

# КИНОМЕХАНИК

4'95

КМ



PolyGram  
FILM INTERNATIONAL

АО "СЭФ-Кинотон" и "Полиграм Фильм Энтертеймент" представляют  
ироничную, забавную, пикантную комедию

## "Святые узы брака"

Режиссер Леонард Нимой. В главных ролях Патриция Аркетт, Джозеф Гордон-Левитт  
Контактные телефоны: (095) 290-50-37, 290-34-12, 290-05-84

АКЦИОНЕРНОЕ ОБЩЕСТВО  
Sef Kintony  
СЕРВИСЫ ПО ЗАКАЗУ ФИЛЬМОВ — ВНЕШНИЙ

*Handwritten signature*

## СОДЕРЖАНИЕ

### Организация и экономика

#### *Актуальная тема*

**Тарасов К.** "Интоксикация" экранним насилием? .2  
Американизация кинорепертуара  
и ее социокультурные последствия.....8

#### *Ваши деловые партнеры*

**Мухина Л.** "Василиса премудрая" .....10

#### *50-летие Победы*

**Шенкман А.** О войне ... и о кино .....16

#### *Школа киноменеджера*

Справочный минимум предпринимателя.....20

**Морковина Е.** Как продвигать кинофильмы  
к зрителям.....21

### Кинотехника

#### *Информация*

Развитие и техническое оснащение киносети .....22

#### *Повышение квалификации*

**Полещук Я.** Кинопроектор 2ЗКПК-3.....24

#### Номер подготовили:

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

#### Адрес редакции:

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

©"Киномеханик" 1995

Индекс 70431

ISSN 0023-1681

#### Редакция:

Веракса Л.С.  
Голубь С.П.  
Дорожкин Ю.М.  
Жабский М.И.  
Лужинская Л.Л.  
Машкин Ю.Л.  
Мухина Л.Н.  
(отв. за выпуск)  
Переходов В.А.  
Преображенский И.А.  
Рыков И.С.  
Черкасов Ю.П.

## Актуальная тема

### ”Интоксикация” экранним насилием?

К. ТАРАСОВ,  
социолог

Как и следовало ожидать, со временем на смену лабораторным экспериментам пришли ”полевые”, выполненные в естественных условиях, включенные в поток реальной жизни. Их итоги, однако, лишь подтвердили прежние выводы: смотревшие фильмы с насилием становились более агрессивными, чем те, кто их не видел. Так, в 1977 году исследовательский коллектив под руководством Р. Парка осуществил следующий ”полевой” эксперимент. На протяжении трех недель одной группе воспитанников детской колонии мягкого режима показывали увлекательные фильмы с насилием. Другая группа (контрольная) смотрела картины, не содержавшие сцен насилия и не отличавшиеся особой зрительской привлекательностью. Последующие замеры показали: уровень агрессивности повысился только в первой, экспериментальной группе.

Позже Парк и его коллеги повторили свой эксперимент, внося в него два изменения. Показ фильмов длился не три, а пять недель. Контрольная группа смотрела фильмы хотя и без насилия, но столь же увлекательные, как и экспериментальная. Результаты оказались теми же: агрессивность повысилась только в экспериментальной группе, смотревшей фильмы с насилием.

В 1984-1986 годах в трех канадских поселках городского типа состоялся новый ”полевой” эксперимент, получивший ши-

рокую известность. Один из этих поселков лишь в 1984 году был подключен к общенациональной системе телевидения. Исследователи дали ему название ”Ноутел”. Остальные поселки получили возможность приема телепередач двумя годами раньше. Их условные названия – ”Юнител” (только одна общенациональная программа) и ”Мультител” (несколько программ). Для сбора первичной информации исследователи использовали скрытое наблюдение за школьниками на игровых площадках и оценку их агрессивности учителями и одноклассниками.

В ходе ”полевых” экспериментов было обнаружено, что уровень агрессивности школьников младших классов (6-11 лет), проживавших в ”Ноутеле”, неуклонно повышался в течение двух лет. У проживавших в ”Юнителе” и ”Мультителе” он не изменялся. Только что появившееся в ”Ноутеле” телевидение усиливало детскую агрессивность одинаково и в физическом, и в вербальном (словесном) ”измерениях”, в равной степени среди мальчиков и девочек, среди 6-7 и 8-9-летних, среди изначально агрессивных и неагрессивных, наконец, среди тех, кто смотрел телевидение подолгу, и кто смотрел его только урывками. Обобщая результаты исследования, его руководитель Т. Уильямс утверждала, что просмотр фильмов с насилием приводит к повышению детской агрессивности.

Несмотря на определенную результативность экспериментов, на Западе большее распространение получили традиционные исследования с помощью метода опроса. При этом проводились и так называемые лонгитюдные обследования (неоднократное длительное наблюдение одних и тех же объектов).

### Опросные исследования

В 1972 году социологи отобрали 2260 учащихся старших классов 13 школ амери-

канского штата Мэриленд. Чтобы определить "массу" потребляемого ими экранного насилия, исследователи попросили каждого респондента назвать четыре наиболее любившиеся телепрограммы или телесериала. Одновременно с этим путем опроса родителей и учителей была получена информация об участии школьников в актах насилия. Оказалось, что предпочтение сериалов и передач с высоким содержанием насилия находится в положительной связи с участием школьников в крупном хулиганстве (порча школьного имущества, драки и т.п.) и недостойным поведением (сквернословие, игнорирование требований родителей и учителей и т.п.). Правда, связь с мелким хулиганством (например, проявление грубости в общественных местах) не была обнаружена.

В том же 1972 году Дж. Робинсон и Д. Бакмэн, отобрав вероятностным методом полторы тысячи юношей-выпускников школ (18-19 лет) в разных регионах США, задали им две группы вопросов. Примеры первой группы: "Участвовали ли Вы за предыдущие 12 месяцев в серьезной драке в школе или на работе?", "Воспользовались ли Вы хотя бы раз в своей жизни ножом, дубинкой или пистолетом в корыстных целях?". Вторая группа вопросов касалась телевизионных пристрастий юношей. Вопреки ожиданиям исследователей, обнаружилась определенная положительная связь между частым обращением к экранному насилию и агрессивностью в межличностных отношениях. Однако связь с правонарушениями не была зафиксирована.

Как показало обследование 3500 учащихся 3-12-х классов, проведенное в одном из городов на юге США в 1984 году, небольшая, но статистически значимая связь имеется между хулиганскими выходками и предпочтением экранного насилия другим формам развлечения. Связь с хулиганством оказалась более тесной.

Таким образом, из упомянутых изысканий следует, что между частым обращением школьников к насилию в фильмах и повышением уровня их агрессивности (будь то грубость по отношению к сверстникам или хулиганство) существует статистически значимая корреляционная связь.

### **Лонгитюдные исследования**

Начало такого рода изысканиям положила в 1963 году группа ученых под руководством Л. Изэрона. Родителям 875 школьников в возрасте 8-9 лет предложили назвать три наиболее любившиеся телепередачи их детей. Полученные ответы были сгруппированы по четырехбалльной шкале – в зависимости от количества передач, содержавших насилие. Чтобы оценить уровень агрессивности самих школьников, их одноклассников попросили ответить на ряд вопросов типа: "Кто в вашем классе часто толкает и колотит других?".

Девять лет спустя, в 1972 году, исследователям удалось найти 427 человек из первоначальной выборки. Их, уже выпускников школы, попросили назвать опять-таки четыре наиболее любившиеся телепередачи. Как и прежде, полученные ответы были сведены в четыре группы. Одноклассников косвенно обследуемых школьников тоже опросили с помощью прежней методики. Сопоставление итогов двух замеров с интервалом в девять лет обнаружило статистически значимую связь между пристрастием в детстве (8-9 лет) к телепередачам с насилием (в основном в фильмах) и агрессивным поведением в юности (17-18 лет). В то же время отсутствовала связь между агрессивным поведением в детстве и пристрастием к экранному насилию в юности. Уместно сделать такой вывод: частое обращение к экранному насилию стимулирует агрессивное поведение в детстве, в юности оно подобного влияния не оказывает.

За пионерской работой Л. Изэрона и его

коллег последовали другие лонгитюдные исследования. Остановимся на трех из них.

В 1970 году группа исследователей под руководством И. Маккарти попросила матерей одной тысячи нью-йоркских детей (6-18 лет) назвать любимые телепрограммы их чад (позже социологи выявляли наличие насилия в них). Пять лет спустя Маккарти и его коллеги проинтервьюировали тех же матерей по двум группам вопросов. Первая касалась участия ребят (их возраст был уже от 11 до 23 лет) в драках и хулиганских выходках и фактов привода их в полицию. С помощью вопросов второй группы выяснялись вовлеченность изучаемых лиц в социально одобряемые занятия, их душевное здоровье и интеллект. Сравнение полученных результатов показало, что масштабы обращения к экранному насилию положительно связаны с ответами на первую группу вопросов (участие в драках и т.д.) и отрицательно – с ответами на вторую группу (участие в социально одобряемых занятиях и т.д.).

В 1982 году группа исследователей под руководством Д. Милавского опубликовала результаты трехлетнего изучения влияния экранного насилия на агрессивность в поведении 2500 учащихся младших и средних классов и 800 юношей. Замеры проводились среди учеников младших и средних классов шесть раз, среди юношей – пять. Как обычно, собираемый фактический материал включил в себя сведения двойкого рода – об объеме экранного насилия, потребляемого школьниками (по просьбе ученых они называли любимые телепередачи из нескольких десятков, заранее отобранных для исследования – зачастую это были сериалы), и о степени агрессивности их поведения. Информацию о поведении ребят из младших и средних классов получали с помощью интервью с их одноклассниками. Юноши сами заполняли анкету, вопросы которой касались аг-

рессивности в межличностных отношениях, порчи имущества, злостного неповиновения требованиям учителей и правонарушений. По итогам данного исследования был сделан вывод о наличии не очень сильной, но статистически значимой связи между потреблением экранного насилия и агрессивностью в межличностных отношениях. Вместе с тем исследователи отрицали всякую возможность причинно-следственной связи между изучаемыми явлениями, объяснив это тем, что влияние социального положения семей школьников на изучаемый процесс не принималось ими во внимание.

Этот момент попытались прояснить Т. Кук, Д. Кендзиерски и С. Томас, подвергнув дополнительному изучению эмпирические данные Милавского. Оказалось, что мальчики из семей, принадлежащих низшим социальным слоям, потребляют больше экранного насилия и ведут себя более агрессивно, чем мальчики из обеспеченных семей. В то же время девочки из средних социальных слоев не уступают мальчикам из малоимущих семей в своем пристрастии к насилию на экране и агрессивном поведении. Следовательно, социальное происхождение зрителя в какой-то мере модифицирует воздействие экранного насилия.

