

КИНО МЕХАНИК

ISSN 0023-1681



3' 92



КАВКАЗСКАЯ ПЛЕННИЦА

Фильм этот, вышедший на экран в апреле 1967 года, — из числа наших рекордсменов по итогам проката. Замечательное его достоинство — чистота жанра. Перед нами — эксцентрическая комедия, с блеском выполняющая свое прямое предназначение — смешить зрителя, потому как она динамична, остроумна, колоритна.

Сам по себе сюжет о том, как студент приехал на Кавказ собирать фольклор и стал невольным соучастником похищения девушки, а затем — ее же спасителем, давал шанс разве что на улыбку зрителя. Но мастер трюков и отточенного ритма Леонид Гайдай сумел высечь из этой истории искры звонкого раскатистого смеха.

Фильм стал этапным для исполнителей главных ролей. Импозантный «жених» Саахов (ответственный работник районного масштаба) — не первая роль на экране артиста Театра имени Евг. Вахтангова Владимира Этуша, но — дебют его в кинокомедии. Режиссер предлагал актеру свою трактовку образа — гротесковую, с присущими жанру преувеличениями. Однако, начав сниматься, Этуш увидел, что буффонадную нагрузку с лихвой берет на себя замечательная тройца в лице Балбеса, Бывалого и Труса, и решил противопоставить им фигуру иного плана. Его герой должен быть серьезным, максимально реалистичным, что, впрочем, логично. Ведь он, полный ощущения собственной значимости, не способен посмотреть на себя со стороны, не понимает, почему смешон.



Получился яркий собирательный тип демагога, бюрократа, жулика и вруна, облеченного властью.

С «Кавказской пленницы» началось восхождение новой звезды экрана Натальи Варлей. Воздушная эквилибристка, выпускница циркового училища, она два года выступала под куполом, прежде чем получила приглашение на роль Нины, потрясшей воображение Саахова, — «студентки, комсомолки, спортсменки, красавицы». Режиссера, конечно же, привлекли цирковая выучка Наташи, ее четкость, собранность. Дебютантка снималась без дублеров (сама даже со скалы в речку прыгала). Легко и свободно сыграв свою жизнерадостную, энергичную героиню, Варлей решила стать актрисой. Поступила в Театральное училище имени Евг. Вах-

тангова. Теперь работает и на сцене, и в кино.

В «Кавказской пленнице» завершили свою блистательную карьеру неподражаемые «мушкетеры» в исполнении Юрия Никулина, Георгия Вичина и Евгения Моргунова, стартовавшие в короткометражке «Пес Барбос и необычайный кросс». В последний раз появился здесь и симпатичный очкарик студент Шурик Александра Демьяненко, дебютировавший в «Операции «Ы»...».

К счастью, не закончилось на этой картине содружество Гайдая с композитором Александром Зацепиным.

Наверняка и сегодня, четверть века спустя, «Кавказская пленница» привлечет немало зрителей. Ведь мы так нуждаемся в сеансах оздоровительного смеха, помогающих жить.

КИНО

МЕХАНИК

3' 92

Ежемесячный
массово-технический
журнал

Выходит с апреля 1937 года

Учредители — Комитет кинематографии СССР и трудовой коллектив редакции журнала



Главный редактор
А. П. МУРАШКО

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

Москва
ВО «Союзинформкино»

СОДЕРЖАНИЕ

ОБЩЕСТВЕННАЯ И ЭКОНОМИКА

Актуальная тема

2 **Жабский М.** Социологическая подготовка

Интервью

6 Перспективы — только в приватизации

Информация

9 Время собирать камни

Очерк на конкурс

10 **Лукьянов А.** Мы рады приветствовать вас...

Школа киноменеджера

12 **Разлогов К.** Маркетинг в области экранных искусств

КИНОТЕХНИКА

Начинающему киномеханику

15 Электропитающие устройства ксеноновых ламп кинопроекторов

Видеотехника

19 Видеомагнитофон «Электроника ВМ-12». Ремонт

На заводах, в КБ и лабораториях

20 **Преображенский И., Беспрозванный М., Рудинский И.** Количественная оценка качества обслуживания зрителей

КИНОПЕДАГОГИКА

32 **В репертуаре**

Кино в датах

37 Апрель

Мастера экрана

38 Андрей Тарковский

Звезды мирового экрана

41 Джек Николсон

Это интересно

31, 44 Из Книги рекордов Гиннеса

МЕТОДИЧЕСКОЕ УЧЕБНОЕ КМ

45 **Нестеров А.** Принимаю вину на себя (киносценарий)

47 **Матюхин А.** Кино (стихи)

На 1-й с. обложки:

кадр из фильма «Сек-С-казка» («Шанс»).



актуальная тема

ПОГОВОРИМ О КАДРАХ

В № 12 журнала за прошлый год на страницах «Киномеханика» начался разговор о подготовке кадров для киносетей и кинопроката, повышении их квалификации, кадровой политике. Разговор актуальный и многоаспектный. Мы приглашали читателей принять в нем участие.

Одним из первых откликнулся на это предложение наш постоянный автор доктор философских наук М. ЖАБСКИЙ.

Социологическая подготовка

У кинематографа, как и у всякого социального института, есть свое предназначение. Заключение оно в требованиях, предъявляемых к нему публикой, другими социальными институтами, обществом в целом. При всем том кинематограф должен обладать определенной жизнестойкостью, развиваться как система художественная, социальная, экономическая. С этими «внешними» и «внутренними» задачами он при прочих равных условиях справится лучше, если его деятельность будет социологически грамотной.

На протяжении многих десятилетий достоинством этим наш кинематограф, однако, не отличался. В данном отношении он был не

лучше, но, наверное, и не хуже других родственных ему социальных институтов.

В самом начале 1987 года — тогда перестройка в кино делала лишь первые шаги — Э. Климов, выступая на II пленуме правления Союза кинематографистов СССР, заявил: отныне наступает такой период, когда кинематографистам придется ближе знакомиться с «азами... социологии»*. С тех пор минуло пять лет, и уже можно поинтересоваться, как идет предсказанное усвоение азов социологии. Стал ли наш кинематограф социологически грамотным?

Положительный ответ был бы преждевременным. Не только потому, что новый период в кино пока не обрел своих зрелых форм. Очень и очень дает о себе знать также положение дел в общественном образовании.

Более полувека советское общественное образование осуществляло широкомасштабную исследовательскую работу. Учеными защищено несметное количество диссертаций, опубликована обширнейшая литература. В усердии общественности не уступала, а чем-то и превосходила его система народного образования, методично и не без определенного успеха добивавшаяся, чтобы социальные идеи овладевали массами. Исторический опыт, однако, показал, что идеи эти благотворной материальной силой так и не стали. В итоге под напором прискорбных фактов и горьких разочарований пришлось официально признать, что мы так и не узнали главного — общества, в котором живем.

Была ли исключением из общего правила наука о кино, а вместе с ней и система подготовки кинокадров? Увы, и здесь за семью печатями осталось главное — кинематограф как социальное действие, социальная практика. Вопросы эти, по существу, не изучались, и тем более их не проходили будущие специалисты в системе кинообразования. Показательна хотя бы такая деталь, как споры вокруг «Кубанских казаков», развернувшиеся на страницах «Советской культуры» уже в пору перестройки. Участники дискуссии так и не смогли договориться о том, что же представлял собой этот фильм как явление социальное, как фактор в жизни страны. По той же причине и теперь непросто определить, куда должен плыть кинематографический корабль и какой социальный шлейф оставлять за собой.

* «Советская культура», 1987, 24 января.

Задним числом выявившуюся непрощенность объяснить нетрудно. Ближайшие ее причины — изгнание в 30-е годы социологии из научной и педагогической практики.

Слабый свет забрезжил перед социологической наукой лишь спустя 30 лет — в 60-е. Воскрешая ее уже в обществе «развитого социализма», Система отпускала гайки постепенно, дозированно, с ясным осознанием опасности, таившейся в этой науке. Прогресс был настолько медленным, что для признания самого слова «социология» потребовалось более четверти века! А первые дипломы специалистам по социологии высшая школа выдала совсем недавно. В постановке социологического образования серьезное отставание ощущается и по сей день. Если, скажем, в США азам социологии учат даже инженеров, то у нас диплом специалиста все еще может получить гуманитарий, не слыхавший даже о существовании курса социологии.

При всем том сама жизнь ставит вопрос о социологической грамотности кадров кинематографии, а следовательно, и о преподавании социологии в вузах, имеющих отношение к кино, о подготовке киносоциологов. Рыночная модель кинематографа мало-помалу становится реальностью, пусть в первоначальных, несовершенных формах. Практиками кино уже начато изучение маркетинга, полагающего в качестве отправной точки всей деятельности не фильм, а зрителя с его потребностями и запросами — стало быть, настоятельно требующего изучения и тщательного учета зрительского рынка. Примечательно, что о необходимости подготовки киносоциологов заговорили уже и сами кинематографисты. Так, режиссер из Латвии А. Бренч сетует: «У нас до сих пор не готовят... киносоциологов, людей, изучающих потребности кинорынка»*.

Заметим, что вопрос о социологической грамотности кадров кинематографии имеет две взаимосвязанные стороны. Прежде всего, необходима подготовка социологов соответствующей специализации. Эти люди могут и должны вносить социологические знания, добываемые в оперативных исследованиях в том числе, в профессиональную кинематографическую среду. Односторонний подход к проблеме должного результата не даст.

Мы погрешили бы против истины, сказав, что в системе кинообразования изучение

социологии вообще не ведется. Еще в 1962 году по инициативе проф. Н. Лебедева во ВГИКе для студентов-киноведов был организован учебный семинар «Кино и зритель», позже дважды переименовывавшийся («Социология фильма», «Социология кино»). Будущие киноведы, в частности, осваивали комплексную оценку фильма, одно из слагаемых которой — определение прокатного потенциала картины.

Тогда же, в 60-е, Н. Лебедев поставил и вопрос о планомерной подготовке молодых специалистов-киносоциологов. Решение проблемы виделось ему прежде всего в подготовке кадров широкого профиля «с социологическим и психологическим уклоном, которых, — считал он, — нужно готовить в аспирантуре»*. В принципе аналогичной точки зрения придерживался и проф. Ю. Калястратов, подчеркивавший необходимость укомплектования наиболее крупных контор кинопроката «квалифицированными киноведами-методистами, организовав во ВГИКе подготовку киноведов социологического профиля»**. Второй путь, по Н. Лебедеву, — привлечение в кино социологов и психологов с последующей доподготовкой их во ВГИКе.

К сожалению, предложениям авторитетных ученых, искусствоведа и экономиста, не суждено было реализоваться, хотя определенные попытки в этом направлении предпринимались. Так, в середине 80-х на киноведческое отделение ВГИКа была принята довольно большая группа студентов исключительно для будущей работы в системе кинопроката и киносети. Соответственно и на преподавание социологии кино было отведено намного больше, чем прежде, часов. Успехом новация, однако, не увенчалась. На студенческой скамье оказались молодые люди, которых прокатный «уклон» явно не увлекал. В целом преподавание социологии во ВГИКе носит общеобразовательный характер. Для социологической грамотности будущих киноведов и экономистов это важно и необходимо, но проблема остается нерешенной. Требуется и более основательная подготовка — полноценная специализация по социологии кино.

То же самое можно сказать о преподавании курса социологии кино в Институте

* Лебедев Н. А. Вопросы изучения кинозрителя и очередные задачи теории (Кино и зритель. Материалы расширенной сессии Совета по проблеме «Кино и зритель», состоявшейся 13—16 мая 1968 г.— М.: Союз кинематографистов СССР, 1970, с. 17).

** Там же, с. 43.

* Как это делается в Прибалтике. «Экран и сцена», 1990, 23 августа.

повышения квалификации работников кинематографии.

В сложившейся ситуации приятной неожиданностью явилась начатая в 1990 году на социологическом факультете МГУ имени М. В. Ломоносова целевая подготовка специалистов для кинопроката. Похвального слова заслуживает прежде всего Аскин СССР, по инициативе и на средства которого дело подготовки социологически грамотных кадров сдвинулось с мертвой точки.

Кем будут работать нынешние социологи-второкурсники в системе кинопроката? Сказать трудно. Насколько нам известно, И. Таги-заде прочит их в менеджеры. Что и говорить, потребность в таких специалистах велика. Только вот как подготовить менеджера кинопроката в стенах социологического факультета? Здесь можно получить хорошую общесоциологическую подготовку, да и с менеджментом в общих чертах ознакомиться. Но если Н. Лебедев, имея в виду решение занимающей нас проблемы в стенах ВГИКа, говорил о необходимости подготовки киноведов широкого профиля с социологическим и психологическим уклоном, то в данном случае напрашивается подготовка социологов узкого профиля с киноведческим уклоном. Встав на этот путь, в учебные планы необходимо включить такие дисциплины, как эстетика, история кино, теория кино, экономика и организация кинематографа, теория и практика кинобизнеса, мастерство кинокритика, современное мировое кино.

Киноведческую подготовку будущих киносоциологов уместно было бы начать уже на первых курсах обучения — в рамках общеобразовательной программы. Это, оказывается, невозможно. Учебные планы, утвержденные высокими инстанциями, незыблемы. Остается уповать на последние годы обучения, которые, однако, должны быть отданы специализации по социологии кино, таким спецкурсам, как история и теория социологии кино, методология и методика киносociологического исследования и т. д.

Представляется крайне необходимым практиком по исследовательскому процессу в социологии кино, максимально приближенный к реалиям прикладного социологического поиска. Как минимум на два года учебная группа должна превратиться в реально действующий исследовательский коллектив, имеющий свой научный полигон на базе: 1) конкретного кинотеатра, 2) конкретного кинорынка, 3) конкретной студии. Это

позволило бы будущим специалистам основательно овладеть искусством математически точного измерения прокатного потенциала фильма на разных этапах его производства и проката. Особенно полезным стало бы использование методов социологии для разрешения возникающих творческих споров, скажем, между продюсером и режиссером. Выиграла бы и практика, ибо в подобных спорах многое может проясниться тотчас, если в качестве одного из критериев истины выступит зрительская оценка фильма и она будет квалифицированно введена в творческий процесс. Аналогичным образом и художник мог бы прояснить постоянно возникающие у него сомнения.

Не менее важным представляется и специальный практикум по кинопрокату. На объекте конкретного кинорынка и конкретного кинотеатра студенты смогли бы досконально изучить весь комплекс вопросов, связанный с организацией кинопроката, покупкой фильма и его продвижением к зрителю. Будущее включение в практическую работу стало бы менее болезненным, более успешным.

Не исключено, что специализация по вопросам киносociологии займет настолько много времени, что собственно киноведческая часть подготовки будет уже невозможной. В таком случае стоит подумать о доподготовке выпускников во ВГИКе или в Институте повышения квалификации работников кинематографии. По окончании университета. Альтернативное решение проблемы — продление на год срока обучения в университете.

В недавней истории нашего кинематографа неплохие начинания в области социологической подготовки кадров уже имелись. Должного развития они, однако, не получили. Не ожидает ли такая участь и начинание Аскина? Вопрос напрашивается еще и потому, что в 1990/1991 учебном году целевого набора студентов для будущей работы в системе кинопроката не было. Что это, вынужденная пауза или начало конца?

Если инициативе Аскина суждено иметь продолжение, стоит подумать о возможности вот такой линии в образовательном сюжете. Слов нет, каждый новый специалист в кинопрокате — уже обретение. Это тем более справедливо, если пришедших специалистов — дюжина, и картина эта повторится из года в год. Ясно, однако, и то, что и такого пополнения по большому счету явно недостаточно. В связи с этим напрашивается

заочная подготовка специалистов на том же социологическом факультете МГУ. В какой-то степени она, возможно, финансировалась бы местными киноорганизациями — теми, которые послали своих работников на студенческую скамью. Практические выгоды такого продолжения сюжета очевидны. Добавим, и на заочное отделение можно было бы набрать студентов с таким расчетом, чтобы регионы, ими представляемые, в своей совокупности давали типичную картину социальной жизни кинематографа по стране в целом. Тогда выпускники МГУ могли бы образовать опорные пункты отраслевой социологической службы кинематографии. Той самой, создание которой намечено новой базовой моделью кинематографа, утвержденной совместным постановлением Госкино и СК СССР и воплощенной в проекте, подготовленном ВНИИ киноискусства, но до сих пор так и не реализованном.

Опыт показывает, что какое бы направление в изучении социологии кино мы ни взяли, будь то студенты-заочники киноведческого отделения ВГИКа, студенты-киносоциологи МГУ или слушатели Института повышения квалификации работников кинематографии, дело это пока весьма проблематично. Напрочь отсутствует учебная литература по предмету. А социологическое самообразование кадров кинематографии по этой причине оказывается вообще невозможным, хотя важность такого направления в социологической подготовке кадров на современном этапе трудно переоценить. В каком-то смысле оно, быть может, важнее, нежели подготовка будущих специалистов. Ибо речь идет о тех, кто сейчас работает и дорогой ценой вынужден оплачивать отсутствие должной социологической культуры.

Необходимо просто бить в колокола по поводу своего рода черной дыры в безбрежном море литературы о кино. Парадоксально, но факт: семь десятилетий наши кинематографические легионы шествовали под социологическим — в своей познавательной сути — лозунгом: «Из всех искусств важнейшим для нас является кино», но на русском языке тем не менее (о языках народов бывшего СССР и говорить не приходится) до сих пор нет ни единой книги, не то что исчерпывающе излагающей основы, азы социологии кино, но хотя бы, скажем, из соображений государственного приличия вынесшей название этой дисциплины на титульный лист и рассказавшей о ней в самом первом приближении. Подоб-

ные труды, однако, — нечто само собой разумеющееся для многих индустриально развитых стран. Во всяком случае, их можно прочесть на английском, французском, немецком и других языках. Прискорбный у нас «приоритет»! И загадочный для страны, где ежегодно выпускается около 60 книг по киноискусству.

Существующий пробел в практическом плане далеко не столь безобиден, как может показаться на первый взгляд. Наивно думать, что «общие» вопросы кинематографического бытия, не освещенные в учебниках и не усвоенные еще на студенческой скамье, не обозначенные в научных и учебных планах соответствующих институтов, не всплывут позже, не станут серьезной помехой в осмыслении и практическом решении многочисленных «частных» вопросов. Что в силу необходимости заимствованные неизвестно откуда ответы на них не деформируют теорию и практику кино. Собственно говоря, мы давно уже пожинаем горькие плоды неразработанности социологических основ кинополитики, кинематографической практики и киноведческого мышления. И не об этом ли говорят, в частности, постоянно раздающиеся в кинематографической среде призывы вернуть доверие нашего зрителя к экрану? А о чем свидетельствует углубляющееся эстетическое противостояние кинокритики и массовой публики, равно как и преспокойное отношение к нему теоретиков и практиков кино?

Подобные вопросы можно было бы множить и множить. И тысяча вопросов непременно порождает один: когда же можно ожидать появления Социологии кино с большой буквы? Необходимость ее издания продиктована уже и тем, что Государственный комитет СССР по народному образованию утвердил примерную программу курса «Социология» для вузов, предусматривающую, среди прочего, чтение спецкурса «Социология кино (социальное функционирование кинематографа)». Но как смогут студенты освоить этот курс, если у нас нет соответствующей литературы? Ответ на вопрос хотелось бы получить прежде всего от тех, кто сегодня осуществляет общественно-государственное руководство киноделом. А может быть, спонсоры выручат кинематографа, о чести державы позаботятся?

* * *

Из всех истин советскому кинематографу труднее всего даются социологические. В са-

мом деле, кино находится в глубоком, затяжном кризисе. Света в конце тоннеля не видно, и увидеть его вряд ли кто надеется. Предпринимаемая имитация рынка ничего хорошего не сулит. Но выход есть. Надо широко распахнуть все двери многоквартирного кинематографического дома для свободных, ничем не стесненных социальных контактов между его обитателями и посетителями. Прежде всего — для контактов работников кино с публикой, многомиллионным зрителем. Но эти-то контакты как раз и не складываются, несмотря на то, что именно ради них громко провозглашен рынок, не единожды проведены свободные (для работников кино!) ярмарки. Не складываются, в частности, потому, что, скажем прямо, кинематографисты и управленцы,

менеджеры наши социологию не проходили, ее не знают, азы ее не изучают. И как же тут распознать подлинную важность реалий, воссоздаваемых на языке социологических факторов и выводов, как запастись точным представлением об этих реалиях, руководствоваться им в делах практических? Как, наконец, устранить десятилетиями копившийся дефицит социальной культуры?

Небо над нашим кинематографом давно уже не ясное. Гремит гром, и раскаты его все тревожнее. Похоже, однако, кризису суждено дойти до крайней точки, чтобы смогли установиться нормальные взаимоотношения кино с многоликой общественностью, публикой прежде всего. Грустно, господа кинематографисты, управленцы, менеджеры!

