаимный обмен.

Киностудия в сфере коммерческого кинодела

Студия, естественно, выступает в качестве основного производителя во всей структуре и системе кинобизнеса. Она — и только она — должна обладать правом принятия решения снимать или нет фильм по какому-либо конкретному сценарию или чьему-то предложению.

В силу такой вот основной функции киностудии она должна возглавляться менеджером — человеком, способным принять безошибочное решение или свести возможные просчеты к минимуму. Менеджер — это не политик, не хозяйственник, не творец или художник. Менеджер — синтез всех названных деятелей профессионального уклана, но прежде всего он — человек, знающий, что может принести или отвергнуть потребитель (зритель), и обладающий интуицией (а это — знания, помноженные на опыт), как надо делать ту или иную картину, как достичь при этом максимального экономического эффекта и кто может лучше всего справиться с такой задачей. Система менеджмента, существующая в цивилизованном мире, предполагает и обязательное наличие коллегиального органа — правления во главе с самим менеджером. Правление — это также не худсовет, к чему мы привыкли, и не комиссия, выставляющая оценку режиссеру за сдаваемый фильм (такой оценочной системы, видимо, в мире больше нигде нет). Правление — коллективный менеджер, или, другими словами, — коммерсанты, специализирующиеся на кинобизнесе, может быть, даже и не в качестве основной своей деятельности. Правление — прежде всего страхующий студию от возможного банкротства и контролирующий в этом смысле деятельность менеджера орган.

Основная обязанность менеджера и правления — высокоэффективное ведение дела: создание картин и получение прибыли, используемой для приращения собственности, совершенствования производства и всего с ним связанного. Среди главных обязанностей менеджера — и отношения с творцами (кого пригласить для съемок того или иного фильма), и принятие решения, что делать с созданной картиной (оставлять ее в своей собственности или же продовать права на прокат), как продвигать фильм к зарубежному зрителю (через посредническую организацию или самостоятельно). Он должен изучать поступающие от сценаристов, режиссеров, организаций предложения о съемке той или иной ленты, готовить самостоятельный заказ на подготовку сценариев и предложения по всем этим проблемам для принятия решения на правлении.

В условиях коммерческой деятельности киностудии экономически невыгодно держать в своем штате сценаристов и режиссеров (как и актеров). Да и для людей действительно творческих привязка к какой-то одной киностудии также означает ограничение свободы как профессиональной, так и художнической. Как это ни покажется некоторым странным (нам сейчас

странным кажется многое, что принято в цивилизованном мире), все равно придется в конце концов и нам переходить к контрактной основе отношений киностудии с основными производителями картины — режиссерами, сценаристами, актерами. Коммерция в кино — это прежде всего поиск наиболее талантливого, отвечающего существуемому сегодня в обществе спросу, а не использованию всего того, что есть в портфеле. Без коммерческой же основы функционирования нашему кинематографу выйти на мировой уровень невозможно.

Контрактная система отношений, вероятно, оставит без работы определенную часть специалистов, но, может быть, это не так уж и плохо. Как иначе устранить «серое» кино? С другой стороны, такая система повысит «цену» каждого специалиста, вовлекаемого в процесс производства: оплата труда по контракту должна страховать его на случай возможного простоя.

Возникает проблема так называемого элитарного кино. Но элитарность искусства должна проявлять себя не через критику, а через зрителя. Это спорно, но, думается, не спорно другое — разве где-нибудь в мире создатель тонкого психологического, безупречного технически фильма получает больше, чем постановщик нашумевшего боевика? Таков закон товарного производства: выигрывает в экономическом отношении тот, чей товар пользуется наибольшим спросом. Отрицать это, а тем более отходить от объективного закона — значит, опять деформировать процесс кинодела.

«Что будет с авторским, некассовым кино, с подлинным искусством, с новым Тарковским?!» — воскликнула как-то И. Туманян, художественный руководитель объединения «Зодиак» киностудии имени М. Горького. Но хочется спросить, а разве в свое время «лучший фильм всех времен и народов» — «Броненосец «Потемкин» не причислялся к элитарным? Гении, опережающие свое время и общественное сознание, к сожалению, часто остаются не понятыми современниками... Но уж это, видимо, парадокс нашей жизни. И таких творцов необходимо исключить из сферы коммерциализации кино, им-то нужна как раз поддержка Госкино и СК СССР.

«В кинематографе, — отмечал в своей статье в «Правде» старейший наш кинорежиссер Александр Зархи, — идет жаркая суета вокруг кооперации, вокруг совместных зарубежных кинопостановок — ласкает и губит всеопределяющий хоррасчет. В фильмотворчестве начальственно вступает «золотой телец». Результат на экране: ширпотребные скороспелки с крупноплазовыми узорами из наркомании, секса и насилия — вредный, отравляющий выброс в душу зрителя. Выбор темы, ее раскрытие, пафос содержания заранее высчитываются возможностью заработка, нередко попирая и талант, и индивидуальность художника. Примирить искусство с хозрасчетом так же трудно, как огонь с водой. Я не единственный, кто, исходя из опыта своего и коллег, с тревогой говорит об этом».

Да, все это, видимо, так. Ностальгия по

прошлому будет еще, наверное, долго беречь душу. Нам, очевидно, придется пройти через те же этапы, по которым двигалось мировое кино, и через показ наркомании, секса, жестокостей и ужасов. Надо быть готовым к этому и готовить зрителя. Что же касается «золотого тельца», хозрасчета, — то проблема эта надуманная. Разве в кинематографе США, функционирующем на коммерческих основах, создано мало шедевров? Американское кино нередко рассказывает о нравственности, силе человеческого духа даже, может быть, более глубоко, чем наше. Вспомним хотя бы фильмы Ч. Чаплина, «Унесенные ветром», «Крамер против Крамера» — да мало ли их?

Другое дело, что хозрасчет, о котором говорит А. Зархи, действительно странный, урезанный, уродливый. Да и хозрасчет ли это? Но то — иная тема, не для нашего журнала.

Кто главная фигура в кинематографе?

Конечно же, зритель, ради которого и действует вся эта сложная система и который — повторим еще раз — финансирует ее. Конкретные расчеты (а мы этой цели перед собой не ставили) и необходимо начинать со зрителя. Они покажут, какие примерно цены могут выступать в качестве ориентира во всех звеньях. В этом случае мы имеем в виду такие категории, как цена прокатного дня фильмокопий, цена приобретения прав на прокат картины для прокатной организации (зависит еще и от характера прокатной конторы — республиканская, всесоюзная, региональная и т. д.), минимальный валовой доход киностудии от передачи картины в прокат, цена изготовления одной копии на кинокопировальной фабрике.

Речь идет о том, что переход кинодела на коммерческие рельсы требует постоянных расчетов (как и любой бизнес). Но в их основе обязательно должна быть какая-то методика. Предложенная (от зрителя) базируется на разум-

ном социальном принципе: не надо заставлять посетителя кинотеатра платить за билет больше, чем он привык, и тем самым отпугивать его. Необходимо искать другие способы для увеличения доходов в каждом самостоятельном звене процесса создания и продвижения к зрителю картины.

Следует сказать еще об одном. То сложное положение, которое сегодня наблюдается в кинематографе, позволяет требовать от правительства и Министерства финансов полного освобождения от налогов всех звеньев кино на какой-то определенный срок: надо дать возможность киностудиям сосредоточить финансы на быстром техническом обновлении, кинотеатрам — навести элементарный порядок и создать хоть какие-то удобства для зрителей, да и повысить техническую оснащенность. Освободив кино от налогов, выиграет все общество. Не стоит жить только одним днем, надо думать и о перспективе.

Подведем итоги

Думается, что мы вступаем в период неизбежного перехода кинематографа на коммерческие основы функционирования.

Коммерческий кинематограф — совершенно иная форма организации всей нашей отрасли, дающая производителю право свободы действия, но и предполагающая неизбежное финансовое наказание в случае принятия неправильного решения.

Полная коммерция в ее истинном понимании (в отличие от действующего ныне так называемого хозрасчета) способна вдохнуть в кинематограф новую живительную струю и избавить его от попрошайничества у кого бы то ни было, даже у государства.

Но коммерция заставит каждого учиться думать, спорить, принимать решения. Может быть, всем этим и стоит заняться уже сегодня, не откладывая на завтра?

Информация

Гильдия прокатчиков есть!

В феврале в подмосковном Доме творчества СК СССР «Болшево» собрались на Учредительный съезд гильдии работников проката Союза кинематографистов РСФСР инициаторы ее создания со всех концов республики. После серьезного обсуждения была четко определена цель — духовное и нравственное возрождение общества средствами киноискусства. Принят устав гильдии. Он будет опубликован в нашем журнале.

начинающему киномеханику

Звуквоспроизводящая кинотеатральная аппаратура

Серия «Звук Т»

Предварительный усилитель УП8

Блок УП8 — двухканальный. Его схема построена на интегральных операционных усилителях типа К553УД2, что позволило значительно упростить по сравнению со схемой УП-49 электронную начинку усилителя, резко уменьшить количество элементов схемы, особенно электролитических конденсаторов. Поэтому в конструкции блока УП-49 свободно разместились два предварительных усилителя. Применение интегральных микросхем способствует сохранению стабильности параметров и повышению надежности в работе.

Предварительный усилитель УП8 (рис. 7) обеспечивает усиление сигналов при воспроизведении как монофонических, так и двухканальных кодированных фотографических фонограмм, а также при работе от микрофона.

Рассмотрим действие схемы, приведенной на рис. 7. Усилитель содержит два входа для подключения сигналов от фотодиодов кинопроекторов «Вход 1» и «Вход 2» и два — для подключения микрофонов «Микр. 1» и «Микр. 2». К последним входам подключаются также выходы магнитофонов через удлинительные (добавочные) резисторы, которые установлены в шкафу устройства 50У62.

Внимание! При подключении фотошлангов к кинопроекторам необходимо учитывать следующее. Если звукочитающая система кинопроектора одноканальная (установлен один фотодиод), то выход фотоячейки (или фотодиода на проекторах «Меоптон») следует подключать только к одному (любому) входу УП8, а провод фотошланга от второго входа УП8 заизолировать. Запараллеливание обоих входов недопустимо. При двухканальной звукочитающей системе кинопроекторов ко «Входу 1» УП8 должен быть подключен фотодиод, считывающий дорожку фонограммы, расположенной ближе к изображению (левый канал), а ко «Входу 2» — ближе к перфорации. И еще. Имеющийся на блоке переключатель SB2 «моно — стерео» относится не к виду фонограммы, а к типу звукочитающей системы кинопроектора: при одноканальной он должен быть в положении «моно», при двухканальной — «стерео».

Усилители обоих каналов блока УП8 одинаковы и собраны на одной печатной плате. Проанализируем работу схемы. Входной каскад, выполненный на микросхеме ДА1*, содержит цепи отрицательной обратной связи. Резисторы R9, R7, R6 образуют делитель выходного напряжения, а с R6 через резистор R5 напряжение поступает на инвертируемый вход микросхемы, чем обеспечивается стабилизация режима по постоянному току, а по переменному току, кроме того, с помощью элементов C7, C8, R8, C9 указанная обратная связь становится частотно зависимой, создавая небольшой подъем частотной характеристики усилителя, достигающий на частоте 8000 Гц величины 3—4 дБ. Такой подъем служит для компенсации потерь в области высоких частот, обусловленных щелевыми потерями звукочитающей системы кинопроектора и поглощением перфорированного экрана. При нажатии кнопки SB1 (спад ВЧ) размыкается цепь R8, C9, глубина обратной связи на высоких частотах увеличивается, чем достигается спад частотной характеристики (до 6 дБ на частоте 8000 Гц). Этот режим работы годится только при воспроизведении шумленных фонограмм. Для подачи на фотодиоды напряжения питания предусмотрен делитель напряжения питания (+15 В), состоящий из резисторов R3, R1, R2, а конденсатор C1 обеспечивает дополнительную фильтрацию напряжения смещения. Конденсатор C3 является разделительным, а резистор R4 — нагрузкой для фотоячеек кинопроекторов. Остальные элементы каскада (C4, C5, C6) служат для стабилизации работы микросхемы. С выхода микросхемы ДА1 сигнал через разделительный конденсатор C11 и резистор R17 поступает на установочный регулятор усиления R14. Если переключатель SB2 находится в положении «моно» (как показано на рис. 7), то сигнал с выхода ДА1 первого канала поступает одновременно на R14 и через R18 — также на установочный регулятор усиления второго канала

*Обозначения элементов схемы в тексте даны в соответствии с заводскими описаниями.

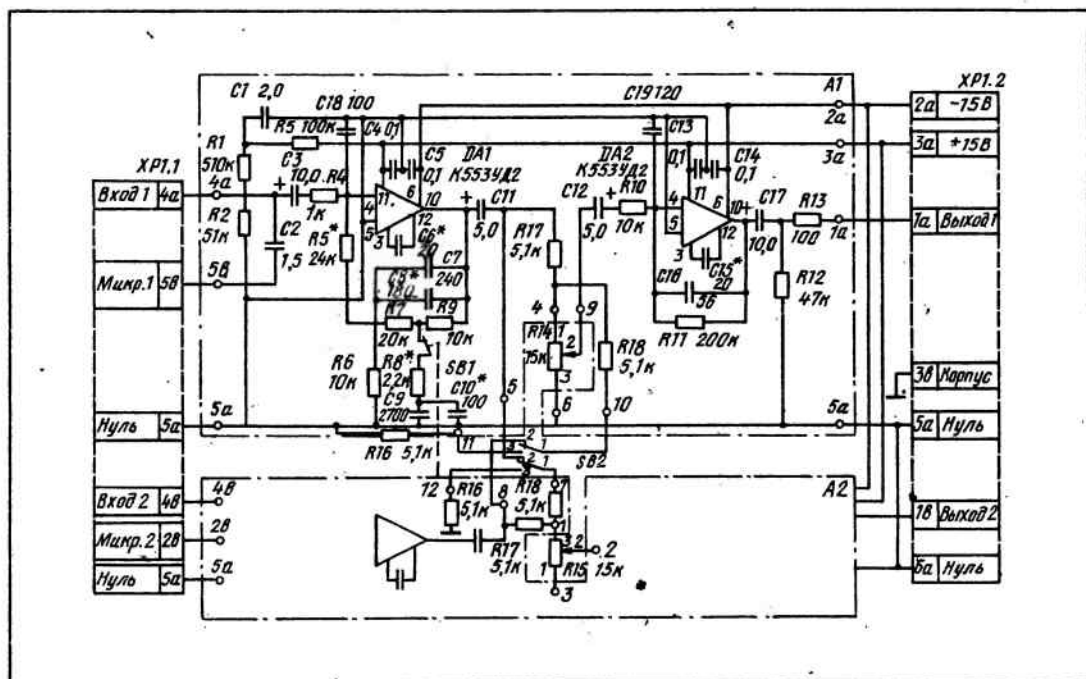


Рис. 7. Принципиальная электрическая схема усилителя УП8

R15. Аналогично сигнал с выхода ДА1 второго канала через R19 идет на R14 (первый канал). Таким образом, независимо от того, к какому входу подключен фотошланг от кинопроектора, сигнал после первого каскада поступает на оба канала усиления с независимым регулированием уровня по каждому. В положении SB2 «стерео» (1,3) каждый канал усиления становится автономным, смещения сигналов не происходит.

С движка R14 сигнал через разделительный конденсатор C12 идет на инвертируемый вход микросхемы ДА2, также охваченный отрицательной, обратной связью (элементы R11, R10, соотношения между которыми практически определяют коэффициент усиления схемы). Конденсатор C16 служит для создания спада частотной характеристики за пределами воспроизводимого диапазона частот (6 дБ на частоте 20 000 Гц), конденсатор C17 — разделительный, резистор R12 служит для стекания зарядов с конденсатора C17, а резистор R13 — защитный.

При работе от микрофона сигнал на вход усилителя поступает через разделительный конденсатор C2 небольшой емкости, чем достигается спад частотной характеристики в области низких частот (6 дБ на частоте 40 Гц).

Питание предварительных усилителей осуществляется симметричным стабилизированным напряжением ± 15 В от обоих оконечных усилителей одновременно, через развязывающие диоды.

Усилитель оконечный УО-16 (УО-18)

Усилители УО-16 (УО-18) по функциональному назначению и схемному построению — модификация описанных выше усилителей УО-31 (УО-33). Цель ее — повышение надежности в работе и упрощение схем, для чего общее напряжение питания выходного каскада снижено на 20 %, номинальное выходное напряжение усилителя — с 25 до 20 В, что позволило в наиболее массовом комплексе «Звук Т2-25-2» изъять согласующие трансформаторы в громкоговорителях и шкафу. В выходной плате все германиевые транзисторы заменены на кремниевые с допустимым напряжением на участке «коллектор — эмиттер» 100 В. Переработана схема входной платы, вместо транзисторов использованы интегральные операционные усилители. В усилителе УО-16 (25 Вт) изъят многоэлементный и труднонастраиваемый мощный стабилизатор напряжения, который иногда бывает причиной отказа в работе блока. Для питания микросхем комплекса в блоках предусмотрен источник стабилизированного симметричного напряжения ± 15 В. В блоке УО-18 (50 Вт), где мощности рассеяния на выходных транзисторах больше, сохранен стабилизированный источник их питания с номинальным значением ± 36 В.

Учитывая, что схема усилителя УО-16 весьма близка к схеме блока УО-31, работа которой

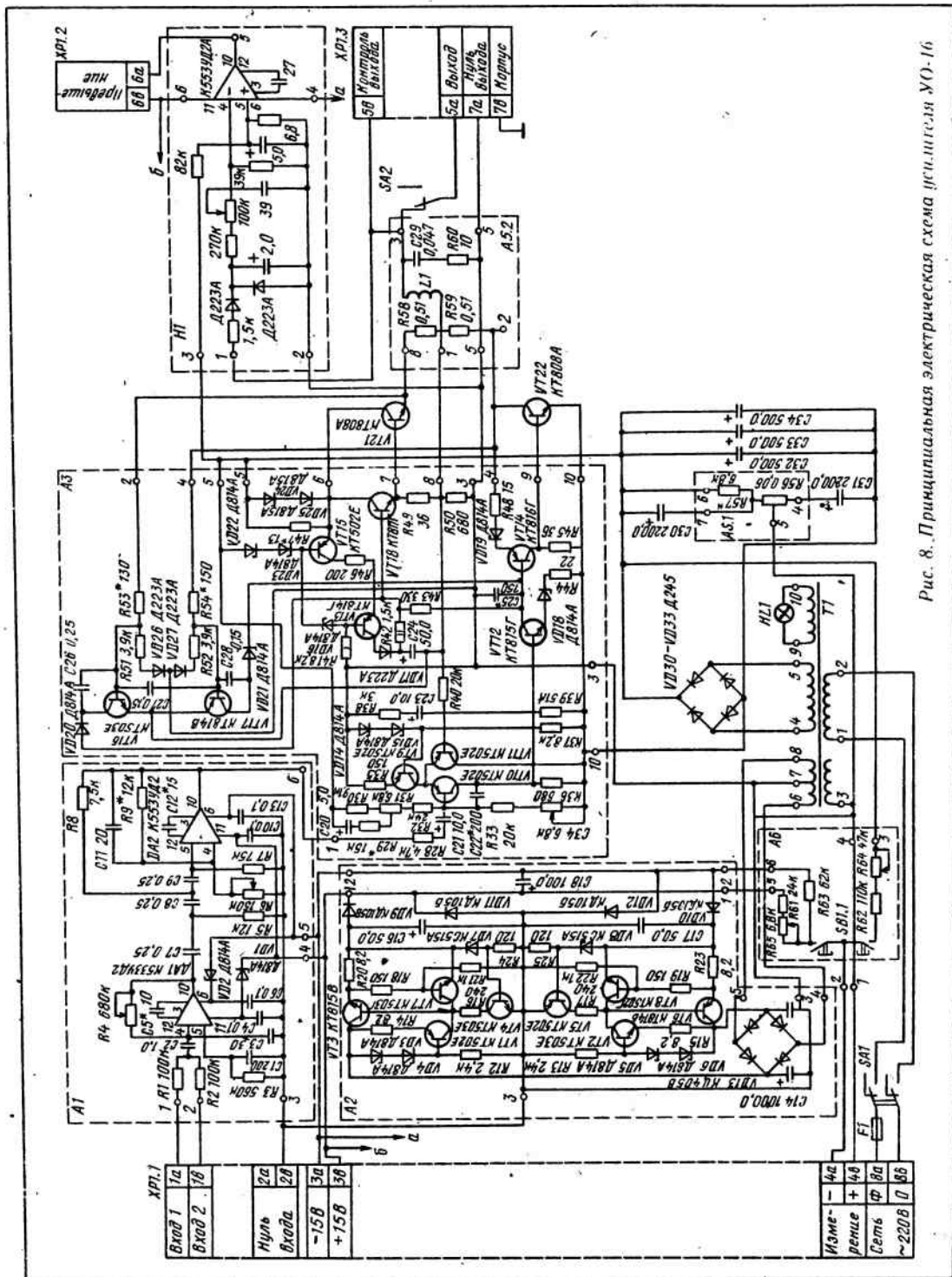


Рис. 8. Принципиальная электрическая схема решетки УО-16

описана выше, мы здесь вкратце повторим назначение элементов схемы с учетом внесенных в нее изменений и более подробно остановимся на тех узлах, которые отсутствовали в схеме блока УО-31.