Несомненный интерес представляет исследование, проведенное одновременно в Австралии, Финляндии, Израиле, Польше и США в 1983-1986 годах. Его авторы пришли к двум любопытным выводам. Во-первых, частота, с которой мальчики-подростки смотрят фильмы с насилием, позволяет сделать статистически значимое предсказание степени серьезности правонарушений, совершаемых ими в возрасте 30 лет. Во-вторых, нарастающий эффект экранного насилия может способствовать выработке у подростков специфических установок и норм поведения, научить их насильственному разрешению конфлик-

тов. Ситуацию не меняет тот факт, что ближе к 30-ти годам люди реже смотрят телевидение или ходят в кино. Согласно С. Кэмпбэлл, экранные образы могут достаточно долго сохраняться в памяти человека, не подвергаясь контролю со стороны критического самосознания. Вполне возможно, что в реальной конфликтной ситуации, схожей с одной из увиденных на экране, человек поведет себя согласно "заученному сценарию".

### **Ретроспективные исследования**

В 1972 году Дж. Мак Лауд, К. Эткин и С. Чэффи проинтервьюировали 624 старшеклассников, выясняя количественные показатели просмотра ими 65 телепрограмм и фильмов, демонстрировавшихся на протяжении нескольких лет. Респондентам были заданы также вопросы, касавшиеся их поведения в сложных конфликтных ситуациях. Оказалось, что имеется значительная зависимость между регулярным обращением к экранному насилию и агрессивным поведением в конфликтных ситуациях. Аналогичная связь была обнаружена между частым просмотром передач и фильмов с насилием в прошлом и агрессивностью поведения в настоящем.

Среди ретроспективных исследований обращает на себя внимание работа У. Бэлсона, проведенная в 1978 году на основе оригинальной методики. Группа ассистентов Бэлсона обзвонила более 20 тысяч мальчиков 13-16 лет. Исследователи с помощью юных ассистенток привлекательной внешности добились согласия подростков на интервью, состоявшее из двух частей. В первой у каждого подростка необходимо было выяснить, совершал ли он противозаконные акты насилия на протяжении предшествующих шести месяцев. Чтобы настроить ребят на искренний лад, исследователи сначала просили их анонимно разложить на две группы карточки, в которых назывались разного рода пре-

ступления ("попытка к изнасилованию", "нанесение телесных повреждений тяжелым инструментом", "ложные звонки в полицию о бомбах, заложенных в общественных местах" и т.п.). В первую группу нужно было включить карточки с названиями правонарушений, которые подросток совершил, во вторую – с названиями правонарушений, которых он не совершал. После этой процедуры с подростком проводилось обстоятельное интервью. Наконец, ребят просили припомнить, как часто за последние 12 лет они смотрели телепрограммы и фильмы, различавшиеся между собой по количеству и типу содержащегося в них насилия.

Данная методика позволила разделить подростков на две группы – обращавшихся к экранному насилию редко и часто. Последующий сравнительный анализ показал, что вторая группа подростков совершила больше противозаконных актов насилия, чем первая. Напрашивался вывод о наличии причинно-следственной связи между восприятием подростками экранного насилия и агрессивностью в их поведении. Для его проверки исследователи сравнили обе группы по огромному количеству признаков, включая "благополучность" семьи, район проживания, круг друзей и т.п. Предпринятое сравнение не поколебало вывода о наличии статистически значимой связи между обильной "агрессивной диетой" подростков и совершением ими правонарушений. Полученные данные У. Бэлсон счел достаточным свидетельством наличия причинно-следственной связи между этими явлениями.

Данный вывод, однако, оспорили Д.Т. Лори и Д.Е. Тауэлз. Мальчики, часто обращающиеся к экранному насилию, утверждали они, склонны преувеличивать степень своей вовлеченности в противозаконные действия. При всем том оппоненты назвали исследование У. Бэлсона наиболее профессиональным из числа проведенных

к началу 90-х годов. Эта двойственность в оценках лишней раз напоминает о том, что вопрос о причинно-следственной связи между экранным и реальным насилием требует дальнейшего изучения.

Противоречие в выводах исследователей и выявившаяся сложность изучения проблемы во многом объясняются влиянием факторов, располагающихся между воздействующим экранным насилием и реакцией на него подростка. Вполне естественно, что исследователи попытались изучить модифицирующее влияние таких опосредующих факторов, как индивидуальные особенности детского и подросткового зрителя, его социальное окружение.

### Индивидуальные особенности юного зрителя

**Социально-демографический фактор.** В 1968 году члены "Национальной комиссии по изучению причин и предотвращению насилия" опросили более 1500 человек с тем, чтобы установить основные социально-демографические черты портрета индивида, имеющего наибольшую вероятность стать участником противозаконных актов насилия. Они пришли к заключению, что такого рода индивид, во-первых, часто выступает в одной из трех ролей – жертвы, нападающего и свидетеля; во-вторых, им, как правило, является мужчина в возрасте от 18 до 35 лет; в-третьих, этот индивид проживает в крупном городе (в американской статистике таковым считается населенный пункт, в котором проживает не менее 50 тысяч жителей, а в канадской – 100 тысяч и более); в-четвертых, его образовательный уровень не выше среднего специального.

Эти сами по себе любопытные данные обрели дополнительную познавательную ценность, когда сквозь их призму были рассмотрены другие материалы опроса общенациональной выборки, согласно которым 63% респондентов не одобряли ха-

актер насилия, показываемого на телеэкране, 25% одобряли и 12% затруднились ответить на поставленный вопрос. Анализ показал, что 25-процентная прослойка респондентов, одобряющих насилие на телеэкране, в основном состоит из людей, которым свойственны указанные выше четыре качества. Подчеркнем, что приведенные данные характеризуют статистическое множество в целом. Поэтому, исходя из них, нельзя делать какие-то категорические выводы о поведении конкретного человека. Нельзя, например, утверждать, что все попадающие в категорию индивидов с указанным набором характеристик часто обращаются к насилию – реальному или экранному.

В воздействии экранного насилия важную модифицирующую роль играет пол зрителя. В 60-е годы А. Бандура научно подтвердил в общем-то известный факт, что влиянию экранного насилия девочки подвержены меньше, чем мальчики. На протяжении двух десятилетий это положение воспринималось большинством исследователей как истина, не имеющая исключений. Однако в 1986 году С. Хэрольд, проанализировав большое число исследований, пришла к выводу, что указанное различие не свойственно детям дошкольного возраста.

Два других исследователя, Дж. Комсток и Х. Пэйк, объясняли выявившееся различие тем, что с возрастом детей все больше захватывает процесс социализации, в ходе которого мальчики постепенно вовлекаются в предназначенные для них активные социальные роли, а девочки – в пассивные. Это половое различие усиленно закрепляет кинематограф.

Правда, современное популярное кино нередко вступает в противоречие с традиционными нормами. Одним из свидетельств является увеличение количества агрессивных женских персонажей в фильмах последнего времени. Так, в американ-

ском вестерне выпуска 1994 года "Нехорошие девицы", рассказывается о похождениях четырех женщин-сорвиголов, унаследовавших образцы антисоциального поведения, характерные для дикого Запада. В качестве примера можно также назвать хорошо известный нашим зрителям французский фильм "Ее звали Никита" или американскую картину "Нападение 50-метровой женщины". В кино, впрочем, находит свое отражение и тот факт, что женщины все активнее вовлекаются в "мужские" занятия (культуризм, восточные единоборства и т.д.).

Благодаря изменениям в социальном положении женщины и ее экранном образе разница между полами в отношении воздействия на них насилия может несколько сократиться.

Многие исследователи сходятся во мнении, что существует критический возраст в развитии ребенка, когда невмешательство в его общение с киноэкраном чревато серьезными проблемами в будущем. Группа исследователей ограничила этот возраст 6-10 годами. В данный период дети, во-первых, смотрят как никогда много фильмов; во-вторых, уровень агрессивности их поведения довольно высок и, возможно, увеличивается, поскольку они не так далеко ушли в своем развитии от примитивных форм поведения, и, в-третьих, в восприятии детей экранный образ и реальность сильно сближаются, порой даже отождествляются.

**Психический фактор.** Влияние экранного насилия на зрителя существенным образом зависит от типа его индивидуальной психики. В этой связи привлекают к себе внимание четыре типа психики:

– экстравертированность (преимущественная направленность психической активности человека на внешний мир);

– интровертированность (психическая активность личности направлена преимущественно на свой внутренний мир);

– невротизм (впечатлительность, страх перед изменениями, склонность к депрессии, медленный переход из одного психического состояния в другое и т.п.);

– психопатизм (эгоцентричность, агрессивность, подозрительность ко всем окружающим и т.д.).

Исследования в какой-то степени пролили свет на модифицирующее влияние двух последних факторов. Подытоживая опыт серии изысканий, ученые пришли к выводу, что наиболее отрицательное воздействие экранное насилие оказывает на психопатов. Очевидно, однако, что психопат может вести себя агрессивно и без "агрессивной диеты", поскольку ему трудно осознать аморальность своих поступков.

Для невротика, страдающего от страха перед окружающим миром, агрессивное поведение может быть одним из защитных механизмов. Он чем-то напоминает чеховского человека в футляре – нервного, закованного в панцирь, агрессивного в своем страхе. Когда его обеспокоенность, страх и, как результат, агрессивность достигают критической массы, просмотр даже небольшого количества экранного насилия действует как спусковой крючок для залпа агрессивного поведения.

Будучи столь подверженными воздействию экранного насилия, неврастеники проявляют повышенный интерес к кинематографическим фантазиям. Их погружение в мир кино – это не столько трусливое бегство от реальности, сколько вытеснение из нее более "нормальными" коллегами, сверстниками, даже родственниками, считающими их "чудиками", "не от мира сего". Люди, страдающие неврозами, вынуждены заполнять вакуум общения просмотром телепередач и кинофильмов, в которых насилие занимает огромное место. И дело не только в том, что современный теле- и кинорепертуар предлагает его в избытке. Идентифицируя себя с сильным героем, неврастеник символичес-



ки мстит за унижения со стороны социальной среды. Вопрос о возможных механизмах перехода символической мести в реальную остается во многом открытым. При всем том исследователи подчеркивают, что люди, подверженные неврозам, часто носят в себе большой отрицательно заряженный потенциал и малейшее превышение допустимого давления со стороны окружающей среды может вывести их из зыбкого равновесия.