интервью

Перспективы — только в приватизации

С генеральным директором С.-Петербургского киновидеообъединения В. ИСАЕВЫМ беседует главный редактор журнала «Кинемеханик» А. МУРАШКО

А. М. Владимир Петрович, на протяжении последних трех-четырёх лет кинематограф, в частности, его наиболее многострадальные подразделения — кинопрокат и киносеть, подвергались многочисленным модернизациям, объединениям и разъединениям, передавались в министерства культуры, а потом обособлялись, так что теперь уже трудно понять: что же для них хорошо? Что плохо — более-менее ясно. Пожалуй, почти все, что до сих пор предпринималось, в той или иной степени неудачно.

Как вам, руководителю одного из крупнейших в стране киновидеообъединений, представляются оптимальная структура и вообще будущее кинопроката и киносети?

В. И. Сегодня многие не отдают отчета в том, что каждый день дезавуирует, может быть, год или больше тех знаний, жизненного

опыта, которые мы накопили в прошлом. На протяжении последних лет Госкино СССР, Госкинофонд РСФСР и мы также вначале садились, рисовали клеточки и думали, как лучше сделать: то ли отделить кинопрокат, то ли дать самостоятельность кинотеатрам, то ли изменить структуру управления и т. д. А параллельно, независимо от наших «клеточек», шел совершенно другой процесс, связанный с изменением социально-экономического строя. Он развивался очень медленно, но неумолимо. Потому что психология людей подготовлена прежним опытом сопротивления старой плановой системе и старым экономическим моделям. И подсознательно, пока неосознанно, накапливалось стремление к рынку. Один слой населения его очень боится, другой — не очень, а третий — просто жаждет. Но, тем не менее, все эти три слоя уже хотят рынка.

А. М. Стремятся заработать побольше?

В. И. Нет. Я — в другом плане, в плане собственности. Рынок предполагает владение собственностью: товаром, производ-

ственными мощностями и т. п. При нем возникают взаимоотношения хозяина и покупателя. И здесь надо для себя решить вопрос. Если государство оставляет нашу отрасль как чисто государственную монополию, то это одно. В нашем регионе все кинотеатры со всеми основными фондами становятся муниципальной собственностью — так ее называли. И эта тенденция проявляется везде. По сути, муниципалитет провел новую экспроприацию. Он взял себе ведомственную собственность, которая в значительной мере создавалась трудом определенного коллектива. В нашем городе из 78 кинотеатров 28 — так называемые стекляшки — сооружались на средства кинофикации. Бралась ссуда в банке, строился кинотеатр, а затем из результатов хозяйственной деятельности четырехтысячного коллектива кинофикации возвращалась ссуда с процентами, и кинотеатр выводился в доходное предприятие. Какое-то время его, правда, дотировали. Таких кинотеатров, как я сказал, 28. По сути, эта собственность создана коллективом кинофикации. Может быть, часть людей из него ушла, пришли новые, но, тем не менее, в основном это собственность нашей отрасли.

Еще около 20 кинотеатров — встроенные. Они арендуют помещения, но за счет своей хозяйственной деятельности (капитальных ремонтов, реконструкций) эту часть зданий уже десятки раз окупили, а в некоторых случаях и заново построили.

И если эту собственность оставлять за муниципалитетом, то понадобятся какие-то органы управления: КВО, комитет по кино или что-то иное. В такой структуре один будет закупать фильмы, другой — их распределять, третий — ремонтировать здания кинотеатров и т. д. Тогда можно четко ввести в действие нормативные акты. Например, решить вопрос с национальным кино. Приказать, например, отдать 50 % экранного времени отечественному кино и установить за этим жесткий контроль.

А. М. То есть сделать так, как было раньше?

В. И. Да. Вернуться на новом витке к старому, может быть, уже более совершенному, с учетом предыдущего опыта, варианту. Но я все же считаю, что это путь в никуда. Мы пытаемся найти другой выход. Надо каким-то образом приватизировать собственность через конкретных людей, а не через муниципалитет, являющийся частью государственной структуры.

У меня уже год назад сформировалась си-

стема приватизации через трудовой коллектив. Что это такое? У нас около 32 млн. руб. основных средств (здания, оборудование, мебель и т. д.). Предположим, что приватизация будет проходить по остаточной стоимости. 32 млн. руб. надо разделить между членами трудового коллектива. С точки зрения социальной справедливости, было бы правильно распределить акции пропорционально величине заработной платы работника (технически это сделать несложно). Таким образом можно учесть реальный вклад каждого, с тем чтобы директор все же получил больше, чем уборщица. С другой стороны, как быть со стажем работы? Может быть такая ситуация, когда директор пришел в кинотеатр всего два года назад и практически ничего еще в это дело не вложил. А контролер отработала 30—35 лет, каждый день медленно, но верно формировала собственность. Так почему же сейчас, при проведении приватизации, она должна иметь худшие стартовые условия, чем такой директор?

Если решение этого вопроса отдать на откуп конкретному трудовому коллективу, то в каждом кинотеатре он будет решаться по-разному — в зависимости от взаимоотношений, какие там сложились. В одном случае директор может провести приватизацию так, что 80 % акций окажутся у него, а в другом — этот процесс превратится в гбворильню без результативного финала. И все же в любом случае приватизация должна проводиться через трудовой коллектив. А уже после нее возникает вопрос: что дальше?

А дальше, когда трудовой коллектив получил собственность, в каждом конкретном случае, для каждого региона надо выбирать наиболее удобную форму хозяйствования. В одном случае — это акционерное общество, в другом — ассоциация, в третьем — объединение, в четвертом — может быть, даже управление. Однако управление собственниками — дело бесперспективное, поэтому оно со временем все равно отпадет. А вот регулирование — останется. Но — только через законы. Лишь законами и подзаконными актами должны регулироваться все стороны деятельности зрелищного предприятия, и в такой ситуации не придется создавать какие-то контролируемые структуры. Но это — в перспективе...

Для нашего региона наиболее удобная форма хозяйствования, бесспорно, — акционерное общество. И мы к нему уже подошли.

Кинотеатры в С.-Петербурге давно свободны. Более полутора лет они с нами работают на контрактах. Имеют право покупать фильмы в КВО или на стороне. Сегодня для них Объединение — сервисная служба, оптовик, который закупает на кинорынке фильмы, завозит их в город и потом по каждой картине заключает с кинотеатром контракт, оставляя себе 5—7 % посреднических.

Поэтому у нас все вопросы, определяющие свободу кинотеатров, решены. Но сейчас, когда их коллективы готовы организовать акционерное общество, я специально торможу: не ясно пока с собственностью. Акционерное общество без собственности — профанация. Деятельность акционеров должна быть гарантирована наличием реальной собственности. Во-первых, им есть что терять, а, во-вторых, они хозяева. Любой вопрос решают самостоятельно. Тут сразу возникает мысль об организации акционерного банка. Это будет просто удобнее. Предположим, появилась идея приобрести фильм за 5 млн. руб. Собираются акционеры, и какая-то их часть поддерживает идею, вносит деньги, фильм приобретается, и они становятся собственниками, получая помимо прибыли от проката картины еще и дивиденды как владельцы ленты, сдаваемой в прокат.

А почему акционерное общество не может приобрести магазин и получать прибыль от торговли мясом или заниматься любой другой коммерческой деятельностью?

В такой ситуации кинотеатры, имея полное право работать с любым партнером и по решению трудового коллектива выйти из КВО, стараются остаться в его составе.

А. М. А как в нынешних условиях они влияют на процесс закупки фильмов Объединением на кинорынке? Ведь у кинотеатров есть полное право отказаться прокатывать приобретенный КВО фильм и возможность взять картину у альтернативного прокатчика.

В. И. Все правильно. Для успешной деятельности нам надо больше и лучше работать, эффективнее конкурировать со «свободными» фильмовладельцами. Некоторые руководители кинотеатров иногда говорят, что мы не то покупаем. Мол, надо, чтобы и они участвовали в приобретении картин. Но практически это невозможно осуществить, так как мы имеем только две-три аккредитации на кинорынке. Высаживать там большой «десант» и решать вопрос закупки фильмов

голосованием бессмысленно. Тут надо действовать профессионалу, и ему должны доверять. Если же не доверяют, следует подыскивать другого человека. Недоверие к профессиональным качествам специалиста уже привело к тому, что мы привыкли любой вопрос решать в комиссиях. Это — глупость абсолютная. Ехать на кинорынок должны специалисты, вооруженные заранее подготовленной информацией о конъюнктуре этого и ближайшего рынков, расчетами. А там, по сути дела, только подписываются договоры. Но... фильмов, как правило, мы не видим, даже аннотации нам зачастую не присылают...

А. М. А если бы вы имели возможность просматривать картины на видеокассетах до кинорынка и решать вопрос об их закупке «дома», вместе с руководителями кинотеатров?

В. И. Мы проводили такие эксперименты. Показывали фильм директорам и спрашивали: покупать его или нет? И — за какую сумму? Разброс мнений был так велик, что принять однозначное решение оказывалось невозможным.

Надо сказать, что правильный выбор сегодня далеко не всегда зависит от образования. Чаще всего верное решение принимается благодаря природной интуиции, опыт только обогащает ее.

Не раз приходилось слышать, когда речь шла о подготовке кадров, что руководить кинотеатром или кинопрокатной организацией должен человек с киноведческим образованием. Конечно, было бы идеально, если бы руководитель имел экономическое и к тому же еще и киноведческое образование. Но такое встречается крайне редко, ведь у нас практически никогда не было системы подготовки кадров, как на Западе.

Что такое, скажем, наше Объединение? Это более трех тысяч работающих (было 4,5 тыс.), кинемеханический завод, который занимается экранным хозяйством и т. п., фильмобаза (хранение и реставрация), автобаза (доставка фильмов), строительная группа, билетная база и сами кинотеатры со всеми их проблемами. И вот я — генеральный директор КВО — достаю балки, доски, кинооборудование, чем только не занимаюсь! И к тому же — закупка фильмов: я еще должен и в искусстве кино разбираться. А что такое «разбираться в кино»? Привези на кинорынок любого нашего работника, и он с точностью до 90 % угадает, какие картины зрители будут смотреть, а какие —

нет. Трудно, наверно, разбираться в элитарном кино, а уж в плохом и не очень плохом — все сумеют. А элитарным кино прокат сегодня практически не занимается. Поэтому не надо быть киноведом семи пядей во лбу, нынче здесь в первую очередь требуется толковый коммерсант.

А. М. Но ведь этому у нас не учат или, по крайней мере, не учили. К тому же необходимо иметь природную коммерческую «жилку»...

В. И. Вот и возникает вопрос, кто будет закупать фильмы? Тот, кто имеет эту самую «жилку», кто поднаторел в своем деле и имеет опыт работы на рынках. Такие люди у нас есть, хотя директора кинотеатров держат их в постоянном напряжении, критика любой выбор.

Сейчас руководители кинотеатров стали иногда и сами выезжать на рынки, конкурируя с КВО, покупать картины, привозить их в С.-Петербург и прокатывать.

Итак, сегодня КВО объединяет 66 кинотеатров и является формально учредителем 12 малых предприятий, хотя все они самостоятельны. Мы для них на 20 % администрация и на 80 % — партнеры. Оптом покупаем фильмы, показываем директорам кинотеатров, после чего они заключают с нами договоры на прокат. А не хотят — не заключают. Есть кинотеатры, которые не взяли в КВО ни одной картины.

А. М. А вы не боитесь, что если кинотеатры перестанут обращаться к вашей сервисной службе, услугам по прокату, реставрации, то эти подразделения Объединения станут убыточными и вы прогорите?

В. И. Да, мы очень боялись, что киносет уйдет от нас и мы не соберем средств на фильмозакупку. Это опасение — самый большой тормоз для всего кинопроката страны. Но теперь можно ожидать, что перспектива появится совершенно иная: наши сервисные службы тоже станут акционерами. А вот моя участь может оказаться печальной. Меня должны будут или избрать президентом, или при другом президенте назначить исполнительным директором генеральной дирекции. Возьмут на контракт, и я — тоже по контракту — найму координаторов-управляющих, которые будут вести коммерческую и финансовую деятельность общества. Ведь приватизировать нам, чиновникам, нечего, кроме столов и стульев.

Окончание на с. 48

информация

Время собирать камни

Еще десяток лет назад мы могли с гордостью повторять ставшую крылатой фразу В. И. Ленина о том, что кино — самое важное из искусств. И, кажется, оно в самом деле было таковым — ныне развалившееся первое в мире социалистическое государство давало огромные дотации на развитие кинематографии. Да, самое важное. Да, самое массовое. Эйзенштейн, Пудовкин, Тарковский, Шукшин...

А ныне... Кинозалы почти пусты. Люди предпочитают видео, и что? Американские боевики самого дешевого пошиба. А новым нашим фильмам становится все труднее и труднее пробиться на большой экран...

И — обратная связь: дает о себе знать опасный процесс отупления вкуса. Зритель, насмотревшись ритмичных, классно сварганированных, доставляющих, кажется, почти физическое (но отнюдь не эстетическое) наслаждение боевиков, начинает воспринимать серьезную картину — русскую, грузинскую, литовскую — как бы уже свысока.

Да полно. Так ли уж все плохо? Если придерживаться такой точки зрения, то нужно возвращаться назад, к застойным временам, когда появлялись редкие, но «меткие» шедевры — да какой страшной ценой они появлялись, из какого сорного быта вырастали...

Но вот другая точка зрения. Авторы Программы-кредо Российской общедоступной киноакадемии (РОК) выражают ее словами Екклезиаста: «Время насаждать. Время собирать камни. Время любить».

Эпоха кризиса и начала возрождения России — так оценивает сегодняшние события инициатор создания Киноакадемии и ее президент киновед И. Гращенкова. И потому — самое время собирать камни, разбросанные бурным, прокатившимся по всей огромной стране вихрем. И начинать — с чего же?

— Идея создать РОК появилась весной прошлого года, — рассказывает И. Гращенкова, — а учреждена Киноакадемия в декабре. Мы образовались на обломках кино-

клубного движения, в котором взяла верх коммерческая направленность. Винить кино-клубников ни в коем случае нельзя — ведь сейчас коммерциализировалась вся культура. Но и разделить их позицию я не могу...

РОК будет заниматься поддержкой элиты отечественного кино, новых поколений творцов. Слово «элита» не так давно имело спекулятивно-ругательный оттенок. А вот в Программе-кредо РОКа записано: «РОК — движение некоммерческое по сути, элитарное по уровню, демократическое по направленности, национально-общечеловеческое по ценностным ориентациям». Поддержка подлинной кинокультуры и пропаганда ее в широких слоях российского народа — вот благородные цели РОКа. Что касается национально-общечеловеческого, то, хотя учредитель Киноакадемии — Союз кинематографистов РФ, то в Программе-кредо подчеркнуто: движение открыто культуре и людям и других республик и государств.

— Киноакадемия будет заниматься кинообразованием?

— Кинообразованием как таковым мы заниматься не намерены. Но будем стремиться к тому, чтобы создать в каждом крупном российском городе центр кино — и образовательный, и досуговый. Разрабатываем академическую программу для российских университетов, которые всегда были центрами свободомыслия и культуры. Поскольку под крышей университета собираются люди разные — и гуманитарии, и естественники, и представители технических профессий, — программа наша должна быть ориентирована на использование всех возможностей кинематографа.

В планах РОКа — ретроспективы, отборы наших фильмов для участия в международных кинофестивалях, организация телевизионного киноклуба «Полуночный иллюзион». Иностранцы киноакадемии объединяют только профессиональных кинематографистов. Там нет широкого «вливания» любителей — это ведь явление специфически русское, имеющее свои — скажем, национальные — традиции в истории российской интеллигенции. У европейцев это вызывает большой интерес...

Первыми почетными академиками РОКа избраны русский кинорежиссер Александр Сокуров и знаменитая итальянская актриса Джульетта Мазина.

Д. САВОСИН

Мы рады приветствовать вас...

А. ЛУКЬЯНОВ

— Ты не прав, Владимир. Мы тебя учили, готовили для совхоза специалиста, а ты лыжи наострил.

— Но я отработал три года, да и родители просят приехать...

— Не прикрывайся отцом-матерью. Знаю их — не старые еще, крепкие.

— Нет, не могу. И не уговаривайте! Дома нужен помощник, а я один сын.

Не зная, на что решиться, секретарь парткома замолчал. Формально парень прав: стипендию, что совхоз платил ему во время учебы на курсах культпросветработников, он за три года руководства сельским Домом культуры оправдал. Но не хотелось отпускать Андреева, при котором ДК заработал в полную силу, за что и грамоты имеет. Неплохо бы попрiderжать, авось одумается. Тем более из директоров в кинемеханике собрался... Не видно взлета.

Словно отгадав, о чем думает собеседник, Владимир сказал, как отрезал: «Заявление подал, отработка есть, не отпустите добром — так уйду». Уже у двери услышал: «Подумай все-таки, от чего бежишь, к чему придешь».

Вернувшись в Дом культуры, он и задумался: может, прав в чем-то секретарь? Был хоть маленьким, но начальником, станет же подчиненным. Двигал культуру сам, теперь зависеть будет от других. Взял в руки верный баян, заиграл любимую «Тишину». Песня немного успокоила, притушила размовку с человеком, с которым в общем-то ладил, всколыхнула воспоминания: вот он с отцом, бывшим фронтовиком, учителем, культпросветработником в родном Рыжковском клубе. Старший Андреев инспектирует, младший — в кинобудке: пацану все интересно. А вот баян увидел — руки сами к нему потянулись, пальцы по клавишам прошлись.

Прислушался: вроде что-то получилось. Но что? Отец добродушно посмеивается: наш пострел везде поспел. Мелодии не было. Зато появилось желание освоить инструмент. И пошло-поехало. Со временем и ноты осилил. Разные произведения исполнял, кое-что уже и призабыл, но вот «Тишина», первая из первых песен, в память врезалась навечно.

Баян одолел, заинтересовались парнем в отделе культуры, предложили место заведующего ДК в другом селе. Отговорился: мало знаний. Убедили, направили на курсы. Словом, «сосватали». И вот теперь он — чуть ли не отступник. Но справедливы ли обвинения, если меняет лучшее на худшее? Киномеханики не в почете: установки несовершенные, копии на село попадают некачественные — то звук пропадает, то четкости нет, то порыв за порывом. В зале топот, свист, рев: «Механика на «мыло».

Вздыхнул, уложил баян в футляр, погладив напоследок: «Прощай, старина, не поминай лихом»...

...Народ не шел. Владимир растерянно

В. Андреев



перебирал непроданные билеты — вот еще напасть, немало времени прошло, а привыкнуть к «роли» кассира не может. Жена частенько подменяла его на этом посту, да взбунтовалась нынче Любашка: смену в столовой у горячей плиты отстояла, а еще пятерых детишек надо накормить, обстирать.

Почему же все-таки люди не желают смотреть фильм? «Послушай, Люда, ты где своих подружек потеряла? — отрывая билет, спросил Владимир девушку, забредшую на «огонек» в ДК. — Сегодня индийская лента, а в зале шаром покати». «Так, дядя Володя, они, наверно, не знают. Живут-то далеко от центра, афишек у них там нет, вот и уткнулись в телевизор».

— А ведь права пацанка, — сказал Владимир жене, поведав ей о разговоре с Людой. Задав сена корове, овцам, молодняку, основательно управившись по хозяйству, поужинав, Владимир и Любаша занимались с детьми: четыре дочки, сын — подмога растет, совхоз квартирой не обидел, живи — радуйся.

— В чем же она права?

— Да в том, что людей надо не ждать на сеанс, а вести.

Люба недоверчиво взглянула на мужа: что-то он еще придумал? Чтобы крестьянина растормошить, уговорить час-другой потратить не на хозяйство, а на зрелище... Сомнительно. Да Владимир и сам это знает, не в городе вырос. Фантазер...

— Зря улыбаешься: реклама есть движитель. И если люди не идут ко мне, то я направлюсь к ним.

— Значит, в детском садике не будешь музыку вести?

— Постараюсь везде успеть.

В ту ночь долго не удавалось заснуть. Масса планов. Один интересней другого. Вот только справится ли со всем, что придумал? Рисовать умеет — можно добавить в Рыжкове несколько рекламных щитов. Фильмы анонсировать через совхозный радиоузел. Встречаться с народом на полевых станах и животноводческих базах.

Действительно, здорово придумал. А кто помешает выступать перед началом сеанса? Надо заставить работать и телефон. Но в напряженную пору Владимир надоедать односельчанам не стал бы: от сенокоса, огорода, заготовки ягод и грибов времени не урвать. День год кормит, и этим никто не поступится. Когда же несколько освободится человек от забот-хлопот, тогда его, Андреев-

ва, время. Он начнет убирать свой «урожай». Да, чуть не забыл: реклама рекламой, а заявки — на первом месте. Следует везти в село те фильмы, которые людям любы, а не те, которые не смотрят. Не очень-то приятно киномеханику, когда человек, заплатив деньги, уходит с середины сеанса...