Электрическая принципиальная схема усилителя приведена на рис. 8. Двухтактный выходной каскад, работающий в классе В, выполнен на транзисторах КТ808А. В драйвере использованы достаточно мощные транзисторы разной проводимости КТ816Г и КТ817Г (VT14 и VT18). Ток покоя оконечных транзисторов задается величиной резистора R47, который в динамическом режиме шунтируется стабилитронами VD24 и VD25. Ток покоя стабилизируется цепью отрицательной обратной связи по постоянному току, которая включает в себя транзисторы VT13 и VT15 с их элементами и резистор R43, обеспечивающий также смещение транзисторов драйвера. Для повышения входного сопротивления последнего служит цепь положительной обратной связи, которую создает конденсатор C24.

Дифференциальный первый каскад (VT10, VT11) выполнен на транзисторах КТ502Е, что повышает температурную стабильность и снижает опасность дрейфа нуля. Транзистор VT9 в эмиттерной цепи дифференциального каскада служит для стабилизации тока в каскаде. Второй каскад на транзисторе КТ815Г (VT12) выполнен по схеме с общим эмиттером и дает основное усиление по напряжению. Режим усилителя устанавливается переменным резистором R34.

Общая обратная связь в усилителе по постоянному току осуществляется через резистор R40, а по переменному — путем дополнительного деления выходного сигнала с помощью элементов C23, R38.

На транзисторах VT17 и VT16 собрана схема защиты усилителя от аварийного короткого замыкания его выхода. Принцип работы схемы аналогичен примененной в блоке УО-31. При коротком замыкании выхода на базы этих транзисторов подаются импульсы напряжения, создаваемые током короткого замыкания выходных транзисторов на резисторах R58 и R59. В результате транзисторы VT16 и VT17 открываются и шунтируют участок «эмиттер-база» транзисторов драйвера VT14 и VT18, ограничивая таким образом токи оконечных транзисторов до безопасной величины.

Усилитель имеет два входа, развязанные между собой резисторами R1 и R2 и обеспечивающие большое входное сопротивление (100 кОм). На плате А1 собрана входная часть на интегральных микросхемах типа К553УД2. Первый каскад представляет собой усилитель-ограничитель, служащий для защиты от попадания на вход сигналов с большими амплитудами. Достигается это путем ограничения напряжения питания микросхемы с помощью стабилитронов VD1 и VD2. Уровень сигнала на выходе этого каскада не может превышать на 1÷2 дБ номинальное значение. Переменный резистор R4 служит для установки чувствительности усилителя (0,775 В).

Второй каскад, охваченный частотно зависимой отрицательной обратной связью (элементы R8, C8, C9, R5, R7), является фильтром верхних частот с частотой среза порядка 30 Гц и служит для подавления сигналов инфранизких частот.

В усилителе на отдельной плате собрана схема, обеспечивающая работу светодиодного индикатора перегрузки оконечного усилителя («превышение»), расположенного в шкафу комплекса. Схема собрана также на операционном усилителе К553УД2. На неинвертируемый вход подается часть напряжения питания выходного каскада (+), а на инвертируемый — часть выпрямленного напряжения выходного сигнала. В результате на выходе микросхемы будет разность этих усиленных напряжений.

Выход микросхемы поступает на светодиод в запорном направлении, а на другой электрод светодиода подается стабилизированное напряжение +15 В. Схема индикации построена таким образом, что при отсутствии сигнала и при его значениях, близких к номинальной мощности, напряжение на выходе микросхемы больше +15 В, и светодиод не может гореть. Только при превышении сигнала над номинальным напряжением на выходе микросхемы станет меньше +15 В, и светодиод начнет пропускать ток, то есть гореть. Так как при уменьшении напряжения питающей сети понизится напряжение питания усилителя, а с ним и его выходная мощность, то и схема индикатора перегрузки, которая сравнивает напряжение питания и уровень выходного сигнала, работает в этом случае при меньших, чем номинальные, уровнях сигнала; то есть схема указывает на реальную (в соответствии с отдаваемой мощностью) перегрузку усилителя, а не относительно его номинальной (паспортной) мощности.

Питающее устройство усилителя имеет силовой трансформатор с двумя выпрямителями. Один, собранный на диодах VD30—VD33, содержит емкостный фильтр (C30—C34) с нефиксированной средней точкой и служит для питания напряжением ±36 В основного усилителя мощности. В усилителе УО-18 этот выпрямитель снабжен тиристорным стабилизатором напряжения, по схеме аналогичным стабилизатору блока УО-33.

Второй выпрямитель, также с емкостным фильтром (C14, C15), имеет фиксированную среднюю точку и вместе со стабилизатором напряжения обеспечивает симметричным питанием ±15 В все микросхемы комплекса аппаратуры. Обе половины стабилизатора, размещенного на плате А2, одинаковы по построению и отличаются лишь типом проводимости примененных в них транзисторов.

Стабилизатор содержит проходной (регулируемый) транзистор VT3 и схему управления им. За счет неизменного опорного напряжения, обеспечиваемого стабилитронами VD3 и VD4, схема на транзисторе VT1 образует генератор тока. Его ток распределяется между базой VT3 и коллекторной цепью VT4, база которого отслеживает изменения напряжения на выходе стабилизатора.

Если это напряжение увеличилось, то $VT4$ откроется, большая часть тока потечет через него, а меньшая — через базу $VT3$, вследствие чего его сопротивление увеличится, а напряжение на выходе уменьшится.

Схема на транзисторе $VT7$ служит для защиты стабилизатора от короткого замыкания на его выходе. В этом режиме за счет падения напряжения на $R20$ вследствие прохождения тока короткого замыкания транзистор полностью откроется и зашунтирует базовый ток $VT3$.

Контрольный усилитель УК6

Это двухканальный усилитель (рис. 9), обеспечивающий слуховой контроль в аппаратуре одновременно и автономно по обоим каналам звуковоспроизведения. Каждый канал собран на интегральной микросхеме типа $K174УН7$. Для повышения разборчивости звучания в аппаратуре в усилителе предусмотрен спад частотной характеристики в области самых низких и высоких частот, для чего служат элементы входной цепи $R1, C1$,

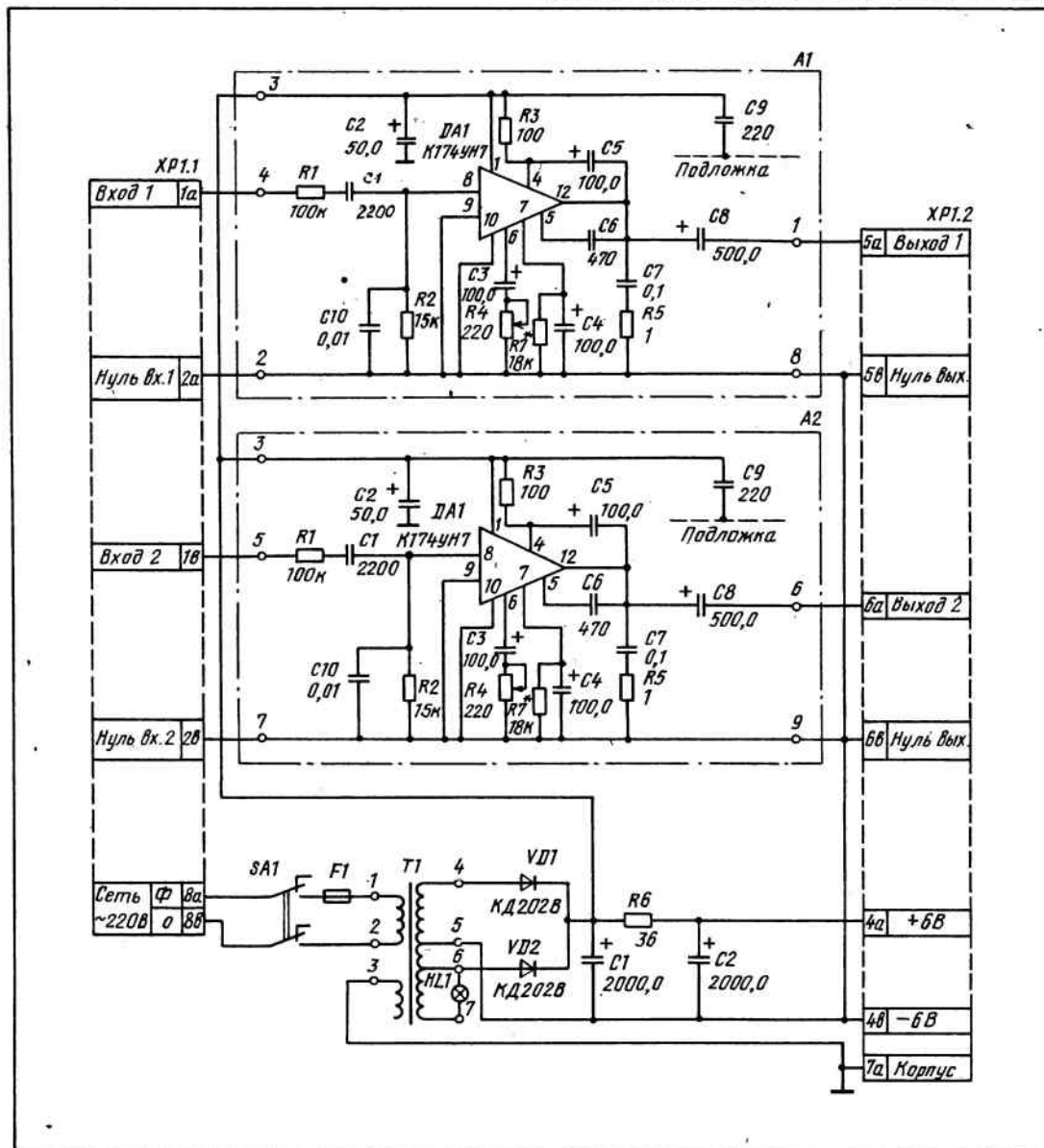


Рис. 9. Принципиальная электрическая схема усилителя УК6

$R2, C10$. Возможность самовозбуждения усилителя устраняется с помощью корректирующих цепей $C3, R4, C4, C2$.

Для устойчивой работы микросхема требует подключения внешних компенсирующих цепей, которые и создают элементы $C5, R3, C6, C7, R5$. Питание усилителя осуществляется однополярным напряжением 14 В от встроенного собственного источника, содержащего силовой трансформатор, двухполупериодный выпрямитель ($VD1, VD2$), и емкостный фильтр ($C1$). Блок УКБ имеет также вывод +6 В для питания усилителя переводчика. Каждый канал усилителя рассчитан на нагрузку 4 Ом при выходной мощности 2,5 Вт.

Шкаф питания звукочитающей лампы 15M89

В отличие от ранее выпускавшейся аппаратуры устройство питания звукочитающей лампы выполнено отдельно от усилительного шкафа, что позволяет более рационально размещать его по отношению к кинопроекторам. В шкафу 15M89 расположены два источника питания лампы: основной, обеспечивающий стабилизированное питание постоянным током, и резервный — для питания переменным током. Последний представляет собой понижающий трансформатор. Основной источник состоит из силового трансформатора и электронного блока 21В75, смонтированного на отдельном шасси и подключаемого к шкафу новым разъемом.

Принципиальная схема блока питания звукочитающей лампы 21В75 приведена на рис. 10. Все необходимые переменные напряжения на блок поступают от соответствующих обмоток основного

трансформатора. Блок содержит мощные диоды $D3, D4$, работающие в схеме двухполупериодного выпрямления, тиристор и двухзвенный LC -фильтр для сглаживания пульсаций, состоящий из дросселей $Dp1$ и $Dp2$ и конденсаторов большой емкости $C4 - C8$. Это основная цепь питания лампы.

На отдельной печатной плате смонтирована схема, обеспечивающая управление работой тиристора, то есть стабилизацию напряжения питания лампы при изменении напряжения питающей сети. Схема управления состоит из выпрямительного моста $D1$, на вход которого от специальной обмотки трансформатора поступает напряжение 36 В, и электронной схемы, питающейся пульсирующим напряжением с выхода моста, пропорциональным напряжению сети. Схема содержит элементы, создающие опорное напряжение ($D2, R5, C3$), и электронный ключ на транзисторах $T1$ и $T2$. На нем происходит сравнение опорного напряжения и напряжения на выходе моста, что служит сигналом для подачи импульса напряжения в управляющую цепь тиристора. Принцип работы устройства стабилизации аналогичен описанному выше (см. схему оконечного усилителя).

Величина напряжения питания лампы регулируется переменным резистором $R3$.

В аппаратуре «Звук Т2-25-2» и «Звук Т2-50-2» шкаф питания звукочитающей лампы подвергся модернизации. Из него исключена многоэлементная электронная стабилизация напряжения, которая порой являлась причиной неустойчивого горения лампы (мигания). На рис. 11 приведена принципиальная схема модернизированного шкафа 15M89.

Он также имеет два источника питания: основной стабилизированный, обеспечивающий

Рис. 10. Принципиальная схема блока питания звукочитающей лампы 21В75

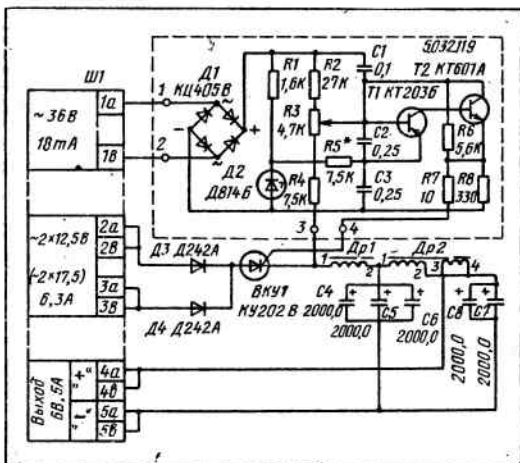
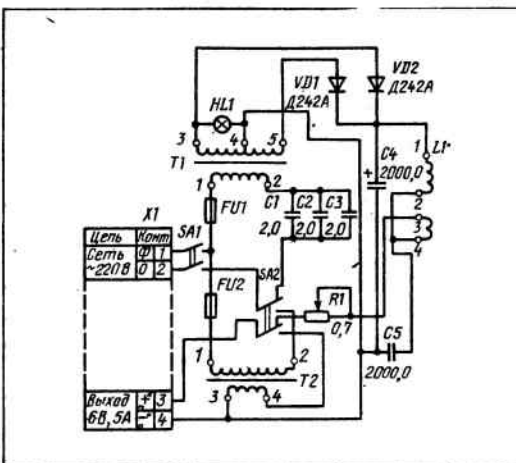


Рис. 11. Принципиальная электрическая схема шкафа питания звукочитающей лампы 15M89



питание звукочитающей лампы постоянным током 6 В, 5 А, и резервный, питающий лампу переменным током 5,3 В с помощью понижающего трансформатора Т2. Основным источником питания содержит силовой трансформатор Т1, двухполупериодный выпрямитель (VD1, VD2) и двухзвенный сглаживающий фильтр (С4 и L1 С5). Вторичная обмотка трансформатора Т1 имеет отводы для регулирования на месте эксплуатации напряжения на лампе. Действие стабилизатора основано на принципе феррорезонанса токов. Напряжение сети распределяется между первичной обмоткой Т1 и конденсаторами С1—С3. Стабилизация осуществляется за счет насыщения сердечника Т1. Если напряжение сети повышается, то сердечник насыщается больше, его сопротивление

переменному току падает и уменьшается падение напряжения на нем до прежней величины. При понижении напряжения питающей сети процесс протекает в обратном направлении.

Так как схема шкафа не содержит активных усилительных элементов, ее работа весьма надежна. Однако размещать шкаф надо на расстоянии 2—3 м от звуковых цепей, ибо трансформатор с насыщенным сердечником создает большие магнитные поля рассеяния, которые могут стать источником помех. Кроме того, насыщенные сердечники при плохой обжимке способны вызвать акустический шум.

Продолжение следует

видеотехника

ВИДЕОМАГНИТОФОН «ЭЛЕКТРОНИКА ВМ-12»

Обслуживание и ремонт

Канал яркости

А. ФЕДОРЧЕНКО

Канал яркости входит в состав блока видео- и звукового каналов (БВЗ) видеоманитона. Блок обеспечивает обработку телевизионных сигналов и сигналов звукового сопровождения при их записи на магнитную ленту и воспроизведении с нее. Кроме канала яркости, он содержит каналы обработки цветowych и звуковых сигналов.

В режиме записи в канале яркости происходят ограничение полосы частот телевизионного сигнала, преобразование его в частотно-модулированные (ЧМ) колебания, усиление последних и подача их на видеоголовки, а при воспроизведении — усиление считываемых ЧМ-колебаний, их детектирование и выделение телевизионных сигналов.

Структурная схема канала яркости изображена на рис. 1 (сплошной линией показаны цепи прохождения сигналов при записи, штриховой — при воспроизведении). При записи входной

телевизионный сигнал поступает на каскад автоматической регулировки усиления (АРУ) микросхемы ID1, который поддерживает постоянным его уровень на входе частотного модулятора канала. Работу каскада обеспечивают селектор синхронимпульсов и детектор, входящие в состав микросхемы ID1.