*Продолжение следует*

### **Американизация кино-репертуара и ее социокультурные последствия**

**От редакции.** *В извечной полемике между создателями фильмов и кинопрокатчиками в последние годы произошло одно существенное изменение. Сравнительно недавно шпaги скрещивались прежде всего по поводу представительства на киноэкране кассовых фильмов и авторских. Ныне в центре горячих дискуссий соотношение американских фильмов и российских. Доказывая свою правоту, обе стороны апеллируют к зрительским запросам, истолковывая их, естественно, диаметрально противоположным образом. А что думают сами зрители по поводу американизации отечественного киноэкрана? Каковы нынешняя картина этого процесса и его социокультурные последствия?*

*Эти вопросы отчасти освещаются в аналитической записке, подготовленной социологами НИИ киноискусства для руководства Роскомкино и Союза кинематографистов России. Предлагаем ее вашему вниманию.*

Резко изменившееся в последние 5-7 лет соотношение количества российских и за-

рубежных фильмов в репертуаре кинотеатров, доминирующее положение в нем продукции американского производства вызвали глубокие изменения в ценностном содержании киноэкрана, эстетических и социальных установках всех субъектов кинопроцесса – от создателей фильмов до зрителей. Ниже рассматриваются наиболее актуальные аспекты происходящих социокинематографических перемен. Исходным эмпирическим материалом послужили данные анализа репертуарной афиши московских кинотеатров (для исследования был избран октябрь 1994 года), репрезентативного социологического опроса посетителей 34 столичных кинотеатров на протяжении 4 недель указанного периода (объем выборки – 432 чел.), а также телефонного опроса москвичей (апрель-май 1994 г., объем выборки – 350 чел.).

### **Масштабы и характер американизации кинорепертуара**

Начавшееся после 1987 года активное вытеснение отечественных фильмов из репертуара кинотеатров к 1991 году достигло точки, когда представительство отечественных и импортных фильмов оказалось, по сути, противоположным тому, что имело место в первой половине 80-х гг. Если в 1985 г. фильмы отечественного производства в репертуарных списках составляли 74%, а зарубежного – 25%, то в 1991 г. доля отечественной кинопродукции составляла 24%, зарубежной – 74%. При этом представительство американских фильмов возросло с 3 до 38%!

В последующие годы тенденция американизации (и шире – вестернизации) кинопроцесса продолжала действовать. Американская кинопродукция заняла доминирующее положение в репертуаре кинотеатров. В октябре 1994 г. репертуарная афиша 34 московских кинотеатров включала в себя прежде всего американские фильмы (71%); отечественные фильмы составили

14%, европейские – 12%. Экранное время кинотеатров оказалось еще более "американизированным": на долю американских картин пришлось 75% киносеансов, отечественных – всего лишь 8% (см. табл. №1).

Американский кинематограф вытеснил из проката не только отечественное кино, но и фильмы других зарубежных стран. Из репертуарных списков практически исчезли фильмы восточно-европейских и многих западно-европейских стран, латино-американские, арабские, индийские картины и пр. На протяжении одного типичного месяца, избранного для обследования, европейский кинематограф был представлен только французскими, итальянскими или совместными франко-итальянскими лентами, на которые пришлось 10% экранного времени. Кинематограф восточно-азиатского региона был представлен лишь двумя японскими фильмами (один из них, "Империя чувств", – совместного производства Японии и Франции). Таким образом, **спектр представительства национальных кинематографий мира на российском киноэкране значительно сузился**, функционирующий репертуар в этом плане стал заметно "беднее".

Коренным образом изменилась **жанрово-тематическая структура** функциони-

рующего репертуара. В начале 80-х гг. самую многочисленную группу в репертуаре составляли фильмы морально-этической проблематики, главным образом киноповести и кинодрамы (около 50% репертуара), а самую малочисленную – фильмы развлекательного типа (14%). К 1993 году текущий репертуар московских кинотеатров уже на 90% стал "развлекательным". Киноповести и кинодрамы заменили так называемые "популярные жанры". На передний план вышли разного рода боевики и эротические ленты. В обследуемый период (октябрь 1994 г.) на них пришлось 50% киносеансов (28% и 22% соответственно). Далее идут детективы, комедии и приключенческие фильмы (18-20%). Последующие места со значительным отрывом занимают фантастика, мистические и психологические триллеры, мелодрама (9-13%).

Существенно изменилась тематическая палитра киноэкрана. Некоторые темы, постоянно присутствовавшие в репертуаре 70-х – начала 80-х гг. и вызывавшие интерес массовой аудитории (о любви и семье, женской судьбе, проблемах молодежи, войне и др.), либо исчезли из репертуара, либо "мимикрировали". Самую значительную репертуарную группу в избранный для исследования период составляли

Таблица № 1  
**Структура репертуара столичных кинотеатров**  
(октябрь 1994 г.)

Страна производства	%% к общему числу фильмов по названиям	%% к общему числу киносеансов
1. Зарубежные фильмы (всего)	86	92
В том числе:		
а) американские	71	75
б) европейские	12	10
в) Восточной Азии	1	6
г) совместного производства	2	1
2. Отечественные фильмы	14	8

фильмы любовной тематики (45% по названиям), в которых мотив любви зачастую (30%) подменялся мотивом секса. В 10% фильмов тема разрабатывалась в неприязнительном комедийном варианте. Ленты морально-этической проблематики составляли всего 6% репертуарного списка, семейно-бытовые – 4%, исторические – 2%. Практически исчезли из репертуарной афиши фильмы о проблемах молодежи, женской судьбе, "производственные", военные фильмы. Симптоматично, что в анализируемый период военная тема была представлена только американским "Списком Шиндлера". В то же время значительное место в репертуаре (25%) заняли "криминальные" ленты (о преступлениях, мафии, терроризме и пр.).

Как видим, господство американского кинематографа на российском киноэкране повлекло за собой изменение **характера** функционирующего репертуара. Развлекательная коммерческая кинопродукция практически вытеснила все другие виды и типы кино.

Вместе с жанрово-тематической структурой репертуара изменилась и **галерея киногероев**. На смену прежним героям советских реалий (рабочим, колхозникам,

студентам, служащим, партийным и хозяйственным работникам, представителям научной и творческой интеллигенции и др.) пришли персонажи западной действительности – бизнесмены, работники шоу-бизнеса, полицейские, детективы, а также представители периферийных и маргинальных социальных групп: воины-боевики, ниндзя, авантюристы, секретные агенты, "криминальные" элементы (заключенные, преступники, наемные убийцы, проститутки и пр.), фантастические персонажи (киборги, терминаторы и пр.). По результатам экспертного анализа фильмов, проведенного в 1993 г., герой-"маргинал" действовал в каждом втором фильме.

В этот же период 77% американских фильмов предлагали зрителям стереотипный образ "супергероя", в большинстве случаев демонстрировавшего примитивные образцы физического "выживания". В каждом третьем американском фильме присутствовал мотив "сохранения жизни" (35%) и "физической силы" (39%) как самостоятельной судьбоносной ценности, поскольку героям удавалось выжить и победить прежде всего благодаря обладанию ею.

*Продолжение следует*

## *Ваши деловые партнеры*

### **"Василиса премудрая"**

*Наш собеседник – генеральный директор ИЧП "Василиса" Анна НАЗАРОВА.*

**Корр.** Анна Васильевна! Почему Василиса?

**А.Н.** Так зовут мою дочь. Когда она родилась, моя мама просила не называть девочку этим именем, боялась, дразнить будут... Ведь 20 лет назад это старинное русское имя было напрочь забыто. Я настояла. А сейчас, мне кажется, попала в

точку. Даже женский клуб хочу организовать под девизом "Василисы, объединяйтесь!".

**Корр.** Желаю успеха. Анна Васильевна! В кинематографических кругах вас хорошо знают как умного и удачливого предпринимателя. Но как говорят опытные люди, "если можешь не заниматься бизне-

сом, не занимайся им". Почему вы решились на такое "крутое" дело? Расскажите, пожалуйста, о себе, своей фирме.

**А.Н.** Вероятнее всего, создание любого предприятия – это совокупность каких-то объективных и субъективных причин.

У меня, наверное, счастливое сочетание двух профессий: психолога и киносценариста. Никто и никогда из моих друзей не мог и предположить, что я начну заниматься предпринимательской и экономической деятельностью. Потому что это было как бы не в моем характере в прошлой жизни. Я думаю, что ситуация, когда люди выбирают, кем они будут в новых условиях, одних подвигла на то, чтобы что-то в себе перестроить, других – перейти на вторые роли. Нельзя быть сценаристом и не отдавать себе отчета, не думать о том, что происходит со сценарием и как ты во всем этом будешь обитать. Тем более, что я преподавала во ВГИКе молодым и немолодым людям сценарное мастерство и невозможно делать это и не понимать, что их ждет дальше.

А с другой стороны, были, наверное, чисто личные причины. Человек, которого я любила и который стал моим мужем, – режиссер, причем хороший. А поскольку хорошим режиссерам порой бывало нелегко (мы все понимали, что образовавшийся в тот период рынок захлестнуло "обезьянничье" кино), они должны были думать, что делать и как быть. Мой люби-

мый продолжал снимать то кино, которое он снимал, оставаясь, говоря высоким слогом, верным себе. И я тоже стала думать, как ему помочь.

И вот в этот самый момент зарождения новых экономических отношений в кинобизнесе я оказалась на "Мосфильме" в продюсерском объединении "Слово", которое возглавлял В. Черных. Тогда только все начиналось. Были иллюзии, стали



модными слова "дистрибьютор" и "продюсер". Каждый по-своему понимал, что такое рынок и капитализм. Валентин Константинович верил в то, что у нас можно быть продюсером. Он производил эту профессию от знания сценарного ремесла, поэтого и пригласил меня работать. Отсюда пошел старт... Я постоянно спорила с Черныхом, утверждая, что могу быть продюсером, он отвечал, что у меня ничего не получится, во-первых, потому что женщина, во-

вторых, у меня мягкий характер и, в третьих, я не экономист.