Только под утро задремал Владимир. А на следующий же день, не желая терять времени, провел собственное «социологическое» исследование. Выяснял, какие фильмы предпочитают рыжковцы. Услышал то, что и ожидал: остросюжетные и «жизненные». По-прежнему высоко котируются индийские ленты, боевики. Просят: «Привез бы «Танцуй, танцуй», «Воры в законе». Пообещал, не хотелось разочаровывать. В районном же центре, как и ожидал, пыл несколько охладили: картины эти он вряд ли покажет. Одна копия на область, так что до сел она доходит с трудом. Придется извиниться...

Почему так получается: никомушные фильмы большими тиражами расходятся по стране, а содержательные, зрелищные — в единицах? Ну, Бог с ними, с высокими ценами билетов: найдутся такие, что не пожалеют полтора-два рубля на билет. Так нет их, фильмов этих, в «сельском» прокате. Видно, если хорошая картина, копию прогонят по крупным городским кинотеатрам, возьмут неплохой кассовый сбор и — на полку. Пройдет время — вновь по кругу. Черт побери, это похоже на библиоманию: нахватает иной в магазинах книг, закроет дома на ключ — мое, никому не дам. Рад бы другой почитать, да и в библиотеке не найдешь нужное произведение. Нет, искусство в любом его виде должно быть доступно народу.

«Доступно, — передразнил Владимира Константиновича невидимый оппонент. — Ты как ребенок. Сейчас деньги делают политику, а не мифические права. Тебе вот надо установку заменить, а как? Совхоз средства может не дать, в киносети их тем более нет. Вот и останешься при своих интересах».

Спорить с самим собой не хотелось, все — чистая правда. Районный бюджет трещит по швам, и киносети выделили пока только половину требуемой годовой суммы. Оставить на «плаву» только крупные киноустановки, а мелкие закрыть? Цены на билеты повысить? Малообеспеченный зритель сейчас уже задумается: пойти в кино или купить хлеба. В районе сорок шесть установок, и две автомашины не успевают все обслужить. А если учесть их частые поломки, нехватку

бензина — то требовать что-то для себя язык не поворачивается. Все это реальность, с которой, хочешь не хочешь, надо считаться и находить выход. Заранее делать заявки? Чаше использовать попутки? Почему бы и нет?

Да, ситуация в Крутинском районе не изменится, пока нет порядка по всей стране. Вспомни: о нем, повсеместном беспорядке, говорилось и на II съезде Аскина. И там, в Москве, ты, делегат, отличник кинематографии СССР, по этой причине не смог решить некоторые проблемные вопросы районного масштаба. Эх, побольше бы новых фильмов, качественных копий, развернулся бы... «Не жалеешь о директорстве, — ехидно подначило второе «я» — там-то всегда на виду был, в почете, в творчестве весь. А теперь ты кто? И кассир, и художник, и бухгалтер, и билетер». — «Не скажи, — отпарировал, — я кинопросветитель».

—... Дорогие зрители, — Владимир Андреев оглядел заполненный зал. — Мы, работники ДК, рады приветствовать вас. И ждем завтра. Будет показан фильм...

Начался новый трудовой день киномеханика Рыжковского Дома культуры Владимира Константиновича Андреева...

Омская обл.

школа киноменеджера

Маркетинг в области экранных искусств

К. РАЗЛГОВ,
доктор искусствоведения

У «них» и у нас

Рассказывая о неудавшейся, но в принципе поучительной стратегии компании «Кэннон», я упомянул о фильмах категории «В».

Окончание. Начало см. в № 1—2.

Разграничение по категориям в зависимости от стоимости производства картины, принятое на Западе, в первую очередь, в США, может многое прояснить и в том, что касается нашего нынешнего внутреннего рынка.

В американской специальной литературе и в практике киносинематографии все игровые полнометражные ленты делятся на четыре типа. Первый — категория «А». Это дорогостоящие картины крупных голливудских компаний. Именно они определяют общий климат в киносинематографии, на них ориентируются Американская киноакадемия, присуждая премии «Оскар», международный прокат. Некоторые из этих фильмов успешно сочетают высокое художественное качество, значительный престиж в средствах массовой информации и максимальную рентабельность.

Но стоит только ошибиться в расчете, как фирма-производитель оказывается на грани краха, коль скоро значительные расходы на производство и рекламу, в совокупности, как правило, составляющие сегодня около 50 млн. долларов, могут окупиться лишь благодаря всеобщему интегральному, общемировому успеху, не только на экранах кинотеатров, но и по телевидению и видео. В основном это ленты популярных жанров, хотя среди них встречаются и интеллектуальные психологические картины, относительно более дешевые в производстве и поэтому спокойнее окупающиеся.

Ленты категории «В» (именно на них специализировалась фирма «Кэннон») обходятся в пять-десять раз дешевле. Здесь безраздельно господствует развлекательный жанр, но, поскольку нет средств на значительную рекламу, крупные звезды оказываются не по карману, как и дорогостоящие спецэффекты, то и доходы тут более скромные. Помнится, на одной дискуссии, посвященной мировому прокату, выступая после представителя крупной голливудской компании, английский прокатчик сказал приблизительно следующее: «Отнимите от всех цифр, которые называл мой предшественник, шесть нулей, и вы получите как мои расходы, так и мои доходы».

Фраза имела отношение к следующей группе фильмов, которые по уровню затрат близки к категории «В», но относятся к разряду так называемого авторского, поискового кинематографа. Это преимущественно ленты крупных западноевропейских режиссеров, картины известных в Европе, но

не суперкассовых мастеров США (типа Роберта Ултмена и того же Кончаловского), фильмы, имеющие значительную, как правило, всемирную аудиторию, престижный успех на международных кинофестивалях, но не затрагивающие наиболее массовых прослоек зрителей, в частности — детей и подростков.

Здесь доходы и расходы уравниваются благодаря широте распространения, относительно высоким ценам на билеты в тех странах, где эти картины показываются, то есть в Западной Европе, США, Канаде, в меньшей степени — в Азии. Они, как правило, не требуют суперрасходов на рекламу, ибо ее функцию берут на себя общая и специализированная пресса, работа обозревателей, журналистов и кинокритиков.

Фильмы этого ряда, к сожалению, сейчас почти не представлены на наших экранах, но не по причине дороговизны, как ленты категории «А», а потому, что они рассчитаны на достаточно специфические аудитории, отмечаемые общей ориентацией отечественного проката на массовую популярность, и только на нее.

И, наконец, на дне названной типологии оказываются фильмы категории «Z», которые обходятся в производстве еще в 10 раз дешевле. Они рассчитаны на маленькие локальные аудитории, показываются, как правило, по телевидению и распространяются на видео. В их ряду очень значительную долю занимают: в Западной Европе — порнография, а в США — дешевые приключенческие ленты.

В этот разряд входит значительная часть производства стран Юго-Восточной Азии, в частности фильмы каратэ и кун-фу, хотя некоторые наиболее престижные из них, например, картины с Брюсом Ли, оказываются в более высокой категории — «В».

Фильмы «Z» продаются «пакетами», десятками и сотнями — лишь бы собрать хотя бы какие-то деньги. Сегодня именно они составляют основную базу нашего проката.

Сам по себе этот факт примечательный, таков общий закон кинематографии бедных стран, у которых есть только одна альтернатива: либо покупать десятисортную дешевку, либо создавать собственную десятисортную дешевку, переиначивая зарубежные, в первую очередь, американские боевики.

Плохо другое: что на этом фоне теряются отдельные выдающиеся произведения, в том числе и американские, которые все же

в прокат попадают. Скажем, «Честь семьи Прици» — работа классика американского кино Джона Хьюстона, сделанная в жанре гангстерской саги со звездами мирового класса Кетлин Тернер и Джеком Николсоном, — для массовой аудитории оказывается как бы в ряду с «Пляжными девочками», хотя произведения эти абсолютно несоизмеримы. Именно здесь как раз и сказывается отсутствие технологии маркетинга, которая позволила бы выносить на поверхность, в эпицентр зрительского внимания те картины, которые по каким-либо параметрам выходят из общего ряда и общего потока «барахла».

Тут мы как бы выходим к самому ключевому моменту любого маркетинга: освоению «своей» аудитории. Емкость отечественного рынка такова, что у нас может окупиться по существу любая картина, кроме сверхдорогого боевика. Впрочем, любая окупается и на мировом рынке, причем не столько благодаря кинотеатрам, сколько — телевидению и видеоканалам. Нужно только уметь собрать «свою» аудиторию, подготовить ее к восприятию картины, дать ей возможность выявить те, порой скрытые для нее самой, интересы, которые позволяют раскрепостить маркетинговые стратегии.

Так, я глубоко убежден, что при наличии специализированных прокатных организаций, ориентирующихся на фильмы высокого художественного качества, в том числе и отечественные, при условии создания специализированной сети кинотеатров, которые существуют во всех промышленно развитых странах и опираются на работы, получившие высокую оценку специалистов и критики, можно добиться окупаемости значительной, во всяком случае, наиболее художественно достойной, части отечественной продукции и многих выдающихся произведений мирового кино прошлого и настоящего, которые ныне по причинам чисто экономического оказываются за пределами наших экранов.

Правда, это требует соответствующей ценовой политики со стороны зарубежных партнеров, ибо завышение цен, особенно в СКВ, делает практически недоступными и супербоевики, и престижные интеллектуальные ленты.

Приведу в заключение несколько соображений по поводу возможного маркетинга у нас и у «них» сегодня. В конце 80-х годов в мировом кино произошел постепенный

поворот, значительно менее стремительный, чем в конце 70-х, к зрителям старших возрастов. В кино вернулись сорокалетние, охотно вспоминаявшие период собственного молодежного бунта в конце 60-х. Отсюда — целая волна фильмов о тех, давних событиях, напоминающих нынешним отцам их молодость, о которой они хотели бы рассказать и детям. Это повзросление аудитории, казалось бы, должно было помочь европейскому кино, всегда ориентировавшемуся преимущественно на взрослых зрителей, и в период детско-подросткового бума именно за счет этой аудитории и выживавшего.

Однако точный маркетинговый расчет крупных голливудских компаний лишил европейцев и этого благополучия: американцы быстро переориентировались на создание фильмов для взрослых, и в этом контексте значительная часть европейской продукции оказалась неконкурентоспособной.

Сегодня наша взрослая аудитория не может не испытывать ностальгии по патетическим временам тоталитаризма. Осмысление этого периода не в терминах «чернухи», а с точки зрения специфической поэтики прошлого сулит, на мой взгляд, немалый коммерческий выигрыш. Кроме того, это может привлечь и молодежные аудитории просто новизной материала. С такой точки зрения перспективным представляется метод, которым отечественное кино никогда не пользовалось — «римейк», повторное создание фильма на сюжет, некогда пользовавшийся успехом также и на экране. В США количество «римейков» иногда доходит до пяти. Скажем, картина «Родилась звезда», сделанная в 1937 году и недавно показанная по центральному телевидению, была воссоздана в 1954 году с Джуди Гарланд и Джеймсом Мейсоном в главных ролях, а затем в 1976-м — в совершенно ином стиле с участием Криса Кристоферсона и Барбары Стрейзанд. Насколько мне известно, сейчас в советской кинематографии планируется только один «римейк» — картина «Трактористы» по мотивам знаменитой комедии И. Пырьева в постановке бывших «подпольщиков» братьев Алейниковых. Насколько этому фильму удастся всколыхнуть массовую аудиторию, как молодежную — постмодернистским издевательством, так и старшего поколения — простым напоминанием о некогда счастливых днях, — вопрос остается открытым.



начинающему кинемеханику

Электропитающие устройства ксеноновых ламп кинопроекторов

Основные режимы элементов устройства приведены в табл. 3.

Таблица 3

Основные режимы элементов блока питания БПК-1000Д

Наименование параметра	Величина
Линейные напряжения на обмотках 3 — 4 <i>TS1</i> , <i>TS2</i> , В	28±1
Напряжение переменного тока на обмотке 3 — 4 <i>TS1</i> и <i>TS2</i> , В	12±1
Напряжение переменного тока на обмотках размагничивания 1 — 2 <i>TS1</i> и <i>TS2</i> , В, не более	90±5
Напряжение переменного тока на дросселе <i>L1</i> (вывод 1 — 2)	8±1
Напряжение на конденсаторе <i>C5</i> , В	430±30
Напряжение на вторичной обмотке <i>T2</i> (вывод 3 — 4), В	33±2
Напряжение, подводимое к выпрямителю <i>V7</i> — <i>V10</i> , В	28±1
Напряжение холостого хода силовой схемы, В, не менее	140
Напряжение на выходе силовой схемы при отключенной подпитке, В	45±1
Ток подмагничивания через обмотки 1 — 2 дросселей <i>TS1</i> и <i>TS2</i> , В	0,91±0,1

Все напряжения и токи силовой части блока питания измеряются при номинальном токе лампы 45 А и напряжении на лампе 22 В. Техническое обслуживание блоков питания рекомендуется проводить раз в год в незапыленном помещении. При этом

Продолжение. Начало см. в № 2.

необходимо удалить пыль, проверить контактные соединения, а также исправность магнитного пускателя.

ВЫПРЯМИТЕЛЬ 50ВУК-120-1

Устройство 50ВУК-120-1 разработано для питания ксеноновых ламп мощностью 2,5 и 3 кВт, может быть применено и для 2-кВт ламп. Оно имеет иные, нежели у 50ВУК-120 систему управления и блок зажигания, обладает лучшими характеристиками.

Принципиальная электрическая схема блока питания приведена на рис. 6. Трансформатор *T2* понижает напряжение питающей сети до величины, задаваемой нагрузкой выпрямителя, и изолирует от нее вторичные цепи (нагрузку). Дроссели *TS1* и *TS2* — исполнительные органы, они предназначены для регулирования и автоматического поддержания установленного значения тока лампы.

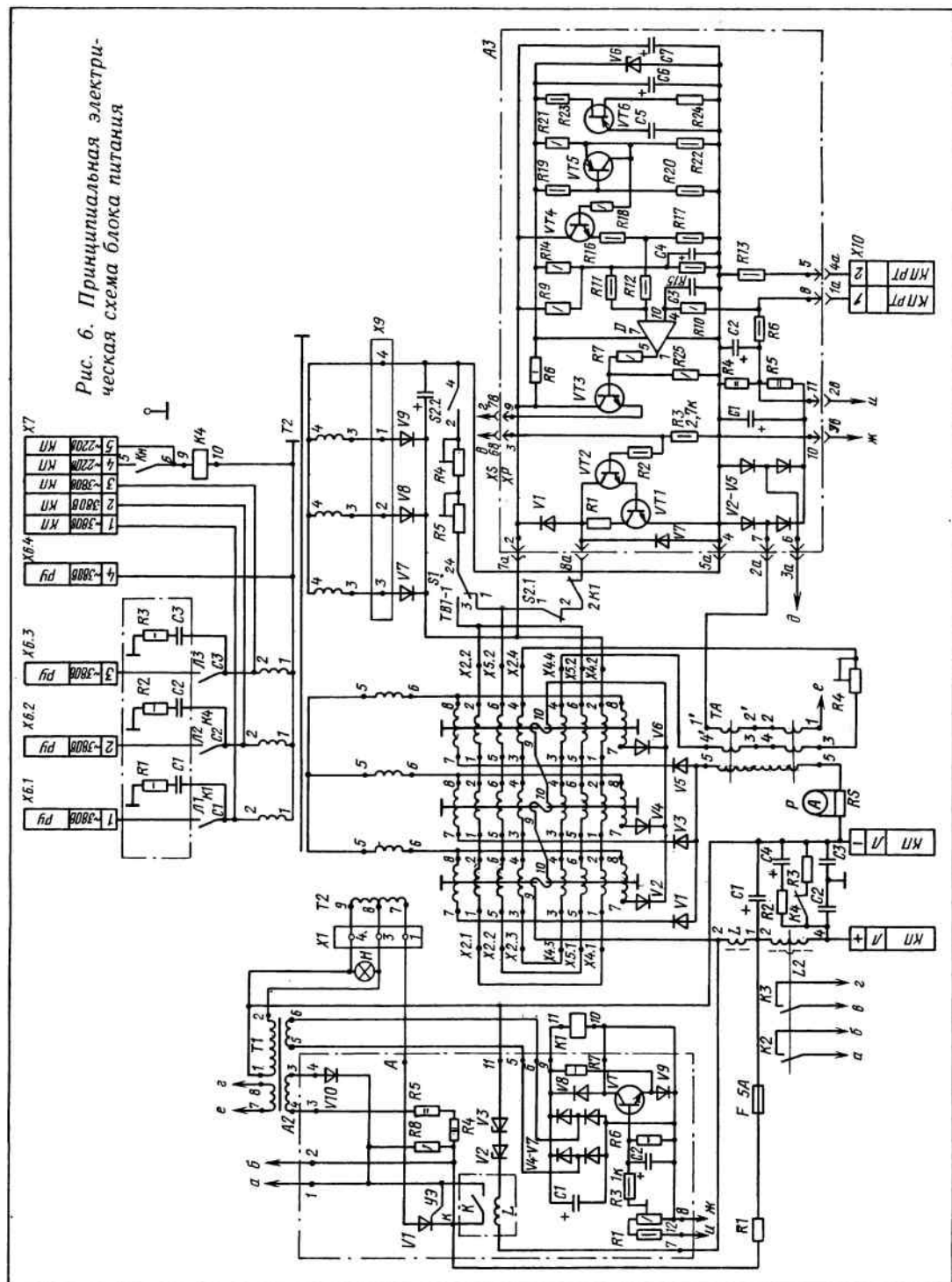
Выпрямительный мост *V1* — *V6*, служащий для получения постоянного тока нагрузки, собран по шестифазной мостовой схеме выпрямления.

Транзисторный регулятор тока (блок *A3*) предназначен для формирования управляющего сигнала цепи подмагничивания и осуществляет регулирование и стабилизацию тока лампы.

Магнитный усилитель *TA* — датчик величины тока нагрузки.

Переключателем *S1* обмотки дросселей насыщения переводят в режим ручного регулирования. В автоматическом режиме работы он может находиться в любом положении. В диапазоне регулирования тока

Рис. 6. Принципиальная электрическая схема блока питания



от 50 до 80 А используется положение I, от 70 до 115 А — положение II.

Переключателем *S2* режим работы с ручного меняют на автоматический. Дроссели фильтра *L1* и *L2* с конденсатором *C1* сглаживают пульсации выпрямленного тока.

Вспомогательный выпрямитель блока подпитки (блок *A2*) служит для формирования повышенного напряжения на выходе питающего устройства в момент зажигания ксеноновой лампы. Он состоит из:

тристора *V1* со схемой формирования его управляющего сигнала, в которую входят обмотки 3—4 трансформатора *T2*, диод *V10* и резисторы *R4*, *R6*, *R8*;

схемы ограничения тока лампы, состоящей из выпрямителя *V4* — *V7*, транзистора *VT*, диода *V9*, конденсатора *C2*, резисторов *R1* — *R3*, *R5*, *R7*, реле *K1*;

схемы ограничения напряжения на выходе питающего устройства, в которую входят стабилитроны *V2* и *V3*, катушка *L* и магнитоуправляемый контакт *K* внутри катушки;

балластного резистора *R1* и предохранителя *F*.

В блоке питания предусмотрены два режима работы: основной — автоматическое поддержание установленного значения тока лампы регулятором (блок *A3*) при дистанционном регулировании его величины выносным переменным резистором и вспомогательный — ручное управление током нагрузки с помощью переменного резистора *R6*.

Вспомогательным режимом пользуются при выходе из строя транзисторного регулятора. При работе питающего устройства по силовым обмоткам 7—8 дросселей насыщения *TS1* и *TS2* протекает пульсирующий ток, создающий основное подмагничивание их магнитопроводов. Величина его пропорциональна току нагрузки. Обмотки размагничивания 9—10, осуществляющие отрицательную обратную связь по току, служат для улучшения регулировочных свойств. Дроссели насыщения охвачены обратной связью по току с коэффициентом, близким к единице. Дополнительные обмотки 1—2 и 5—6 позволяют, меняя в небольших пределах величину тока подмагничивания, осуществлять глубокую регулировку тока нагрузки.

При работе во вспомогательном режиме величина тока подмагничивания в обмотках 1—2 и 5—6 дросселей насыщения устанавливается переменным резистором *R6*. Резистор *R5* ограничивает ток подмагничивания, а следовательно, и ток нагрузки

в ручном режиме.

В основном режиме обмотки подмагничивания 1—2 и 5—6 дросселей насыщения подпитываются через регулятор тока (блок *A3*), с помощью которого стабилизируется ток нагрузки.