С выхода каскада АРУ сигнал проходит, во-первых, через ключевой каскад микросхемы ID4 на выходные эмиттерные повторители на транзисторах 1VT20, 1VT21 для контроля на телевизоре или мониторе и, во-вторых, через фильтр нижних частот 1Z1, подавляющий сигналы цветности; и ключевой каскад микросхемы ID1 на подстроечный резистор 1R9. С его движка, которым устанавливают уровень девиации частоты частотного модулятора, сигнал приходит на усилитель микросхемы ID1, а затем — на нелинейный корректор на транзисторе 1VT1. Корректор обеспечивает небольшой подъем высокочастотных составляющих сигнала яркости с малым уровнем для повышения четкости воспроизводимого изображения.

После нелинейного корректора сигнал поступает на устройство фиксации микросхемы ID1, где восстанавливается его постоянная составляющая, а затем — на каскад предскажений. Частотная характеристика последнего представлена на рис. 2. Назначение таких предскажений то же, что

Продолжение цикла. Начало см. в № 12 за 1990 год, № 1 и 2 — за этот год.

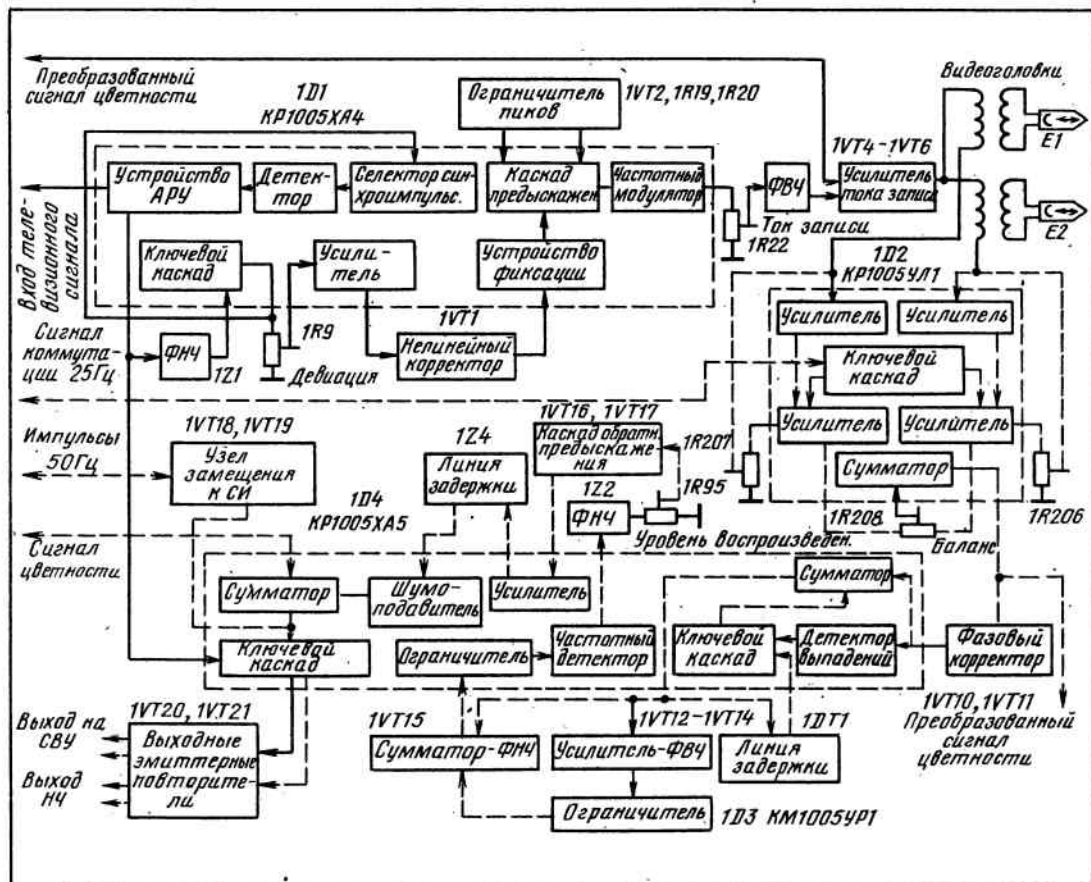


Рис. 1. Структурная схема канала яркости

и во всех случаях частотной модуляции, — подъем амплитуды верхних частот перед модулятором с последующей обратной коррекцией сигнала при воспроизведении. Так как спектр шумов ЧМ-сигнала имеет треугольную форму (амплитуда составляющих растет с увеличением частоты), то при обратной коррекции отношение сигнал/шум улучшается. Для предотвращения перемодуляции

частотного модулятора большими уровнями высокочастотных составляющих скорректированного телевизионного сигнала применен ограничитель динамического диапазона каскада предискажений сверху и снизу (ограничитель пиков) на элементах 1VT2, 1R19, 1R20.

В частотном модуляторе телевизионный сигнал модулирует колебания генератора таким образом,

Рис. 2. Частотная характеристика каскада предискажений

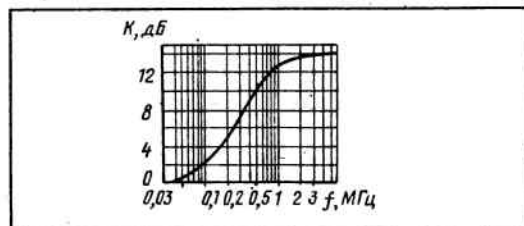
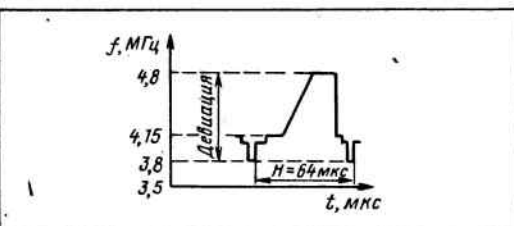


Рис. 3. Модуляция колебаний генератора телевизионным сигналом в частотном модуляторе



что уровню синхроимпульсов соответствует частота 3,8 МГц, а уровню белого — частота 4,8 МГц, как показано на рис. 3. При этом девиация частоты равна 1 МГц.

С движка подстроечного резистора *IR22*, опеделяющего ток записи в видеоголовках, ЧМ-колебания яркости проходят через фильтр верхних частот на усилитель тока записи. Фильтр подавляет составляющие спектра ЧМ-колебаний в полосе частот 0... 1,5 МГц, которые иначе будут мешать записываемым в этой полосе сигналам цветности. Усилитель тока записи на транзисторах *IVT4—IVT6* обеспечивает получение необходимого тока в видеоголовках. В нем складываются также ЧМ-колебания яркости и преобразованный сигнал цветности.

Электрическая связь канала яркости с подвижными видеоголовками обеспечивается вращающимся трансформатором, помещенным в блоке видеоголовок (БВГ).

При воспроизведении считываемые с магнитной ленты двумя видеоголовками ЧМ-колебания усиливаются отдельно и корректируются в двух каналах микросхемы *ID2* предварительного усилителя. Ключевой каскад микросхемы, который управляется сигналом коммутации 25 Гц, снимаемым с датчика положения БВГ, включает усилитель того канала, чья видеоголовка в данный момент считывает сигналы с магнитной ленты. Колебания обеих видеоголовок балансируются по амплитуде на резисторе *IR208* и складываются в сумматоре микросхемы *ID2*. С выхода сумматора ЧМ-колебания поступают в канал цветности и на фазовый корректор на транзисторах *IVT10, IVT11*. Последний выравнивает времена задержек высокочастотных и низкочастотных составляющих ЧМ-колебаний.

После корректора сигнал разделяется в микросхеме *ID4* на две цепи: основную — сумматор и вспомогательную — детектор выпадений. Через сумматор сигнал проходит с некоторым усилением на внешние каскады для дальнейшей обработки. Детектор выпадений выделяет огибающую ЧМ-колебаний. В случае кратковременного уменьшения их уровня в 10... 12 раз, возникающего, как правило, вследствие нарушения магнитного слоя ленты из-за самопроизвольного осыпания магнитного материала или царапин на ней, формируется импульс, открывающий ключевой каскад, который пропускает на сумматор колебания, проходящие через линию задержки *IDT1* (время ее задержки — 64 мкс). В результате «потерянный» сигнал замещается колебаниями предыдущей строки. Благодаря закольцованности цепи сумматор — линия задержки — ключевой каскад на время выпадений обеспечивается замещение сигнала длительностью до пяти строк (зависит от коэффициентов передачи сумматора и линии задержки).

С выхода сумматора сигнал поступает на так называемый двойной ограничитель, состоящий из усилителя — ФВЧ на транзисторах *IVT12—IVT14*, ограничителей микросхем *ID3* и *ID4* и сумматора на транзисторе *IVT15*. Его необходимость объясняется следующим. Дело в том, что в случае

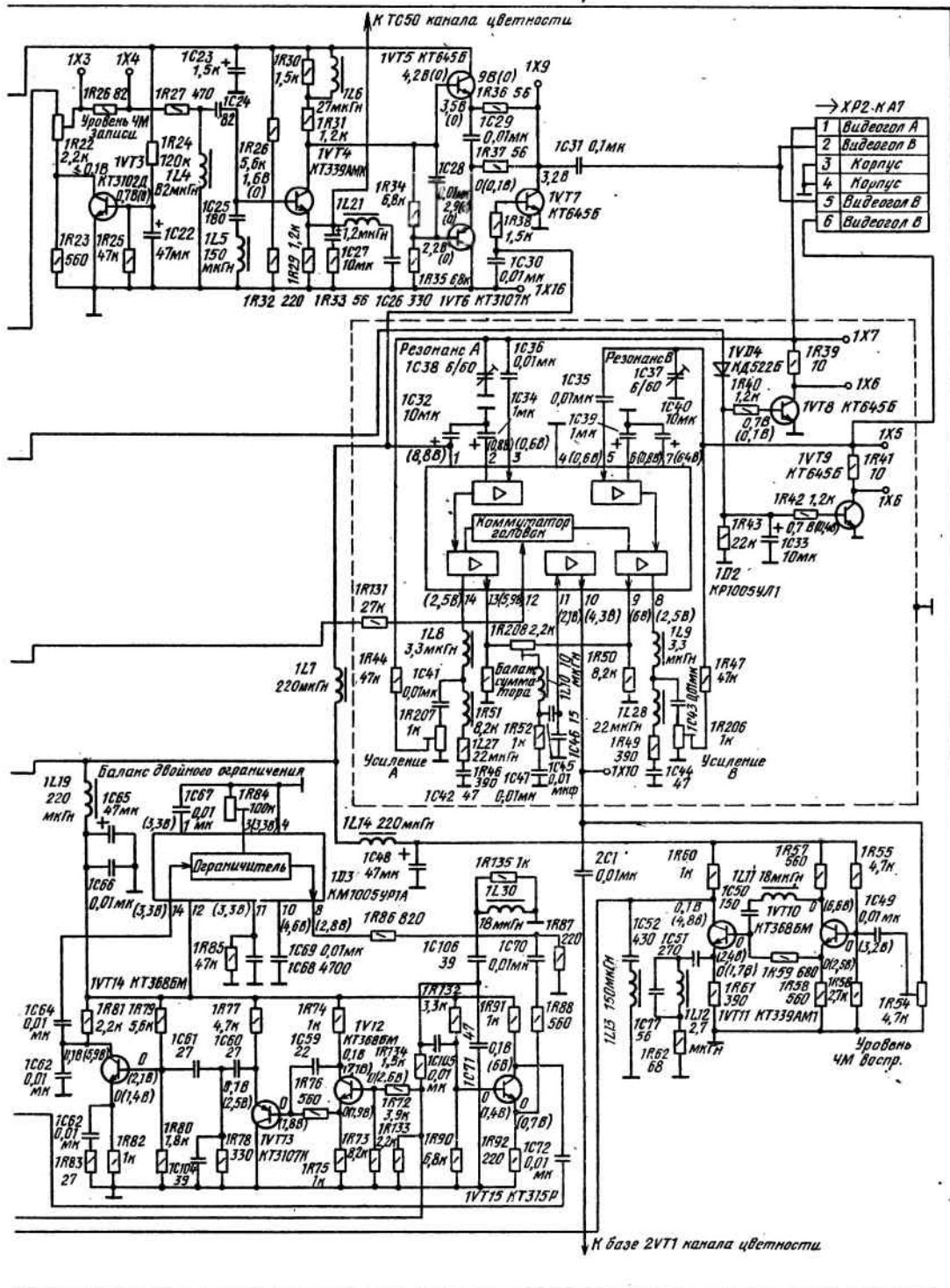
модулирующего телевизионного сигнала с резким перепадом уровня ЧМ-колебания содержат в спектре низкочастотные составляющие с большим уровнем и высокочастотные составляющие с малым уровнем. Если такой сигнал подать сразу на ограничитель, то составляющие с малым уровнем могут потеряться. Чтобы этого не произошло, высокочастотные составляющие, лежащие в полосе девиации, выделяются фильтром верхних частот усилителя на транзисторах *IVT12—IVT14*, ограничиваются в микросхеме *ID3* и поступают на сумматор, собранный на транзисторе *IVT15*. На другой вход последнего приходят также низкочастотные составляющие. Разделенные колебания суммируются и проходят на основной ограничитель в микросхеме *ID4*, ограничиваются и детектируются ее частотным детектором.

Продетектированные телевизионные сигналы выделяются фильтром нижних частот *IZ2* с полосой 3 МГц на уровне 3 дБ и проходят на каскад обратных предсказаний на транзисторах *IVT16, IVT17*. Последний наряду с усилением обеспечивает восстановление исходного сигнала. Характеристика каскада обратна той, которую имеет каскад предсказаний в канале записи.

Восстановленный телевизионный сигнал проходит через усилитель микросхемы *ID4* на линию задержки *IZ4* с временем задержки 0,3 мкс. Она включена в канал яркости для того, чтобы выравнивать времена задержки сигналов яркости и цветности, так как последний, проходя через более узкополосные фильтры, задерживается на большее время.

С линии задержки сигнал вновь возвращается в микросхему *ID4* — на шумоподавитель. Он значительно ослабляет все высокочастотные составляющие сигнала, амплитуда которых меньше определенного уровня. Вместе с шумами при этом частично подавляются высокочастотные составляющие малого уровня воспроизводимого телевизионного сигнала, но это компенсируется нелинейной коррекцией при записи.

После шумоподавителя в сумматоре микросхемы *ID4* воспроизводимые сигналы яркости и цветности складываются. При работе видеомагнитофона в режимах ПАУЗА, ЗАМЕДЛЕННОЕ ВОСПРОИЗВЕДЕНИЕ или УСКОРЕННОЕ ВОСПРОИЗВЕДЕНИЕ узел замещения КСИ на транзисторах *IVT18, IVT19* из прямоугольных импульсов с частотой следования 50 Гц, получаемых в образцовом генераторе канала цветности, формирует кадровые замещающие синхроимпульсы. Они вводятся в микросхему *ID4* в воспроизводимый телевизионный сигнал и обеспечивают в указанных режимах устойчивую синхронизацию телевизора или монитора, к которому подключен видеомагнитофон. Через ключевой каскад микросхемы *ID4* воспроизводимые сигналы поступают на выходные эмиттерные повторители на транзисторах *IVT20, IVT21*. С первого из них сигнал проходит на низкочастотный выход видеомагнитофона, а со второго — на вход согласующего высокочастотного устройства для передачи на радиочастотах в интервале шестого или седьмого каналов.



Принципиальная схема канала яркости видеоманитофона изображена на рис. 4 (в скобках у выводов элементов указаны напряжения в режиме воспроизведения).

В режиме ЗАПИСЬ в зависимости от положения переключателя *ISA1* «Вх. видео — Тюнер» на вход канала яркости поступает телевизионный сигнал с выхода встроенного приемопередающего устройства (через разъем *IXP1*) или с разъема *IXS2* «Вх. видео». Резисторы *2R104*, *1R1*, *1R2* или *2R7*, *1R1*, *1R2* обеспечивают получение входного сопротивления канала, равного 75 Ом. Через конденсатор *1C1* сигнал приходит на устройство АРУ микросхемы *1D1* канала записи.

Принцип действия устройства АРУ основан на поддержании постоянным уровня синхрипульсов и, следовательно, полного телевизионного сигнала. Оно обеспечивает постоянство напряжения на выходе при изменении его на входе в пределах 0,7... 1,4 В.

С выхода устройства АРУ (вывод 24 микросхемы *1D1*) через согласующую цепь *1R3*, *1C103* сигнал проходит на фильтр нижних частот *1Z1*, который имеет полосу пропускания 3 МГц (АЧХ показана на рис. 5) и поэтому не пропускает сигналы цветности. Цепь *1R4*, *1C2* служит нагрузкой фильтра. С нее через конденсатор *1C3* сигнал приходит на вход (вывод 21) ключа микросхемы *1D1*. Через этот ключ, который включен постоянно подачей напряжения +9 В на вывод 23 для передачи напряжения с вывода 21 на вывод 22, сигнал поступает на подстроечный резистор *1R9* для установки глубины девиации частотного модулятора. Кроме того, с вывода 22 через разделительный конденсатор *1C4* сигнал приходит на селектор синхрипульсов, а затем на детектор устройства АРУ.

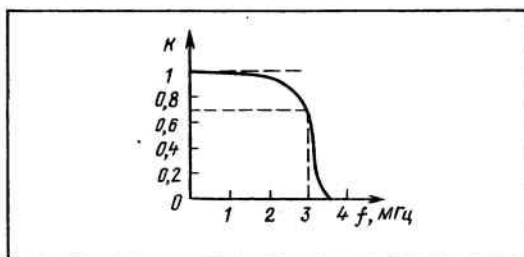


Рис. 5. Амплитудно-частотная характеристика фильтра нижних частот

Снимаемый с движка подстроечного резистора *1R9* телевизионный сигнал усиливается в усилителе микросхемы *1D1* и с ее вывода 18 поступает на нелинейный корректор, собранный на транзисторе *1VT1* и предназначенный для подъема высокочастотных составляющих малого уровня. Коррекция обеспечивается цепью *1C13*, *1R10*, *1C14*, *1VD1*, *1VD2*, *1R11*, *1R12*. Напряжением смещения цепи базы транзистора *1VT2* служит напряжение на

выводе 18 микросхемы *1D1*. С эмиттера транзистора *1VT1* через конденсатор *1C88* сигнал приходит на устройство восстановления постоянной составляющей микросхемы *1D1* и затем на каскад предыскажений.

Каскад предыскажений телевизионного сигнала при подключенных к выводу 11 микросхемы элементах *1R15*, *1C17*, *1R16* обеспечивает подъем высоких частот на 14 дБ (на частоте 3 МГц относительно частоты 40 кГц, см. рис. 2). Для предотвращения перемодуляции частотного модулятора большими уровнями высоких частот в каскаде ограничиваются пики сигналов, превышающие определенные уровни. Уровень ограничения пиков белого в сигнале устанавливается подстроечным резистором *1R20*, а уровень ограничения пиков черного — подстроечным резистором *1R19*. Напряжение последнего через эмиттерный повторитель на транзисторе *1VT2* воздействует на ограничительный диод *1VD3*, подключенный к выводу 12 микросхемы *1D1*. Конденсатор *1C19* обеспечивает шунтирование пиков белого. Пики черного при открытом диоде *1VD3* шунтируются малым выходным сопротивлением эмиттерного повторителя на транзисторе *1VT2*. Уровни ограничения пиков, а также размах сигнала, поступающего на частотный модулятор и контролируемого в контрольной точке *1X2*, показаны на рис. 6. Несущая частота модулятора микросхемы *1D1* определяется емкостью конденсаторов *1C15*, *1C16*.