Знаете, мне помогло то, что я психолог. Я считаю, не случайно люди, имеющие психологическое образование, подчеркиваю, именно психологическое, а не социологическое или филологическое, могут руководить. Школа, которую я окончила (школа Гальперина), давала совершенно определенный склад сознания, и чем бы ты потом в жизни ни занимался, оно в тебе уже есть. В любом процессе надо все-

гда найти первооснову – не смотреть уже на причину и следствия, что у нас происходит постоянно. Люди, как правило, рассматривают крону дерева, а до корня никто не добирается, это с одной стороны, а с другой – есть такое понятие, как три типа ориентировочной основы: если все время идешь по первому ряду, реагируешь на внешне видимые события и обстоятельства и они ведут тебя за собой, у тебя один тип ориентировки; если ты можешь ими управлять, это второй тип; а есть так называемый творческий тип ориентировки, предполагающий выход за предложенные ситуацией обстоятельства. В экстремальных условиях надо уметь выйти на этот самый этап. Это и есть творчество даже в такой как бы нетворческой деятельности, как бизнес. Не все так считают и такой способности нельзя требовать от всех.

Я понимала, что свое дело должна начинать сама, поэтому моя фирма частная, хотя до этого у нас были и различные товарищества, и всякие другие формы собственности.

**Корр.** Когда же образовалось ваше предприятие?

**А.Н.** Сама "Василиса" оформилась в 1991 году. Для меня настала трудная пора. Надо было очень верить, что можно выжить, продавая только российские фильмы. В то время это никого не интересовало. "Василиса" была единственной специализированной частной (подчеркиваю!) фирмой, которая продавала на кинорынке только отечественные картины.

Меня интересовали наши несчастные режиссеры, сценаристы, наш общий российский менталитет. И может быть, потому, что я не была экономистом, я не интересовалась деньгами, то есть бизнесом в смысле наживы. У меня не было стимула разбогатеть. Я просто занималась тем, чем хотела заниматься. Это и было мое дело. Понимаете?

**Корр.** Конечно. Человек на своем месте.

А как вы отбираете фильмы на продажу – то, что нравится потребителю, то есть по законам рынка? Или то, что нравится вам лично?

**А.Н.** Что значит потребителю? Вот это как раз и есть камень преткновения, яблоко раздора. Потому что есть потребитель, который приезжает на рынок покупать. Но есть потребитель, который живет в нашей стране и хочет иногда зайти в кинотеатр. О ком мы говорим?

**Корр.** Я имею в виду, конечно, зрителя...

**А.Н.** Но зрители смотрят то, что для них приобретает на рынке покупатель. Это момент достаточно сложный. Поясню. Те покупатели, что приезжали на рынок два года назад, были разных социальных слоев. Тогда существовала довольно широкая палитра. Сейчас же, по сути, приезжают в основном представители киноvideообъединений, то есть государственные покупатели.

**Корр.** Ну и в чем дело? Тогда они тоже были...

**А.Н.** Да, но в то время рынок был единственной биржей, на которой присутствовали все: и зависимые, и независимые, и т.д. Кино было большой "панамой", под которой устанавливались новые рыночные отношения во всех областях.

Представители КВО, в основном директора – это люди со старой закваской. Они привыкли к тому, что раньше им спускалась разнарядка, потом – прогнозы...

**Корр.** ... и деньги.

**А.Н.** Ну деньги-то всегда спускались. Директора КВО приезжали с определенной суммой, на которую должны приобрести либо то, либо это. Что они предпочтут? Вопрос сложный. Обычно они предпочитают то, о чем все говорят или что им рекомендуют, а иногда и то, что им самим нравится. А на самом деле они будут ориентироваться на некоторый усредненный вкус и мнения. Поэтому масса фильмов отсеивается уже на этапе рынка и до потребителя не доходит.

Альтернативщики же сами просчитывали успех фильма и надеялись только на себя.

**Корр.** Не секрет, что зрительский потенциал отечественного фильма равен нулю. Каким образом держитесь вы? Как и где находите кинопродукцию?

**А.Н.** Сейчас действительно стало гораздо труднее работать с фильмами, особенно в последнее время. Причин тут много. И такая "россиянка", как я, уже не одна на рынке. Естественно, покупателю по большому счету все равно, какую отечественную картину купить. Он возьмет ту, что подешевле, но также и ту, что даст ему прибыль при минимальных усилиях с его стороны по поводу рекламы и организации самого проката. Могут взять, например, из-за броского названия...

С чего начинаем? Прежде чем раскрутиться с картиной, я должна понять тех людей, которые предлагают мне фильм, то есть мы должны быть партнерами. Я возьму только тот фильм, который как зритель, как человек сама полюбила.

Сейчас нас знают, поэтому зачастую режиссеры сами приходят и отдают картину. Бывает, фильм еще только снимается, а студия уже предлагает с ним стартовать, продумать рекламу и т.д. Иногда совершенно случайно выходишь на фильм. Бывает, меня находят обстоятельства. Но я не возьмусь за работу, если картина мне не близка. А вообще-то сейчас я уже редко сама ищу товар, скорее ко мне обращаются, а я решаю.

Правда, в моей практике было несколько случаев, когда я очень хотела заполучить фильм, даже готова была взять под него кредит, но не сложилось. Например, так получилось с картиной "Плащ Казановы". Ее отдали "Инициативе".

**Корр.** Как я поняла, вы берете фильм, который нравится вам лично. На что вы ориентируетесь?

**А.Н.** Я выстраиваю работу с фильмом.

Значит, я должна для себя решить, что могу с ним сделать, чем он меня зацепил. Есть фильмы, от которых я отказываюсь: либо они мне не нравятся, либо они не в моем стиле. Допустим, это хороший фильм, но я чувствую, что с ним лучше отработает, например, Киноцентр или "Мост-Медиа" и др.

Я не люблю напрямую ориентированных социальных лент, предпочитаю сценарии, рассказывающие о человеческих историях, которые обязательно должны быть светлыми. Либо очень интересное, интеллектуальное зрелище, дающее удовольствие другого плана, эстетического... Может быть и авторское кино. Но не чернуха с выворачиванием кишок, а кино, доставляющее удовольствие от того, что какой-то интеллектуальный ребус я разгадала, этакое счастье "победителя кроссворда".

**Корр.** Скажите, а какая у вас была самая удачная продажа?

**А.Н.** Могу назвать фильм "Последнее дело Вареного". Эту комедию благодаря господдержке купила вся Россия. Сейчас очень хорошо идет "Я свободен, я ничей". Практически все фильмы, проданные до 1993 года, были удачными. Они окупались.

**Корр.** Я знаю, что вы не одна всем занимаетесь. Физически невозможно охватить такой объем работы. У вас есть помощники?

**А.Н.** Есть люди, которые работают вместе со мной. Они, безусловно, помощники, но... я, наверное, монополист в полном смысле слова. Я должна быть уверена, что за моей спиной ничего непредвиденного не произойдет... Поэтому у каждого из тех, кто у меня работает, есть свое направление, они его ведут, но так, как это нужно мне. Это действительно помощники, но не компаньоны, таких у меня нет.

**Корр.** Анна Васильевна! Как-то на кинорынке в Измайлове я разговорилась с директором одного областного КВО. Он по-

сетовал на то, что у "Василисы" покупать фильмы очень невыгодно: цены, мол, такие заламывают... Лучше я пойду, говорит, например, в "Екатеринбург-Арт" и куплю вместо двух отечественных 10-12 американских лент за ту же сумму. Выходит, он убивает двух зайцев: не допускает денежного перерасхода и план будет выполнен. Ведь зрители-то придут в кинотеатр? Разъясните, пожалуйста, такую ситуацию.

**А.Н.** С удовольствием. Во-первых, о ценах. Ведь всем известно, что мы продаем лиценз по самым низким ценам. Интересно знать, кто это сказал, и тогда сразу все стало бы на свои места.

Во-вторых, ваш собеседник совершенно точно подметил одну особенность. Понимаете, мы продаем отечественную кинопродукцию, которую должны окупить для производителя. Поэтому стоимость лиценза отталкивается от стоимости производства фильма. У американского кино, которое продает, например, "Екатеринбург-Арт", совершенно другая цена. Заокеанские бизнесмены понимают, что с нас много не возьмешь, и если "Екатеринбург-Арт" купил ленту за 10 тыс. долларов, то вы прекрасно понимаете, что по нынешнему курсу это приблизительно 45 млн. рублей. Те же фильмы, которые продаю я, в производстве стоят примерно 500 млн. рублей. Поэтому даже если я буду в десять раз понижать стоимость лиценза, мы все равно должны идти от реальной стоимости фильма. Кроме того, многие кинодистрибьюторы не имеют дело ни с режиссерами, ни с актерами. Они заключили с иностранцами контракт и выполняют его условия. У меня же за спиной – режиссер, сценарист, актер. Понятно, что я находясь в более сложных психологических условиях.

**Корр.** Я думаю, что многим покупателям и в голову не приходит такая ситуация, о которой вы рассказали...

**А.Н.** Я тоже так думаю. Еще один заслуживающий внимания момент – сам процесс торга. Я интуитивно чувствую покупателя, который пришел, знаете, поторговаться, найти для себя моральное оправдание: почему он потратил деньги, выделенные государством на покупку российского фильма, на американскую продукцию. И вот когда я чувствую, что человек пришел не с желанием купить, а с желанием поторговаться, довожу ситуацию до абсурда: предлагаю минимальный лиценз 100 тыс. рублей и бесплатно копию. Уверена, он все равно не купит. Даже бесплатно отдам – сейчас такую роскошь могу себе позволить. И вижу, что он от меня бежит, как от чумы. Ведь ему все равно надо отчитаться! Главное, я-то буду знать, что он взял у меня бесплатно.

**Корр.** Может, им это и неважно? На рынке действует лозунг, как в торговле: покупатель всегда прав!

**А.Н.** Да, у покупателя на рынке действительно есть выбор: вот это дешевле, это дороже... Директорам КВО специально выделяется пусть небольшая, но господдержка, для того, чтобы они платили за отечественный фильм большие деньги. Другой вопрос, как они ее используют. В общем, каждый по-своему хитер.

Наш зритель уже приучен к американскому кино. И действительно, если для КВО купить 10 американских лент будет так же выгодно, как приобрести, скажем, пять российских, то оно купит американские, то есть закроет количеством. А для отмывки возьмет один-два отечественных фильма.