Схему регулятора тока (блок *A3*) можно условно разбить на четыре части:

1) генератор пилообразного напряжения на транзисторах *VT5*, *VT6*, эмиттерный повторитель на транзисторе *VT4* и дополнительный источник опорного напряжения (включающий резисторы *R14*, *R15* и стабилитрон *V6*);

2) широтно-импульсный модулятор, выполненный на дифференциальной интегральной микросхеме *D*;

3) усилитель мощности прямоугольных импульсов, в который входят эмиттерный повторитель на транзисторе *VT3* и составной транзистор, выполненный по схеме каскадного соединения транзисторов *VT1*, *VT2*;

4) источник сигнала обратной связи по току, включающий выпрямитель на диодах *V2* — *V5*, конденсаторы *C1*, *C2*, резисторы *R4*, *R5*, *R8*, *R13* и выносной переменный резистор регулятора тока.

На вход 10 микросхемы *D* через резистор *R12* подается пилообразное напряжение, а через резистор *R11* — постоянное опорное напряжение от стабилитрона *V6* через делитель *R14*, *R15*. Пилообразное напряжение поступает с выхода эмиттерного повторителя на транзистор *VT4*.

На вход 9 микросхемы *D* подается сигнал, пропорциональный току нагрузки, величина которого зависит от значения переменного сопротивления выносного регулятора тока.

Между входами 9 и 10 действует разностный дифференциальный сигнал, который усиливается микросхемой *D*. Так как она работает в режиме большого усиления, то на ее выходе 5 появляется прямоугольный сигнал с переменной скважностью и частотой пилообразного напряжения.

Импульсное напряжение с выхода микросхемы через согласующий эмиттерный повторитель на транзисторе *VT3* подается на вход составного транзистора *VT1*, *VT2* и усиливается. Составной транзистор выполнен на мощных транзисторах (*VT2* — типа КТ807А и *VT1* — КТ803А). Нагрузкой его служат обмотки подмагничивания 1—2 и 5—6 дросселей насыщения *TS1* и *TS2* силовой схемы, включенные в цепь коллектора транзистора *VT1*. Для обеспечения непрерывности прохождения тока через цепь

подмагничивания параллельно обмоткам последнего включен обратный диод *VI*. Средний ток подмагничивания дросселей регулируется изменением скважности импульсов тока подмагничивания, позволяя изменять величину падения напряжения на их фазовых обмотках 7—8, что в итоге влечет изменение тока нагрузки.

Ток нагрузки стабилизируется следующим образом: при его изменении меняется подмагничивание магнитного усилителя *TA*, следовательно, — величина сигнала обратной связи по току. Последний, поступаая на вход 9 микросхемы *D*, сравнивается с пилообразным напряжением на входе 10 и вызывает изменение скважности прямоугольных импульсов на выводе 5 микросхемы. Это приводит к изменению среднего значения тока подмагничивания дросселей насыщения *TS1* и *TS2*. Ток нагрузки принимает величину, заданную переменным резистором регулятора тока.

Магнитоуправляемый контакт *K3* на дросселе *L2* сглаживающего фильтра силовой схемы введен для ограничения броска тока через лампу при включении выпрямителя. Связь между широтно-импульсным модулятором и усилителем мощности на составном транзисторе при этом разрывается, что влечет обесточивание обмоток подмагничивания 1—2 и 5—6 дросселей насыщения *TS1* и *TS2*.

Для повышения устойчивости работы питающего устройства (устранения автоколебаний) последовательно с обмотками 3—4 магнитного усилителя *TA* включены демферные обмотки 3—4 дросселей насыщения. Обратная связь по току регулируется резистором *R4*.

Рассмотрим работу выпрямителя блока подпитки при зажигании ксеноновой лампы.

После подключения выпрямителей к питающей сети на обмотках 3—4 и 5—6 трансформатора *T1* блока подпитки появляется напряжение. Выпрямленное диодом *V10*, оно подается на управляющий электрод тиристора *VI*. Синфазно с ним на анод тиристора поступает напряжение с обмотки 7—9 силового трансформатора *T2*. Тиристор *VI* включается, конденсаторы фильтра *C1*, *C4* силовой схемы заряжаются пульсирующим напряжением до величины 140 В, и происходит высоковольтный пробой межэлектродного промежутка ксеноновой лампы. Разряжаются конденсаторы *C1* и *C4* через лампу, способствуя устойчивости ее дуги. Ксеноновая лампа зажигается, и проходящий через

нее ток вызывает срабатывание магнитоуправляемого контакта *K2*, который шунтирует переход управляющий электрод — катод тиристора *VI* и выключает его из схемы формирования напряжения холостого хода.

Если ксеноновая лампа погасла, схема формирования напряжения холостого хода запускается снова, чтобы лампа зажглась повторно. Если этого не произойдет или выпрямитель включается на холостом ходу при отключенной лампе, напряжение на конденсаторах *C1*, *C4* фильтра может превысить предельно допустимое значение из-за высокого напряжения обмотки 7—9 трансформатора *T2*. Для защиты конденсаторов в блоке *A2* предусмотрена схема ограничения напряжения: когда оно достигает на выходе выпрямителя 160 В при работе схемы подпитки, стабилитроны *V2* и *V3* пробиваются, в результате ток начнет протекать через катушку *L*, сработает магнитоуправляемый контакт *K*, шунтирующий переход управляющий электрод — катод тиристора *VI*, и тиристор закроется.

Для улучшения эксплуатационных свойств выпрямителя в блок *A2* введена схема ограничения тока лампы. На клеммы 8—12 с выпрямителя *V2—V5* (блок *A3*) подается сигнал обратной связи по току. При токе лампы более 145—175 А напряжение на конденсаторе *C2* становится достаточным для срабатывания транзистора *VT*. Реле *K1* в цепи его коллектора включается и своим контактом *2K1* разрывает цепь обмоток подмагничивания дросселей насыщения *TS1* и *TS2* и составного транзистора платы *A3*. Реле *K1* переводит питающее устройство на минимальный ток. Дальнейшая работа выпрямителя возможна в режиме ручного регулирования, которое обеспечивается тумблером *S1*.

Выход выпрямителя заблокирован конденсаторами *C2* и *C3*, препятствующими проникновению в цепь устройства высокочастотных высоковольтных импульсов от блока зажигания кинопроектора.

Величина выпрямленного тока контролируется амперметром *P* с шунтом *RS*.

Горящая сигнальная лампа *H* свидетельствует, что выпрямитель включен.

Продолжение следует

видеотехника

**ВИДЕОМАГНИТОФОН
«ЭЛЕКТРОНИКА ВМ-12»**

Ремонт

МЕРЫ БЕЗОПАСНОСТИ

К ремонту видеомангитофона могут быть допущены лица, хорошо изучившие его устройство и прошедшие соответствующий инструктаж по правилам техники безопасности, действующим на ремонтных предприятиях.

Радиомеханик на рабочем месте должен быть обеспечен индивидуальными средствами защиты от поражения электрическим током: диэлектрическим ковриком, нарукавниками, инструментом с изолирующими ручками.

Ремонтировать и проверять видеомангитофон под напряжением допускается лишь тогда, когда выполнение работ на отключенном от сети видеомангитофоне невозможно (настройка, измерение режимов). В этих случаях следует быть особенно внимательными!

Проверять наличие напряжения в цепи на «искру» запрещено! Нельзя также производить пайку монтажа видеомангитофона, если он подключен шнуром к сети питания, независимо от положения переключателя «Сеть». Следует использовать электропаяльники, рассчитанные только на напряжение не выше 36 В.

В сырых помещениях с земляными, цементными или иными токопроводящими полами ремонтировать видеомангитофон, включенный в сеть, запрещается.

При ремонте видеомангитофона необходимо помнить, что на плате стабилизатора напряжений А4 распаиваются концы сетевого шнура, сюда подключается сетевая обмотка трансформатора и здесь находится предохранитель цепи 220 В. Независимо от положения переключателя «Сеть» на перед-

ней панели видеомангитофона при включении сетевой вилки в розетку 220 В указанная часть платы стабилизатора оказывается под напряжением 220 В, напряжение сети поступает на трансформатор, и запитывается часть блоков видеомангитофона.

НЕОБХОДИМЫЕ КОНТРОЛЬНО-ИЗМЕРИТЕЛЬНЫЕ ПРИБОРЫ И ПРИСПОСОБЛЕНИЯ

При ремонте видеомангитофона понадобятся:

- цветной телевизионный комплексный генератор TR-0884 1*
 - звукочастотный комплексный генератор TR-0157/K008 (возможна замена на приборы: вольтметр ВЗ-38, генератор ГЗ-102, детонатор ЧИ, измеритель нелинейных искажений С6-7) 1
 - генератор телевизионных испытательных сигналов Г6-8 (возможна, хотя и неравноценная, замена на генератор Г6-30 или Х1-7Б) 1
 - генератор сигналов высокочастотный Г4-116 (возможна замена на генератор Г4-152) 2
 - генератор Г4-102 1
 - осциллограф С1-55 1
 - частотомер электронно-счетный ЧЗ-36 1
 - вольтметр универсальный В7-26 1
 - комбинированный прибор Ц-4341 1
 - цветной телевизионный приемник 1
- Допускается применение других типов приборов, обеспечивающих точность измерений не хуже приборов, приведенных выше.
- Предприятием-изготовителем поставляются для ремонта следующие приспособления и инструменты:
- пластина опорная 9.106.254
 - плита (сервотормоза) 8.070.946
 - пластина 4.123.671
 - кронштейн 4.192.130

Продолжение цикла. Начало см. в № 12, 1990; № 1—12, 1991; № 1, 2 за этот год.

* Количество приборов на одно рабочее место.

пластина опорная 8.070.861 ведущего вала
 измерительная пластина 9.101.330
 отвертка 4.314.220 для регулировки зубчатых секторов
 отвертка 4.237.005 для регулировки стоек
 отвертка 4.237.605-001 для регулировки входных роликов
 торцевые ключи 4.400.206

кассета с измерительной лентой 3.909.002
 измеритель натяжения ленты 3.442.007
 граммометр 3.442.005 для замера усилия прижатия прижимного ролика
 планка для фиксации плат в ремонтном положении 9.102.443-01, 9.102.443-02
 моментомер 3.442.006.

Продолжение следует

*на заводах, в кб
и лабораториях*

Количественная оценка качества обслуживания зрителей

**И. ПРЕОБРАЖЕНСКИЙ,
М. БЕСПРОЗВАННЫЙ,
И. РУДИНСКИЙ**

О необходимости повышения уровня обслуживания зрителей разговоры идут многие годы. Существовали и существуют кинотеатры, сам факт посещения которых — событие, даже если и фильм не слишком порадовал.

Сегодня у нас, увы, нет системы количественной оценки понятий «хороший» или «плохой» кинотеатр (видеосалон).

Действующее «Положение о порядке отнесения кинотеатров и киноустановок к разрядам» образца 1988 года совершенно не учитывает уровень выполнения необходимых технических требований к кинозалу и его технологические особенности, не говоря уже о видеозалах, остающихся за рамками документа. Количественно оценивать состояние кинотеатра на основании этого Положения практически невозможно. А такая характеристика чрезвычайно важна. Нельзя что-либо улучшить, не имея для этого количественных критериев — по крайней мере, в области техники.

Разумеется, главное, что привлекает зрителя в кинотеатр, — демонстрируемый здесь фильм. Однако весьма важны и условия его восприятия — как техническое качество ки-

нопоказа, так и комфортабельность обстановки. Конечно, если картина — нашумевшая, знаменитая, то на нее пойдут, не слишком задумываясь об услугах кинотеатра. Но когда ценность фильма неизвестна или заведомо невысока, то в принятии зрителем решения — рискнуть или нет двумя часами свободного времени — большое значение будет иметь ориентация на комфортабельность кинотеатра. Провести время в сыром и холодном помещении, сидя на жестком стуле или, напротив, в мягком кресле, среди уюта и красоты, согласитесь, — «две большие разницы».

Итак, зрителю необходимо знать, что ожидает его в том или ином кинотеатре, знать его качественную категорию. А кинотеатр должен быть заинтересован — и, в первую очередь, экономически — в повышении уровня обслуживания посетителей и присвоении возможно более высокой категории.

Эти требования выполняются сегодня во многих зарубежных странах. В США, ФРГ, Франции, Италии государственными либо авторитетными общественными организациями (например, SMPTE) проводятся масштабные акции по оценке качества обслуживания зрителей и ранжированию кинотеатров по разрядам или категориям с выдачей соответствующих свидетельств.

Очевидно, и нашей киносети придется заниматься такой проблемой. В связи с этим

сотрудники НИКФИ и Ленгипрокино подготовили «Разработку принципов организации экспертизы качества кинопоказа в киноvideосети». Часть результатов и предложений, полученных в ходе выполнения этой методики, публикуем в настоящей статье.

Решение задачи ранжирования кинотеатров и видеосалонов состоит из двух частей:

1) обследование качества обслуживания зрителей, для чего выработаны технические решения, система оценок, подробная методика и документация, которые прошли апробацию, скорректированы и дают возможность вполне объективно оценить уровень кинотеатра или видеосалона;

2) организация проведения экспертизы и правовое использование ее результатов. Разработанные предложения (они описаны ниже) не так однозначны, ибо тесно связаны с конкретной экономической и политической ситуацией в стране, предвидеть которую на несколько месяцев вперед сейчас почти невозможно. Здесь особенно уместны будут предложения читателей журнала, исходящие из их повседневного опыта.

ОБЩИЕ ПОЛОЖЕНИЯ

Качество кинопоказа сейчас практически не связано с экономической стороной деятельности зрелищных предприятий и далеко не всегда отвечает современным требованиям. Систематический контроль за соблюдением стандартов и норм на кинопоказ, можно сказать, отсутствует; ранжирование кинотеатров по разрядам происходит вне зависимости от фактического уровня кинопоказа и обслуживания зрителей. В видеосалонах это несоответствие особенно очевидно.

Цель проведенной работы — создание научно обоснованной методики и организационных принципов разделения кинотеатров и видеосалонов на несколько категорий по ряду существенных показателей их состояния. Такое ранжирование поможет осуществить непосредственную экономическую связь между результатами хозяйственно-финансовой деятельности кинотеатров и реальным качеством обслуживания зрителей, позволит определить возможные пути улучшения работы.

Разработанная система является дополнением к действующим нормам на аппаратуру, кинотеатры и кинопоказ. Она не противоречит упомянутому Положению 1988 года,

а развивает, дополняет и детализирует его, связывая категорию кинотеатра не только с удобствами для зрителя, но и с уровнем выполнения технических требований к кино- и видеопоказу.

Работы по организации экспертизы качества в отечественной киноvideосети очень актуальны. Ведь даже лучшие наши залы уступают западным. Это и понятно: при отсутствии рыночных механизмов нет стимулов к совершенствованию.

В действующем «Положении», связывающем качество кинообслуживания с ценами на кинобилеты, технический уровень кинопоказа практически не учитывается, а на видеозалы вообще не распространяется. Ссылки в документе на отраслевые стандарты и СНиП основаны на ошибочном представлении, что соответствие стандартам эквивалентно высшему техническому качеству. Несложный анализ стандартов показывает, что их требования во многих случаях лишь ограничивают тот предел, ниже которого качество кинопоказа неудовлетворительно. Например, для разрешающей способности проекционной системы (важнейшего параметра, определяющего резкость изображения) и неустойчивости норма установлена по минимальному допустимому значению. Широкий допуск на яркость экрана уравнивает качество кинопоказа при 30 кд/м² и 65 кд/м², если считать соответствие требованиям стандарта достаточным условием для присвоения кинотеатру высшего разряда. Подобные примеры можно привести и по ряду звуковых и технологических параметров зрительных залов.

Сейчас интенсивно развивается сеть видеосалонов, видеотеатров, видеокафе и т. д. Опыт эксплуатации их показывает, что несмотря на достаточно высокую надежность аппаратуры, необходима организация систематического ее контроля, текущего обслуживания и ремонта. По многочисленным отзывам, качество изображения довольно часто бывает неудовлетворительным. Одна из причин — плохое состояние технических средств и оборудования. Было бы целесообразно разработать и внедрить нормативные документы, регламентирующие проектирование и технические требования к качеству показа в системе видеопроката, подобные действующим в киносети.

Экспертиза качества демонстрирования фильмов с выдачей зрелищному предприятию сертификата, дающего право на присвоение той или иной категории и установление

соответствующих цен на билеты, создает экономическую заинтересованность работников киносети и КВО и защищает интересы зрителей.

Таковую экспертизу должна проводить группа специалистов в области квалиметрии кинопоказа и технологии киносети, квалификация которых подтверждена удостоверениями установленного образца.

При обследовании кинотеатра или видеосалона эксперты выставляют оценки по пятибалльной шкале по следующим группам параметров;

- качество кино- и видеопоказа;
- качество звуковоспроизведения;
- технологические и акустические показатели зала, его комфортабельность;
- качество внесансного обслуживания зрителей.

При обработке результатов обследования этим группам даются коэффициенты значимости (веса) K_i — 0,3; 0,3; 0,2; 0,2 соответственно — согласно табл. 1 и 2, в которых для ориентации приведены весовые коэффициенты каждого из частных параметров в общей оценке кинотеатра или видеосалона — K_{ij} .

Коэффициенты нормированы таким образом, что:

$$\sum_{j=1}^n K_{ij} = 1,$$

$$\sum_{i=1}^m K_i = 1.$$

Конкретные значения коэффициентов основаны на данных опроса и анкетирования

Таблица 1
Весовые коэффициенты при обследовании кинотеатров (киноустановок)

Группа параметров	K_i	Показатели качества	K_{ij}	$K_i \times K_{ij}$
Качество кинопоказа	0,3	Разрешающая способность	0,35	0,10
		Неустойчивость изображения	0,25	0,08
		Яркость экрана	0,2	0,06
		Соответствие изображения размеру экрана	0,1	0,03
		Субъективное качество изображения	0,1	0,03
		Частотная характеристика	0,2	0,06
Качество звуковоспроизведения	0,3	Уровень шумов и помех	0,2	0,06
		Субъективное качество громкоговорителей	0,2	0,06
		Субъективное качество звуковоспроизведения	0,4	0,12
		Условия видимости изображения	0,1	0,02
Технологические и акустические показатели зрительного зала и его комфортабельность	0,2	Количество мест в оптимальной зоне	0,15	0,03
		Количество мест в зоне наименьших изображений	0,15	0,03
		Площадь на одного зрителя	0,15	0,03
		Частотная характеристика времени реверберации	0,2	0,04
		Количество мест в оптимальной зоне по звуку	0,1	0,02
		Эстетичность и комфортабельность зала	0,15	0,03
		Качество внесансного обслуживания зрителей	0,2	Аудиовизуальное обеспечение
Эстетичность и комфортабельность помещений (вне зрительного зала)	0,2			0,04
Вид и информативность рекламы	0,2			0,04
Работа буфета	0,1			0,02
Экстерьер кинотеатра	0,1			0,02
Транспортное обслуживание	0,1			0,02
Выполнение прочих требований	0,1			0,02

Таблица 2

Весовые коэффициенты при обследовании видеосалонов (видеозалов)

Группа параметров	K_i	Показатели качества	K_{ij}	$K_i \times K_{ij}$
Качество видеопказа и звуковоспроизведения	0,6	Разрешающая способность	0,25	0,15
		Число градаций контраста на изображении	0,15	0,09
		Наличие «тянучек» на изображении	0,1	0,06
		Субъективное качество изображения	0,1	0,06
		Частотная характеристика звука	0,15	0,09
		Уровень шумов	0,1	0,06
		Субъективное качество звуковоспроизведения	0,15	0,09
Технологические параметры зала, комфортабельность помещений, внесяанское обслуживание	0,4	Количество мест в оптимальной зоне	0,15	0,06 (для проекции)
		Количество мест в зоне наименьших искажений	0,15	0,06 (для проекции)
		Число зрителей на один монитор	0,3	0,12 (для мониторов)
		Площадь в зале на одного зрителя	0,2	0,08
		Тип мебели в зале	0,2	0,08
		Эстетичность и комфортабельность зала	0,1	0,04
		Работа буфета или бара	0,1	0,04
		Эстетичность и комфортабельность фойе	0,05	0,02
		Экстерьер видеозала	0,05	0,02

специалистов и зрителей, многолетнем опыте авторов работы.

Ввиду того, что критерии и способы оценки кинотеатров и видеосалонов (по всем четырем группам параметров) существенно отличаются друг от друга, методику их экспертизы рассмотрим по отдельности.

ОБСЛЕДОВАНИЕ КИНОТЕАТРА (КИНОУСТАНОВКИ)

Эту работу целесообразно проводить в утренние (нерабочие) часы, перед первым сеансом, либо вместо него или какого-то дневного сеанса. Оптимальное число экспертов — четыре человека (один — в аппаратной, остальные — в зале для оценки его параметров, качества кинопоказа и звуковоспроизведения). При правильной организации и известном опыте обследование кинотеатра займет 1,5—2 ч.