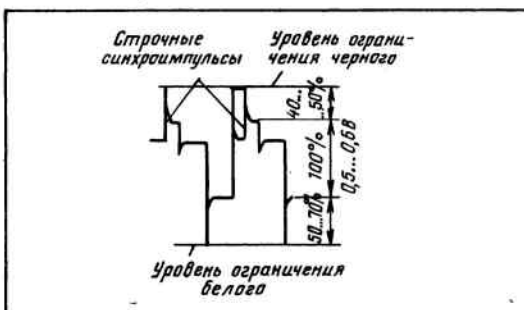
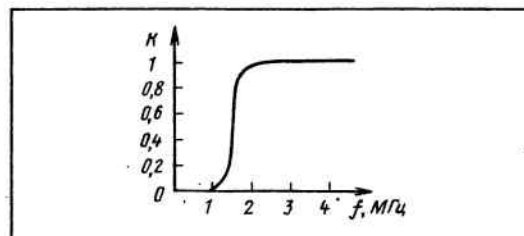


Рис. 6. Сигнал в контрольной точке *1X2*

Рис. 7. Амплитудно-частотная характеристика фильтра высоких частот



После модулятора с вывода 9 микросхемы *1D1* яркостный ЧМ-сигнал приходит на подстроечный резистор *1R22*, которым устанавливают требуемый ток записи видеоголовок. С движка подстроечного резистора *1R22* через резисторы *1R26* и *1R27* ЧМ-сигнал поступает на фильтр верхних частот, образованный элементами *1L4*, *1C24*, *1C25*, *1L5* и включенный на входе усилителя тока записи. Этот фильтр имеет АЧХ, изображенную на рис. 7.

Окончание следует

компьютер для вас

Виды персональных ЭВМ и периферийное оборудование

М. ГИЛОД

Персональные компьютеры в зависимости от их назначения можно разделить (по крайней мере) на два класса: бытовые и профессиональные.

Бытовые ЭВМ (так называемый класс *Note Computers* — домашние компьютеры), или персональные ЭВМ среднего класса, предназначены для работы в домашних условиях. Их можно использовать для электронных игр, хранения нужной информации и т. п. Эти компьютеры позволяют владельцу и самому составлять программы на одном-двух популярных языках программирования.

Один из первых отечественных бытовых персональных компьютеров, поступивших в широкую продажу, — «Электроника БК-0010». Он построен на 16-разрядном микропроцессоре *K1801BM1*. Быстродействие — 500 000 оп./с. Емкость оперативного запоминающего устройства (ОЗУ) — 32 Кбайт (в распоряжении пользователя — 16 Кбайт). Имеется постоянное запоминающее устройство (ПЗУ) емкостью 32 Кбайта. Модификация этого компьютера — «Электроника БК-0010-01», в комплектации завода-изготовителя позволяет составлять программы на языках Бейсик и Фокал.

К концу 1990 года в продаже стали появляться новые модели персональных ЭВМ этого класса,

в том числе и выпускаемые совместными предприятиями.

Из зарубежных моделей можно выделить семейства персональных компьютеров *Atari* и *Spectrum*. Например, *Atari-400* имеет емкости ОЗУ и ПЗУ по 16 Кбайт, *ZX-Spectrum* построен на 8-разрядном микропроцессоре *Z80A*, емкость ОЗУ — 48 Кбайт, ПЗУ — 16 Кбайт, программируется на языках Бейсик, Форт и некоторых других.

Профессиональные ЭВМ предназначены для широкого применения в научной, инженерной, финансовой, административно-управленческой и других видах деятельности. Персональные компьютеры этого класса предоставляются обычно пользователям фирмами и организациями, в которых они работают. Стоимость, размеры и масса таких компьютеров могут заметно превышать показатели бытовых, но и возможности этих машин довольно обширны.

Среди отечественных персональных ЭВМ к классу профессиональных можно отнести семейства «Агат», ДВК, «Искра». ЭВМ «Агат» модификаций 7, 8, 9 построены на 8-разрядном микропроцессоре, быстродействие — 330 000 оп./с, ОЗУ — емкость 32, 64 и 128 Кбайт (в зависимости от исполнения).

Модели ДВК-2М, ДВК-3, ДВК-3М2 имеют 16-разрядные микропроцессоры *K1801BM1* для модификации 2М (быстродействие — 500 оп./с) и *K1801BM2* (1000 оп./с) — для остальных из перечисленных. Емкость ОЗУ — 56 Кбайт, ПЗУ — 8 Кбайт. Программируются на языках Бейсик, Паскаль и др.

Персональная ЭВМ «Искра» также бывает нескольких модификаций. Базовая модель — «Искра-1030.11»: микропроцессор *KM1810BM86*, емкость ОЗУ — от 256 Кбайт до 1 Мбайта (1 Мбайт = 1024 Кбайта, читается: «Один мегабайт»).

Из зарубежных профессиональных ЭВМ отметим модель *Apple-IGS*. Она имеет 16-разрядный микропроцессор *6502B*, емкость ОЗУ — 256 Кбайт (максимальная — 8 Мбайт). Языки программирования — Фортран, Паскаль, Бейсик и др. Персональный компьютер *Atari-1040ST* построен на микропроцессоре *6800* (разрядность — 16 бит), емкость ОЗУ — 1 Мбайт.

Наибольшее распространение в мире получили персональные компьютеры фирмы *IBM* (*International Business Machines Corporation*), основанной в 1911 году в США и являющейся сейчас лидером по производству персональных ЭВМ. Кроме того, многими фирмами выпускаются компьютеры, совместимые с компьютерами *IBM*, — они могут пользоваться общим программным обеспечением. Такие машины будем называть компьютерами типа *IBM*.

С недавнего времени персональными компьютерами фирмы *IBM* заполняется рынок и в нашей стране ввиду отсутствия конкурентноспособных отечественных моделей. В основном это ЭВМ профессионального класса типа *IBM PC XT* и *IBM PC AT*, причем за 1990 год их цена на внутреннем рынке упала примерно в 1,5 раза. Так

что компьютеры фирмы ИВМ, по-видимому, станут у нас наиболее распространенными в своем классе. Поэтому в наших публикациях персональным ЭВМ ИВМ РС ХТ (АТ) будем уделять особое внимание.

Для начала укажем некоторые особенности этих моделей (рис. 1). Модель ИВМ РС ХТ использует 8-разрядный основной микропроцессор Intel-8088, а ИВМ РС АТ — 16-разрядный Intel-80286 или 32-разрядный Intel-80386 (уже появились модели с новым процессором Intel-80486). Производительность персональной ЭВМ ИВМ РС АТ с основным микропроцессором Intel-80286 в пять-шесть раз выше, чем модели ИВМ РС ХТ. В эти компьютеры устанавливаются также дополнительные так называемые математические сопроцессоры Intel-8087 и Intel-80287, которые повышают эффективность вычислительной работы компьютера. Микропроцессор с сопроцессором расположены в системном блоке 1 компьютера. Там же располагаются ОЗУ и ПЗУ (емкость ОЗУ в модели ИВМ РС АТ — 1 Мбайт).

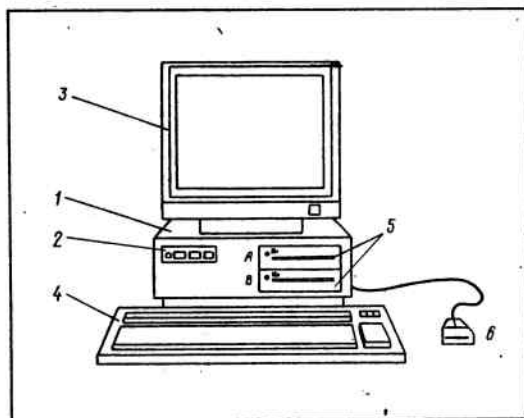


Рис. 1. Внешний вид персональной ЭВМ типа ИВМ РС АТ:

1 — системный блок; 2 — панель индикации; 3 — монитор; 4 — клавиатура; 5 — дисководы; 6 — «мышь».

На системном блоке имеется панель 2 с индикацией питания и режимов работы ЭВМ. Там же расположена кнопка «RESET» (сброс), назначение которой будет объяснено в одной из последующих статей.

Мы уже говорили, что информация вводится и выводится из ЭВМ посредством устройства ввода — вывода (см. статью «Анатомия» персонального компьютера» № 2 журнала). Внешние устройства ввода — вывода информации называются периферийным оборудованием, или просто периферией. Это оборудование определяется возможностями компьютера: в зависимости от класса и модели персональной ЭВМ используемые пери-

ферийные устройства, служащие одной и той же цели, могут значительно отличаться друг от друга. Рассмотрим периферийное оборудование различных классов машин подробнее, но заметим, что некоторые приводимые сведения к моменту публикации могут устареть.

Монитор

Монитор 3 (см. рис. 1) предназначен для отображения информации на экране. Хотя мониторы и похожи на телевизоры, но таковыми не являются. Их единственное назначение — вывод данных в виде изображений, качество которых, добавим, превышает то, которое могли бы обеспечить телевизоры.

Одни мониторы позволяют получать только монохромное (одноцветное) изображение, другие — многоцветное.

Заметим, что бытовые персональные компьютеры обычно предусматривают возможность подключения телевизора в качестве устройства отображения информации, но желательнее все же иметь монитор.

На его экране можно воспроизводить информацию в двух формах: текстовой и графической. В текстовом режиме экран разбивается на отдельные участки — знакоместа (например, 25 строк по 64 символа). Каждое может занимать один из заранее заданных символов (буквы, цифры и т. п.). В графическом режиме экран монитора делится на точки, каждая из которых может быть темной, светлой или иметь собственный цвет (в зависимости от того, монохромный или цветной монитор). Количество точек по вертикали и горизонтали (например, 640×200) называется разрешающей способностью монитора. В графическом режиме на экран можно выводить графики, рисунки и т. п. Чем выше разрешающая способность монитора, тем более качественное изображение (с точки зрения проработки деталей) он дает.

Монитор, подключенный к персональному компьютеру, должен соответствовать его возможностям по выводу информации. Так, бытовой компьютер «Электроника БК-0010-01» позволяет работать как с текстовой информацией, так и с графической, к тому же в цвете. Очевидно, что ему подойдет цветной монитор, позволяющий отображать на экране графическую информацию, например, «Электроника 32 ВТЦ 201». Компьютеры «Микроша», ДВК-2, ДВК-3, «Искра-1030.11» с цветом не работают, поэтому их целесообразно использовать с монохромными мониторами.

Они выпускаются с кинескопом, покрытым зеленым или желтым («янтарным») люминофором, а также черно-белыми (что хуже для глаз). «Зеленым» монитором рекомендуется пользоваться в затененном помещении, а «желтым» — в светлом. Следует отметить, что разрешающая способность монохромных мониторов выше, чем цветных.

Из монохромных известен монитор TTL Monochrome Monitor фирмы IBM. Он обеспечивает четыре уровня яркости изображения, его разрешающая способность — 720×350 точек, частота кадра — 50 Гц. Выпускается также монитор Hercules, имеющий сходные характеристики.

Рассмотрим наиболее распространенные сейчас в мире цветные мониторы.

CGA-монитор (Color Graphics Monitor) позволяет отображать на экране 16 цветов. Его разрешающая способность — 640×200 точек (сравните с TTL-монитором). Частота кадров — 60 Гц, что несомненно меньше утомляет глаза по сравнению с частотой 50 Гц.

EGA-монитор (IBM Enhanced Color Display) может отображать уже до 64 цветов. Его разрешающая способность выше, чем у CGA-монитора — 640×350 точек (по вертикали столько же, сколько у TTL-монитора). Частота кадров — 60 Гц.

Цветные мониторы с еще большим разрешением по вертикали появились в 1987 году — это VGA-мониторы. Их разрешающая способность — 640×480 точек. Они имеют также повышенную частоту кадров — 70 Гц, что более благоприятно для глаз.

ЭВМ взаимодействует с внешним устройством (в данном случае — монитором) посредством адаптера. Монитор и адаптер должны быть совместимы, причем большинство адаптеров способны работать с мониторами нескольких типов. Отметим, что неофициальные, но широко употребляемые названия мониторов (CGA, EGA, VGA) совпадают с обозначениями соответствующих им адаптеров.

Клавиатура

Она обеспечивает взаимодействие пользователя и персональной ЭВМ, служит для введения информации в компьютер. В бытовых персональных ЭВМ клавиатура часто совмещена с основной платой (расположена на системном блоке), как, например, в БК-0010. В профессиональных компьютерах она часто выполняется в виде отдельного устройства 4, подключенного к системному блоку 1 витым, шнуром (на рис. 1 не показан).

Обычно на клавиатуре профессиональных персональных ЭВМ насчитывается 70—100 клавиш, разделенных на несколько групп. Основная часть клавиатуры находится в центре, где расположены алфавитно-цифровые клавиши, служащие для ввода символов (букв, цифр, специальных знаков), клавиши управления вводом (прописные или строчные буквы и пр.), клавиши удаления ошибочного символа с экрана и др.

На клавиатуре персонального компьютера IBM PC AT имеется 12 так называемых функциональных клавиш, обозначаемых F1, F2...F12. За ними закреплены специальные команды и функции, определяемые конкретной работающей программой.

Клавиатура действует следующим образом.

Например, вы набираете текст? При нажатии какой-либо клавиши в компьютер передается ее код, который затем расшифровывается с помощью специальных таблиц, хранящихся в памяти ЭВМ, и на экран монитора выводится соответствующий символ (если была нажата алфавитно-цифровая клавиша). В компьютерах типа IBM чаще всего первоначально не предусматривается работа с русским шрифтом. Для русификации компьютера существуют специальные программы, называемые драйверами клавиатуры. Они изменяют вышеупомянутые таблицы таким образом, что латинский шрифт можно сменить на русский, нажав для этого специальную клавишу. Для работы с русским шрифтом буквы русского алфавита должны быть нанесены на соответствующие клавиши. Отечественные компьютеры предусматривают возможность работы как с русским, так и с латинским шрифтом, а клавиатура имеет специальную клавишу переключения алфавита (РУС — ЛАТ).

Блок клавиатуры обычно снабжен световой индикацией режимов работы.

Окончание следует

читатели предлагают

Об автоматизированной системе продажи билетов

С. КОВАЛЕВ,
г. инженер,
Д. ТРОФИМОВ,
директор дирекции кинотеатров
Тимирязевского района Москвы

Автоматическая система продажи билетов (АСПБ), разработанная НИКФИ и описанная в № 8 «Кинемеханика» за 1990 год*, на наш взгляд, далека от совершенства.

Прежде всего, она чересчур дорога. Посудите сами. С одного терминала кассира может быть продано 400 билетов на один сеанс. Таким образом, для небольших кинотеатров (с залами до 400 мест) необходимы один терминал администратора и один — кассира. При ориентировочной стоимости первого 5 тыс. руб. и второго — 3 тыс. руб. общая сумма составит 8 тыс. руб. И это не считая расходов на монтаж, наладку, обслуживание и охрану системы! Вряд ли маленькие кинотеатры найдут для такой системы средства.

Для кинотеатров с зрительными залами большой

*Деревягина И., Костиков И. «Автоматизированное рабочее место кассира»

вместимости и двухзальных наряду с финансовыми затруднениями возникнут и другие проблемы. В нашей дирекции, например, есть двухзальный кинотеатр «Ереван» (большой зал — 1600, малый — 300 мест).

Для установки АСПБ здесь понадобятся один терминал администратора и пять терминалов кассира. Стоимость системы составит 20 тыс. руб.

Кроме того, так как с одного терминала можно реализовать только 400 билетов, то для одновременной продажи билетов на аншлаговый сеанс в большой и малый залы понадобятся пять кассиров, то есть придется резко увеличить их штат.

Отметим и ряд других недостатков. В АСПБ не предусмотрена блокировка терминала кассира от вмешательства в работу посторонних лиц. Ведь торгующий кассир, продавая билеты, входит с системой в особые денежные отношения. Ему не надо подсчитывать проданные билеты и денежную выручку. АСПБ к концу смены сама выдаст требуемую информацию. Но, так как нет указанной выше блокировки в отсутствие кассира, любой человек сможет «продать» некоторое количество билетов. Система выдаст отчет, в котором будут указаны все отпущенные с этого терминала билеты, в том числе те, которые кассир не продавал. В результате по отчету о реализации билетов, выданному АСПБ, у кассира образуется недостаток.

На наш взгляд, каждому торгующему кассиру надо иметь свой собственный «ключ» в виде кассеты, которая подключалась бы к любому из терминалов кассира. «Ключ» должен содержать в себе код на электронной схеме. Продажу билетов тогда можно будет производить только при подключении кассеты к терминалу. В основном терминале должна быть заложена система опознавания кода кассира, которая позволит определять, имеет ли право данный кассир реализовывать билеты. На бланке билета должен печататься не номер терминала, а код кассира. Это позволит ему продавать билет с любого терминала; легко можно будет выяснить, каким кассиром продан билет; и никто, кроме кассира, не сможет воспользоваться терминалом.

Не предусмотрена в системе возможность отказа от проданного билета. Ведь может сложиться такая ситуация: сделан заказ на билет, кассир ввел его в терминал, билет отпечатан, а зритель отказался от его приобретения. Куда девать этот билет, если нельзя его реализовать? Очевидно, необходимо предусмотреть возможность возврата билета. Машина должна восстановить в своей памяти проданное место и списать со счета кассира выручку за возвращенный билет.

Удобнее, на наш взгляд, в отчетной документации использовать название кинофильма, а не цифровой код, в котором легко запутаться. Понадобится ведь таблица для расшифровки кода.

В основных технических данных АСПБ указывается, что время приема заказа к печатанию билета составляет 8 с. Судя по всему, поиск свободного места и печатание составят до 5 с. Итого — 13 с. Прием денег, выдача сдачи и билета займут еще 15 с. В результате на реализацию одного билета понадобится в среднем до 30 с. Следовательно, чтобы продать с одного терминала 400 билетов, необходимо около 3 ч. А ведь зрители приходят в кинотеатр в основном за 20—30 мин до начала сеанса, без заранее приобретенного билета. Таким образом, при аншлаговых сеансах система, экономя бумагу и время при составлении отчетных документов, не дает преимуще-

ства зрителям. Они как стояли в очереди за билетом, так и будут стоять.

Неудачен терминал кассира. Надо, чтобы дисплей был более простым по исполнению, не совмещен с какими-либо другими системами, имел крепление, позволяющее установить его в любом удобном месте. Упростить следует и клавиатуру: она должна содержать только те клавиши, которые нужны для оформления продажи билетов. Предлагаем свой вариант ее, приведенный на схеме.

С	7	8	9
Д	4	5	6
Р	1	2	3
М	0	,	Сх
Б	ПОИСК		ОТЧЕТ
БР	ВОЗВРАТ		ПЕЧАТЬ

Клавиатура терминала администратора:

С — сеанс; **Р** — ряд; **М** — место; **Д** — дата; **Б** — цена билета; **ВОЗВРАТ** — отказ от напечатанного билета; **БР** — выдача забронированных билетов; **ПОИСК** — поиск свободного места, если зритель не сделал заказа на билет с указанием конкретного места; **ОТЧЕТ** — отчет по проданным билетам и сумме выручке в конце смены; **0...9** — набор цифровых данных; **,** — десятичная точка (знак отделения десятичных долей от числа); **Сх** — сброс при ошибке в наборе

Все данные, связанные с продажей билетов на текущую неделю, закладываются в терминал администратора. Туда войдут:

план зрительного зала с разбивкой мест по поясам; цена билета на каждый сеанс (с разбивкой по поясам), включающая стоимость основного фильма и дополнительной программы (УКП) и т. п. Так как на детские киносеансы цена билета для детей и для взрослых на одно и то же место разная, закладывается двойная стоимость каждого места. Например, для детей — 10 коп., для взрослых — 40 или 50 коп. в зависимости от поясного деления зрительного зала;

количество сеансов, время начала и порядковый номер каждого из них;

дата;

количество забронированных мест.