Теперьшние наши покупатели тоже стали маленькими хозяевами: у них есть какие-то денюжки и они смотрят, куда их выгоднее вложить. Здесь дело в другом. Если нет во всей этой механике одного большого настоящего хозяина и одного большого и правильно налаженного хозяйства, то все зависит от того, какой на

месте сидит маленький хозяйчик. Поэтому у меня нет ни обид, ни претензий к ним, как к погоде: она такая, какая есть. Так их заставила данная ситуация жить-поживать и использовать те небольшие деньги, которые имеются. Поэтому кто-то из них живет прекрасно. Есть директора, которые все подавали в аренду и как-то поумному строят свою деятельность: позволяют себе и шикарные машины, и чудесный отдых, и большую зарплату. Разве это плохо? Это замечательно! Значит, ситуация позволила им сделать так, а не по-другому. И если у них в кинотеатрах идут отечественные фильмы, то, ради Бога, пусть живут красиво! Но если это богатство, роскошь – за счет нашего кино, то, видимо, следует задуматься, почему государство допускает это. До каких пор у нас каждый будет тянуть одеяло на себя? И кого винить?

**Корр.** Некого, да и не надо искать виновных. Но такая ситуация, согласитесь, отвлекает от дела. Анна Васильевна, а кто вам мешает в работе?

**А.Н.** У нас страна, где большинство недоразумений и даже преступлений совершается по невежеству. Люди просто не знают законов, не понимают иногда, что творят. Я и сама в начале коммерческого пути становилась причиной и затем жертвой собственных невежественных деяний. Поэтому мне мешает не какой-то конкретный человек, а этот фактор.

Второе: у нас на всех уровнях страна непрофессионалов. Понимаете? Те люди, которые создают идеологию, руководят, это, на мой взгляд, непрофессионалы, то есть не ограниченные "цеховым" сознанием, а умеющие творчески сориентироваться в ситуации. Кроме того, не хватает специфических навыков. Поэтому и я непрофессионал. Мне не хватает юридических знаний, экономических... Я очень часто сама себе мешаю.

**Корр.** Сейчас идет повсеместное обсужде-

ние, каким должен быть кинотеатр. Кто должен им владеть? Как вернуть зрителя в кинотеатр? Эти вопросы обсуждались и на недавно прошедшем II Пленуме СК РФ и на Совете Федерации кинематографистов. Приняты решения, пока все происходит теоретически. А на практике... по-видимому, процесс длительный. А как у вас складываются отношения с кинотеатрами?

**А.Н.** Сейчас, когда кинотеатры получили самостоятельность, произошел очень интересный крен в нашем прокате. С одной стороны, рынок, а с другой – какой он рынок, если покупатели в основном представители КВО, то есть эта государственная организация по большому счету еще один посредник между кинотеатром и фильмами. Ведь они покупают у нас, а потом отдают кинотеатрам.

**Корр.** Так значит, вам выгоднее, чтобы кинотеатры сами покупали у вас продукцию? Но ведь у них нет денег на покупку и одной-то копии...

**А.Н.** Конечно, выгоднее. Но надежда на то, что кинотеатры станут полноценными представителями рыночной экономики, тоже не оправдалась. Что такое кинотеатр? Это хозяйственная единица внутри города, во главе которой стоит все тот же директор, что и десять лет назад, – человек с прежней психологией и часто растерянный. Правда, теперь есть и такие люди, которые стали хозяевами в хорошем смысле. Но опять-таки они не могут быть в полном смысле хозяевами, потому что они несобственники. У них половинчатое отношение к делу: они государственные служащие, но при этом с огромными полномочиями. С одной стороны, могут делать все, что хотят, с другой – во многом строго регламентированы, и прежде всего собственной психологией.

И когда директора кинотеатров говорят о том, как им сложно, не спорю. Сейчас всем сложно. Все платят налоги и все же,



если задуматься, нам гораздо легче живется по сравнению с бизнесменами на Западе.

**Корр.** ?!

**А.Н.** Нет, это действительно так! Просто мы привыкли к тому, что недавно нам было совсем легко. И когда выслушиваешь нытье о сложностях, так и хочется сказать: ну уйди, уступи место тому, кто не боится этих сложностей. Но эти люди никогда не уйдут, никогда не уступят, потому что им это удобно. Сейчас как бы межсезонье, они в этом межсезонье сидят и как-то существуют.

**Корр.** А были ли у вас какие-либо неудачи в работе?

**А.Н.** Да, и такое случается. Например, с картиной "Клан". Был у нее собственник – "ТАМП", но третье лицо продало мне картину. Это то самое положение, когда правовая неграмотность "ТАМПа", меня и посредника завела нас в тупик, поскольку сегодня я являюсь как бы собственником картины, а "ТАМП" решил меня не признавать.

Еще один грустный эпизод произошел с фильмом "Женщина в море". Эта картина очень хорошего режиссера В. Криштофовича, на мой взгляд, картина высокого ху-

дожественного уровня. Она пролежала на студии год, потом я ее купила. А теперь ... мне трудно раскрутить ее и получить ту отдачу, на которую она рассчитана.

**Корр.** Не будем о грустном. Вам все время приходится быть начеку. Говоря словами А. Шопенгауэра, "если нет повода к борьбе, человек как-нибудь создает его. Трудно при праздности найти покой". Анна Васильевна, скажите честно, вы счастливы в деловой карьере?

**А.Н.** На сегодня я человек не самый счастливый... Я считаю, что свою нишу, которую заняла в свое время, отработала. Если что-то в "Василисе" не поменяется, она станет похожей на другие фирмы, а это уже отработанная модель. Если меня перестанет воодушевлять то, чем увлечена сейчас, я изобрету что-то новое. Может быть, займусь не кино.

**Корр.** О чем вы мечтаете?

**А.Н.** Я человек суеверный, поэтому ничего не скажу.

**Корр.** Согласна. И последний вопрос: в чем все-таки, по-вашему, залог успеха?

**А.Н.** В правильном расчете.

Беседовала Л. МУХИНА



## 50-летие Победы

### О войне ... и о кино

В моей долгой трудовой жизни очень четко определились два периода – неравных по продолжительности, но очень значительных для меня. Первый – это почти четыре фронтовых года, когда я, едва распрощавшись со школьной партией, стал солдатом и с боями прошел от Дона до

Венгрии. Второй период составляют более чем 40 лет работы в кино, точнее в кинопрокате. За эти годы мне довелось пересмотреть едва ли не весь действующий отечественный фильмофонд, причем не только на экране, но очень часто и на звукомонтажном столе, где замечаешь мно-

гое, порой ускользающее от зрителя, сидящего в зале. Естественно, с особым вниманием я смотрел фильмы военной тематики, стараясь в их кадрах найти что-то знакомое, пережитое самим и подмечая порой искажение фактов, неточности, фальшь.

Так на оставшиеся в памяти подлинные события как бы накладывалось их отражение в фильмах. В канун 50-летия Победы мне хотелось бы поделиться некоторыми воспоминаниями и, основываясь на них, высказать свои скромные, не бесспорные, возможно, пожелания тем, кто будет создавать новые фильмы о Великой Отечественной.

Картины о войне порой критикуют за надуманность, неправдоподобие некоторых эпизодов. Часто критика бывает обоснованной – когда авторы в погоне за занимательностью не утруждают себя доскональным изучением материала и уходят от реальности. Но с другой стороны, на войне бывали самые неожиданные повороты событий, случалось такое, во что и впрямь трудно поверить. Сегодня, например, мне самому не верится, что был случай, когда наша часть после изнурительного дневного перехода, завершившегося тяжелым ночным боем, на следующее утро нашла в себе силы, чтобы атаковать встретившихся на нашем пути немцев. Да, мы бежали в атаку по снежной целине – усталые, голодные, замерзшие и обратили противника в бегство. Это было в действительности, и подобные случаи не единичны!

А пресловутые "чудесные" спасения героя в безвыходной ситуации, которыми так любят щекотать нервы зрителям. Порой это вызывает скептические улыбки, но мне самому в декабре 1942 года довелось оказаться в такой ситуации. Я лежал с простреленной шеей в канавке, где остатки нашего батальона из последних сил пытались остановить контратаку противника. Я уже прощался с жизнью, потому что все ближе и ближе звучали голоса



1945 год

немцев, и когда кто-то крикнул, что надо поднимать руки вверх, явственно представил, что вот сейчас вражеские солдаты перестреляют нас. Именно в этот казавшийся мне последним момент подоспела помощь, и сразу же все круто изменилось, как это бывает на войне.

Есть одно обстоятельство, которое мне кажется особенно существенным в наше непростое время. Прекрасно, что мастера кино воздают должное мужеству и героизму воинов Великой Отечественной, призывают хранить вечную память о погибших. Но пусть с экрана говорят и о жестокости, которую несет с собой война, калеча не только человеческие тела, но и души. Эта жестокость многолика. Она не только в противостоянии двух враждебных армий. Самая первая смерть, которую я увидел на войне, не была связана с боевыми действиями. Наша часть двигалась к передовой, и однажды, после ночлега в небольшой воронежской деревушке,



1995 год

был расстрелян перед строем младший лейтенант. Объявили, что он в пьяном виде приставал к хозяйке дома, в котором ночевал, вынудил ее обратиться к патрулям... Приговор привели в исполнение на глазах у жителей села. Так молодой офицер погиб, не дойдя до фронта.

А сколько было командиров-самодуров, которые, ни с чем не считаясь, гнали своих подчиненных на бессмысленную гибель да еще пускали в ход оружие! Никогда не забуду, как во время боев в Молдавии в августе 1944 года мы наткнулись на траншею, до краев заполненную телами наших солдат, скошенных пулеметным огнем. Командиры послали их в атаку, легкомысленно понадеявшись, что вражеские доты на пути наступления подавлены артиллерией. Увы, оказалось, что это не так.

Были и другие полные драматизма случаи. Кое о чем рассказано в кино. Хорошо помню, с каким трудом пробивали

путь на экран некоторые правдивые фильмы, снятые не по установленным шаблонам. Это и "В окопах Сталинграда", и "Звезда". Я искренно благодарен тем мастерам кино, которые сумели показать эту жестокую трагедию и вместе с тем сохранить оптимистическую тональность своих лент, рассказать о тех, кто не был сломлен в тяжелейших физических и нравственных испытаниях. А таких все-таки большинство, и в первую очередь это относится к молодым, людям моего поколения. О них кино тоже рассказывало. Достаточно вспомнить фильмы "Баллада о солдате", "В бой идут одни "старики", "Аты-баты, шли солдаты..." и др. Не сомневаюсь, что к драматическим судьбам поколения 40-х годов надо обращаться вновь и вновь.

Мы не были ни хрестоматийными героями, ни пай-мальчиками. И с дисциплиной вступали в противоречие, и характеры имели ершистые, и глупостей некоторые мои ровесники натворили немало по мальчишескому легкомыслию, особенно те юнцы, которые в 18-20 лет стали командирами и взяли на себя ответственность за своих подчиненных. Эти парни не говорили громких слов, не клялись в любви к своей Родине, но честно ей служили и героически умирали. Многим ли известно, что из числа мальчишек 1923-1924 годов рождения (а это первые военные призывы) в живых осталось всего 3 процента!