Оценка качества кинопоказа в кинотеатрах проводится по следующим параметрам:

разрешающая способность, оцениваемая по изображению на экране (для обычного формата);

неустойчивость изображения в кадровом окне;

яркость экрана при работе любого кинопроектора (поста);

«вписывание» изображения различных форматов в открываемую кашетирующими устройствами часть экрана, использование полного комплекта сменной оптики для демонстрации фильмов с различными форматами кадра;

общее качество изображения, воспринимаемое субъективно при демонстрации инспекторского контрольного фильма и эталонного фрагмента художественного.

Обследование производится с использованием методики, изложенной в ОСТ 19-155—84. По каждому параметру выставляется балл в соответствии с табл. 3 (оценивается, как правило, худший из постов). Все эксперты выносят субъективные мнения, из которых выводится среднее. Оценки представляются в Карту обследования, и по методике, описанной ниже, производится их числовая обработка.

Оценка качества звуковоспроизведения в кинотеатре производится по следующим параметрам:

Таблица 3
Оценка качества кинопоказа

Параметр \ Балл	5	4	3	2
Разрешающая способность $K_{11}=0,35$	80 мм ⁻¹	64 мм ⁻¹	50 мм ⁻¹	—
Неустойчивость изображения $K_{12}=0,25$	0,020 мм	0,025 мм	0,028 мм	0,032 мм
Яркость экрана $K_{13}=0,2$	65 кд/м ²	40 кд/м ²	30 кд/м ²	25 кд/м ²
Соответствие изображения размеру экрана $K_{14}=0,1$	Для всех форматов	Для всех форматов	Отклонение одного из форматов	Отклонение одного из форматов
Субъективное качество изображения $K_{15}=0,1$	Отличное	Отличное	Хорошее	Хорошее

частотная характеристика сквозного тракта звуковоспроизведения;
уровень акустических шумов и помех в зале, в том числе при зажигании лампы, включении двигателя и опускании заслонки;
субъективная оценка качества работы громкоговорителей (по глиссандо);

субъективное восприятие музыкально-речевых фонограмм на разборчивость речи, отсутствие искажений и детонаций.

Обследование производится по методике, изложенной в ОСТ 19-157—84, ОСТ 19-55—87, а его результаты оцениваются по пятибалльной системе (для худшего из

Таблица 4
Оценка качества звуковоспроизведения

Параметр \ Балл	5	4	3	2
Частотная характеристика $K_{21}=0,2$ Отличается от МС 2969*	На $\pm 1,5$ дБ	На ± 3 дБ	На ± 6 дБ	Более чем на ± 6 дБ
Уровень шумов и помех, не более $K_{22}=0,2$	40 дБ	45 дБ	Выше 50 дБ	Выше 50 дБ
Субъективное качество громкоговорителей $K_{23}=0,2$	Отличное	Отличное	Хорошее	Удовлетворительное
Субъективное качество звуковоспроизведения $K_{24}=0,4$	Отличное	Отличное	Хорошее	Удовлетворительное

* Международный стандарт типовой частотной характеристики для кинозалов

постов) в соответствии с табл. 4. Субъективные оценки выставляются всеми экспертами, и выводится средняя.

При наличии многоканальной системы звуковоспроизведения измерения проводятся по каждому каналу отдельно и оцениваются по худшему результату.

Оценка технологических и акустических параметров залов кинотеатров (киноустановок), их комфортабельности производится по следующим показателям:

условия видимости изображения, определяемые в результате измерения на соответствие СНиП 2.08.02—89 таких параметров, как:

- расстояние до первого ряда;
- высота подвески экрана;
- превышение зрительских мест;
- расчетная длина зала;
- относительное количество зрительских мест в зоне наилучшего восприятия изображения $D = (2,5—4,5) V_{об.экр.}$ или $D = (1,8—$

$3,3) \frac{Ш_{об.экр.}}{D}$ (где D — расстояние от стенок сидений ряда до экрана, м; V — высота экрана; $Ш$ — его ширина);

относительное количество зрительских мест в зоне наименьших масштабных (угловых) искажений — с наблюдением экрана под углом менее 30° к нормали;

площадь зала, приходящаяся на одного зрителя;

акустические параметры зала; субъективное восприятие эстетичности и комфортабельности зала.

Показатели оцениваются по пятибалльной системе в соответствии с табл. 5. Субъективные оценки проставляются несколькими экспертами, и выводится средняя.

Поясним параметр «Относительное количество зрительских мест в зоне наилучшего восприятия изображения». По существующим нормам, зрительские места могут располагаться в довольно широком диапазоне — от $2 V_{об.экр.}$ (первый ряд) до $6,5 V_{об.экр.}$

Таблица 5
Оценка технологических параметров кинотеатров (киноустановок)

Параметр	5	4	3	2
Условия видимости изображения $K_{31}=0,1$	Отличные	Отличные	Хорошие	Удовлетворительные
Количество мест в оптимальной зоне $K_{32}=0,15$	100 %	70 %	50 %	40 %
Количество мест в зоне наименьших искажений $K_{33}=0,15$	100 %	80 %	60 %	50 %
Площадь в зале на одного зрителя, не менее $K_{34}=0,15$	1,0 м ²	0,9 м ²	0,75 м ²	0,65 м ²
Частотная характеристика времени реверберации $T/T_{оп}$ $K_{35}=0,2$	0,9—1,1	Менее 0,9	1,2—1,6	Более 1,6
Количество мест в оптимальной зоне по звуку $K_{36}=0,1$	100 %	70 %	50 %	45 %
Эстетичность и комфортабельность зала $K_{37}=0,15$	Отличные	Отличные	Хорошие	Удовлетворительные

(последний). Но с первых рядов изображение воспринимается дискомфортно, а с последних — «как в телевизоре», из-за малых угловых размеров. Причины этого известны всем специалистам. На основании многих теоретических и экспериментальных исследований можно утверждать, что оптимальная зона расположения — указанные $D = (2,5 \dots 4,5) V_{об.зкр}$. Поэтому, естественно, зал тем удобнее для просмотра, чем больше мест попадает в указанную зону (хотя и лучший, и худший с этой точки зрения залы могут вполне удовлетворять требованиям нормативных документов).

Оценка качества внесанного обслуживания зрителей учитывает следующие критерии:

- аудиовизуальное обслуживание зрителей в фойе и зале (вне сеанса);
- эстетичность и комфортность фойе

- и вспомогательных помещений;
- привлекательность и информационная емкость рекламы;
- работа буфета;
- архитектура и эстетичность экстерьера кинотеатра;
- наличие автомобильных подъездов, автостоянки и остановки общественного транспорта;
- выполнение других требований к комфортности (в соответствии с Положением 1988 г.).

Оценки даются по пятибалльной системе в соответствии с табл. 6. Из мнений всех экспертов выводится средняя субъективная оценка.

Обработка результатов экспертизы по всем критериям производится следующим образом.

Внутри всех групп оценка по каждому

Таблица 6
Оценка качества внесанного обслуживания зрителей

Параметр \ Балл	5	4	3	2
Аудиовизуальное обслуживание зрителей $K_{41}=0,2$	Аудио- и видеосистемы в фойе и зале	Аудио и видеосистемы в фойе и зале	Аудиосистема в фойе	Аудиосистема в фойе
Эстетичность и комфортность помещений $K_{42}=0,2$	Отличные	Отличные	Хорошие	Удовлетворительные
Вид и информативность рекламы $K_{43}=0,2$	Киноустановка, динамическая реклама, видеосистема, автоответчик, кассовое табло	Киноустановка, автоинформатор, автоответчик, кассовое табло	Автоответчик, кассовое табло	Кассовое табло
Работа буфета $K_{44}=0,1$	Отличная	Хорошая	Удовлетворительная	Отсутствует
Экстерьер кинотеатра $K_{45}=0,1$	Отличный	Хороший	Хороший	Удовлетворительный
Транспортное обслуживание $K_{46}=0,1$	Автостоянка, остановка общественного транспорта не далее 50 м	Остановка общественного транспорта не далее 150 м	Остановка общественного транспорта	—
Выполнение прочих требований $K_{47}=0,1$	Для высшего разряда	Для первого разряда	Для второго разряда	Для третьего разряда

Таблица 7

Определение категории кинотеатра (киноустановки)

Оценка	5,0—4,5	4,49—3,50	3,49—3,0	2,99—2,5
Категория	Высшая	Первая	Вторая	Третья

критерию умножается на весовой коэффициент K_{ij} , а полученные данные в сумме определяют оценку (по пятибалльной системе) кинотеатра (киноустановки) по исследуемой группе параметров:

$$p_i = \sum (p_{ij} \times K_{ij}) = (2...5) \text{ баллов.}$$

Подсчет производится с округлением до сотых долей балла.

Затем оценка каждой группы умножается на весовой коэффициент данной группы в общем результате K_i , а сумма произведений даст общую комплексную оценку кинотеатра (n) по пятибалльной системе:

$$n = \sum_{i=1} (p_i \times K_i) = (2...5) \text{ баллов.}$$

По значению n определяется категория

кинотеатра (киноустановки) согласно табл. 7. Если оценка p_i по какой-либо из групп параметров меньше базовой для претендуемой категории на 1,0 или более, то категория кинотеатра снижается на одну позицию.

Результаты оформляются Актом обследования.

ОБСЛЕДОВАНИЕ ВИДЕОЗАЛА (ВИДЕОСАЛОНА)

Оценка качества показа и звуковоспроизведения в видеозалах осуществляется по следующим параметрам:

разрешающая способность, оцениваемая по изображению на экране;

Таблица 8

Оценка качества показа и звуковоспроизведения в видеозалах

Параметр \ Балл	5	4	3	2
Разрешающая способность, ТВЛ $K_{51}=0,25$	350	300	250	200
Число градаций контрастности на изображении $K_{52}=0,15$	7	6	5	4
Наличие «тянучек» на изображении $K_{53}=0,1$	Отсутствуют	Незначительные	Незначительные	Заметные
Субъективное качество изображения $K_{54}=0,1$	Отличное	Отличное	Хорошее	Удовлетворительное
Частотная характеристика звука $K_{55}=0,15$ Отличается от МС 2969	Не более чем на $\pm 1,5$ дБ	На ± 3 дБ	На ± 6 дБ	Более чем на ± 6 дБ
Уровень шумов $K_{56}=0,1$	40 дБ	45 дБ	50 дБ	Выше 50 дБ
Субъективное качество звуковоспроизведения $K_{57}=0,15$	Отличное	Отличное	Хорошее	Хорошее

передача градаций контрастности на изображении;

отсутствие «тянучек» в изображении от черных до белых контрастных линий;

субъективное качество изображения, в том числе цветопроизведения;

частотная характеристика сквозного тракта звуковоспроизведения;

уровень акустических шумов в зале;

субъективное качество звуковоспроизведения.

Обследование проводится с помощью тест-программы, записанной на видеокассете используемого формата записи (VHS или

U-matic). По каждому параметру выставляется оценка (по пятибалльной системе) в соответствии с табл. 8. Субъективная выносится на основании мнений всех экспертов (выводится среднее). Результаты заносятся в Карту обследования.

Оценка технологических параметров видеосалонов (видеозалов), их комфортабельности, а также качества внесанного обслуживания зрителей производится по следующим показателям:

при видеопроекции

относительное количество зрительских мест в зоне наилучшего восприятия изобра-

Таблица 9

Оценка технологических параметров видеосалонов

Параметр \ Балл	5	4	3	2
Количество мест в оптимальной зоне $K_{61}=0,15$	100 %	80 %	70 %	60 %
Количество мест в зоне наименьших искажений $K_{62}=0,15$	100 %	80 %	70 %	60 %
Число зрителей на один монитор, не более $K_{64}=0,3$	5	10	15	20
Площадь зала на одного зрителя, не менее $K_{63}=0,2$	2,5 м ²	2,0 м ²	1,5 м ²	1,0 м ²
Тип мебели в зале $K_{65}=0,2$	Мягкая	Полумягкая	Полужесткая	Жесткая
Эстетичность и комфортабельность зала $K_{66}=0,1$	Отличные	Отличные	Хорошие	Удовлетворительные
Работа буфета или бара $K_{67}=0,1$	Отличная	Хорошая	Удовлетворительная	Отсутствует
Эстетичность и комфортабельность фойе $K_{68}=0,05$	Отличные	Отличные	Хорошие	Удовлетворительные
Экстерьер зала $K_{69}=0,05$	Отличный	Хороший	Хороший	Удовлетворительный

жения $D = (2,5 - 4, 5) L$ (L — длина диагонали экрана);

относительное количество зрительских мест в зоне наименьших искажений изображения и падения яркости — с наблюдением экрана под углом менее 30° к нормали;

при показе на мониторах

число зрителей, приходящихся на один монитор;

площадь видеозала на одного зрителя;

тип мебели в зале;

субъективное восприятие эстетичности и комфортабельности зала;

работа буфета или бара;

субъективное восприятие эстетичности и комфортабельности фойе и вспомогательных помещений;

экстерьер здания и удобство подхода к нему.

Оценки даются по пятибалльной системе в соответствии с табл. 9. Из мнений всех экспертов выводится средняя субъективная оценка.

Обработка результатов производится по той же методике, что и для кинотеатров.

ПРЕДЛОЖЕНИЯ ПО ОРГАНИЗАЦИИ ПРОВЕДЕНИЯ ЭКСПЕРТИЗЫ И ИСПОЛЬЗОВАНИЮ ЕЕ РЕЗУЛЬТАТОВ

Квалифицированная оценка качества обслуживания зрителей кинотеатра или видеосалона для объективного присвоения им той или иной категории — мероприятие добровольное, по желанию самих зрелищных предприятий. Результаты аттестации могут быть использованы для утверждения статуса кинотеатра или видеозала как культурного центра, для их рекламы.

Установленная категория может влиять на налог с валового сбора. Допустим, его минимум при стоимости билетов не более некоторого установленного максимума (например, 1 руб.) взимается со всех кинотеатров одинаково. Увеличение цены на билет сверх этого максимума облагается значительным дополнительным налогом, также одинаковым для всех кинотеатров. Однако уровень, превышение которого влечет за собой существенный рост налога, может зависеть от категории данного зрелищного предприятия. Например, кинотеатр (или видеозал) без присвоенной категории платит повышенный налог за цену билета сверх

1 руб. III категории — сверх 2 руб., II — сверх 3 руб., I — сверх 4 руб., высшей категории — сверх 5 руб.

Сумма налога должна существенно стимулировать стремление кинотеатров и видеозалов к более высокой категории и, как следствие, к улучшению качества обслуживания зрителей.

В результате обозначатся два пути повышения дохода и рентабельности зрелищного предприятия. Один — получение достаточно высокой категории при умеренной цене билетов. Второй — повышение стоимости билетов (с уплатой за это большого налога). Очевидно, что зритель и кинематография в целом заинтересованы в первом варианте.

Казалось бы, для финансовых органов предпочтителен второй путь, однако слишком высокие цены оттолкнут и так-то не очень многочисленных зрителей, в результате доход от киносети в конце концов упадет. Определение конкретных сумм налога потребует квалифицированного подхода финансовых органов.

Вся оценочная работа должна соответствовать предлагаемой «Методике проведения экспертизы качества кинопоказа и аттестации кинотеатров и видеозалов» и упомянуемым в ней нормативным документам.

Для осуществления экспертизы необходимо определить *головную и базовую организации*. Головная проводит подготовительную работу, утверждает базовые организации, оказывает им помощь в приобретении технических средств для экспертизы, визирует акты обследования. Головной организацией представляется Госкинокомитет РФ, Российское киноvideотехническое общество и т. п.

Выделяет экспертов и является гарантом качества обследования базовая организация. Таковой может быть, например, НИКФИ.

Кинотеатры (киноустановки) и видеосалоны (видеозалы) обследуются независимо от ведомственной принадлежности, по заявкам самих зрелищных предприятий либо вышестоящих организаций. Заявка оформляется в виде гарантийного письма или договора. Срок проведения экспертизы согласовывается с кинотеатром и КВО в рабочем порядке. Оргвопросы решаются головной организацией. По договору с ней заказчиком оплачивается стоимость работ. Затраты на командировку экспертов для обследования кинотеатров и видеозалов определенного

региона «раскладываются» КВО на все зрелищные предприятия. Деньги перечисляются на счет головной организации и распределяются по установленным нормативам. Представляется, что не менее 50 % должно пойти на оплату работы экспертов. В любом случае необходимо обеспечивать материальную заинтересованность и членов комиссии, и головной организации.

Внимательный читатель, несомненно, заметил, что ряд аспектов поднятой темы в статье не удалось осветить. Это связано с размерами журнальной публикации, да и не принято сейчас полностью раскрывать технические и технологические достижения — «ноу-хау». Однако все вопросы проведения экспертизы уже решены и даже апробированы в ряде разнотипных зрелищных предприятий Москвы и Санкт-Петербурга.

Попробуйте, дорогие читатели, и вы обследовать свой кинотеатр или видеосалон, лучше всего — при помощи коллег. Мы убеждены (на основе имеющегося опыта), что это позволит вам не только «проставить»

себе оценку, но и увидеть слабые звенья во всем комплексе обслуживания зрителей.

В качестве примера рассмотрим результаты оценки одного из кинотеатров Санкт-Петербурга с использованием табл. 3—6 и Карты обследования.

Кинотеатр встроено в существующее здание старой застройки. Имеет два зала (обследовался один). Большой зал — сравнительно узкий и длинный, с балконом. Размеры обычного экрана — 6,5×4,8 м, широкого — 11,3×4,8 м. Три поста с кинопроекторами МЕО-5Х, ширина зала — 13,2 м, длина — 39 м, в партере — 663 места (34 ряда). Балкон (в конце зала) 13,3×4,6 м на 80 мест (4 ряда).

Оценка качества кинопоказа производится по табл. 3.

Разрешающая способность экрана — 50—55 л/мм, на краю обычного экрана 40—45 л/мм. Оценка — «3».

Вертикальная и горизонтальная неустойчивость — в пределах 0,010 мм. Оценка — «5».

Яркость экрана для двух постов — 50 кд/м², для третьего — 45 кд/м². Оценка — «4, 5».

Соответствие изображения размеру экрана недостаточно удовлетворительное: изображение заходит на обрамление экрана и, наоборот, на экране видна темная полоса. Поле экрана

Образец Карты обследования

Кинотеатр _____ Дата экспертизы _____

Качество кинопоказа $p_1 = 4,1 \times 0,3 = 1,23$	Разрешающая способность $3 \times 0,35 = 1,05$	Неустойчивость изображения $5 \times 0,25 = 1,25$	Яркость экрана $4,5 \times 0,2 = 0,9$	Вписывание изображения $4 \times 0,1 = 0,4$	Субъективное качество $5 \times 0,1 = 0,5$		
Качество звука $p_2 = 4,4 \times 0,3 = 1,32$	Частотная характеристика $4 \times 0,2 = 0,8$	Уровень шумов, помех $5 \times 0,2 = 1,0$	Качество громкоговорителей $5 \times 0,2 = 1,0$	Субъективное качество $4 \times 0,4 = 1,6$			
Показатели зала $p_3 = 4,0 \times 0,2 = 0,8$	Условия видимости $4 \times 0,1 = 0,4$	Лучшие места $2 \times 0,15 = 0,3$	Искажения изображения $5 \times 0,15 = 0,75$	Площадь на одно место $3 \times 0,15 = 0,45$	Реверберация $5 \times 0,2 = 1,0$	Лучшие места по звуку $5 \times 0,1 = 0,5$	Эстетика и комфорт $4 \times 0,15 = 0,6$
Качество внесянсного обслуживания $p_4 = 4,3 \times 0,2 = 0,86$	Аудиовизуальные установки $5 \times 0,2 = 1,0$	Эстетика и комфорт $5 \times 0,2 = 1,0$	Реклама $3 \times 0,2 = 0,6$	Буфет $5 \times 0,1 = 0,5$	Экстерьер $4 \times 0,1 = 0,4$	Транспорт $4 \times 0,1 = 0,4$	Прочие требования $4 \times 0,1 = 0,4$

Итоговая оценка **4,21**

Эксперты _____

Подписи _____

ограничивается только занавесом. Оценка — «4».

Субъективное качество изображения — высокое практически со всех мест. Оценка — «5».

Качество звуковоспроизведения оценивается в соответствии с табл. 4.

Частотная характеристика имеет завал в нижней области на 3 дБ. Оценка — «4».

Уровень акустических помех — на уровне 35 дБ. Помеха от зажигания ксеноновой лампы практически не слышна. Оценка — «5».

Субъективное качество громкоговорителей оценено на «5».