Дисплей, пульт с клавиатурой и печатающее устройство кассира должны быть соединены с терминалом

администратора, к нему же надо подключить дисплей для информации зрителей, находящихся в кассовом зале.

Предположим, зритель сделал заказ на билеты: сеанс — 16.00, ряд 20, места 15 и 16. Кассир нажимает клавиши в следующей последовательности:

«4» и «С» (четвертый по счету в день сеанс — 16.00). Одновременно на дисплеях кассира и информации для зрителей появляется полный план зрительного зала и время начала сеанса;

«20» и «Р» — (20 ряд);

«15» и «М» — (15 место), одновременно на дисплеях отмечается заказываемое место;

«П» — (печатаение билета): на билете указаны название кинотеатра, дата и время начала сеанса, номера ряда и места, цена билета и код кассира.

Для выдачи следующего билета на этот же сеанс достаточно набрать только ряд и место и нажать клавишу «П».

Если зритель сделал заказ на билеты без указания конкретного ряда и места, набирается код сеанса и нажимается клавиша «ПОИСК». Машина сама выберет свободное место по принципу от лучшего к худшему и укажет его на дисплее, после этого достаточно нажать клавишу «П», и билет будет отпечатан.

При предварительной продаже билета перед набором кода сеанса необходимо дополнительно набрать дату (допустим, 20 марта), нажав клавиши: «2», «0», «.», «0», «3», «Д».

При продаже билетов на детский сеанс используются

клавиши «Б», «1» и «2», где «1» — цена детского билета, «2» — взрослого. Набор производится в следующем порядке: код сеанса, ряд, место (или «ПОИСК») и далее: детский билет — «1», «Б», «ПЕЧАТЬ»; взрослый билет — «2», «Б», «ПЕЧАТЬ».

При ошибке в наборе каких-либо данных нажимается клавиша «Сх», и ошибочно набранная информация сбрасывается.

При продаже бронированных билетов используются клавиши «БР» и «ПОИСК» (или «Р» и «М»).

При отказе зрителя от билета, если информация еще не сброшена с дисплея, нажимается клавиша «ВОЗВРАТ», и проданное место автоматически восстанавливается в памяти АСПБ.

Если киносеанс по каким-либо причинам не состоялся, то процедура возврата билетов несколько удлинится, так как необходимо будет набрать код сеанса, ряд и место, указанные на билете, и клавишу «ВОЗВРАТ».

После окончания смены кассир, нажав клавишу «ОТЧЕТ», получит полную информацию о количестве проданных билетов и сумме выручки.

Такой пульт удобнее в работе и дает экономию времени при продаже билетов. Кроме того, отпадает необходимость использовать в качестве терминала кассира дополнительный микропроцессор. Терминал администратора вполне может выполнять все необходимые функции по продаже билетов.

Если система будет доработана с учетом изложенных предложений, она станет намного проще, возможно, дешевле и найдет широкое применение в кинотеатрах.

Разъяснение Госкино СССР

В связи с поступающими запросами трудовых коллективов кинотеатров Государственный комитет СССР по кинематографии разъясняет: кинотеатры, являющиеся юридическими лицами и перешедшие на новые условия хозяйствования, имеют право, в соответствии с Законом СССР о предприятиях в СССР, использовать арендную форму хозяйствования с выкупом основных фондов, а также выходить из действующих организационных структур (КВО).

Таким же правом пользуются районные дирекции киносети, имеющие статус юридического лица. При этом они вправе заключать договоры с входящими в их структуру кинотеатрами (киноустановками).

Кинотеатры (киноустановки), еще не переведенные на условия хозяйствования, предусмотренные указанным Законом, или не являющиеся юридическими лицами, пользуются правом перехода на арендные отношения в соответствии с Основами законодательства Союза ССР и союзных республик об аренде.

До решения республиканскими органами власти вопроса о порядке приватизации государственной собственности в непродуцированной сфере договоры об аренде следует заключать с вышестоящими органами управления или исполкомами местных Советов народных депутатов.

Начальник Главного экономического управления Госкино СССР
А. ДАВЫДОВ

в репертуаре

Среди работ ленинградского режиссера Игоря Масленникова («Гонщики», «Сентиментальный роман», «Ярославна, королева Франции», «XX век начинается», «Хроника Сатаны-младшего» и др.) мелодрама «Зимняя вишня» (1985) занимает особое место. В свое время она привлекла внимание миллионов зрителей. Публика отдала должное и новому взгляду на «женскую» тему, и удачному выбору жанра, и несомненной одаренности тогда еще только набравшей популярность Елены Сафоновой, исполнительницы главной роли. И вот сейчас выходит на экран продолжение той давней истории — «ЗИМНЯЯ ВИШНЯ-2» (ст. «Троицкий мост» при участии фирмы США «АРТВ», цв., 10 ч.), в которой рассказывается о встрече бывших любовников через пять лет. Автор сценария — Владимир Валучский. В ролях — Елена Сафонова, Виталий Соломин, Ирина Мирошниченко.

Трагические события, происшедшие в конце 40-х годов в сибирском ГУЛАГе, легли в основу картины «ЗАТЕРЯННЫЙ В СИБИРИ» (Англия при участии «Мосфильма», цв., две серии) — новой работы Александра Митты (он же — соавтор сценария, написанного вместе с Валерием Фридом и Юрием Короткевичем). Печальная судьба постигла американского археолога, проводившего раскопки на территории нашей страны. Оказавшись одиноком семьей сына белогвардейца, он попал в один из сталинских «лагерей смерти», где ученому предстояло выдерживать нелегкие испытания. В главной роли — английский актер Энтони Эндрюс. Среди других исполнителей — Елена Майорова, Владимир Ильин, Наталья Гундарева.

Хотя действие ленты «УРОКИ В КОНЦЕ ВЕСНЫ» («Мосфильм», цв., 8 ч.) и развивается весной — осенью 1964 года, но отображаемое на экране время по сути своей мало отличается от

эпохи сталинского произвола. Полгода без суда и следствия проводит в тюрьме не совершивший никакого правонарушения подросток. Шесть страшных месяцев надругательств не пройдут для мальчишки бесследно... Постановщик и автор сценария — дебютант Олег Кавун. В ролях — Даниил Толкачев, Александр Феклистов, Николай Засухин, Валерий Золотухин.

Еще одна мосфильмовская картина — «КОЛОБРОД» (цв., 8 ч.), снятая режиссером-дебютантом Сергеем Ломкиным по мотивам рассказа Владимира Кононенко (он же — автор сценария) «Поймать рыбу». Обыкновенная история рыболова, мечтающего поймать рыбу невиданных размеров, поднимается здесь до уровня философской притчи.

Любовные томления молодой девушки — в центре мелодрамы «СОН ДЕВСТВЕННОЩИ» (СССР — Западный Берлин, цв., 10 ч.). Режиссер фильма и автор сценария — Геннадий Беглов, дебютировавший лентой «Ад, или Досье на самого себя». В ролях — Владимир Кнат, Карина Моритц и «звезда» довоенного кино Татьяна Окуневская.

В картине «КОГДА СВЯТЫЕ МАРШИРУЮТ» (ст. «Голос», цв., 10 ч.) рассказывается о встрече после тридцатилетней разлуки музыкантов одного ансамбля, для которых джаз стал самой жизнью. Автор сценария — Александр Житинский («Уникум», «Время летать», «Филиал», «Лестница»). Режиссер — Владимир Воробьев, до сих пор работавший на ТВ. В ролях — Вера Алентова, Владимир Стеклов, Эммануил Виторган, Александр Дольский.

Любителей фантастики привлечет киноальманах «ДОМИНУС» (ст. «Фора-фильм», цв., 8 ч.), две новеллы которого — «Хозяин» и «Чертовое колесо» — созданы по мотивам рассказов американского писателя Рэя Бредбери. Постановщики — Марина Цурцумия и Александр Хван. Автор сценария — Иван Лоцилин. В ролях — Виктор Евграфов, Елена Евсеенко, Борис Юхананов, Игнат Чиков, Дима Бродов.

Поклонников философского кино, «клубных» фильмов ждет встреча с очередной работой Александра Рехвиашвили («Грузинская хроника XIX века», «Путь домой», «Ступень») — «ПРИБЛИЖЕНИЕ» («Грузия-фильм», 9 ч.). Развернутая жизнь обычной тбилисской семьи нарушается известием, что хозяин унаследовал деревенский дом, вообще-то никому не нужный. В результате возникает любопытная психологическая ситуация, которая для авторов фильма (сценарий А. Рехвиашвили и Нугзара Шатадзе) интересна возможностью показа сложности и глубины человеческих взаимоотношений. В ролях Анна Нижарадзе, Жанри Лолишвили, Марика Чичинадзе, Сосо Логидзе.

Место действия картины «ЧЕРНАЯ МАГИЯ, ИЛИ СВИДАНИЕ С ДЬЯВОЛОМ» («Молдова-фильм», каш. цв., 10 ч.) — маленькое молдавское село, почти вымершее в послевоенную пору голода и разрухи. Доведенные до отчаяния люди принимают попытку спастись, обратившись за помощью к «нечистой силе». Постановщики — опытный режиссер Борис Дуров (он же — соавтор

Ксдс — кроме специальных сеансов для детей.

сценария, написанного вместе с Георгием Марларчуком) и дебютант Юрий Музыка. В ролях — Александр Зорилэ, Стелла Мырзенко, Капитолина Ильенко.

К сожалению, приходится признать, что из месяца в месяц растет число лент, адресованных любителям острых ощущений, интриг и атрибутов детективного жанра — драк, насилий, убийств, вымогательств, шантажа.

По мнению режиссера и сценариста Музраба Баймухамедова, детектив «**УБИЙЦА ПОНЕВОЛЕ**» («Узбекфильм», цв., 8 ч.) представляет собой «уголовный вестерн, в котором зритель увидит жестокость уголовного мира, поймет реальную опасность возрастающих преступлений». В один клубок здесь сплелись и темные дела мафии, пробравшейся в правоохранительные органы, и происхождения дельцов наркобизнеса, и неразделенная любовь, и запоздалое прозрение. Среди исполнителей главных ролей — Вероника Изотова («Верую в любовь», «Время и семья Конвей», «Выкуп», «И повторится все», «Пять писем прощения»).

Большую часть остросюжетной ленты «**УБИЙЦА**» (ТПО «Катарсис» — Свердловская ст., цв., 9 ч.) занимает трагическая история мести отца растлителю его дочери-подростка. Режиссер — Сергей Мартыянов («Подданные революции»). Автор сценария — Левиан Чумичев. В ролях — Владимир Антоник («Русь изначальная», «Николай Подвойский», «Коррупция»), Светлана Крючкова, Елена Борзова, Роман Громадский.

Поклонники молодого актера Андрея Соколова («Маленькая Вера», «В городе Сочи темные ночи», «Наш человек в Сан-Ремо», «Искусство жить в Одессе», «Она с метлой, он в черной шляпе», «Охота на сутенера») могут увидеть его вновь — в приключенческой ленте «**ПАЛАЧ**» (ПТО «Русское видео» — ТПО «Ладога», цв., две серии, 17 ч.). Это история молодой журналистки, отстаивающей не совсем обычным способом свою поруганную честь и достоинство. Режиссер — дебютант Виктор Сергеев. Автор сценария — Сергей Белощников. В главной роли — Ирина Метлицкая («Оглашению не подлежит», «Выкуп», «Личное дело судьи Ивановой», «Куколка»).

Внимание Микаэла Довлатяна, постановщика картины «**ЛИЦОМ К СТЕНЕ**» («Арменфильм» цв., 10 ч.), сосредоточено на внутреннем мире молодого следователя прокуратуры, попавшего в атмосферу далеких от справедливости решений и приговоров. На личном опыте новичок убеждается, что в правоохранительных органах царствуют коррупция, произвол, «телефонное» право. Авторы сценария (по повести О. Мелконяна «Допрос») — Георгий Николаев, Сурен Бабяна, М. Довлатян. В главной роли — Дмитрий Харатьян.

В центре фильма «**ЯМА**» (ст. им. А. Довженко, цв., 9 ч.) по одноименной повести А. Куприна — полные драматизма судьбы обитатели публичного дома или, как его называли прежде, дома терпимости. Режиссер-дебютант — Светлана Ильинская. Она же — соавтор сценария, создан-

ного вместе с А. Курковым. В ролях — Татьяна Догилева, Любовь Руднева, Ирина Цывина, Валентина Талызина, Евгений Евстигнеев.

И наконец — комедия (единственная!): «**КОШМАР В СУМАСШЕДШЕМ ДОМЕ**» (Свердловская ст., цв., 8 ч.). Действительно, кошмарная история приключилась в Доме творчества работников искусств, когда в результате буйной фантазии и предприимчивости некоего молодого бездельника Дом на денек превратился в кооперативную клинику для душевнобольных. Придумал и рассказал эту смешную историю Николай Гусаров («Тайна Золотой горы», «Семен Дежнев», «Лошади в океане», «Команда 33»). В главной роли — Александр Кузнецов («Джек Восьмеркин — американец», «Две стрелы», «Приморский бульвар»). Среди других исполнителей — Виктор Павлов, Тамара Семина, Юрий Назаров.

Авторы художественно-публицистической ленты «**СЕМЬЯ И ЛЮБОВЬ В АМЕРИКЕ**» («Центрнаучфильм» — ТПО «Катарсис», цв., 8 ч.) — режиссер Владимир Левин и сценарист Эдуард Дубровский — приглашают к разговору о том, как понимают проблемы семьи и любви в США.

Памяти выдающегося режиссера Сергея Параджанова, создателя фильмов «Тени забытых предков», «Цвет граната», «Саят-Нова», «Ашик-Кериб», посвящается художественно-публицистическая картина «**ТЕАТР ПАРАДЖАНОВА**» (ЦСКП «Статус», цв., две серии, 11 ч.). Режиссер — Евгений Татарец. Автор сценария — Валерия Милова.

Среди *зарубежных* картин значительный интерес представляет американская «**ИИСУС**» (цв., 12 ч., без права показа по ТВ) — экранизация Евангелия от Луки. В главной роли — английский актер Брайан Дикон.

Увлечательная любовная история на фоне зрелищного поединка асов-скейтбордистов — в центре приключенческой ленты «**СТОЛКНОВЕНИЕ**» (США, цв.). Ее постановщик — Дэвид Уинтерс («Космическая заварушка»). В ролях — Джон Бролин, Роберт Раслер, Памелла Гилли.

Очаровательная героиня лирической комедии «**БУМ**» (Франция, цв., 11 ч., без права показа по ТВ и видео, кдс) находится в том возрасте, когда все свободное время забирает борьба за внимание и успех у сильной половины человечества, а желание нравиться и быть любимой затмевает все остальное. Режиссер — Клод Пиното («Седьмая мишень»). В ролях — Клод Брассер, Брижит Форсей, Софи Марсо.

В репертуаре — и несколько фильмов *стран Восточной Европы*.

Лента «**ПУТЬ НА ЮГО-ЗАПАД**» (Чехо-Словакия, цв., 9 ч., реж. Зденек Сировы) снята по мотивам произведений Джека Лондона и рассказывает о трудностях, выпавших на долю мальчишки-сироты из поселка золотоискателей. В ролях — Иржи Страх и Иржи Шмитцер.

Не назовешь легкой и судьбу юного одаренного скрипача — героя болгарской ленты по повести Виктора Паскова «Баллада о Георге Хениге» «**ТЫ, КОТОРЫЙ НА НЕБЕ**» (цв., 10 ч., реж.

Дочо Боджаков). В ролях — Йозеф Кронер, Боян Ковачев.

История двух армейских друзей, которые не расстаются и после окончания срока службы, представлена в лирической комедии **«ЭТЕ И АЛИ»** (Германия, каш., цв., 7 ч.). Это — удачный дебют режиссера Петера Кахане. В ролях — Йорг Шюттаут, Томас Путензен, Даниела Хоффман.

Еще об одном немецком фильме — **«АКТРИСА»** (цв., 9 ч.) — читайте на с. 36.

Теперь — о лентах других стран.

«ВТОРОСТЕПЕННЫЕ РОЛИ» (Куба — Испания, цв., 12 ч., реж. Освальдо Рохас) — о буднях одной театральной труппы современной Гаваны. В ролях — Росито Форнес, Хуан Луис Гальярдо.

Из мест заключения возвращается в родные края предводитель дворовой шпаны, смелый и добросердечный парень, которому не везет ни в любви, ни в попытках разбогатеть. Такова сюжетная канва китайской драмы **«ТРАГЕДИЯ ЧАСТНОГО ПРЕДПРИНИМАТЕЛЯ»** (цв., 9 ч., реж. Се Фэй), снятой по мотивам романа Лю Хэна

«Черный снег». В ролях — Цзянь Вэнь, Чен Линь, Цай Хунсян.

С уверенностью можно предсказать большой коммерческий успех двух индийских фильмов (оба — без права показа по ТВ). **«КОММАНДОС»** (ш/э, цв., две серии, 16 ч.) — мелодраматическая история противостояния одного супермена и его возлюбленной козням и коварству террористов. Постановщик картины и автор сценария Баббар Субхаш («Танцор диско», «Танцуй, танцуй») собрал здесь немало «звезд» индийского кино. На экране — Митхун Чакраборти, Мандакини, Шакти и Шаши Капуры. В основе другой мелодрамы **«ГЕРОЙ ХИРАЛАЛ»** (цв., две серии, 14 ч.) — судьба парня-весельчака, отправившегося на поиски своей легкоймысленной возлюбленной. Режиссер — Кетан Мехта. В ролях — Насируддин Шах, Санджана Капур, Дипа Сахи.

О героической борьбе народа Мозамбика за свое освобождение от португальских захватчиков рассказывает фильм **«ВРЕМЯ ЛЕОПАРДОВ»** (Мозамбик — Югославия, цв., 9 ч., без права показа по ТВ, реж. Здравко Велемирович).

АКТРИСА

Этот фильм надо смотреть по многим причинам. Во-первых, на нашем обезображенном в последнее время бесчисленными преступлениями и пороками, нравственно обнищавшем экране просияет история красивой и мужественной любви, восторжествовавшей над страшным временем, мелкими страстишками, страхом смерти. Во-вторых, зрители вновь встретятся с талантливой немецкой актрисой Коринной Харфух, которую они уже видели в ленте «Фаллада — последняя глава». В-третьих, в основе картины — добротный литературный материал: одноименный роман Хедды Циннер, где психологическая сложность удачно сочетается с динамикой повествования, изобилующего неожиданными поворотами сюжета. Достоинства прозы сохранил фильм, который создали Регина и Зигфрид Кюны. Она — автор сценария. Он — режиссер, окончивший в свое время ВГИК (мастерскую С. Герасимова) и работавший на «Мосфильме» и в Московском театре сатиры. В советском прокате были его фильмы «Родственные натуры» и «Сельские Ромео и Джульетта».