И пусть кинематографисты в своих произведениях снова и снова показывают и дружбу и взаимовыручку, так помогавшие нам выносить тяготы фронтовой жизни. Могу ли я забыть, что сделал для меня Иван Дорофеев, который, как и я, был пулеметчиком! Как помог он мне в самом первом бою! Противник неожиданно атаковал наш батальон, оттеснил к лесу, и я, растерянный и оглушенный мальчишка, как и другие мои однополчане, метался среди деревьев, не зная куда бежать и где

прятаться от пуль. И тут меня окликнул Иван. Он стоял на коленях и невозмутимо посылал короткие очереди в темноту. "Пристраивайся ко мне!" – просто сказал он. Сразу успокоившись, я устроился рядом с ним и тоже открыл огонь, хотя и не видел цели, а через несколько минут Дорофеев был убит...

А как не вспомнить немолодого лезгина Дадаева из нашего отделения! Он плохо понимал по-русски, служба давалась ему с трудом, и сержант Складенко взял над ним шефство. Когда Дадаев был ранен и лежал вместе с другими на поле, он не звал, как все, санитаров. "Ой, Складенко!" – звучал его жалобный гортанный стон... Чем это не сюжет для волнующего фильма о фронтовой дружбе!

А каким прекрасным сюжетом мог бы послужить совсем другой фронтовой эпизод – девушки, танцующие под рокот танкового мотора. Мне рассказывала моя однопольчанка Н. Белоглазова, что их медсанбат располагался в лесу рядом с танковой частью. Когда выдавалась свободная минутка, девушки просили механика-водителя включить двигатель и за неимением другой музыки в ритме его звучания самозабвенно танцевали довоенные фокстроты и танго: Молодость и на фронте оставалась молодостью – и это замечательно!

В продолжение разговора о войне и о кино несколько слов об одном киносеансе. Он состоялся осенью 1944 года в югославском селе, куда привели нас фронтовые дороги. "Дуга" – было написано на куске картона, прикрепленном к стене какого-то здания, в которое входили и выходили вооруженные югославские партизаны, местные крестьяне, наши солдаты. Я вошел и стал зрителем фильма М. Донского "Радуга". Качество показа оставляло желать лучшего. Реплики героев расслышать было просто невозможно, приходилось ориентироваться на сербские субтитры. Но

все было понятно и без слов. И до чего же темпераментно реагировали на картину югославы! Особенно волновали их сцены зверств. Они сами перенесли нечто подобное и чувствовалось, что им близка и понятна трагедия украинского села.

Не могу не сказать несколько слов о Югославии. Как тепло, буквально по-братски встречали нас в этом горном краю! С сербскими партизанами мы сражались против общего врага, случалось, вместе ходили в атаку. Здесь считали за честь для себя пригласить в дом советского солдата. Я видел, как сербские женщины сопровождали обозы с нашими ранеными, как трогательно ухаживали они за своими подопечными. Видел, как сербы хоронили наших воинов, погибших при освобождении их сел и городов. По местному обычаю на могилах зажигались свечи. Все это никогда не уйдет из памяти.

Много и долго можно рассказывать о войне, о тех проблемах, которые возникали на полях сражений, о том, что уже было показано в кино и что еще ждет экранного воплощения. Хотелось бы, чтобы зрители будущих фильмов о Великой Отечественной не только с благодарностью и скорбью вспоминали тех, кто сражался с фашизмом, но и четко поняли: фашизм и война – это такое зло, повторения которого человечество не должно допустить!

**Александр ШЕНКМАН,**  
участник Великой Отечественной войны,  
бывший главный редактор  
Республиканского фильмокомбината



### Школа киноменеджера

## Справочный минимум предпринимателя

**ВАЛЮТА** – 1) находящаяся в обращении денежная единица страны в виде банкнот, казначейских билетов и монет; 2) средства на счетах в банках и иных кредитных учреждениях в стране и за ее пределами; 3) денежные знаки, используемые в качестве законного платежного средства в международных расчетах. Виды валют: *свободно конвертируемая (обратимая), частично конвертируемая, неконвертируемая (замкнутая)*. Различают также *валюту цены* и *валюту платежа* по внешнеторговым контрактам.

**ВАЛЮТНЫЕ ОПЕРАЦИИ** – 1) операции, связанные с переходом права собственности на валютные ценности, в том числе операции, связанные с использованием в качестве средства платежа иностранной валюты и платежных документов в иностранной валюте; 2) ввоз и пересылка в страну, а также вывоз и пересылка из страны валютных ценностей; 3) осуществление международных денежных переводов.

Подразделяются на операции *спот* с использованием валюты, имеющейся в наличии в момент оформления сделки или с предоставлением ее в течение суток, и *фьючерс* – срочные операции, при которых платежи за валюту осуществляются в оговоренный срок, но по курсу на момент проведения валютной операции.

**ВАЛЮТНЫЙ КУРС** – цена денежной единицы одного государства, выраженная в денежной единице другого государства.

**ВАРРАНТ** – 1) документ о приеме товарным складом на хранение определенного товара, по которому товар может быть заложен или продан; 2) документ, предоставляющий льготные условия на покупку акций эмитента в течение определенного периода времени по установленной цене.

**ВЕКСЕЛЬ** – письменное долговое обяза-

тельство строго установленной формы, дающее его владельцу беспорочное право в срок, указанный на векселе, требовать с должника уплаты обозначенной денежной суммы.

Различают: *простой вексель* – выписывается и подписывается должником, *переводной вексель (тратта)* – выписывается и подписывается кредитором (*трассантом*) и представляет собой приказ должнику (*трассату*) об уплате в указанный срок обозначенной суммы третьему лицу (*ремитенту*), подлежит предварительному акцепту трассантом.

**ВНЕРЕАЛИЗАЦИОННЫЕ ОПЕРАЦИИ** – деятельность предприятия, не связанная напрямую с его непосредственной производственной деятельностью и реализацией продукции (работ, услуг), но также являющаяся источником его доходов.

К внереализационным операциям предприятия относятся: долевое участие в деятельности других предприятий, сдача имущества в аренду, получение доходов (дивиденда, процентов) по акциям и другим ценным бумагам, принадлежащим предприятию, доходы от размещения депозитов и др.

**ВНЕШНЕЭКОНОМИЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ** – сфера хозяйственной деятельности предприятия, связанная с его включением в международную кооперацию через *экспорт* и *импорт* продукции или услуг.

С целью регулирования внешнеэкономической деятельности государство регистрирует ее участников, вводит экспортные пошлины, лицензирует экспортно-импортные товары, обеспечивает таможенный контроль перемещаемых через границу товаров.

**ВСТРЕЧНАЯ ТОРГОВЛЯ** – внешнеэкономические сделки, главным условием которых является обязательство экспортера закупить у импортера товары на часть или полную стоимость экспортируемых товаров. К основным формам встречной торговли относятся: *бартер, компенсационные сделки*.

**ГЕНЕРАЛЬНОЕ СОГЛАШЕНИЕ ПО ТАРИФАМ И ТОРГОВЛЕ (ГАТТ)** (General agreement on tariffs and trade) – международная организация, действующая на базе межправительственного многостороннего договора, содержащего основные принципы и пра-

вила международной торговли: обязательное применение во взаимной торговле стран-участниц *режима наибольшего благоприятствования*, недискриминация, взаимные уступки и снижение таможенных пошлин и других (нетарифных) барьеров, взаимность уступок, ведение внешней торговли на частно-правовой основе.

## Как продвигать кинофильмы к зрителям

Е. МОРКОВИНА

### Персональные продажи

Их основное достоинство состоит в том, что размер издержек, не приносящих результата, меньше, чем, например, в рекламе. Это происходит из-за того, что персональные продажи концентрируются на четко определенных, заранее известных, замкнутых территориях.

Принято выделять два основных вида персональных продаж.

В кинобизнесе типичным примером персональной продажи является кинорынок. Здесь продавцы и покупатели встречаются "лицом к лицу", и непосредственный контакт людей, заинтересованных в купле-продаже, позволяет заключать взаимовыгодные сделки именно благодаря возможности индивидуального подхода в каждом конкретном случае. Успех сделки нередко зависит не столько от качества фильма, сколько от личности продавца, его дара убеждения, обаяния и т.д. Особенно это заметно в том случае, когда у покупателя в силу каких-либо причин нет возможности заранее посмотреть фильм и приходится довольствоваться рекламным роликом и аннотациями.

Для продавцов недостатком этого вида продвижения фильмов является ограниченность аудитории покупателей, т.к. далеко не

все региональные представители приезжают на каждый кинорынок.

Кинорынок можно охарактеризовать как индивидуальную, личностную продажу, но существуют еще и заранее подготовленные сбытовые презентации. Они представляют собой заученную повторяющуюся процедуру и не адаптированы к потребностям конкретного покупателя.

В кино к этому виду можно отнести всякого рода презентации, премьерные показы, часто предваряемые встречами со съемочной группой или владельцами фильма. Подобные шоу могут быть использованы в том случае, когда за короткий период времени необходимо представить новый фильм или новую прокатную фирму довольно большому количеству лиц, потенциально заинтересованных в сотрудничестве, а возможности продавца ограничены. В таком случае достаточно один раз пригласить опытного специалиста, который разработает "рыбу" сценария, и эту основу с небольшими изменениями можно будет использовать несколько раз. К тому же в подобных презентациях обычно участвует менее подготовленный персонал продавца, чем, например, на кинорынке.

В целом же персональные продажи могут быть довольно эффективны, если продавец четко знает потребности конкретных прокатчиков.

*Продолжение следует*

### Ответы на кроссворд, помещенный в № 2

**По горизонтали.** 1. "Спартак". 5. Меньшов. 9. "Оно". 10. Адрес. 11. Нонет. 12. Лаос. 13. Жакков. 15. Тире. 18. Влади. 19. Алиса. 20. Тристан. 21. Азарг. 23. Алфас. 26. Трио. 27. Фапта. 30. Флер. 33. "Дрянь". 34. Нанси. 35. "Бег". 36. "Свадьба". 37. Осянина.

**По вертикали.** 1. Стеклов. 2. Асапова. 3. "Торг". 4. Косма. 5. Моиро. 6. "На-на". 7. "Шутники". 8. Времена. 14. Косаян. 16. Витти. 17. "Канал". 21. Автобус. 22. "Ариадна". 24. Феллипи. 25. Скрипка. 28. Альба. 29. Тапго. 31. Вязь. 32. Уния.