Субъективное качество звуковоспроизведения — по инспекторскому фильму и фрагменту художественного — оценка «4» (по-видимому, из-за неправильного расположения громкоговорителей).

По табл. 5 производится оценка технологических и акустических показателей зрительного зала.

Условия видимости изображения соответствуют СНиП 2.08.02.—89 лишь частично (велика по сравнению с размерами экрана длина зала). Оценка — «4».

Количество мест в оптимальной зоне — всего 35 % (с балконом — 31 %), из-за большой вытянутости зала. Угловые размеры изображения с дальних мест недопустимо малы. Оценка — «2».

В зону наименьших угловых искажений — 30° не попадает около 20 мест (5 %). Оценка — «5».

На одного зрителя приходится 0,77 м² площади зала в партере и столько же — на балконе. Оценка — «3».

Время ревербрации — менее 0,9—1,2 с. Оценка — «5».

Звук одинаково хорошо слышен со всех мест, включая балкон и пространство под ним. Оценка — «5».

В зале прохладно, мебель — полумягкая, довольно изношенная, стены не украшены. Оценка — «4».

Качество внесеансного обслуживания оценивается по табл. 6.

В зале между сеансами играет музыка, в фойе имеются телевизоры и игровые автоматы современного типа. Оценка — «5».

Фойе двухэтажное, отделанное мрамором и архитектурно оформлено. Оценка — «5».

Реклама — в виде простых щитов и афиш. Имеется автоответчик. Оценка — «3».

Интерьер буфета — отличный. Оценка — «5».

Экстерьер кинотеатра с учетом его «встроенности» — хороший. Оценка — «4».

Есть место для нескольких автомобилей, остановка общественного транспорта — не далее 100 м. Оценка — «4».

Выполняются требования для кинотеатра первой категории. Оценка — «4».

Затем результаты произведенных измерений и оценки обрабатываются, заполняется Карта обследования.

Итоговая оценка кинотеатра — 4,21 бал-

ла. Он приближается к верхней границе первой категории и может претендовать на высшую после доработки некоторых параметров. Например, при выполнении следующих условий:

замена проекционной оптики и регулировка фильмовых каналов проекторов с целью повышения разрешающей способности в изображении до 60—64 л/мм;

исключение из продажи (или продажа по сниженным ценам) билетов на места в удаленной от экрана части зала и на балконе;

замена мебели в зале на более комфортабельную;

улучшение рекламы фильмов — использование для этого в фойе и на улице диа- и киноустановок.

это интересно

Из Книги рекордов Гиннеса

Самые доходные фильмы

На рынке США и Канады (по данным на 31 декабря 1987 г.) это «Инопланетянин» (реж. С. Спилберг) — общий сбор 228 370 346 долларов. Лента Джорджа Лукаса «Звездные войны» принесла 193 500 тыс. долларов. На пятом месте — «Челюсти» Стивена Спилберга (129 549 242 доллара), на 12-м — комедия Сидни Поллака «Тутси» (95 268 806 долларов).

Максимальный кассовый сбор

Его достигла лента «Инопланетянин» (США) — более 700 млн. долларов за семь лет (с 11 июня 1982-го по сентябрь 1989-го), включая продажу видеокассет. За один день 24 июня 1989 года 14,6 млн. долларов собрал американский фильм «Бэтман», днем ранее снявший рекордную кассу с премьеры — 13,1 млн. долларов.

Рекорд по прокату одного фильма в одном кинотеатре

Французская картина «Эммануэль» шла в парижском кинотеатре «Парамаунт сити» с 28 июня 1974 года до 26 февраля 1985-го.



в репертуаре

Несколько новых **отечественных** кинолент связаны с нашим историческим прошлым.

По мотивам романа А. Толстого «Князь Серебряный» создана картина **«ЦАРЬ ИВАН ГРОЗНЫЙ»** (ЭПТО «Тискино», цв., 14 ч., ксдс). Действие ее разворачивается в XVI веке. В это смутное для Руси время зародилась трагическая любовь князя Никиты Романовича и боярской дочери Елены. Авторы сценария — Валентин Ежов и режиссер Геннадий Васильев. Фильм этот привлечет внимание зрителей уже тем, что в роли князя Серебряного снялся безвременно ушедший из жизни известный автор и исполнитель песен Игорь Тальков. Елена — молодая актриса Лариса Тотунова. Образ царя Ивана, который в фильме вышел на первый план, создал Кахи Кавсадзе. Среди других исполнителей — Николай Крючков, Иван Рыжов, Станислав Любшин, Андрей Мартынов.

Легендарной личности, бесстрашному и мудрому русскому князю, много сделавшему для объединения удельных княжеств, посвящена картина **«ЖИТИЕ АЛЕКСАНДРА НЕВСКОГО»** (ТО «Евразия», цв., 8 ч., ксдс). Постановщик — Георгий Кузнецов. Он же в соавторстве с Борисом Шустровым написал сценарий. В ролях — Анатолий Горгуль, Виктор Поморцев, Александр Ческидов, Вацлав Дворжецкий.

Создатели фильма **«ИВАН ФЕДОРОВ»** (Дальневосточное ПО «Союз», цв., 16 ч., ксдс) рассказали о знаменитом первопечатнике и его необыкновенной судьбе,

сочетая факты истории с художественным вымыслом. Постановщик — Юрий Сорокин. Автор сценария — Александр Лапшин. В актерском составе — Федор Сухов, Иннокентий Смоктуновский, Валерий Порошин, Александр Трофимов.

И еще одна работа возвращает нас к дням минувшим. Бессменный персонаж многочисленных комиксов начала века Иван Путилин стал главным действующим лицом картины **«СЫЩИК ПЕТЕРБУРГСКОЙ ПОЛИЦИИ»** (ТО «Евразия», цв., 9 ч.). В основе сюжета — почти неправдоподобный рассказ о том, как Путилину при расследовании одного таинственного убийства случилось окунуться в запутаннейшие интриги некоторых европейских стран. Постановил фильм Виктор Кобзев по сценарию, созданному им в соавторстве с Леонидом Юзефовичем. В главной роли — Петр Щербakov. Среди других исполнителей — Всеволод Ларионов, Альберт Филозов, Юлиан Журин, Олег Афанасьев, Вероника Изотова.

События ленты **«СУРЖЕКЕЙ — АНГЕЛ СМЕРТИ»** (ТО «Катарсис», цв., 14 ч., кроме детей до 16) происходят в Казахстане во времена насильственной коллективизации. В степной глуши этот процесс приобрел особенно уродливую форму, когда беспредельную власть получил ограниченный и жестокий человек — неграмотный кочевник. Режиссер — Дамир Манабаев, он же в соавторстве с Смагулом Елубаевым написал сценарий. В ролях — Мейрман Нурекеев, Хурмухан Жантурин, Жумахан Абдакадыров.

Такой же ревностный сталинист, и сегодня готовый к репрессиям, герой картины, сделанной совсем в другой стилистике, в ином жанре, — **«КОМИТЕТ АРКАДИЯ ФОМИЧА»** (ТЭК «Позитив», ВГИК, цв., 7 ч., кроме детей до 16). Бывший работник НКВД вместе с единомышленниками (весьма почтенного возраста) создает в Доме престарелых неформальную организацию... по борьбе с врагами народа. Постановщик — дебютант Александр Сорокин, он же участвовал в создании сценария вместе с С. Истоминим. В главной роли — Евгений Шутов. Среди других исполнителей — Анна Тихонова, Мария Виноградова, Марина Гаврилко, Светлана Гачава, Лидия Королева.

Звезда итальянского кино Микеле Плачидо сыграл роль отважного русского майора Бандуры в ленте **«АФГАНСКИЙ ИЗЛОМ»** (ТПО «Русское видео», «Ленфильм», цв., 14 ч., ксдс). На экране — жестокая правда

Ксдс — кроме специальных сеансов для детей.

о недавней войне. Основные события происходят накануне вывода советских войск из Афганистана. Эти последние дни на чужой земле вместят в себя и любовь, и разочарование, и потери, и надежду... Режиссер — Владимир Бортко. Авторы сценария — Александр Червинский, Михаил Лещинский, Ада Петрова, Л. Богачук. В картине заняты Татьяна Догилева, Михаил Жигалов, Филипп Янковский, Алексей Серебряков, Нина Русланова.

Тот же период недавней истории нашел отражение в фильме «**ДВА ШАГА ДО ТИШИНЫ**» (ПТО «Эхо», цв., 8 ч.). В центре его — последняя операция представителей «ограниченного контингента советских войск» в Афганистане по обезвреживанию группы моджахедов. Постановщик — Юрий Тупицкий. Авторы сценария — Андрей Дмитриук, Игорь и Фарит Курбангалиевы. В ролях — Олег Савкин, Елена Ковалева, Алексей Булдаков, Алексей Горбунов, Михаил Гилевич.

Для своего режиссерского дебюта сценарист Сергей Ливнев намеренно воспользовался опытом голливудских коллег, перенеся на русскую почву и детективный сюжет, и броскость изобразительного решения. Героиня его ленты «**КИКС**» (ЭТО «Ладья», фирма «Конэк» при уч. ЭМТО «Дебют», цв., 10 ч., кдс) — провинциальная парикмахерша, победительница конкурса двойников — по воле случая, а также с помощью пластических операций и изнуряющих тренировок превратилась в певицу-суперзвезду, заплатив за это сверх всякой меры... В главных ролях — сестры Евдокия и Любовь Германовы. Среди других исполнителей — Александр Панкратов-Черный, Марина Кайдалова, Александр Сирин, Алика Смехова.

Еще один режиссерский дебют — «**МИЛЫЙ ЭП**» (МК фирма «Гранит», «Беларусьфильм», цв., 10 ч., кдс), на этот раз — популярного актера Олега Фомина («Меня зовут Арлекино», «Стеклянный лабиринт», «Стервятники на дорогах», «Фанат-2» и др.). Эта не омраченная пошлостью и натурализмом светлая и романтическая история первой любви старшеклассников, несомненно, порадует зрителей, уставших от социальных кошмаров и «порнухи» на экране. Создал сценарий по мотивам своей же повести, написанной в 70-х годах, Геннадий Михасенко. В фильме снялись Михаил Палатник, Инна Хрулева, Игорь Юраш, Александр Стриженов, Ирина Ряб-

цева.

Действие остросюжетной ленты «**СМЕРТЬ ЗА КУЛИСАМИ**» (ст. «Дельта-фильм», цв., каш., 14 ч., кдс) происходит во время второй мировой войны в Стокгольме. Актеры-антифашисты репетируют спектакль, основанный на русской классике. В труппу «внедряется» немецкий разведчик, намеренный сорвать премьеру любым способом. Но выполнить задание мешает ему одно весьма пикантное обстоятельство... Режиссер — Борис Дуров. Он же вместе с Далем Орловым написал сценарий. Среди актеров — Кристина Резгте, Мартиныш Вилсонс, Альгирдас Паулавичюс, Игорь Кечаев, Ромуальдас Раманаускас.

Из зоны совершили побег опасные преступники, возглавляемые матерым рецидивистом. Они захватили судно, чтобы добраться на нем до берегов Америки... Так начинается другой остросюжетный фильм — «**ЗАРЯЖЕННЫЕ СМЕРТЬЮ**» (КТК «Бенефис», цв., 10 ч., кроме детей до 16). По сценарию Геннадия Орешкина поставил его Владимир Плотников. Среди исполнителей — Георгий Юматов, Артем Карапетян, Светлана Рябова, Александр Фатюшин, Антон Голышев.

Неожиданные события, мучительные поиски выхода из сложной ситуации выпадают герою картины «**ЛЮБОВЬ, СМЕРТЕЛЬНАЯ ИГРА...**» (Одесская киностудия нового типа, КВО «Аркадия», цв., 9 ч., кдс) после того, как он случайно узнал страшную правду о своей возлюбленной. Постановка Сергея Ашкенази. Он же — соавтор сценария, написанного вместе с Юрием Макаровым. В главных ролях — Лембит Ульфсак и Елена Караджова.

В центре драматической истории «**НЕ СТРЕЛЯЙТЕ В МЕНЯ, ПОЖАЛУЙСТА**» (СП «Ретур», цв., 7 ч., кроме детей до 16) — проблемы любовного треугольника: молодая женщина пытается сразу к двум мужчинам и не может сделать окончательного выбора... Режиссер — Гарри Тарнопольский. Авторы сценария — Игорь Черкасский, Ирина Василенко и Альгис Матуленис. В ролях — Маргарита Вишнякова, Владимир Тарнопольский, Андрей Алешин, Алексей Горбунов, Иван Пайтина.

Грустная история человека, которого предала и уничтожила собственная тень, известна многим по знаменитой сказке Г.-Х. Андерсена и пьесе Е. Шварца. Постановщик картины-притчи «**ТЕНЬ, ИЛИ МОЖЕТ БЫТЬ, ВСЕ ОБОЙДЕТСЯ**» (ТПО

«Союзтелефильм», «Мосфильм», «Камера», цв., 12 ч., кдс) Михаил Козаков (он же — соавтор сценария, написанного вместе с Игорем Шевцовым) трактует эту историю по-своему. Главное для него — тема противоборства Добра и Зла в душе одного и того же человека. В актерском ансамбле — Константин Райкин, Марина Неелова, Марина Дюжева, Анна Ямпольская, Александр Лазарев.

Авторы комедии **«АГЕНТЫ КГБ ТОЖЕ ВЛЮБЛЯЮТСЯ»** (ст. «Союз» совм. с Чили, цв., 9 ч., кдс) утверждают, что и чекистам ничто человеческое не чуждо. На экране — цепь забавных приключений за границей двух наших резидентов. Поставил фильм Себастьян Аларкон по собственному сценарию, сочиненному им вместе с Александром Адабашьяном. В ролях — Сергей Газаров, Армен Джигарханян, Лус Кроксато, Кристиан Гарсия Уидобро.

Комедийный детектив **«ОБНАЖЕННАЯ В ШЛЯПЕ»** (ст. «Аура», цв., 7 ч., кроме детей до 16) — о необыкновенных похождениях молодых журналистов, предпринявших самостоятельные поиски пропавшего фото-корреспондента, который оказался в плену... у организаторов порнобизнеса. Придумала эту историю Далия Трускинковская, а срежиссировал Александр Полянников. В картине заняты Алексей Серебряков, Анна Назарьева, Эвелина Архангельская, Олег Штефанко, Александр Берда.

Герои комедии **«ПО КОМ ТЮРЬМА ПЛАЧЕТ»** (Одесская киновидеостудия нового типа, КВО «Аркадия», цв., 8 ч., кдс) — влюбленная парочка, во время авиарейсов общающаяся багаж пассажиров. Правда, на воровство они идут не ради наживы, а во имя вполне благородной цели — чтобы собрать энную сумму на ремонт разваливающейся школы. Поставил ленту Георгий Кеворков по сценарию Рафаэла Агаджаняна. В ролях — Рамаз Иоселиани, Наталья Воробьева, Владимир Татосов, Леонард Саркисов.

Не упустите редкого, увы, сегодня случая порадовать маленьких зрителей. Им предназначена сказка **«ГОНЧАР И ГОРШОК»** (ст. «Инсон», цв., 8 ч.) о трудолюбивом гончаре, вылепившем из глины жадноватого и завистливого человечка по имени Горшок. Придумали увлекательную и поучительную историю Анатолий Галиев и Павел Георгиади, а поставил ее Георгий Бзаров. В персонажей ленты перевоплотились Закир Муминов, Аброр Турсунов, Абид и Сабит Асомовы.

Теперь — о **зарубежных** фильмах.

В жанре мелодрамы снят турецкий фильм **«АЛЕВ, АЛЕВ»** (цв., 11 ч., кроме детей до 16, исключая теле-, видеоправа, реж. Халит Рефик) о страстной любви молодых людей, которая закончилась трагически. В ролях — Тарык Акан, Гюльшен Бибикоглу, Гюнейт Аркын, Чигдем Тунч, Шемси Инхая.

История любви, герой которой после неудачной попытки самоубийства пытается вновь почувствовать интерес к жизни, — в центре сюжета индийской ленты **«КОРОЛЬ ШУТОК»** (цв., 15 ч., без права показа по ТВ, кдс, реж. К. Балачандер). В ролях — Камал Хасан, Ревати, Шри Видья, Рекха.

Настоящей сенсацией на Каннском кинофестивале в 1988 году стала картина молодого режиссера Миры Наир **«САЛЯМ, БОМБЕЙ»** (Индия — Англия — Франция, цв., 12 ч., кдс) — трогательная, полная юмора и светлой надежды история бездомного паренька, приехавшего в большой город в поисках счастья и лучшей доли. В ролях — Шафик Саид, Ханса Витхал, Чанда Шарма, Рагхубир Ядав, Анита Канвар.

Действие ленты индийского режиссера Апарны Сена **«САТИ»** (цв., 12 ч., без права показа по ТВ, кдс) происходит в начале XIX века в Бенгалии. Героиня фильма — немая девушка-сирота, которую родственники выдают замуж за... дерево, что, впрочем, допускается религиозными законами общины. В главной роли — замечательная актриса Шабана Азми («Необдуманный шаг», «Жертва обмана», «Генезис», «Рыночная площадь», «Один момент»).

Действие комедии югославских кинематографистов **«КРАСОТА ПОРОКА»** (каш., цв., 12 ч., без права показа по ТВ, кроме детей до 16), изобилующей многочисленными смешными ситуациями и пикантными положениями, происходит на фешенебельном нудистском курорте на побережье Адриатики, куда приезжают на отдых состоятельные иностранцы. Постановщик картины Живко Николич запомнился многим зрителям по фильму «Чудо невиданное», прошедшему в нашем прокате с большим успехом. В ролях — Мира Фурлан, Милутин Караджич, Петар Божович.

Детектив, в котором есть преследования и драки, перестрелки и таинственные исчезновения, — фильм китайского режиссера Чжуана Хуншэна **«БОЛЬШАЯ ДЕНЕЖНАЯ КРАЖА»** (цв., 10 ч., исключая теле-, видеоправа, кдс). В ролях — У Ган,

Чжэн Шуан, Чжу Лэй, Хуан Далян, Юй Фэй.

Лента Ричарда Лестера **«ВОЗВРАЩЕНИЕ МУШКЕТЕРОВ»** (Великобритания — Франция — Испания, каш., 12 ч., без права показа по ТВ) — киноверсия знаменитого романа Александра Дюма «Двадцать лет спустя». В ролях — Майкл Йорк, Оливер Рид, Фрэнк Финлей, Ричард Чемберлен, Рой Коннер.

О невероятных приключениях немолодого

человека, которому сослуживцы в день выхода на пенсию сделали весьма оригинальный подарок — преподнесли соблазнительную и красивую молодую женщину, расскажет франко-итальянский фильм **«ПОДАРОК»** (каш., цв., 12 ч., кроме детей до 16, реж. Мишель Ленг). В ролях — Пьер Монди, Клаудиа Кардинале, Клио Голдсмит, Жак Франсуа, Ренцо Монтаньяни, Сесиль Манье.

Реклама

Кинокомпания «СИГМА-ФИЛЬМ» и акционерное общество «ЭКОМ-2» (Новосибирск) представляют к продаже художественный фильм (цв., 9 ч.)

«ОВЕН»

Контактные телефоны — в Москве: 451-96-06, 979-57-39, 979-28-96; в Новосибирске: (код 8-383-2) 44-26-39.

Остросюжетный детектив по мотивам повести М. Черненка «Кухтеринские бриллианты».

Поиски клада купца-миллионера приводят к самой неожиданной развязке...

Автор сценария и режиссер — Юрий КАНДЕЕВ.
В ролях — Майя БУЛГАКОВА, Александр ПОТАПОВ,
Василий ФУНТИКОВ,
Семен МОРОЗОВ, Владлен БИРЮКОВ, Леонид КУЛАГИН,
Наталья СТРИЖЕНОВА, Роман ГРОХОЛЬСКИЙ.

Киноккомпания «СИГМА-ФИЛЬМ» и акционерное общество «ЭКОМ-2» (Новосибирск) представляют к продаже художественный фильм (цв., 9 ч.)

«ОДНА НА МИЛЛИОН»



Контактные телефоны — в Москве: 451-96-06, 979-57-39, 979-28-96;
в Новосибирске: (код 8-383-2) 44-26-39.

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

Авторы сценария — Анатолий ГАЛИЕВ и Петр КУРЫШЕВ.

Режиссер — Рубен МУРАДЯН.

В ролях — Елена ЯКОВЛЕВА, Борис ЩЕРБАКОВ, Татьяна ДОГИЛЕВА,

Александр ФИЛИППЕНКО, Лидия ФЕДОСЕЕВА-ШУКШИНА, Петр ЩЕРБАКОВ.