...Начало 30-х. Германия. В небольшом театре зарождается любовь молодых актеров — Марии Райне и Марка Левенталья. Но мрачные тучи нацизма уже начинают сгущаться над ними. После печально прославившейся «Хрустальной ночи» разворачивается оголтелая антисемитская кампания. Все евреи должны покинуть немецкие театры, дабы не «осквернять» чистоту арийской культуры. Среди изгоев оказывается и Марк,



нашедший пристанище в крошечном еврейском театрике на окраине города. По-инному складывается судьба Марии. Она, истая арийка, обладающая характерной «нордической» внешностью, становится царицей сцены. На какое-то время Мария покорена и одурманена новой жизнью: всеобщим признанием, славой, богатым поклонником-нацистом. Юность, а вместе с ней и первая любовь, казалось бы, забыты. Но неожиданно в день премьеры девушка получает маленький букет с запиской от Марка. Великолепно играет эту немую сцену Коринна Харфух: то нежные

воспоминания, то сомнения мелькают на ее лице, то окаменевают оно в маске страха перед будущим. И все же Мария Райне выбирает любовь. Она готовится сыграть новую роль — уже в жизни: инсценирует самоубийство, перекрашивает волосы в черный цвет, имитируя внешность еврейской девушки, и начинает вместе с Марком иное существование, полное тревог и тягот, на краю гибели. Путь к славе для нее закрыт, но зато открылся мир настоящего искусства, который немислим без истинно высоких чувств. Это взросление Марии, ее духовное мужание передано Харфух в двух «театральных» эпизодах. В период славы — в зале, переполненном фашистами, и в финале картины — на сцене маленького еврейского театра Мария играет одну и ту же роль — Жанну д'Арк в «Орлеанской Деве» Шиллера. В первом случае актриса подчеркивает в своей героине фанатизм, истеричную, почти нездоровую приверженность навязчивой идее. Во втором — Мария, уже много пережившая и испытывавшая, делает кульминацией роли сцену суда. Здесь Жанна показана верной себе, мужественной, несломленной...

Это «фильм одной актрисы», запоминающейся и неординарной. Коринна Харфух начала свой путь в театре Карл-Маркс-штадта, играла на крупных берлинских сценах, с 1983 года выступает в знаменитом Берлинском ансамбле.

Однако все же не сцена вознесла Харфух на артистический «Олимп». Судьба сложилась так, что она снялась практически во всех картинах, определивших лицо кинематографа ГДР в 80-е годы. В прошлом году актриса получила на национальном фестивале премию за лучшее исполнение женской роли в фильме своего мужа Михаэля Гвиздека «Встреча в Траверсе». То, что самые именитые немецкие кинорежиссеры заинтересовались индивидуальностью Харфух, — не случайно. Ее творческий почерк, проявившийся и в роли Марии Райне, можно сравнить с манерой художника-графика: пользуясь строгими, лаконичными средствами, без ярких мазков, она умеет насытить свои создания экспрессией, различными оттенками эмоций и душевных движений.

Предлагаемый рекламный текст

Для афиши

История любви, восторжествовавшей над страшным временем.

Для анонского объявления

Те, кто възскует давно утерянных экраном чистоты и силы переживаний, кто любит серьезный кинематограф, кого привлекает знакомство с актрисой номер один кино ГДР и будущей «звездой» кинематографа общегерманского, внимательно следите за программой кинотеатров. Фильм «Актриса» — для вас!

В основе картины — одноименный роман немецкой писательницы Х. Циннер. На экране — чистая и трагическая любовь молодых артистов театра, еврея и арийки, в годы нацизма.

В главных ролях — Коринна Харфух и Андре Хеннике.

Е. МОСИНА

Роман Балаян



Из книги Зары АБДУЛЛАЕВОЙ «Живая натура» (М.: ВТПО «Киноцентр», 1989)

«...Я родился в 1941-м (15 апреля — Ред.) — и годы войны были лучшими годами моей жизни. Вся страна переживала страдания, горе, голод, а я, безумно счастливый, жил далеко в горах, обласканный мамой, соседями, друзьями. Даже смерть отца, которого я не успел узнать, меня в те годы не угнетала. Моя мама была врачом на пять деревень. Меня обожали как сына доктора, оберегали как сироту. Мы не знали лишений...»

«...В 1948 году мы переехали в Грозный. Все неожиданно разбилось, я лишился привычного уклада, начались трудности. Мы спали на земляном полу, я не мог видеть мерзлую, сияющую картошку, хотя это, конечно, не самое страшное. Самым страшным было для меня то, что моя мама постепенно становилась другим человеком. Мама превращалась в тихое домашнее создание. А совсем недавно была свободной, яркой женщиной...»

«...Через три года вернулись в Нагорный Карабах. Когда я учился в школе, то был очень смазливый мальчишкой и собирался на актерский во ВГИК. Однако, будучи провинциалом, не знал,

что экзамены проходят в июле, и, слава Богу, приехал, когда уже было поздно...»

«...В 1962 году я поступил на дагестанский русский курс театрального института, договорившись о переводе во ВГИК. Но на третьем курсе случайно узнал, что в Киеве есть факультет кинорежиссуры. Я подумал: «Ну, буду я ждать ВГИК, начну с первого курса, потеряю годы...»

...От первой курсовой картины по собственному сценарию в режиссерской памяти осталось лишь название «Дезертир». Потом — одночастевка «Вербное воскресенье» (сценарий М. Беликова). Потом — диплом «Вор» по новелле западно-карпатского писателя М. Черемшны. Потом, в 1970-м, «Анатоль Петрицкий» — юношеский эскиз о знаменитом художнике. Потом по сценарию Б. Ласкина и Л. Лиходеева снят «Эффект Ромашкина», оцененный режиссером как глубокий провал. Проверить — невозможно, так как фильм исчез при таинственных обстоятельствах. А потом была «Каштанка», с которой, собственно, и начался режиссер Балаян...

«...Работая над фильмом, я думал о нашем одиночестве, о том, как мы не властны над близкими, не умеем удержать прекрасный и нежный мир, который с такой отдачей разделяем в любви. Этот мир нетелесных отношений очень страшно терять, потому что с ним связаны все наши душевные усилия, заботы, радости. Уход Каштанки вырос для нас в мировую трагедию — в предательство учителя учеником. Вставной эпизод в «Каштанке» — это как бы письмо одному из моих учителей, Сергею Параджанову, который тогда был далеко от меня. Я не мог поддержать его, доказать свою преданность...»

«...Общение с Параджановым стало «моими университетами». Я очень любил его, и, если бы Параджанов не жил тогда в Киеве, неизвестно, как сложилась бы моя режиссерская судьба, что бы из меня вышло...»

«Полеты во сне и наяву»



...В свой «голубой» (или «розовый») период Балаян создал одну из самых нежных и строгих картин. Фильм-миниатюру о любви и преодолении давящей, сокрушительной для человека пустоты. В своем фильме режиссер обратился к классической для искусства XX века теме цирка, к одинокому и по-детски беззащитному Клоуну, избрав чеховский вариант вечных мотивов — без гипертрофии безысходности, но и без ханжеского смирения перед ней.

«...Я обратился к Тургеневу только потому, что не понимал невозможность современной темы. Думаю, что не заблуждался. Прочитав «Записки охотника», состоящие сплошь из шедевров, я наткнулся на «Бирюка». Во время чтения, сразу же, возник финал фильма, и я решил...»

...Режиссер волей-неволей определил время: — прошлое, пространство — не город, не деревню, а Природу (лес как ее часть) и Дом (ковчег в огромном мире). Героя — простого человека, существующего в унизительных обстоятельствах. Человека гордого, непокорного, страдающего — одного из многих и вместе с тем незаурядного. Режиссер дал почувствовать драматизм собственного восприятия жизни и ввел отсутствующее у Тургенева убийство Бирюка...

«...По режиссуре я считаю «Бирюка» своей лучшей картиной. Если она кому-то не нравится, если кажется, что в ней нет необходимой сегодня остроты, современности, то я не слишком огорчусь...»

«...После «Бирюка» я пять лет снимал и даже заработал репутацию акына от режиссуры. У меня, однако, была масса планов, но сценарии не проходили даже на уровне заявок. Вот я и выжидал. Многие, что пережил герой «Полетов...» («Полеты во сне и наяву» — Ред.), накопело и в моей душе. Мне показалось, что это можно снять. Тогда я позвонил Виктору Мережко...»

«...Снимаю «Полеты...», я тешил себя надеждой, что фильм не устареет и через десять лет. В нем есть некая загадка: до конца ведь непонятно, куда стремится герой, чего хочет, кто прав, а кто не совсем. При этом все они в фильме люди хорошие, но почему же тогда всем им так плохо?! Об этом стоит задуматься...»

...Время фильма — это три дня из жизни Сергея Макарова, на один из которых приходится сорокалетие героя. Время фильма — его повседневное существование с установившимся от утра до вечера распорядком: хождением на работу, семейными неурядицами, встречами с любовницей, беготней, разговорами и недомолвками. Нормальная жизнь.

Но время фильма — при своей бытовой достоверности, узнаваемости — еще и ирреально. Герой имеет странную привычку летать во сне, о которой все знают, но в которую никто не верит. Не верят именно потому, что все про все знают. Все во всем уверены — не сообщешь. Ирреальное время фильма — это блажь гибкого, поджарого человека с каким-то отсутствующим, погруженным в себя взглядом. Человека, перешагнувшего половину жизни. Взрослого мальчика, летающего во сне.

Время фильма — это и символическое время середины жизни, сумеречного — между волком и собакой — состояния. Когда лист пожелтел, но еще не опал, когда надежды не оправдались, но пути еще не заказаны. И ты летаешь туда-сюда, вверх-вниз. В детстве оторваться и полететь возможно или на качелях (пустые качели то и дело возникают в фильме), или в цирке... «Смертельный номер» Сергея Макарова у крутого речного берега закончился благополучно. Вызвав разочарование у искренне обеспокоенных «зрителей», он виртуозно подтвердил свою репутацию клоуна.

«...Я снимаю Янковского только по одной причине. Не знаю, правда, в обиду это ему или нет, — мне интересно его лицо. Оно «работает» в любом возрасте: и в двадцать, и в пятьдесят. В любое время — его можно было бы с меньшим эффектом снимать, скажем, в эпоху немого кино. В любой стране — даже в Китае, что-то неуловимо «восточное» в нем есть, может быть, в разрезе глаз. Больше того, по его лицу не видно, какой он человек. Никто заранее не знает, не в состоянии определить, плохой он или хороший. Его взгляд, я убежден, способен выразить немислимую амплитуду: от мерзавца до Христа. Такая сложность меня устраивает».

...А потом случился «Поцелуй» по чеховскому рассказу, написанному в 1887 году.

«...Сначала я не хотел снимать «Поцелуй»... В то время я переживал неудачу с «Полетами...», которые не были приняты. Тогда друзья предложили мне сделать что-нибудь для телевидения. Я взял томик Чехова, наткнулся на «Поцелуй» и тут же позвонил, предложил. Пришлось буквально заставлять себя работать, но за результат я отвечаю полностью».

...Спустя два года Балаян вместе с Р. Ибрагимбековым ставит фильм-вариацию на темы Пушкина («Храни меня, мой талисман» — Ред.) — с множеством близких и дальних ассоциаций. Место действия — Болдино. Время действия — праздничные дни во славу великого поэта. Александр Сергеевич присутствует — отражен — в фотографиях, скульптурах, чашушках, интервью, песнях, разговорах...

«...Мне очень дорого пушкинское сочетание якобы легкомысленности и настоящей серьезности, что он не хочет казаться таким всезнающим мужем. Кроме того, мне жизненно необходимо сохранять на съемочной площадке атмосферу непринужденности, состояние «легкомысленности». Во время работы мы всячески избегаем высоколбой претензии создания искусства. Просто общаемся, импровизируем, шутим. Живем. При этом я надеюсь, что все участники того или иного фильма мне верят. Главное, чтобы актеры тебе доверяли, — тогда они сделают многое...»

...Начало «Филера» вводит нас в стилистику ретро, запечатленную в фотографиях и рисунках далекой эпохи. В шинелях и гимнастерках — мальчики, «сестры милосердия» — девочки. Девочки и мальчики. Грустные, сосредоточенные, смешные в своей серьезности лица. Эта заставка — картинки для детей, играющих в войну, — указание исторического времени, но и независи-

мый от него знак лирической темы режиссера. В ней дети, детство — надежная крепость и неизбывная боль. В конце концов если перед кем и чувствуют ответственность герои Балаяна — так это перед детьми.

...Тема детства в его фильмах — это тема любви и надежд, стихия игры, ощущение родовой сопричастности, забвение одиночества, неизжитая восприимчивость и ранимость.

... Но вот мы попадаем в сферу автоцитат... Балаян использует найденные в своих предыдущих картинах импровизационные ходы, словно испытывая ностальгию по чему-то знакомому и родному. Режиссер обращается к ним неосознанно, как ребенок, предпочитающий играть с любимыми игрушками. В этом смысле «Филер» — фильм переломного, может быть, даже кризисного возраста режиссера, который вызывает из памяти свое прошлое, как бы одновременно с ним расставаясь.

...В «Филере» Балаян продолжает исследовать самосознание русского интеллигента. Возможно, слишком сильно сказано. Между тем герои «Полетов...», «Поцелуя», «Талисмана» и последней картины рождаются не только благодаря одному исполнителю. Волнующая режиссера тема рассматривается не столько на изломах исторического развития, сколько в самом становлении личности.

...Надежда на полнокровное существование, неудовлетворенность скучной повседневной регламентированностью, настойчивое стремление уяснить себе и отстоять кодекс нравственных ориентиров и — главное — личную независимость, чего бы это ни стоило и как бы ни расценивалось, занимают Балаяна постоянно.

«...Мы словно чем-то отравлены. В нас угасла способность к трезвой самооценке. Поэтому у меня ностальгия по другому типу мышления. По

«Филер»



человеку — просто доброму, порядочному. Разве этого недостаточно? Истинная интеллигентность проявляется для меня в умении помнить о том, что, когда тебе хорошо, дружно, быть может, — плохо. Хотя бы предположить это...»

...Балаян снимает свой седьмой фильм. Магическое число обещает перелом в судьбе режиссера или какой-то ее новый поворот. После зверей, хрупких мужчин и детей он ставит на женщину. На леди Макбет. Из Мценского уезда. После вибрации чувств, полутонов и тонкой гаммы переживаний он входит в, казалось бы, противоположанную ему стихию роковой, всепожирающей страсти.

«...Я боюсь, здесь показана интимных отношений героев. Хотя этот фильм, лишенный секса, телесной любви, будет никому не нужен, просто неинтересен. Мне бы очень не хотелось делать это ассоциативно, убеждать, что детей находят в капусте или что их приносит аист. Но меня беспокоит адекватный художественный ход в изображении любви. Любви как таковой, без всяких там ужасов, намеков и прочее. Уверен, что многие зрители будут возмущены: «Зачем нам такое смотреть? Что за пошлость!»

«...«Леди Макбет»...» написана про людей, которые прожили целую жизнь и преступили... Если бы я не был режиссером, то, наверное, стал бы преступником или, может быть, следователем. Только потому, что меня ничему не научили. А человек, который ничего не умеет, открыт всем ветрам... Я очень люблю Катерину Львовну. Она — замечательная. Меня здесь занимает только ее безоглядность, психология ее поступков, движений души».

...Надо бы уснить, в чем новизна еще одной, балаяновской интерпретации лесковского очерка. Только ни к чему это. Просто настал момент, когда режиссер наконец выбрал свою героиню. И если уж снимать, то он предпочитает не интеллигентку, эмансипе, рефлексирующую даму и деловую современницу, а женщину, бабу, уездную королеву. Вольную Катю, Катерину Львовну Измайлову. Чистый тип, даже архетип не то чтобы идеала (хотя втайне, конечно, и его тоже), но женского существа, естества и самоотдачи. Не долгу, не детям, не благочестию — мужчине, избраннику. Безраздельно, безоглядно, до упора. И восхищение берет, и страшно. На этом, собственно, можно было бы поставить точку...

«...Я не хотел ни мелодрамы, ни костюмного фильма. Я поставил Лескова исключительно из зависти к сильным чувствам. Я привык гасить свои эмоции. «Леди Макбет...» — исчерпанная история о любви, о пагубной, таинственной силе страсти, о любви, закаленной, прокаленной жутью; болью. Это, знаете, как рана — страшно в нее заглянуть...»

Послесловие автора книги

...Балаян — автор томительно-нежных и яростных — уязвимых — картин, исполненных подспудной страсти, скрытой горечи. Он ставит фильмы о беззащитных героях, чья ранимость — залог живой природы, а гордость и чувство

собственного достоинства — талисман внутренней независимости... При всех удачах и просчетах Балаян идет своей дорогой — иногда вслепую, на ощупь, иногда напрямик к намеченной цели... Трудность в том, чтобы при неизбежности выбора остаться самим собой. Таким вот — сочитающим полярные начала, допускающим несовместимое...

кино в датах

Апрель — май

АПРЕЛЬ

1—45 лет со дня выхода на экран фильма «Небесный тихоход» (реж. С. Тимошенко). 5—75 лет со дня рождения американского актера Грегори Пека («Завороженный», «Дуэль на солнце», «Джентльменское соглашение», «Желтое небо», «Римские каникулы», «Банковский билет в миллион фунтов стерлингов», «Моби Дик», «На последнем берегу», «Убить пересмешника», «Золото Мак-Кенны», «Ребята из Бразилии», «Морские волки», «Снега Климанджаро», «Пушки Навароне» и др.). 9—65 лет со дня рождения актера Всеволода Сафонова («Гитлина», «Белорусский вокзал», «Открытая книга» — 1979 г., «Дело «пестрых», «Сверстницы», «Оптимистическая трагедия», «Щит и меч», «Укрощение огня», «Жизнь и смерть Фердинанда Люса», «Старые долги», «Две строчки мелким шрифтом», «Площадь Восстания», «Без срока давности», «Семь криков в океане», «Подвиг Одессы», «Щенок», «Дежа вю» и др.). 11—70 лет со дня рождения оператора Игоря Слабневича («Человек родился», «Сын», «Дело «пестрых», «Все начинается с дороги», «У твоего порога», «Крылья», «Освобождение», «Солдаты свободы», «Тучи над Борском», «Как вас теперь называют?», «Москва слезам не верит», «Шляпа» и др.). 14—юбилей польской актрисы Поля Раксы («История одной ссоры», «Вернись, Беата», «Пепел», «Ноктюрн», «Зося», «В погоне за Адамом», «Снегопад», «Ария для атлета», «Разводов не будет», «Рукопись, найденная в Сарагосе», «Бич божий», «Париж — Варшава без визы»,

⁴ — фильмы, имеющиеся только в централизованном фонде;

— зарубежные фильмы, которые были в советском прокате.