*Продолжение. Начало в № 3.*

## Информация

### Развитие и техническое оснащение киносети

Руководящий технический материал (РТМ 19-77-94)

#### VII. Общепромышленное обеспечение кинопоказа. Энергоснабжение. Вентиляция. Водоснабжение.

**Энергоснабжение, вентиляция и водоснабжение кинотеатров должны отвечать требованиям соответствующих глав и разделов СНиП и ПУЭ (изд. 1985 г.).**

7.1.1. Электропитание кинотехнологического оборудования должно осуществляться от сети 380/220 В с глухозаземленной нейтралью. Кинотеатры и киноустановки, имеющие источники питания другого напряжения, должны по мере реконструкции переводиться на сеть указанного выше напряжения.

7.1.2. По надежности электроснабжения кинотеатры и киноустановки относятся:

- с вместимостью зрительного зала
  - 800 и более мест                      – к 1 категории
  - до 800 мест                             -- ко 2 категории

7.1.3. Кинотехнологическое оборудование кинотеатров и стационарных киноустановок по надежности электроснабжения относится ко второй категории и должно иметь два ввода питания с ручным переключением с рабочего ввода на аварийный.

7.1.4. К линиям, питающим кинотехнологическое и звукотехническое оборудование, подключение других электроприемников не допускается.

7.1.5. В зрительных залах при прекращении кинопроекции должно включаться де-

журное освещение, обеспечивающее 15-20% нормальной освещенности зала. Дежурное освещение должно включаться:

- в кинотеатрах вместимостью 200 и более мест – автоматически при закрытии заслонок всех кинопроекторов и вручную кинотехником от специальной кнопки с пульта дистанционного управления,

- в кинотеатрах вместимостью до 200 мест – вручную.

Управление дежурным освещением зрительного зала должно дублироваться кнопками, расположенными у входа в зрительный зал.

7.2.1. В зрительных залах вместимостью до 800 мест должна предусматриваться приточно-вытяжная вентиляция с механическим побуждением. В залах большей вместимости – приточно-вытяжная вентиляция или кондиционирование воздуха.

7.2.2. Минимальный объем наружного воздуха, подаваемого в зал, должен быть не менее 20 м<sup>3</sup> и не более 80 м<sup>3</sup> на одно зрительское место в час.

7.2.3. В кинопроеctionной должна предусматриваться самостоятельная приточно-вытяжная вентиляция, обеспечивающая 3-кратный обмен воздуха в час. Кроме того должна предусматриваться дополнительная вытяжка от кинопроекторов, компенсируемая притоком. Местная вентиляция должна обеспечивать вытяжку воздуха от каждого кинопроектора в объеме (м<sup>3</sup>/час):

Мощность источника света	Обычные ксеноновые лампы	Безозонные ксеноновые лампы
1 кВт	200-300	100-120
2-3 кВт	400-600	200-300
4-5 кВт	600-800	400-600
7-10 кВт	800-1000	700-900

*Примечание. Вытяжная система от кинопроектора должна выполняться отдельно от общих систем вентиляции помещений кинотеатра.*

7.2.4. Использование кинопроекторов, не имеющих отводящих патрубков, с “безозонными” ксеноновыми лампами мощностью 0,5 и 1,0 кВт допускается без устройства местных вытяжек при условии увеличения обмен-

*Продолжение. Начало в № 1-3.*

на воздуха приточно-вытяжной вентиляцией аппаратной ориентировочно до 500 м<sup>3</sup>/час при лампе мощностью 0,5 кВт и до 1000 м<sup>3</sup>/час при лампе мощностью 1,0 кВт. (Уточняется расчетом в зависимости от конкретных условий работы и размеров аппаратной).

7.2.5. В кинопроекторных широкоформатных кинотеатрах следует предусматривать местный отсос в вытяжную систему кинопроекторов для стойки оконечных усилителей.

7.2.6. В целях сокращения расхода тепловой и электрической энергии на вентиляцию в кинопроекторных аппаратных, имеющих 3 и более постов, рекомендуется устанавливать на воздуховодах, подходящих к кинопроекторам, заслонки с ручным или автоматическим управлением, а в перерыве между сеансами выключать двигатели вентиляторов отсоса от кинопроекторов.

7.3.1. Охлаждение электродов ксеноновых ламп мощностью 5 и 10 кВт, фильмовых каналов и бленд кинопроекторов с большим световым потоком должно осуществляться при помощи водоохлаждающих систем замкнутого цикла типа А-336А или других аналогичного типа.

7.3.2. Необходимый расход воды для охлаждения электродов ксеноновых ламп при их работе в номинальном режиме составляет:

для кинопроекторов с лампами

5 кВт типа ДКсШРБ-5000-1 5-10 литр. в мин

10 кВт типа ДКсШРБ-10000-1 12-20 литр. в мин

*Примечания:* 1) при подключении шлангов следует соблюдать рекомендации, данные в описании кинопроектора; 2) увеличение расхода воды в указанных пределах увеличивает срок службы ламп.

7.3.3. Установки для охлаждения должны располагаться возможно ближе к кинопроекторной (не далее 20 м) на одном уровне с осветителями кинопроекторов. В действующих кинотеатрах допускается размещать установки для охлаждения на уровне ± 3,5 м от уровня осветителей.

*Примечание:* при расположении установки выше уровня осветителя около кинопроекторов на трубопроводах должны устанавливаться вентили,

*предотвращающие попадание воды в осветитель во время смены лампы.*

7.3.4. Использование для охлаждения электродов ксеноновых ламп, бленд и фильмовых каналов кинопроекторов воды непосредственно из водопроводной сети не рекомендуется!

## VIII. Методы проверки основных параметров кинопоказа.

**Разрешающая способность. Неустойчивость фильма. Яркость и ее неравномерность. Акустические и электроакустические измерения.**

8.1. Разрешающая способность проекционной (п. 6.1) системы кинотеатра (киноустановки) оценивается при помощи контрольных фильмов изображения аттестационного типа (ГОСТ 11079-76) 16 КФИ-СР; 35КФИ-А, 35ПТФ-1; 70КФИ-А.

8.2. Изображение тестфильма на экране рассматривается с помощью оптической системы с кратностью увеличения 8-20\* из средней части зрительного зала. При отсутствии системы – с расстояния лучшего видения – 0,3-0,5 м от экрана.

Разрешающая способность в центре и по краям экрана определяется полями штриховых мир с наибольшей частотой штрихов, видимых в двух направлениях.

8.3. Разрешающая способность оценивается при проекции всех форматов с каждого поста.

8.4. Отсутствие тяги obtюратора проверяется путем визуального наблюдения изображения тестфильма с расстояния, равного:

при обычной и кашетированной проекции – тройной ширине изображения,

при широкоэкранной и широкоформатной проекции – одной ширине изображения.

*Примечание:* проверки по пп. 8.1-8.4 проводятся при паспортной яркости экрана для данного кинотеатра.

8.5. Неустойчивость фильма в кадровом окне кинопроектора проверяется при помощи контрольных фильмов изображения (см. п. 8.1).



Величина двойного среднеквадратичного значения неустойчивости фильма

$$K = \frac{I}{3n}$$

где:  $I$  – величина максимальных смещений на экране какой-либо фигуры испытательной таблицы проецируемого контрольного фильма изображения в горизонтальном и вертикальном направлениях, измеренная при его проецировании в течение 1 мин.,

$n$  – увеличение проекционной оптики. Определяется путем измерения длины изображения миллиметрового отрезка таблицы контрольного фильма на экране.

8.6. Неустойчивость фильма проверяется на каждом посту. В двухформатных кинопроекторах – для каждого размера пленки.

8.7. Измерение яркости и равномерности яркости экрана производится при рабочем режиме источника света кинопроектора, без фильма в кадровом окне отдельно для каждого поста киноустановки и вида кинопоказа.

*Примечание: рабочим режимом источника света является тот, при котором обеспечивает паспортная для данного кинотеатра яркость в центре экрана, удовлетворяющая настоящим РТМ (п. 4.1).*

8.8. Яркость экрана измеряется яркомером, имеющим угол измерения не более  $20^\circ$  спектрально скорректированным под относительную видимость стандартного наблюдателя МКО 1983 г.

8.9. Измерение яркости экранов с диффузным отражением (тип Д-Н и Д-П) производится из одной точки зрительного зала, расположенной по его продольной оси на расстоянии  $2/3$  его длины и на высоте глаз сидящего зрителя (1,2 м).

8.10. Яркомер направляется в центр экрана, а затем на края освещенного рабочего поля проецируемого формата. Отсчет яркости производится в точках экрана, отстоящих от края изображения этого формата на 10% его ширины.

Яркость, измеренная в центре, при соблюдении нормируемой величины ее равномерности принимается за паспортную; при несоблюдении нормируемой величины равномерности производится дополнительная юстировка осветительной системы кинопроектора. Таким образом проверяются все посты и все форматы.

8.11. При отсутствии яркомера яркость ( $L$  кд/м<sup>2</sup>) и равномерность яркости диффузных экранов допускается определять по освещенности (Елк) экрана, измеряя ее проекционным люксметром. Для этого используется специальное каше с отверстиями.

Яркость  $L$  для экранов

типа Д-Н  $\approx 0,24 E$  кд/м<sup>2</sup>

типа Д-П  $\approx 0,26 E$  кд/м<sup>2</sup>

*Продолжение следует*

## Повышение квалификации

### Кинопроектор 23КПК-3

я. ПОЛЕЩУК

#### Панель управления и индикации

Существенным отличием кинопроектора 23КПК-3 от всех предыдущих моделей ли-

нейки КПП – 23КПК является наличие на колонке панели управления и индикации. Как уже упоминалось, электросхема кинопроектора включает в себя четыре блока, расположенных внутри колонки. Панель управления и индикации образована лицевыми крышками вставленных и закрепленных на ней блоков электросхемы.

*Продолжение. Начало в №2-3.*

Рассмотрим расположение блоков с элементами управления и индикации (рис.3). В верхней левой части колонки располагается блок питания I БП-41. Он обеспечивает вторичное электропитание встроенной в кинопроектор автоматки АП, частотного индукционного датчика метки ДБМ, электромагнитной автоматической кинопроекционной заслонки АЗП, звукочитающей лампы К6х30.