кино в датах

АПРЕЛЬ

3 — 60 лет со дня рождения драматурга и сценариста **Михаила Шатрова** («Моя любовь на третьем курсе», «Шестое июля», «Доверие», «Тегеран-43», «Две строчки мелким шрифтом» и др.). 4 — 85 лет со дня рождения писателя **Владимира Беляева** (1907—1990), автора сценариев фильмов «Тревожная молодость», «Иванна», «До последней минуты» и др. 4 — 60 лет со дня рождения режиссера **Андрея Тарковского** (1932—1986), постановщика фильмов «Каток и скрипка», «Иваново детство», «Андрей Рублев», «Солярис», «Зеркало», «Сталкер», «Ностальгия», «Жертвоприношение». 6 — 60 лет со дня рождения немецкого актера **Хельмута Грима** («Фабрика офицеров», «Гибель богов», «Кабаре»*, «Людвиг», «Пустыня Тартари»*, «Отстранен от должности» и др.). 9 — 85 лет со дня рождения актрисы **Ирины Зарубиной** (1907—1976), снявшей в картинах «Гроза», «Подруги», «Петр Первый», «Враги», «В людях», «Василиса Прекрасная», «Деревенский детектив» и др. 12 — 80 лет со дня рождения актера **Ефима Копеляна** (1912—1975), снявшего в фильмах «Танкер «Дербент», «Пролог», «Искатели», «В мертвой петле», «Старик Хоттабыч», «Балтийская слава», «Чайка», «Даурия», «713-й просит посадки»^ц, «До свидания, мальчики», «Время, вперед!», «Повесть о человеческом сердце», «Неуловимые мстители», «Бабые царство», «Николай Бауман», «Софья Перовская», «Особое мнение», «Гроза над Белой», «Новые приключения неуловимых», «Ошибка резидента», «Крах», «Судьба резидента», «Наши знакомые», «Преступление и наказание», «Ярослав Домбровский», т/ф «Крах инженера Гарина», «Соломенная шляпка», «Вечный зов» и др. 13 — 95 лет со дня рождения оператора **Эдуарда Тиссэ** (1897—1961), снявшего ленты «Стачка»^ц, «Броненосец «Потемкин», «Октябрь», «Да здравствует Мексика!», «Александр Невский», «Иван Грозный», «Встреча на Эльбе», «Бессмертный гарнизон» (он же и поставил этот фильм вместе с З. Аграненко). 16 — 80 лет со дня рождения актера **Евгения Самойлова** («Светлый путь»^ц, «Сердца четырех»^ц, «Адмирал Нахимов»,

«Тарас Шевченко», «Шорс», «Герои Шипки», «Заре навстречу», «И снова утро», «Олеко Дундич», «Звезды не гаснут», «Они сражались за Родину», «Живые и мертвые», «Борис Годунов» и др.). 19 — 65 лет со дня выхода на экран фильма «Девушка с коробкой»^ц, (реж. Б. Барнет). 20 — 65 лет со дня рождения актера **Павла Луспекаева** (1927—1970), снявшегося в фильмах «Республика ШКИД», «На одной планете», «Белое солнце пустыни» и др. 21 — 70 лет со дня рождения режиссера **Станислава Ростоцкого**, постановщика фильмов «Дело было в Пенькове», «Майские звезды», «На семи ветрах», «Герой нашего времени», «Доживем до понедельника», «А зори здесь тихие...», «Белый Бим Черное ухо», «Профессия — киноактер» (под псевд. Степан Степанов), «Эскадрон гусар летучих» (совм. с Н. Хубовым под псевд. Степан Степанов), «И на камнях растут деревья», «Из жизни Федора Кузькина» и др. 22 — 55 лет со дня рождения американского актера **Джека Николсона** («Плакивый убийца», «Беспечный ездок», «Познание плоти», «Последний наряд», «Китайский квартал», «Профессия: репортер»*, «Полет над гнездом кукушки»*, «Последний магнат», «Красные», «Почтальон всегда звонит дважды», «Проявление чувств», «Честь семьи Прици»*, «Чертополох», «Два Джейка» и др.). 24 — 50 лет со дня рождения оператора **Манасбека Мусаева** («Белый пароход», «Среди людей», «Процесс», «Мужчины без женщин», «Волчья яма», «Лунная ведьма», «Приют для совершеннолетних», «Заговор» и др.). 25 — 85 лет со дня рождения композитора **Василия Соловьева-Седого** (1907—1979), автора музыки к фильмам «Небесный тихоход», «Первая перчатка»^ц, «Счастливого плавания», «Любовь Яровая», «В один прекрасный день», «Максим Перепелица», «Донская повесть», «Залп «Авторы», «Таежная повесть», «Вириния», «Открытая книга», «Сладкая женщина» и др. 26 — 60 лет со дня рождения оператора **Юрия Гантмана** («Время, вперед!», «Крах», «Цена быстрых секунд», «Русское поле», «Дерсу Узала», «Выстрел в спину», «34-й скорый» и др.). 27 — 60 лет со дня рождения французской актрисы **Анук Эме** («Я ищу тебя»*, «Навечно, милый», «Дурная встреча», «Каждый может меня убить», «Монпарнас 19»*, «Путешествие», «Высеки ее имя с гордостью», «Сладкая жизнь», «Лола», «Любовь в Париже», «Страшный суд», «Содом и Гоморра», «8 1/2»*, «Большие дороги», «Террорист», «Скандал», «Мужчина и женщина»*, «Однажды вечером в поезде», «Если бы пришлось начать все сначала», «Трагедия смешного человека», «Мужчина и женщина. 20 лет спустя»* и др.). 29 — 35 лет со дня выхода на экран фильма «**Высота**» (реж. А. Зархи).

^ц — фильмы, имеющиеся только в централизованном фонде;

* — зарубежные фильмы, которые были в нашем прокате.

мастера экрана

Андрей Тарковский



4 апреля 1932 года в селе Завражье Ивановской области в семье поэта Арсения Тарковского родился сын.

...Андрей мог стать музыкантом или живописцем, писателем или поэтом, но стал кинематографистом. Его не унижал перво-родный «грех» кино, он знал, был уверен и сумел доказать всему миру: кино не балаган, а высокое искусство, сродни поэзии и музыке, режиссер же — не просто крепкий ремесленник, но и творец и художник, которому даровано право говорить о вечном.

Тарковского называли талантливым и выдающимся, снисходительно хвалили и ласково журили, ненавидели и восхищались, по многу раз смотрели каждую его картину и уходили с первых же кадров. Сегодня он стал мифом, легендой. Современная молодежь, может быть, и не видевшая всех работ Андрея Арсеньевича, отвечая на вопрос

о лучшем режиссере, явно назовет этого мастера.

О Тарковском в основном говорят и пишут, гораздо реже смотрят его фильмы, еще реже имеют возможность увидеть их в оригинале, в изначальном цветовом и звуковом исполнении. И почти совсем не читают. А ведь Тарковский все время писал — сценарии, дневники, заметки, давал интервью... Итог размыслений художника о киноискусстве, о жизни, о собственном призвании — его книга «Запечатленное время», которая переведена на многие языки и издана почти во всех странах мира, кроме родины автора.

Конечно, это не вина наша, а беда. Но сегодня хочется не только рассуждать о знаменитых фильмах режиссера, а и услышать его Слово.

Перед вами лишь малая толика фрагментов «Запечатленного времени».

В условиях конкуренции с коммерческим фильмом у режиссера кино возникает особая ответственность перед зрителями. В чем здесь дело? А в том, что самые немислимые суррогаты коммерческого кино в силу специфики кинематографического воздействия на аудиторию (речь идет об отождествлении экрана с жизнью) способны оказывать на не критического и непросвещенного зрителя то же магическое действие, совершенно аналогичное тому, что получает взыскательный зритель от настоящих картин. Но при этом трагическая и решающая разница состоит в том, что, если искусство пробуждает эмоции и мысли у аудитории, то массовое искусство кино в силу легкости и неотражимости воздействия на аудиторию гасит остатки мыслей и чувств окончательно и бесповоротно. Люди уже не нуждаются в прекрасном, духовном и потребляют фильм, как бутылочку «кока-колы»...

Специфически кинематографическая особенность контакта художника со зрительным залом возникает на передаче опыта, запечатленного на пленку, в его наиболее неоспоримо чувственных и убедительных потому приметах. Зритель испытывает потребность в этом опыте другого человека, чтобы частично восполнить утерянное и упущенное им самим, за которым он пускается, как в «поиски за утраченным временем». И в этой ситуации только от автора картины зависит, насколько этот новый обретенный опыт будет истинно человеческим. Это огромная ответственность!..

Чтобы быть свободным, нужно просто им быть, не спрашивая ни у кого на это разрешения. Надо иметь собственную гипотезу своей судьбы и следовать ей, не смиряясь и не потакая обстоятельствам. Но такая свобода требует от человека очень серьезных духовных ресурсов, высокой степени самосознания и осознания своей ответственности перед собою и тем самым перед другими людьми.

Но, увы, драма заключается в том, что мы не умеем быть свободными — мы требуем свободы для себя за счет других и не желаем поступиться ничем ради другого, полагая, что в этом ущемление моих собственных прав и свобод. Невероятный эгоизм характеризует сегодня всех нас! Но не в этом свобода — свобода — чтобы научиться ничего не требовать от жизни и от окружающих, но требовать прежде всего от себя и легко отдавать. Свобода — в жертве во имя любви!..

...Мне кажется, что в борьбе за политические свободы, несомненно очень важные, современные люди забыли о той свободе, которой располагали люди во все времена: а именно о свободе отдать себя в жертву во имя другого.

Оглядываясь сегодня на фильмы, которые я сделал до сих пор, я заметил, что всегда хотел говорить о людях, внутренне свободных, назависимо от того, что их окружают люди внутренне зависимые и несвободные. Я рассказывал о людях, казалось бы, слабых, но я говорил о силе этой слабости, вспоенной нравственным убеждением и нравственной позицией...

«Зеркало»



На съемках фильма «Солярис»

...Если художнику удастся что-то сделать, то я убежден, что это происходит только от того, что в этом нуждаются люди, даже если в этот момент они этого не осознают. Поэтому всегда побеждает и получает зритель, а художник — теряет и проигрывает...

Я вижу свой долг в том, чтобы натолкнуть на размышления о том специфически человеческом и вечном, что живет в душе каждого. Но это вечное и главное чаще всего игнорируется человеком, хотя его судьба в его руках: он гоняется за призраками. А ведь в конечном счете все расчищается до этой простой элементарной частички, единственно на которую человек может рассчитывать в своем существовании, — способности любить. Эта частичка может разрастись в душе каждого в вершающую жизненную позицию, которая способна придать смысл человеческой жизни. Я вижу свой долг в том, чтобы человек ощутил в себе потребность любить, отдавать свою любовь, ощущал зов прекрасного, когда он смотрит мои фильмы...

...Когда я впервые увидел весь отснятый материал фильма («Ностальгия» — Ред.), то был поражен неожиданной для меня беспросветной мрачностью представшего зрелища. Материал был совершенно однороден по своему настроению и тому состоянию души, которое в нем запечатлелось. Я не ставил перед собою специально такой зада-

чи, но симптоматическая для меня уникальность возникшего феномена состояла в том, что независимо от моих конкретных частных умозрительных намерений камера оказалась в первую очередь послушна тому внутреннему состоянию, в котором я снимал фильм, бесконечно утомленный насильной разлукой с моей семьей, отсутствием привычных условий жизни, новыми для меня производственными правилами, наконец, чужим языком. Я был изумлен и обрадован одновременно, потому что результат, запечатлевшийся на пленке и возникший передо мною впервые в темноте просмотрового зала, свидетельствовал о том, что мои соображения, связанные с возможностями и призванием экранного искусства стать слепком человеческой души, передать уникальный человеческий опыт — не плод досужего вымысла, а реальность, которая предстала передо мною во всей своей неоспоримости...

Меня не интересовало внешнее движение, интрига, состав событий — я все менее нуждаюсь в них от фильма к фильму. Меня всегда интересовал внутренний мир человека — для меня гораздо естественнее было совершить путешествие внутрь его психологии, питающей ее философии, тех культурных и литературных традиций, на которых покоится его духовная основа. Я отдаю себе отчет в том, что переноситься с места на место, вводить в фильм все новые и новые эффектные точки съемки, экзотическую натуру и впечатляющие интерьеры гораздо

выгоднее с коммерческой точки зрения. Но для существа того, чем я занимаюсь, внешние эффекты лишь отдаляют и смазывают цель, к осуществлению которой направлены мои усилия. Меня интересует человек, в котором заключена Вселенная, — а для того, чтобы выразить идею, смысл человеческой жизни, вовсе не обязательно подстраивать под эту идею некую событийную канву...

В мире, где угроза войны, способной уничтожить человечество, реальность, где социальные бедствия поражают своим размахом, а человеческие страдания вопиют, — необходимо искать путь друг к другу. Это святой долг человечества перед своим же собственным будущим и долг каждого в отдельности...

Человек интересен мне своей готовностью служения высшему, а то и неспособностью воспринять обыденную и обывательскую жизненную «мораль». Мне интересен человек, который осознает, что смысл существования в первую очередь в борьбе со злом, которое внутри нас, чтобы в течение жизни подняться хоть на ступенечку выше в духовном смысле. Ибо пути духовного совершенствования противостоит, увы, единственная альтернатива — путь духовной деградации, к которой обыденное существование и процесс приспособляемости к этой жизни так располагает!..

...Я хочу создать на экране мир, собственный мир, в идеале как можно более законченный, каким я сам его чувствую и ощущаю. Я не утаиваю от зрителя каких-то своих специальных умыслов, не кокетничаю с ним — я воссоздаю этот мир в тех приметах, которые мне кажутся наиболее выразительными и точными, выражают для меня ускользающий смысл нашего существования...

Есть ли у человека надежда выжить, несмотря на все признаки надвигающейся на него апокалиптической тишины, о которой говорят очевидные факты? Ответ на этот вопрос дает, возможно, древняя легенда о терпении лишенного жизненных соков истощенного дерева, которую я взял за основу фильма («Жертвоприношение» — Ред.), важнейшего для меня в моей творческой биографии: Монах шаг за шагом, ведро за ведром носил в гору и поливал высохшее дерево, веря, без капли сомнения в необходимость своего деяния, ни на миг не расставаясь с верой в чудодейственность своей веры в создателя, поэтому и испытал Чудо —

«Ностальгия»



однажды утром ветви дерева ожили и покрылись молодой листвой. Только разве это чудо? Это истина.

Коллега Тарковского однажды сказал: «Я подхожу к окну и вижу снег во дворе, а Андрей видит зелень под снегом». Снимая финальный кадр своего последнего в этой жизни фильма — длинную панораму по ветвям высохшего дерева — Тарковский видел на совершенно иссохших его ветвях молодые зеленые листья. И свято верил — когда-нибудь, пусть очень не скоро, эта истина (или чудо?) откроется и нам с вами.

**Публикация М. ЧУГУНОВОЙ,
многие годы работавшей ассистентом
А. Тарковского.**

Сегодня появилась уникальная возможность издать все литературное наследие А. А. Тарковского. Но за право публикации необходимо заплатить. Нужную сумму можно собрать только благодаря спонсорским пожертвованиям. Российский центр Международного института Андрея Тарковского будет рад любым предложениям по проведению благотворительных акций и мероприятий и с благодарностью примет всякую помощь, в каких бы малых суммах она ни выражалась.

До открытия собственного счета Центру любезно разрешили воспользоваться своими реквизитами московские кинематографисты.

Предложения шлите по адресу: 123825 Москва, Васильевская ул., 13, Московский союз кинематографистов. Справки по телефону: 250-41-14. Деньги отправляйте на расчетный счет № 367208 в ОПЕРУ при правлении ЖСБ СССР, сериал 299093. На издание сочинений Андрея Тарковского.

Вниманию наших авторов

Сообщайте, пожалуйста, свои имя и отчество полностью, а также домашний адрес с почтовым индексом (такие же данные нужны об авторах фотографий). Для расчета с авторами требуются сведения о наличии детей. Участников Великой Отечественной войны просим указывать номера удостоверений.

звезды мирового кино

Джек Николсон



В 1990 году, через 16 лет после выхода на экран картины Р. Поланского «Китайский квартал», где Джек Николсон сыграл типичного героя «крутого» детектива — циника, хорошо знакомого с темной стороной жизни, актер уже в качестве режиссера (он также исполнил главную роль) поставил фильм «Два Джейка» — о том же парне, постаревшем, но мало изменившемся частном детективе Джейке Гиддесе. Давний персонаж оказался близок Николсону человечески — ощущением внутренней свободы и достоинства, упрямством и четким профессионализмом и актерски — возможностью продемонстрировать лаконичный рисунок игры и умение тонко и изысканно стилизовать манеру создания образа. Его Джейк из «Китайского квартала» многим напомнил классических героев гангстерского кино в исполнении легендарного Хэмфри Богарта. И вот актер вернулся к роли, которую сыграл в 1974 году на пике своей популярности.

Что же означало это обращение к прошлому? Тоску по былому? Пожалуй, да — по тем

временам, когда фильмы обходились гораздо дешевле и были как бы соразмерны человеку, касались его повседневных проблем и забот. Когда Николсону задают вопросы по поводу его участия в «Бэтмане» (1989) — экранизации комикса 30-х годов, одной из самых дорогостоящих лент, по слухам, принесшей актеру 50 миллионов долларов, он спешит перевести разговор на другую тему, ограничиваясь замечанием, что обычно не глядя отказывается от всех предложений сниматься в супербоевиках, но на этот раз сыграли его старое пристрастие к знакомому с детства Джокеру (герою комикса) и обаяние режиссера Т. Бертон.

Однако тоска тоской, а Николсон отнюдь не страдает тяжким недугом усталости от жизни (или, не дай Бог, отращения к ней). Подходя к своему 55-летию (22 апреля), он, на удивление всему голливудскому бомонду, порвал со старинной подружкой — актрисой Анджеликой Хьюстон, прокрутил головокружительный роман со звездой Карен Майо-Чандлер, объявившей его на страницах журнала «Плейбой» «сексуальным вечным двигателем», и стал счастливым отцом ребенка, который родился во время съемок «Двух Джейков» у Ребекки Бруссар, исполнявшей роль секретарши героя Николсона.

Впрочем, актер с истинно джентльменским достоинством хранит молчание по поводу своих интимных дел. А все, что думает о женщинах, красноречиво объяснил с по-

«Полет над гнездом кукушки»



мощью персонажа, сыгранного в «черной комедии» Д. Миллера «Иствикские ведьмы» (1987). Эта экранизация одноименного романа знаменитого американского писателя Д. Апдайка — одновременно и пародия на фильм ужасов, и иронический комментарий к далеко зашедшей женской эмансипации. Некая дамочка не прочь затянуть в любовные сети хоть самого дьявола, но в критический момент оказывается настолько зависимой от чужого мнения, что готова пуститься во все тяжкие, лишь бы сберечь репутацию. Вплоть до убийства. Правда, и дьявол — парень не промах: ему удается перехитрить новоявленных ведьм. И кто же мог бы сыграть это сочнее и убедительнее Джека Николсона с его демонической улыбкой, по которой актера стали узнавать, как только он снялся в начале своей карьеры у «короля халтуры» Р. Кормена!

Да, сверкающая улыбка и еще, как выразился М. Антониони, «умение придавать глазам безумный блеск» — это «фирменный знак» Николсона. Таким он появился и в фильме «Полет над гнездом кукушки» (реж. М. Форман, 1975, премия «Оскар»). Замкнутый мир психушки стал в картине метафорой реального мира, мниморациональное устройство которого оказывается бесчеловечным, убивающим любой проблеск непохожести, индивидуальности. Этот мир обречен на тусклое прозябание, медленное бессмысленное умирание, если бы не безумцы, подобные Макмерфи, которые ни при каких обстоятельствах не признают над собой чужой расчетливой власти...

«Сумасшедших» Николсон сыграл немало. Вполне «отвел душу», изображая нарастающее безумие маньяка в притче С. Кубрика «Сияние» (1980); пленника роковой страсти, повлекшей цепь кровавых преступлений, в одноименной экранизации детективно-психологического романа Дж. Кейна «Почта всегда звонит дважды» (реж. Б. Раффелсон, 1981). Его «безумцы» — всегда бунтари, пытающиеся вырваться из оков обыденности, рутины, установленного порядка, чтобы стать хозяевами своей жизни, пусть даже это грозит им гибелью. Именно исполнением роли безрассудного адвоката-пьяницы Николсон привлек к себе внимание в 1969 году, когда вышел на экраны «Беспечный ездох» (реж. Д. Хоппер). Этот фильм называют манифестом 60-х — эпохи молодежных бунтов, движения хиппи, перелома и обновления во всех сторонах суще-

ствования. Тогда же был брошен вызов «старому Голливуду» с его традициями и предрассудками, а за образец нового молодое поколение американских кинематографистов взяло творчество своих европейских собратьев, представителей «новой волны» — Ж. Годара, Ф. Трюффо, К. Шаброля, Л. Маля — с их отрицанием обывательских моральных ценностей и стремлением к изображению на экране естественного течения жизни. Николсон и по сей день признается в склонности к режиссерам «европейского типа» — Б. Рафелсону, Д. Хопперу, Р. Поланскому, хотя сегодня эта традиция уже почти совсем иссякла. Но в то же время режиссеры-реформаторы не чурались чисто голливудских жанров — мелодрамы, гангстерского фильма, выжимая все из заложенных в них возможностей.