«Ничто не стоит на пути»*, т/ф «Четыре танкиста и собака» и др.). 15—50 лет со дня рождения режиссера **Романа Балааяна** («Бирюк», «Полеты во сне и наяву», «Храни меня, мой талисман», «Филер», «Леди Макбет Мценского уезда», т/ф «Каштанка», «Поцелуй»). 16—50 лет со дня рождения **Сергея Никоненко** — актера («Это случилось в милиции», «Звонят, откройте дверь», «Крылья», «Журналист», «Странные люди», «Красная площадь», «Пой песню, поэт...», «Освобождение» (фильм 2-й), «За облаками небо», «Там, за горизонтом», «Птицы над городом», «Неоконченная пьеса для механического пианино», «Трын-трава», «Цыганское счастье», «Поздние свидания», «Инспектор ГАИ», «Корабль пришельцев», «Завтра была война», «Бес в ребро») и режиссера («Птицы над городом», «Трын-трава», «Шелуются зори», «Цыганское счастье», «Люблю. Жду. Лена», «Корабль пришельцев»). 16—95 лет со дня рождения актера театра и кино **Бориса Добронравова** (1896—1949), снявшегося в фильмах «Петербургская ночь», «Повесть о настоящем человеке» и др. 17—30 лет со дня выхода на экран фильма «**Евдокия**» (реж. Т. Люознова). 19—80 лет со дня рождения актрисы **Надежды Федосовой** («Битва в пути», «А если это любовь?», «У твоего порога», «Свет далекой звезды», «Женщины», «Верность матери», «Журналист», «Три дня Виктора Чернышева», «Мачеха», «Безотцовщина» и др.). 21—30 лет со дня выхода на экран фильма «**В начале века**» (реж. А. Рыбаков). 23—100 лет со дня рождения композитора **Сергея Прокофьева** (1891—1953), автора музыки к фильмам «Александр Невский», «Иван Грозный», «Котовский», «Лермонтов», м/ф «Петя и волк» и др. 25—70 лет со дня рождения актера **Бориса Битюкова** («Молодая гвардия», «Жуковский», «Большая семья», «Дело № 306», «Жажда», «Улица младшего сына», «Чрезвычайное поручение», «Взрыв после полуночи», «Они были актерами», т/ф «Вечный зов» и др.).

МАЙ

1—100 лет со дня рождения **Александра Разумного** (1891—1972), постановщика фильмов «Тимур и его команда» (1940), «Миклухо-Маклай». 2—75 лет со дня рождения режиссера **Гавриила Егиазарова** («Горячий снег», «От зари до зари», «Портрет с дождем», «Коней на переправе не меняют», «Домой», «Расставания», «Голько три ночи» и др.). 4 — юбилей **Нatalьи Величко**, актрисы («Тишина», «Друзья и годы», «Щит и меч», «Николай Бауман», «Я его невеста», «Потому что люблю», «Алмазная тропка», «Дорогие мои москвичи», «Георгий Седов» и др.) и режиссера («Ураган приходит неожиданно»). 6—65 лет со дня рождения актера **Юрия Пузырева** («Посол Советского Союза», «Полонез Огинского», «Приваловские миллионы», «Отряд особого назначения» и др.). 9 — юбилей актрисы

Инны Гулая (1941—1990) («Тучи над Борском», «Когда деревья были большими», «Большая дорога»^u и др.). 10 — юбилей актрисы **Ольги Лысенко** («Я купил папу», «Проверено — мин нет», «Люди на болоте», «Дыхание грозы» и др.). 10—60 лет со дня рождения итальянского режиссера **Этторе Сколы** («Если позволите, поговорим о женщинах...», «Разрешите представиться, Рокко Папалео», «Самый прекрасный вечер в моей жизни», «Тревико — Турин», «Мы так любили друг друга»*, «Отвратительные, грязные, злые», «Необычный день», «Терраса», «Новый мир» («Ночь Варенны»), «Бал»*, «Любовная страсть», «Семья»* и др.). 15—60 лет со дня рождения актера **Идриса Ногайбаева** («Ботогоз», «Первый учитель», «Вкус хлеба», «Гонцы спешат» и др.). 21—85 лет со дня рождения режиссера, сценариста и актера **Сергея Герасимова** (1906—1985) («Семеро смелых», «Комсомольск», «Учитель», «Маскарад», «Молодая гвардия», «Тихий Дон», «Люди и звери», «Журналист», «У озера», «Любить человека», «Дочки-матери», «Красное и черное», «Юность Петра», «В начале славных дел», «Лев Толстой» и др.). 22—50 лет со дня рождения актера **Николая Олялина** («Освобождение», «Океан», «Бег», «Секундомер», «Учитель», «Жаркое лето в Кабуле», «Легенда о княгине Ольге», «Приходи свободным», «Две версии одного столкновения», «Берега в тумане...», «В одну единственную жизнь», «Верными останемся», «На помощь, братцы!», «Биндюжник и король» и др.). 23—70 лет со дня рождения режиссера **Григория Чухрая** («Сорок первый» (1956), «Баллада о солдате», «Чистое небо», «Жили-были старик со старухой», «Память», «Грясина», «Жизнь прекрасна», «Я научу вас мечтать» и др.). 23—70 лет со дня рождения режиссера **Георгия Натансона** («За все в ответе», «Все остается людям», «Палата», «Старшая сестра», «Еще раз про любовь», «Посол Советского Союза», «Они были актерами» и др.). 25—50 лет со дня рождения актера **Олега Даля** (1941—1981) («Мой младший брат», «Первый троллейбус», «Женя, Женечка и «Катюша», «Хроника пикирующего бомбардировщика», «Старая, старая сказка», «Король Лир», «Плохой хороший человек», «Земля Санникова», «В четверг и больше никогда», «Отпуск в сентябре», «Незванный друг», т/ф «Вариант «Омега» и др.). 25—60 лет со дня рождения **Гунара Цилинского**, актера («Тобаго» меняет курс», «Сильные духом», «Прикосновение», «Нападение на тайную полицию», «Театр», «Соната над озером», «Виктория», «Гапер», «Ранняя ржавчина» и др.) и режиссера («Соната над озером», «Ночь без птиц», «Ранняя ржавчина», «Таран», «Когда сдают тормоза», «Страх», «Этот странный лунный свет» и др.). 28 — юбилей актрисы **Ман-Гозель Аймедовой** («Невестка», «Когда женщина оседлает коня», «Умей сказать «нет!»», «Дерево Джамал», «Каракумы, 45 в тени» и др.).

звезды мирового экрана

Грегори Пек



Лет 30 назад, пожалуй, самым популярным американским актером у нас был Грегори Пек. С его участием в советском прокате демонстрировалось всего четыре фильма, принесшие актеру признание миллионов кинозрителей.

Биография Пека проста. Родился в 1916 году. Учился в Калифорнийском университете и школе драматического искусства. В начале 40-х годов работал в театре. Первая же его кинороль в фильме «Дни славы» (1944) принесла дебютанту известность в кинематографических кругах США. Последовали предложения от крупнейших голливудских режиссеров.

Уже в следующем году Грегори Пек сыграл главную роль в фильме «Завороженный» Альфреда Хичкока, режиссера четкого жанрового приключения, мастера триллера. Напряженный психологизм, замысловатые повороты действия, острая, сгущенная детективная атмосфера отличали и эту работу. Талантливый врач-психоаналитик становится «завороженным» — страдает от приступов тяжелой депрессии, теряет память и сам себя

обвиняет в убийстве, которого не совершал. Он мог бы плохо кончить, если бы не любовь к нему молодой докторши. Она излечила коллегу от кошмаров и... разоблачила настоящего убийцу. Герой Пека предстал мужественным, обаятельным, очень открытым.

Образ славного, честного парня, независимо от социального статуса (он мог быть безработным или, скажем, репортером, а то и аристократом), неизменно привлекавшего простодушной улыбкой и смелым, чуть лукавым взглядом, надолго закрепился за этим актером. В этот же период он снимается в картинах ведущих американских режиссеров: в «Дуэли на солнце» К. Видора, «Джентльменском соглашении» Э. Казана, «Желтом небе» У. Уэллмана.

Наше знакомство с Грегори Пеком началось с «Римских каникул» Уильяма Уайлера, зарекомендовавшего себя мастером социально-критического кинематографа (советские зрители к тому времени знали его по картинам «Лисички» и «Лучшие годы нашей жизни»). На этот раз режиссер решил поработать в жанре легкой, изящной мелодрамы, современной сказки. «Римские каникулы» — стотысячная, наверное, вариация мифа, ставшего национальным американским, на тему золушки. И в роли «золушки» попробовал себя... Грегори Пек.

Ранее найденное амплуа актера здесь сохранилось полностью. Его герой — американский журналист, славный парень, звезд с неба не хватает, но и облапошить себя никому не даст. Словом, работяга-репортер, бедный, не очень везучий, но неунывающий. Он приехал в Рим за сенсацией. И вот, кажется, удача! На улице итальянской столицы журналист встречает прелестную девушку, которая неожиданно...засыпает, и он вынужден отнести ее к себе — не оставлять же спящую красавицу на улице. Наутро молодой человек узнает, что незнакомка — наследная принцесса одного из соседних государств. Оказывается, она приехала в Рим с дипломатическим визитом и так устала от приемов и раутов, что жаждет теперь обычной, нормальной человеческой жизни.

Это действительно фильм-сказка. Сказка о любви прекрасной принцессы и бедного журналиста, внезапно вспыхнувшей, краткой и очень романтической. И — о разлуке. В финале герои вынуждены расстаться. Так что перед нами все-таки реалистическая сказка...

У. Уайлер очень тонко почувствовал национальную природу актерского обаяния Пека, в котором самое привлекательное — нескрываемая мужественность и внутренняя свобода. Режиссер помог ему раскрыть новые грани таланта: Пек ведет в «Римских каникулах» тему «американца в Европе».

Амплуа актера расширилось. Не случайно Пек сыграл затем главные роли в экранизациях американской классики.

Английский режиссер Роналд Ним поставил по рассказу Марка Твена фильм «Банковский билет в миллион фунтов стерлингов», продолживший наше знакомство с тем Пеком, которого мы успели

полюбить. Снова — американец в Европе, и опять — в роли «золушки». Безработный становится объектом эксперимента двух лондонских братьев-миллионеров, шутки ради подсунувших ему банковый билет в целый миллион фунтов! Теперь оборванец — богат. Но ни один ресторан, ни одно ателье в Лондоне не в состоянии разменять билет такого достоинства. Развивается настоящая комедия положений: герой пользуется всем бесплатно, неразмеченная банкнота служит ему пропуском в самые феешенебельные кварталы города. Он становится преуспевающим буржуа, пользуется репутацией миллионера и, наконец, женится на дочери одного из своих невольных благодетелей. Блестяще, с тонким юмором сыграл здесь актер.

В 1956 году старейший американский режиссер Джон Хьюстон затеял сложную дорогостоящую постановку — экранизацию философского романа-притчи Германа Мелвилла «Моби Дик», принадлежащего к шедеврам мировой литературы. В жанре «морского приключенческого романа» писатель рассказал историю погони за Моби Диком — Белым Китом, обитавшим в глубинах океанской пучины. На стороне этого властителя подводного царства — все преимущества. Но безумный капитан Ахав, всю жизнь ловивший Белого Кита, не теряет надежды когда-нибудь убить его. Вновь и вновь выходит он в океан. И однажды погибает — вместе с командой. В живых остается лишь юноша Измаил: ему и суждено поведать о том, что произошло.

Существует много истолкований классического романа. Кинорежиссер Джон Хьюстон предложил свое (он и написал сценарий вместе с Рэем Брэдбери): «Идея «Моби Дика» так и не была понята критиками... А это идея богохульства. Мелвилл ненавидит бога! Я никогда не воспринимал Ахава как напыщенного безумца, — нет, он глубокая личность, он бросает вызов Богу!» Грегори Пек, сыгравший капитана, вспоминал после съемок: «Хьюстон сам похож на капитана Ахава больше любого актера... Его стремление сделать фильм без всяких компромиссов, без сомнения, сродни желанию Ахава убить кита».

Отзывы прессы были сдержанными. Может быть, и потому, что артист, завоевавший сердца зрителей в амплу «славного парня», оказался в образе безумного преследователя Моби Дика не вполне органичным. «Пек снабдил роль своего рода величием, героической поступью, — говорил Хьюстон и с грустью добавлял: — Но роль не совпадает с тем, как люди воспринимают Пека, как не совпадает и с тем, как они воспринимают Ахава...»

Другой старейший американский режиссер, Генри Кинг, начинавший еще во времена немого кино, пригласил Пека на главную роль в картине по рассказу Эрнеста Хемингуэя «Снега Килиманджаро», имевшей большой успех в нашей стране.

...Умирающий в Африке писатель вспоминает свой парижский роман с женщиной, которая находится тут же, рядом, изо всех сил пытаясь облегчить его последние часы. За время агонии

Гарри успевает заново пережить не только эту любовь, но и всю свою жизнь, изобиловавшую взлетами и падениями. Гамма чувств героя необычайно разнообразна — от всплеска надежд до разочарования, острого отчаяния, апатии, равнодушного ожидания смерти. И в самые последние минуты Гарри понимает, почему так влекла его снежная, холодная вершина Килиманджаро: покорить ее значило преодолеть себя.

В сложной структуре этого рассказа как бы сфокусировалась проблематика раннего творчества Хемингуэя: страстный антивоенный пафос, опустошенность «потерянного поколения», тоска по человеческой чистоте. Грегори Пек играл трагедию сильного человека, борющегося со смертью и то страстно влюбленного, то ненавидящего женщину, которая так хочет хоть чем-то помочь ему (в этой роли — известнейшая актриса Ава Гарднер).

К сожалению, философский пафос первоисточника прошел как бы по касательной к той красивой и щемящей любовной истории, что предстала в фильме. Г. Кинг, признанный мастер коммерческого кино, крепкий профессионал и неравнодушный художник (его картины 30-х годов, наверное, останутся навсегда в истории кино США) избрал самый, пожалуй, невыигрышный способ переложения на язык кино прозы Хемингуэя. Старательно сглаживая острые углы, он превратил «Снега Килиманджаро» в яркую зрелищную мелодраму. Увы, это тот самый случай, когда экранизация, довольно точно следуя за оригиналом, на деле имеет с ним мало общего...

В середине 70-х годов советские зрители еще раз получили возможность увидеть Грегори Пека — в вестерне Дж. Ли Томпсона «Золото МакКенны», полюбившемся зрителям самых разных поколений динамизмом и легкой насмешливостью. Изрядно постаревший актер сыграл шерифа МакКенну, ищущего золото в романтических пространствах американского Дикого Запада.

Современная сказка, экранизация произведений М. Твена, Э. Хемингуэя, Г. Мелвилла, вестерн... Разноплановый драматический актер, Грегори Пек органичен в разных жанрах, умеет работать с такими несхожими мастерами, как Стенли Крамер, снявший его в знаменитом фильме-предупреждении об атомной катастрофе «На последнем берегу», и Стенли Донен (в его ленте «Арабески» актер играл вместе с Софи Лорен). Пек был удостоен «Оскара» за исполнение роли в фильме Роберта Муллингана «Убить пересмешника». В «Ребятах из Бразилии» Франклина Шеффнера сыграл отрицательного персонажа — врача, ставившего эксперименты над живыми людьми во время второй мировой войны.

Грегори Пек продолжает напряженно работать. Он — один из самых популярных американских актеров своего поколения.

Д. САВОСИН

Первая попытка

В конце прошлого года в городе Заречном Свердловской области — крае уральских самоцветов и атомной электростанции — состоялся независимый фестиваль новых фильмов. Проведен он был необычно и явился своего рода экспериментом.

Разработку модели киносмотра и его финансирование осуществили спонсоры — муниципалитет («отцы города» продемонстрировали «новое мышление», благославив этот «пир во время чумы» и делом доказав свой интерес к кино) и совместное советско-французское предприятие «Корус». Особо хочется отметить, что инициатива зареченской кинонедели принадлежала председателю свердловского киноклуба «Контакт» Андрею Брилю — одному из руководителей вышеназванного СП. В подготовке фестиваля принимали участие также независимые эксперты, специалисты Группы развития Союза кинематографистов СССР и Школы культурной политики.

Атмосфера праздника была настолько теплой, доброжелательной, а организация и обеспечение всем необходимым (в том числе информацией, питанием, транспортом) — столь безукоризнен-

«Духов день»



«Толкование сновидений»

ными, что, по мнению одного из именитых гостей, неоднократно посещавшего подобные мероприятия за рубежом, и Каннскому фестивалю есть чему поучиться у Зареченского.

Новый форум выступил в защиту «нестыдного кино» (читай — поискового, жанрового, честного, нравственного). Этот термин, придуманный критиком Александром Тимофеевским, стал своеобразным девизом смотра и основным принципом в отборе лент. Фестиваль собрал тех, кто в мире реально надвинувшейся американской кино-, видеоэкспансии и в плохом смысле понимаемой коммерциализации советского кинопроизводства озабочен сегодняшним путем и дальнейшей судьбой отечественного киноискусства.

Конкурсная программа состояла из 28 игровых и документальных лент разных направлений, отобранных исключительно по принципу высокой художественной ценности. Они и явились теми самыми картинами, за которые не стыдно ни их создателям, ни зрителям.

Привлекла внимание и хорошо себя зарекомендовала нетрадиционная форма поиска победителей. «На ринге» фильм доказательно защищали его сторонники и не менее убедительно критиковали оппоненты. И как ни парадоксально, пыл полемики только сплотил «судей». Ведь цель у всех была единой — выявить лучших во имя развития искусства экрана.

Программу «нестыдного кино» оценивало три жюри: кинематографистов (официальное), критиков и зрительское. По результатам голосования, подсчитанным компьютером, лидером по разделу художественных картин стала фантазмагорическая ленфильмовская работа «Духов день» (см. № 1 «Кинемеханика» за этот год) режиссера

Сергея Сельянова и сценариста Михаила Коновальчука. Среди других лауреатов киносмотр — ленинградский фильм «Переход товарища Чкалова через Северный полюс» (реж. Максим Пежемский) и узбекский «Сиз ким сиз?» («Кто вы такой?», реж. Джахонгир Файзиев).

По разделу неигрового кино «Гран-при» удостоена лента свердловчанина Герасима Дегальцева «Кто косит ночью». Призами отмечены также армянский фильм «Наш век» Артаваза Пелешяна и «Толкование сновидений» киевлянина Андрея Загданского.

Лауреатами фестиваля стали актрисы Елена Величко — за многообещающий дебют в картине «Ленинград. Ноябрь» и Алика Смехова — за эротический магнетизм в «Женщине дня».

Помимо разного рода наград (видеокамеры, денежные премии по 5 тыс. руб., билеты на круиз по Средиземноморью), каждый участник форума получил не только страховой полис достоинством 10 тыс. руб. «на предмет несчастного случая», который, не дай Бог, произойдет в течение года, но и надежду. Надежду на то, что «нестыдное кино» не перестанут снимать — хотя бы уже для того, чтобы на следующий год вновь попасть на киносмотр в далекий уральский городок.

Г. ЛИНШИЦ

Вниманию деловых людей!

Журнал «Киномеханик» публикует рекламные объявления и информации по заказам советских государственных и общественных предприятий, организаций, кооперативов, совместных предприятий, иностранных фирм и организаций.

Публикация вашей рекламы на наших страницах гарантирует продолжительность действия рекламы и информации, так как наши журналы есть в библиотеках страны. Воспользуйтесь этой возможностью, и вы увидите все ее преимущества.

Мы можем заключить также с вами договор на периодическую публикацию вашей рекламы или информации, в этом случае вы получаете дополнительные гарантии того, что о вас будут знать все, кто вам нужен.

Для оформления заказа вам необходимо направить гарантийное письмо за подписью руководителя и главного бухгалтера, где указать размер и подтверждение оплаты публикации, свои почтовые и банковские реквизиты по адресу: 103006 Москва, Воротниковский пер., 12, редакция журнала «Киномеханик». Справки по телефону: 200-10-70.

обзор почты

Зеркало нашей жизни

Какое бы периодическое издание из многочисленных сегодняшних мы ни открыли — будь то газета, журнал, отражающий жизнь той или иной сферы производства, культуры, важное место в публикациях занимают письма, мнения читателей. Корреспонденции с мест помогают разобраться в ситуации, подсказывают пути решения насущных проблем, отражают мысли и надежды трудящихся. И наш журнал из номера в номер печатает такие материалы, отклики на них. Помещаем мы и обзоры писем за год. Они крайне важны и для нас, и для читателей, ибо кто, как не наши корреспонденты, могут дать и дают объективную картину состояния киносети страны, переживающей трудности перестройки, ищущей наиболее оптимальные пути выхода из запутанных ситуаций, возникающих постоянно.

Общий тон писем значительно изменился. Парадные рапорты уступили место раздумьям, попыткам проанализировать причины сегодняшних неудач, правдивым, открытым сообщениям о трудностях и нерешенных вопросах. За каждым письмом — судьба человека.

Возьмем наугад одно из них. Киномеханик А. Афанасьев из Якутской АССР трудится в киносети с 1964 года. С ним работает и жена. Много лет семья нуждается в жилье, но ей ничем не могут помочь ни республиканское КВО, ни обком профсоюза работников культуры. Разумеется, руководителей этих организаций можно понять: трудности с жильем сейчас типичны для всех регионов. Но выход, несомненно, надо найти.

П. Голуб из Сумской области УССР справедливо сетует на неуязвкости с работой в арендуемых помещениях. Киномеханики таких киноустановок должны — по положению — участвовать только в проведении сеансов, а на них возлагают ответственность за чистоту, поддержание порядка

в клубе, куда подчас приходят и пьяные, и хулиганы, мешающие кинопоказу. Что же может сделать киномеханик, который находится в аппаратуре? Подобные жалобы нередки.

О сложностях с обеспечением киносети 16-мм фильмокопиями пишет нам **И. Убийко** из Луганской области. В течение восьми месяцев прошлого года местное отделение кинопроката получило лишь две узкоплёночные ленты — «Авария» — дочь мента» и «Благородный разбойник Владимир Дубровский». В тяжелейшее положение попали около ста киноустановок, обслуживающих село. План, разумеется, не выполняется. Не будут же зрители из месяца в месяц смотреть повторные фильмы!

Сельская киносеть оказалась сейчас перед необходимостью «сокращаться» из-за дороговизны копий в условиях кинорынка, отсутствия у КВО необходимых средств на приобретение требуемого их количества.

Страдают и зрители, и киноработники. Возьмем письмо **Н. Красножена** из Оренбургской области. Ему через несколько лет на пенсию, вся жизнь отдана кино, но будущее рисуется безотрадным. Киномеханик ранее занимал одно из первых мест в районе, получал неплохую зарплату (с премиальными и надбавками). Но с 1 января прошлого года его перевели на полставки, теперь оклад составил 52 руб., премиальные тоже снизились. Обидно киномеханику, но, боюсь, у него окажется сейчас немало товарищей по несчастью, расплывающихся своими надеждами на более или менее обеспеченную старость за организационные неурядицы при переходе киносети на новый хозяйственный механизм.

Вот и **В. Повольский** (Архангельская обл.) с тревогой отмечает, что в связи с переходом на новые формы хозяйствования, сопровождающимся сокращением числа сельских киноустановок, могут остаться без работы киномеханики. Обо всех этих людях необходимо позаботиться.

Как мы знаем, в середине прошлого года состоялось давно ожидаемое решение об увеличении окладов киномехаников. Оно уменьшило поток писем с жалобами на низкую зарплату. Заработок киномеханика теперь зависит от его профессионального мастерства, освоения новых и смежных профессий, расширения зон обслуживания или увеличения объема выполняемых работ.

Разумеется, редакция не в состоянии сразу помочь в решении всех проблем. Ряд писем пересылается в компетентные инстанции для принятия мер и поисков выхода из конфликтных ситуаций.

Вот, например, киномеханик сельской профсоюзной киноустановки совхоза имени Ленина **В. Одинцов** (Тамбовская обл.) работал с помощником при режиме 20 сеансов для взрослых и шесть детских. Фильмы он доставляет сам за 3 км с соседней установки. С января прошлого года была ликвидирована единица помощника, в то время как на установках, находящихся в тех же условиях, это не сделано (просто, видимо, «не повезло» **В. Одинцову**).

Письмо редакция переслала в отдел культурно-воспитательной работы ВЦСПС*, ответ получен из обкома профсоюза. Действительно, фонд зарплати сокращен и профком совхоза не имеет возможности содержать двух киномехаников. При появлении средств обещают восстановить вторую единицу. Закономерен вопрос: откуда они появятся?

Закрытие киноустановок имеет иногда непредсказуемые последствия. Например, киномеханик **Р. Круглов** из Хабаровского района Алтайского края поступил в заочный кинотехникум, а его сократили. В другом месте, куда он пытается устроиться на работу, учащийся кинотехникума не нужен. Так что же, зря потрачены усилия человека, желающего повысить деловую квалификацию? Мы обратились в Алтайское КВО с просьбой вернуться к вопросу о трудоустройстве **Р. Круглова**. Неужели киносети не нужны образованные люди? Наверное, в подобных ситуациях необходим индивидуальный подход.

Важная и ответственная задача работников КВО — трудоустройство молодых специалистов. Не везде это понимают. Так, **Т. Бортник** из г. Рудный Кустанайской области рассказывает, что вынуждена была уйти из киносети. Она закончила кинотехникум в 1988 году, была направлена на должность инженера, но на самом деле выполняла обязанности контролера, киномеханика, разносила рекламу, доставляла копии. Разочаровавшись, **Т. Бортник** вместе с пожилыми родителями-инвалидами уехала в район. Думала обосноваться там, но, не получив жилья, в конце концов порвала с кино...

Из писем с мест вырисовывается еще один наболевший вопрос — неупорядоченность доставки фильмов на киноустановки. Например, киномеханики **А. Сайко** и **Л. Пономаренко** из Крыловского района Краснодарского края пишут, что хотя их Дом культуры находится в 500 метрах от трассы, машина с копиями проезжает мимо — таков ее маршрут. Не целесообразно ли его пересмотреть?

Положительный итог работы редакции с письмами трудящихся — удовлетворенные жалобы. Не всегда это просто сделать, иногда решению вопроса, поднятого в корреспонденции, сопутствует длительная переписка. Но зато как отратно, когда мы можем помочь тому или иному читателю! Обратимся к примерам.

Председатель Кыновского поселкового Совета (Пермская обл.) **А. Луценко** дважды обращался с просьбой помочь изменить маршрут доставки фильмов в поселок Кын. Письмо **А. Луценко** мы переслали генеральному директору Пермского КВО **Г. Шестакову**. Лишь после второго обращения он сообщил нам и Лысьвенской дирекции киносети о положительном решении вопроса. Киномеханик **Т. Ермаганбетов** (Актюбинская обл.) указывал на нечеткую работу ремпункта, надолго задерживающего аппаратуру. Отдел воспитательной работы, культуры и спорта Каз-

* Ныне — Постоянная комиссия по вопросам культуры и спорта Совета Всесоюзной конфедерации профсоюзов СССР.

совпрофа подтвердил справедливость жалобы, теперь все в порядке.

А иногда разбор жалобы лишь отнимает время у занятых людей. **В. Деменьшин**, сельский киномеханик из Сысертского района Свердловской области, жаловался на увольнение и отказ в приеме на работу. КВО проверило обстоятельства этого увольнения, и, как свидетельствует ответ за подписью генерального директора **Г. Турецкого**, Деменьшин ушел по собственному желанию, письменно дав слово... «добровольно лечиться от алкоголя». Оказывается, Деменьшин неоднократно нарушал трудовую и финансовую дисциплину, выходил на работу в нетрезвом виде, срывал сеансы, присваивал выручку. К нему много лет проявляли терпимость (а не надо бы!) и, как справедливо считают и руководитель КВО, и директор Сысертской кинесети (и мы присоединяемся к этому), была допущена ошибка, когда разгильдя и пьяницу уволили по собственному желанию, а не за нарушение трудовой дисциплины. Тогда бы не было последующей волокиты с проверкой жалобы. Мы обращаем внимание на этот случай для того, чтобы предостеречь от обращений в редакцию с необоснованными претензиями. Хорошенько подумайте, прежде чем написать нам, посмотрите на себя, на свое отношение к делу, проанализируйте все обстоятельства, и лишь после этого беритесь за перо.

К счастью, таких случаев немного, чаще указание на недостатки имеет подоплекой стремление их исправить. Мы — за действительность писем, даже жалоб. Ведь, как правило, они отражают общие трудности. Немало их связано с развитием видео. Так, киномеханик **В. Драгуша**, обслуживающий кинотеатр «Дружба» в поселке Согласие Брянской области, сообщает, что вместо киносеансов в зале проводится частный видеопоказ, а киномеханик в это время не работает. Ответ Брянского КВО говорит о своевременности жалобы. Из неблагоприятной для кинесети ситуации здесь был найден разумный выход. Оказывается, кинотеатр в течение трех лет не справлялся с планом из-за быстрого роста числа видеоустановок. После письма к нам В. Драгуши дирекция Карачевской кинесети наименее посещаемый сеанс — в 15 часов — отдала под видеопоказ по билетам, продаваемым через кассу кинотеатра. Так будет до выделения помещения для видеосалона, но пока что польза от принятого решения — налицо. Взаимоотношения киномеханика и работника, демонстрирующего видеофильмы, отрегулированы.

Анализ вопросов, содержащихся в письмах, позволяет выделить типичные. Так, **С. Абориева** (Ростовская обл.), **В. Кульбеда** (Саратовская обл.), **Б. Магомедов** (Дагестанская АССР), **И. Мареев** и **В. Сеньшина** (Московская обл.), **Ф. Чапкина** (Рязанская обл.) и многие другие интересуются режимом работы киноустановок. Напоминаем, что он определяется, исходя из годового фонда рабочего времени, уровня кинообслуживания, заполняемости зрительного зала. Продолжительность рабочего времени — не более 41 ч в неделю. Однако тут возможны варианты.

Вопросы эти решаются трудовыми коллективами совместно с администрацией.

На страницах журнала публикуется много консультаций специалистов с ответами на вопросы, поднимаемые в письмах. Чтобы предвосхитить ненужную переписку, напомним о некоторых материалах, помещенных в журнале за последнее время. Об отпусках мы рассказали в № 5 журнала за 1988 год, о порядке оплаты за работу в выходные и праздничные дни — в № 11 за 1985-й и № 2 за 1986-й. Подробное разъяснение о льготах дано в № 3 за 1985 год, особенностях оплаты за совместительство — в № 10 за 1989-й, о пенсиях — в № 2 за этот год, о коллективном подряде — в № 11 за 1988-й, о ночных сеансах — в № 10 и 11 за 1988-й, об увольнении по собственному желанию — в № 7 за 1987-й, о сокращении штатов — в № 1 за 1989-й, материальной ответственности за ущерб, причиненный предприятию, — в № 11 за 1984 год. Помогут в поисках ответа на многие вопросы статьи **И. Рыкова** «Новые условия хозяйствования» в № 2 и 3 и «Аренда» в № 11 и 12 за 1990 год.

Обо всем новом, что появится в трудовом законодательстве при внедрении рыночных отношений, мы будем информировать читателей.

В завершение обзора почты прошлого года хочется остановиться на письмах, авторы которых вносят предложения по совершенствованию работы кинесети, ищут пути выхода из организационных сложностей. Это — раздумья тех, кому не безразлична судьба общего дела.

Так, киномеханик **В. Аристов** (Костромская обл.) считает целесообразным доплачивать 1 руб. к ежемесячной зарплате за каждый отработанный год. Это, по его мнению, поможет материально поощрить людей со стажем и закрепить кадры.

Пафос письма председателя трудового коллектива Биробиджанской кинесети **Я. Унтершлага** — каждый должен быть хозяином на земле, патриотом своего дела. В скромном труде киномеханика — один из источников ликвидации дефицита культуры, в основном — у молодежи. Видео, считает он, должно стать в этом помощником, а не соперником. Его задача — знакомить с достижениями науки и техники, подлинными образцами искусства. Важное средство пропаганды кино — реклама, но очень часто плакаты, афиши не выдерживают никакой критики.

Сделать видео союзником кино призывает и киномеханик **И. Бородин** из Горьковской области. Он предлагает приобретать для сельских клубов видеоаппаратуру и вменить в обязанность киномеханику демонстрировать и кино-, и видеофильмы, а доходы от этого включать в государственный план, доплачивая, естественно, киномеханику определенную сумму за обслуживание видеоаппаратуры. В Павловском районе, где живет И. Бородин, уже пробуют внедрить такой опыт.

Ряд соображений о работе киноустановок в условиях хозрасчета высказывает инженер из Адыгейской автономной области **А. Кореньков**. «Как в условиях полного хозрасчета сохранить кинопоказ на селе?» — не без оснований трево-

жится он и предлагает при хозрасчете полностью освободить от уплаты налога все киноустановки, дающие валовой сбор до 5 тыс. руб. в месяц, причем мелкие, со сбором до 300 руб., передать местным Советам. Свое предложение А. Кореньков подкрепляет расчетами.

«Кто поможет сельскому кино?» — спрашивает наш постоянный корреспондент **Н. Кузьменко**, руководитель Добропольской дирекции киносети (Донецкая обл.). Ответ однозначен — только мы сами, наши инициатива и опыт, умение приспособиться к новым формам хозяйствования. Один из путей решения проблемы Н. Кузьменко видит в изменении функций районных кинодирекций. Все киноустановки, согласно его проекту, безвозмездно передаются в распоряжение сельских Советов, на территории которых находятся, а вместо кинодирекций создаются прокатно-контрольные технические пункты, которые на договорных началах отправляют копии на киноустановки и забирают их оттуда, занимаются техническим обслуживанием и мелким ремонтом аппаратуры, подготовкой кадров для села, контролем знаний техники безопасности и пожарной безопасности, обеспечением рекламой и т. д. При такой постановке дела число работников сократится в 1,5—2 раза, соответственно уменьшатся расходы на содержание новой организационной единицы.

Разумно отнестись к переходу на хозрасчет призывает и **Д. Сысоев** из Красноярского края.

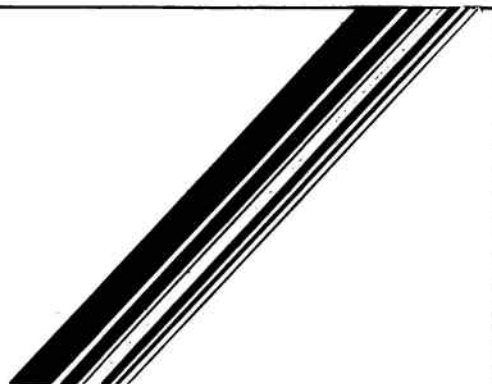
Мыслями о работе в новых экономических условиях делится еще один наш постоянный автор **П. Дрыга** (г. Астрахань). Он приводит примеры продуманного перехода на коллективный, семейный и бригадный подряды, называет тех, кто в сложных условиях постоянно добивается успеха, в частности, — коллектив кинотеатра «Юбилейный».

Все предложения, высказанные в письмах читателей, будут доведены до сведения компетентных организаций.

А вас, дорогие читатели, в новом году мы просим не только вскрывать недостатки, но и рассказывать о положительном опыте, в котором все сейчас так нуждаются, предлагать свои решения проблем. Ваши письма интересны и редакции, и читателям журнала.

ДОРОГИЕ ЧИТАТЕЛИ!

Если вы не успели оформить годовую подписку на «Кинемеханик», поспешите подписаться хотя бы на оставшиеся месяцы 1991-го! Наш индекс — 70431. Цена одного номера — 80 коп. Подписка на журнал проводится без ограничений во всех почтовых отделениях и организациях «Союзпечати».



●
Художественно-технический редактор

И. К. Крючкова

Корректор **Л. П. Лаврентьева**

●
Сдано в набор 16.01.91.
Подписано в печать 00.00.91.

●
Формат 70×100 1/16

Печать офсетная

Гарнитура литературная
Бумага тип. № 1 «Сыктывкар»

●
Усл. печ. л. 3,9+0,325 (обл.)

Усл. кр.-отт. 8,61

Уч.-изд. л. 6,2

●
Тираж 35962 экз.

Изд. № 234

Заказ 2475

Цена 80 коп.

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

●
© Кинемеханик 1991

●
Ордена Трудового Красного Знамени
Чеховский полиграфический комбинат
Государственного комитета СССР
по печати
142300 г. Чехов Московской области

Videofilm

Вниманию организаций, осуществляющих коммерческую демонстрацию видеопрограмм!

Всесоюзное производственно-творческое объединение «Видеofilm» предлагает приобрести собственную продукцию Объединения, а также закупленную за рубежом.

В числе лент, выпущенных «Видеofilmом» за последнее время, наибольшее признание получили такие, как «Спаси и сохрани» (реж. А. Сокуров), «Исцеление» (реж. Г. Распопов), «После летаргии» (реж. Ан. Никишин), анимационные фильмы «Лифт-1», «Лифт-2» (реж. А. Татарский), «Корова» (реж. А. Петров), «Его жена курица» (реж. И. Ковалев).

Ярким явлением стала картина «Биндюжник и Король» (реж. А. Алеников).

Среди зарубежных фильмов, приобретенных Объединением, — всемирно известные «Великая иллюзия» и «Правила игры» Жана Ренуара, «Вечерние посетители» и «Дети райка» Марселя Карне, «Молчание — золото» Рене Клера, «Четыреста ударов» Франсуа Трюффо, «Пташка» Алана Паркера, «Прикуси пулю» Ричарда Брукса, «Ханна и ее сестра» Вуди Аллена, «Взвод» Оливера Стоуна, а также пользующиеся большой популярностью анимационные ленты — «Секретная машина», «Патруль времени», «Человек-линза», «Величайшие приключения отважного лягушонка».

Videofilm

Presents



Приобретая нашу продукцию, вы приобретаете качество уровня мировых стандартов и абсолютную уверенность в законности своего бизнеса.
Справки по телефонам: 229-73-89, 924-06-28.

Наш девиз:
мир через культуру,
мир через видео!
Все программы Объединения обладают государственным прокатным удостоверением и записаны на импортных видеокассетах.

**КИНО
МЕХАНИК**

80 коп.

ИНДЕКС 70431

реклама

сф. 202-2

Ленинградский Центр
независимого кино
представляет остросюжетный
психологический триллер

САТАНА

Автор сценария и режиссер — Вик-
тор Аристов.

Оператор — Юрий Воронцов.

В главных ролях — Светлана Бра-
гарник и Сергей Куприянов.

**В молодом человеке без определенных
занятий от скуки жизни пробуждается
демон зла...**

Производство:

студия авторского кино «ТАК-Т»,

студия «УЛИСС» («Ленфильм»),

инвестснаббанк Казахской ССР.

*Всем заинтересованным организа-
циям с предложениями о приобрете-
нии фильма, правах и условиях его
проката обращаться по адресу:
197022 Ленинград, Кировский про-
спект, 42.*

*Для справок: телефон 230-80-26 (код
города 812), телефакс 230-80-28.*

КМ