Николсон при всей своей любви к европейскому интеллектуализму — из породы «сто-процентных американцев». В «Беспечном ездоке» он сыграл бродягу — традиционного персонажа американского «фильма дороги» и в то же время фигуру совершенно новую. Те, знакомые по прежним голливудским лентам бездомные были по большей части скитальцами поневоле: то ли скрывались от полиции, то ли искали прибежища или лучшей доли, а этот — отпрыск состоятельной семьи, профессиональный юрист, который бросил все и прибил к колесящим по случайным дорогам бродягам-мотоциклистам, и непонятно было, что нашел он для себя в обществе добровольных изгоев.

Тип интеллектуала, выбившегося из привычной среды, Николсон варьировал потом в фильмах Б. Рафелсона — «Пять легких пьес» (1970) и «Король Марвин Гарденз» (1972), в своем любимом «Китайском квартале» и в знаменитой ленте М. Антониони «Профессия: репортер» (1975), где он сыграл тележурналиста, который, легкомысленно воспользовавшись документами умершего в деревенской гостинице где-то в Африке мимолетного знакомого, превращается из наблюдателя событий в их трагического участника и в финале гибнет. Эта роль стоит особняком в кругу актерских работ Николсона (а их не менее четырех десятков). По требованию режиссера, которого не интересовала в фильме личность героя как таковая, а важен был сделанный им выбор, актер притушил свои краски. Но ничего плохого для себя он в этом не усмотрел.

Николсон обожает разнообразие. Он оди-

наково убедителен и в ролях «бывших людей» в их затрапезе, и в изысканном белом костюме наемного убийцы Чарли Партанни («Честь семьи Прицци», реж. Д. Хьюстон, 1985), в которого актер воплощается с легкой издевкой и тонким чувством стилизации под гангстерское кино классической эпохи. Николсону, в сущности, не очень важно, кто его герой — богат, бедняк, астронавт Гаррет Бридлав («Язык нежности», реж. Д. Брукс, 1983, премия «Оскар») или люмпен: важна человеческая неповторимость создаваемого характера. Сразу после «Кукушки» актер снялся в эпизодической роли в картине Э. Казана «Последний магнат» (по одноименному роману С. Фицджеральда). Здесь он был даже трудно узнаваем, несмотря на «фирменный знак» — знаменитую демоническую улыбку. Исчезли куда-то стремительная походка, дружинность, тело стало неповоротливым и словно чужим, улыбка — приклеенной, манеры — вульгарными, а добротный костюм только подчеркнул духовное плебейство натуры. В образ Бриммера, некоего «прогрессивного профсоюзника, явившегося «качать права» к продюсеру Стару, Николсон вметил ненависть, презрение, личную неприязнь к людям, подобным его «герою» — хаму, чуждому таланту, искусству, культуре, бо-жествам, которым поклоняется сам актер.

Все работавшие с Николсоном на съемочной площадке отмечают его неистовую

«Честь семьи Прицци»



трудоспособность и нетерпимость к халтуре. Целый день снимая «Двух Джейксов», он еще по два-три часа обязательно тренировался на поле для гольфа, чтобы как следует выглядеть в кадре, а по ночам переписывал сценарий, пытаясь довести его до совершенства.

Режиссер Т. Ричардсон, у которого Николсон играл в «Границе» (1982), сравнивал его с легендарными звездами 30—40-х годов — и по уровню профессионализма, и по актерской дисциплинированности.

Суперзвезда, достигшая головокружительных высот кинонебосклона, знаток искусства, собравший замечательную коллекцию живописи, обладатель нескольких «Оскаров» и «Золотой пальмовой ветви», он как будто не знает цены себе, искренне недоумевая, за что его превозносит критика и обожает зритель. Николсону чуждо притворство, он не пытается окупать свое творчество завесой загадочности и вместе с тем утверждает, что работа ему всегда в удовольствие, а процесс рождения образа — тайна и для него самого. Он жалеет, что в наши дни кино перестает быть волшебством, становится бизнесом, а актерский труд сводится к усилиям во что бы то ни стало сохранить нарабатанный имидж, свой «товарный знак».

Николсону, как и его персонажам, несвойственен внешний блеск, во всяком случае, не способен затмить в его глазах человеческой сути или создать впечатление превосходства там, где этого нет. Даже в великом грешнике — таком, как Фрэнсис Филен из фильма Э. Бабенко «Чертополох» (1988), Николсон готов найти и показать затаенное благородство. И в самых нищенских одеждах его герои не кажутся жалкими, они всегда полны достоинства; чтобы сформировался такой характер, нужно не одно поколение, выросшее в условиях свободы. Но можно к этому стремиться.

Став поистине легендарной личностью, Николсон, как свидетельствует, например, Мерил Стрип (его партнерша в «Чертополохе»), никогда не бывает доволен своей работой и скромно говорит, что он лишь, следуя завету Вольтера, «возделывает свой сад». И без следов его усилий мы уже не мыслим цветущего ландшафта американского кино.

Н. ЦЫРКУН

это интересно

Из Книги рекордов Гиннеса

Призеры «Оскара»

Сначала — о самой премии «Оскар». С 1929 года ее ежегодно присуждает Американская академия кинематографических искусств и наук за лучший американский (иногда английский) фильм и за достижения в различных областях американского кино (по 20 категориям), а также за лучший иностранный фильм года. Специальные премии «Оскар» даются и за вклад в киноискусство в целом. «Оскар» — это позолоченная мужская фигурка высотой 31 см с четвертью, весом 3 кг 250 г и стоимостью 100 долларов.

Самое большое количество «Оскаров» — 29 — получил режиссер-мультипликатор Уолт Дисней: за создание образа Микки Мауса, лент «Три поросенка», «Белоснежка и семь гномов» и др.

Единственным человеком, завоевавшим четыре «Оскара» за исполнение главной роли — в фильмах «Утренняя слава» (1933), «Угадай, кто придет к обеду» (1967), «Лев зимой» (1968), «У Золотого озера» (1981), была американская актриса Кэтрин Хепберн.

Пять американских актеров получили по два «Оскара» за исполнение главной роли: Фредерик Марч («Доктор Джекиль и мистер Хайд», 1932 и «Лучшие годы нашей жизни», 1946), Спенсер Треси («Отважные капитаны», 1937 и «Город мальчигов», 1938), Гари Купер («Сержант Йорк», 1941 и «Ровно в полдень», 1952), Марлон Брандо («В порту», 1954 и «Крестный отец», 1972), Дастин Хофман («Крамер против Крамера», 1979 и «Тутси», 1982).

Самой юной актрисой, удостоенной «Оскара» в возрасте пять лет, стала Ширли Темпл (США) в 1933 году.

В возрасте 80 лет «Оскара» получили две американские актрисы: Джордж Бернс (1976) и Джессика Танди (1990).

Из наших отечественных кинолент обладателями «Оскара» стали «Радуга» (1944, реж. Марк Донской), «Война и мир» (1968, реж. Сергей Бондарчук), «Москва слезам не верит» (1981, реж. Владимир Меньшов).



А. НЕСТЕРОВ

Принимаю вину не себя

киносценарий

Кабинет директора киноустановок района.

Хозяин кабинета Рустам Юсупович Рахимов, полный пожилой мужчина, что-то подсчитывает на счетах.

Сегодня — очередная еженедельная планерка. Вдоль стен на стульях уже устроились кинотеатристы, кассиры, контролеры. Публика — и по возрасту и по интеллекту — самая разношерстная.

Здесь же Марат и Ахмед — сидят на противоположных сторонах.

— Ну, что у тебя случилось, Куват? — сонно тянет директор. — Почему одна из главных точек отстает? Я ведь для тебя столько «боевиков» доставал...

— Так я с ними неплохо и поработал, — вскочил с места юркий, с хитрыми глазами парень. — «Танцор «Диско» мне дал пятьсот двадцать рублей, «Воры в законе» — четыреста, а «Однажды в Америке» — больше тысячи. А потом пошли наши родные советские — про какого-то Федора Кузькина, «Жена керосинщика». Что я на них брал? По пять-десять рублей... Еще парочку индийских подбросите — план сделаю.

— Индийскими и дурак план выполнит, — не выдержала пожилая женщина в пуховом платке. — Ты попробуй нашим репертуаром поработать...

Она сердито затрясла какой-то бумагой в руке.

— Вы только послушайте, что мне запланировали на этот месяц, — женщина уткнулась в листок бумаги. — От одних названий уже тошнит: «Верными останемся», «Когда наступит день»,

«Трактористы». То ли дело — «Игра в любовь и убийство», «Окно спальни», «Любовники моей мамы»... Вся надежда на них!

Раздался телефонный звонок. Директор поднял трубку:

— Рахимов слушает.

На мгновение воцарилась тишина.

— О, черт возьми, — вдруг рассердился Рахимов. — При чем здесь чучело? Ты что, пьяный? А... Подожди. Исаев! — обратился он к сидящему напротив мужчине. — Что происходит у тебя на школьной киноустановке?

— Ничего особенного, — ответил тот. — У них сегодня по расписанию фильм «Чучело», а директор школы говорит: не нужен он им, показывали уже не раз.

— Ну, не хотят — не надо, — успокаиваясь, сказал Рахимов. — Дайте им что-нибудь другое. На, — протянул он трубку Исаеву, — разбирайся сам.

— Гриш! — крикнул тот в трубку, — это я, Исаев... Что они просят взамен? Да ты что, нельзя, наверно! Подожди! Рустам Юсупович, можно показать им «Маленькую Веру»? Вся школа ходуном ходит — просят этот фильм...

— Ну, если маленькая, то, наверно, можно. Почему ты спрашиваешь разрешения? — недоумевает директор.

— Да там про одну непутевую девицу, — подсказал кто-то.

— А-а! — махнул рукой директор. — Валяйте... По телевизору иногда такое показывают...

— Можно, Гриш, вези им «Веру», — крикнул Исаев в трубку.

— Так, товарищи, — хлопнул Рахимов по столу, — давайте заканчивать. Повторяю — план для всех закон, и мы обязаны выполнять его. Как пчелки собирают с цветов нектар, так и государство должно с нас получать деньги. А вы — со зрителей! Чем больше — тем лучше...

— Что бы там ни говорили, — подхватил дядя Ахмед, — в первую очередь мы — коммерсанты.

— Неужели, вам, товарищи, не противно, — взволнованно вскочил Марат, — что мы стали больше на спекулянтов похожи, чем на проводников культуры, воспитателей?

Кто-то свистнул.

— Полегче на поворотах, — раздался голос из угла.

— Послушай, Марат, — удивленно уставился на него Рахимов, — что с тобой? Тебе не кажется, что ты не туда поехал?..

— Нет, я туда еду, товарищ директор... Достать боевичок о похождениях шлюхи для некоторых — предел мечтаний. И никого не волнует, что такие фильмы смотрят дети, подростки. Это же для них отравка в яркой упаковке!

Продолжение. Начало см. в № 2.

— А для кого их покупают, эти картины? Для народа — вот и будем показывать! — истерически взвизгнула крашенная дама.

— Хватит, — рассердился Рахимов. — Молоды, Марат, учить нас. Полки в магазинах пустые, а ты о воспитании молодежи вспомнил... Знаешь, сколько наша страна потеряла на водке?

— Наша страна только и делает, что теряет. То на водке, то на нефти, то на кинематографе...

— Умный какой!

— Заканчиваем дискуссию, — объявил Рахимов. — У тебя есть что-нибудь конкретное?

— Есть, — ответил тот, — вот мое заявление...

— Давно бы так, — удовлетворенно хмыкнул дядя Ахмед.

Марат положил перед директором лист бумаги. Тот прочитал:

— Прошу освободить моего коллегу Назимова Ахмеда от работы. Считаю, что он приносит больше вреда, чем пользы...

Директор и дядя Ахмед опешили.

— Ты что, — наконец опомнился директор, — в своем уме? Может, ты и мне предложишь уйти?

— Честно говоря, предложил бы... Да знаю, что у вас где-то наверху «рука» — не справится мне.

— Во дает! Как в кино, — восхитился Исаев.

— Да-а-а, — протянул дядя Ахмед, — кажется, мне действительно пора уходить...

— Все, хватит шутки шутить — пора расходиться, — сердито сказал директор, порвал заявление Марата и бросил обрывки в корзину.

Марат достал второе и положил на стол.

— Зря стараетесь, Рустам Юсупович! — Заметьте, что тот собирается порвать и новое заявление, Марат из книги, которую держал в руках, приготовился вытащить третье. Директор, плюнув, бросил заявление на стол.

— Ладно, иди, разберемся...

— Чего разбираться, — зло проговорил Ахмед. — Уйду я... Меня давно зовет профсоюз в свой новый клуб. Посмотрю, как этот шенок наработает.

— Да что вы не поделили? — директор поочередно посмотрел на них.

— На идейной почве у нас расхождения, — с издевкой произнес дядя Ахмед, — слишком грамотный стал.

— Ну, вот что, — сказал директор, — мне ваши фокусы надоели. Идите оба и работайте...

— Не буду, — ответил дядя Ахмед, — пока не замените мне помощника.

— Никого я заменять не буду, тем более что Марат в чем-то прав...

— Тогда что ж?.. Заявление на меня написано — я свободен? Меня в любом месте схватят.

— Кому не нравится — не держу, — Рахимов стал собирать со стола бумаги. — Все... Бригади-

ры, на минутку останьтесь, остальные свободны...

Скромно обставленная комната. На фоне старенькой мебели выделяется своими лакированными поверхностями радиоаппаратура — приемник, усилители. Негромко звучит джазовая музыка.

На диване полулежит Филипп — парень лет двадцати — и пытается что-то брэнчать на гитаре в такт джазу.

Стук в дверь. Филипп:

— Кто там? Входи...

Это Марат.

— Привет, — протягивает он руку Филиппу, — скуцаешь?

— Не то слово! Тоска проклятая одолела. Начал сегодня варить джинсы и испортил их — совсем белые стали...

— Да, это, конечно, важная причина. Но ты не унывай — достанем новые джинсы. Я к тебе по делу. Работать ко мне помощником пойдешь?

— А ты что, начальником стал?

— На днях принимаю киноустановку от Ахмеда — он уходит.

Филипп отбросил гитару, потянулся за сигаретами.

— Сколько обещаешь?

— Сколько положено, столько и получишь — что за вопрос?

Марат сел рядом с Филиппом, взял гитару и стал наигрывать какую-то мелодию.

— Да? — возмутился Филипп. — Вкальвай сам за эти сто рублей...

— А как же ты с Ахмедом работал почти два года?

— С Ахмедом, — восхищенно произнес Филипп, — я ежемесячно имел еще две-три зарплаты, не считая небольшого «хвостика» — премии...

Марат резко отложил гитару, встал и закурил.

— Что же ты ушел с такого доходного места? Совесть заговорила?

Филипп расхохотался:

— В гробу я видал твою совесть. О ней пусть думают там, наверху... — Филипп ткнул пальцем в потолок. — Те, кто решил, что киномеханик больше ста рублей не должен получать. А если, мол, мало — пусть подворует... И воруют так, что непонятно, как еще не все разворовали... Ты встречал хоть одного киномеханика, который бы жаловался на свою мизерную зарплату?

— Я жалуюсь...

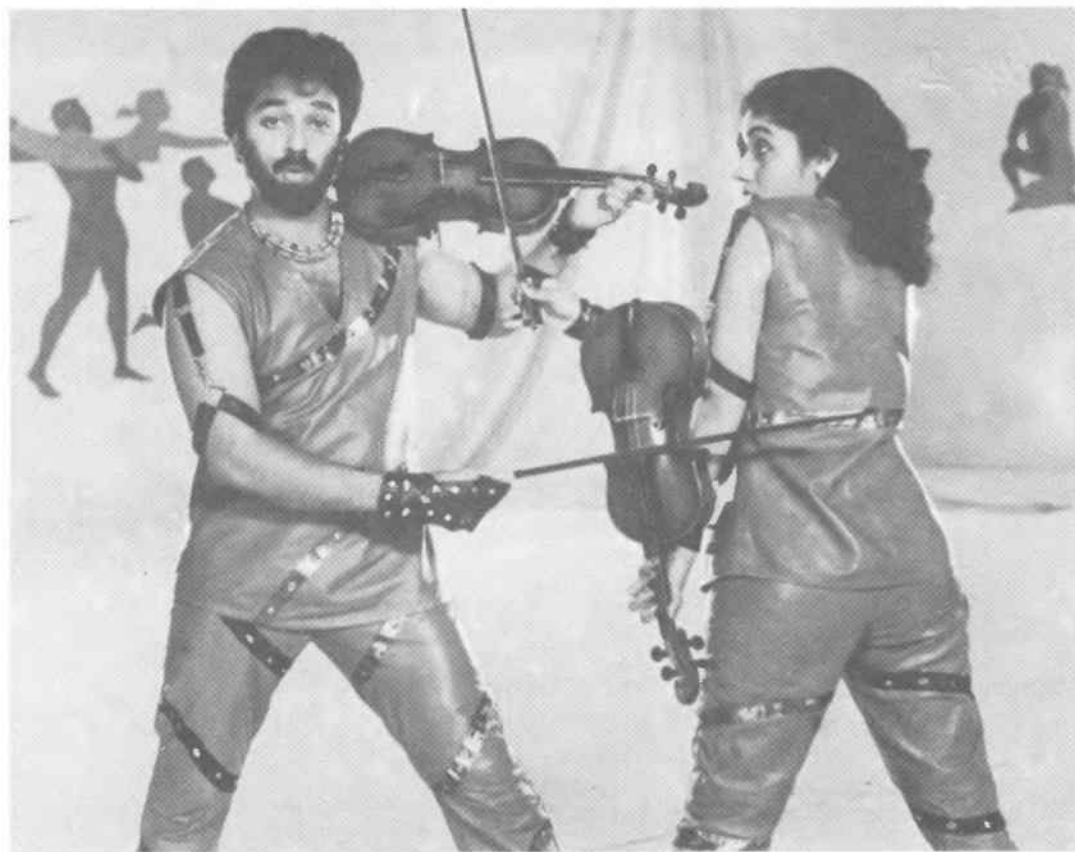
— Ну, таких дураков, как ты, раз-два и обчелся... Помню, на «Маленькой Вере» мы имели с Ахмедом по тридцатке, «Танцор «Диско» тоже нас не обидел... Потом Ахмед, смотрю, начинает что-то хитрить... Когда показывали «Воров в законе», он около сотни хапнул, а мне не дал ни

ВО «Союзкинорынок» представляет

индийский художественный фильм

«КОРОЛЬ ШУТОК» —

историю трагической любви бедного юноши



Автор сценария и режиссер — К. Балачандер.

В ролях — Камал Хасан, Ревати, Шри Видья, Рекха.

Не суждено быть вместе Ранджини и Сетху. Все против них: она богата, он беден, к тому же — разного вероисповедания, разной национальности. Соединить молодых влюбленных может только смерть. И они бросаются в пропасть.

...Судьбе угодно было оставить юношу в живых. Однако смысл существования для него потерян. Несчастному стараются помочь друзья и родные, особенно дядя — известный клоун, «король шуток». Он постоянно внушает племяннику, что за любовь надо бороться, нельзя отступать, малодушничать.

Много времени понадобилось Сетху, чтобы прийти в себя, обрести вкус к жизни. Пылкая Малини, влюбившаяся в молодого человека с первого взгляда, сумела пробудить в нем ответное чувство. И хотя прежняя история могла бы повториться вновь, Сетху на этот раз не сдался, отстоял свою любовь. Вскоре сыграли свадьбу.

Но считанные часы оставались до трагической развязки...

КИНО
МЕХАНИК

80 коп.
ИНДЕНС 70431

члр - 202 - 2



В репертуаре

БОЛЬШАЯ ДЕНЕЖНАЯ КРАЖА

Китай. Режиссер — Чжуан Хуншэн. Автор сценария — Пзэн Чжао Чун. В ролях — У Ган, Чжэн Шуан, Чжу Лэй, Хуан Далян, Юй Фэй.

Совершено крупное табачное мошенничество. Распутать эту аферу поручается двум следователям по особо важным делам. Подозрение падает на высокие правительственные чины и членов подпольного синдиката во главе с неким Морсом, сообщница которого содержит фирму модной одежды. Расследование дела осложняется серией неожиданных убийств свидетелей. На месте этих преступлений видели неизвестную женщину. Кто она, таинственная незнакомка?..



КМ