На лицевой панели блока БП-41 находятся:

- малогабаритный светодиод 1, зеленый цвет его свечения свидетельствует о наличии на выходе блока питания нестабилизированного напряжения 24 В;

- колодка держателя плавкой вставки предохранителя 2 на ток срабатывания силой в 1 А, защищающего выпрямитель нестабилизированного постоянного напряжения 24 В от токов аварийных режимов и короткого замыкания в цепи нагрузки;

- малогабаритный светодиод 3, зеленый цвет свечения которого свидетельствует о наличии на выходе блока питания постоянного стабилизированного напряжения 24 В;

- колодка держателя плавкой вставки предохранителя 4 на ток срабатывания силой в 1 А, защищающего вторичную обмотку (~32 В) силового трансформатора напряжения блока БР-1 от токов аварийных режимов и короткого замыкания в цепи выпрямителя-стабилизатора БП-41, установленного после предохранителя и вторичной обмотки ~32 В трансформатора (или в цепи нагрузки) ДБМ и АП данного поста;

- регулятор величины постоянного стабилизированного напряжения 5. Движок регулятора утоплен под панелью блока БП-41 и выведен под шлиц отвертки. С помощью этого регулятора, построенного на переменном резисторе, уровень стабилизированного напряжения на выходе блока питания БП-41 в режиме работы с подключенной нагрузкой устанавливаются точно на величину 24 В;

- силовой тумблер 6 переключения режимов питания звукочитающей лампы.

В кинопроекторах 23КПК-3 предусмотрены два режима работы звукочитающей лампы: рабочий (штатный, номинальный) и ре-

зервный (аварийный, вспомогательный). В верхнем (поднятом) положении движка тумблера звуковая лампа получает питание постоянным стабилизированным напряжением величиной 6 В от специального выпрямителя-стабилизатора напряжения, расположенного в блоке БП-41 и являющегося его частью. Это – основной рабочий режим. В случае выхода из строя основного выпрямителя – стабилизатора напряжения непосредственно во время проведения киносеанса, не останавливая кинопроектор, движок тумблера переводят в нижнее (опущенное) положение. Звукочитающая лампа в этом случае работает в резервном аварийном режиме электропитания, позволяющем закончить киносеанс. Вторичное электропитание ее при этом производится переменным током от вторичной обмотки понижающего трансформатора в обход выпрямителя-стабилизатора напряжением 4,5...6 В. Благодаря тепловой инерционности нити звукочитающей лампы К6х30 кинопроектора 23КПК-3 фон переменного тока в звуковоспроизведении едва заметен лишь в паузах. Поэтому такой режим электропитания вполне приемлем как аварийный. Уровень громкости в зрительном зале при этом режиме может быть чуть меньше номинального, поскольку величина переменного питающего напряжения, как видим, может быть меньше шести вольт. Поэтому необходимой громкости добиваются, восстанавливая уровень воспроизведения фонограммы с помощью регуляторов громкости усилительного устройства. А при переходе с поста на пост с исправно работающей звуковой лампой (от выпрямителя-стабилизатора), вероятно, может потребоваться микширование звука;

- малогабаритный светодиод 7, зеленый цвет его свечения сигнализирует о питании звуковой лампы постоянным стабилизированным током (то есть в основном рабочем режиме) и исправности стабилизатора;

- малогабаритный светодиод 8, красный цвет свечения которого сигнализирует о питании звуковой лампы переменным током в аварийном режиме.

По показаниям светодиодов 7 и 8 визуальное определяют, в какой из режимов электропитания звукочитающей лампы включен

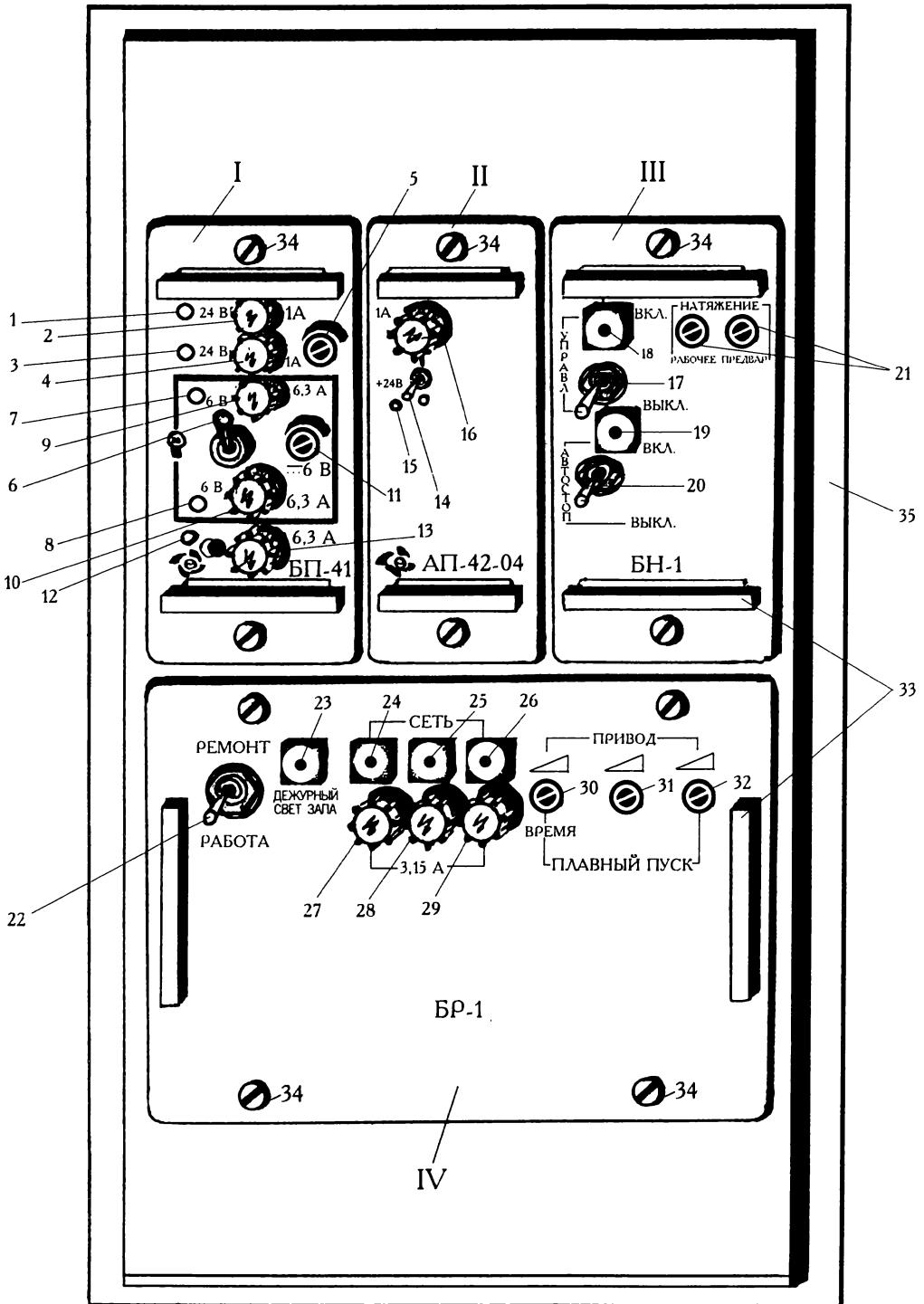


Рис. 3. Общий вид панели управления и индикации на колонке кинопроектора 23КПК-3:

*I* – лицевая крышка блока питания БП-41; *II* – лицевая крышка блока автоматики перехода с поста на пост АП-42; *III* – лицевая крышка блока управления наматывателем БН-1; *IV* – лицевая крышка блока реле БР-1; 1 – контрольный светодиодный индикатор наличия на выходе блока БП-41 постоянного нестабилизированного напряжения величиной 24 В, 2 – колодка держателя плавкой вставки предохранителя в цепи постоянного нестабилизированного напряжения 24 В, 3 – контрольный светодиодный индикатор наличия на выходе блока БП-41 постоянного стабилизированного напряжения величиной 24 В, 4 – колодка держателя плавкой вставки предохранителя в цепи постоянного стабилизированного напряжения 24 В, 5 – установочный электрический регулятор величины постоянного стабилизированного выходного напряжения номиналом 24 В, 6 – силовой тумблер переключения режимов электропитания звукочитающей лампы, 7 – контрольный светодиодный индикатор основного режима электропитания звукочитающей лампы постоянным током, 8 – контрольный светодиодный индикатор аварийного режима электропитания звукочитающей лампы переменным током, 9 – колодка держателя плавкой вставки предохранителя в цепи электропитания звукочитающей лампы постоянным током, 10 – колодка держателя плавкой вставки предохранителя в цепи электропитания звукочитающей лампы переменным током, 11 – установочный электрический регулятор величины выходного напряжения для питания звукочитающей лампы в основном режиме номиналом 6 В, 12 – контрольный светодиодный индикатор наличия на выходе блока БП-41 постоянного нестабилизированного напряжения величиной 24 В для электропитания заслонки АЗП, 13 – колодка держателя плавкой вставки предохранителя в цепи электропитания заслонки АЗП, 14 – миниатюрный тумблер включения блока автоматики перехода с поста на пост АП-42, 15 – контрольный светодиодный индикатор включения блока автоматики перехода с поста на пост АП-42, 16 – колодка держателя плавкой вставки предохранителя в цепи электропитания микросхем блока автоматики перехода с поста на пост АП-42, 17 – тумблер включения электронной схемы автоматического регулирования момента на валу наматывающего электродвигателя, 18 – контрольный светодиодный индикатор основного режима работы наматывающего электродвигателя от электронной регулирующей схемы, 19 – контрольный светодиодный индикатор резервного режима работы наматывающего электродвигателя с выключенной электронной регулирующей схемой, 20 – тумблер управления автостопом, 21 – установочные электрические регуляторы силы рабочего и предварительного натяжения киноленты наматывателем, 22 – тумблер вывода поста в резерв "Работа – ремонт", 23 – контрольный светодиодный индикатор управления дежурным освещением "Дежурный свет зала", 24 – контрольный светодиодный индикатор наличия на силовом входе кинопроектора фазы "А" питающей сети, 25 – контрольный светодиодный индикатор наличия на силовом входе кинопроектора фазы "В" питающей сети, 26 – контрольный светодиодный индикатор наличия на силовом входе кинопроектора фазы "С" питающей сети, 27 – колодка держателя плавкой вставки сетевого предохранителя в цепи фазы "А" питающей сети, 28 – колодка держателя плавкой вставки сетевого предохранителя в цепи фазы "В" питающей сети, 29 – колодка держателя плавкой вставки сетевого предохранителя в цепи фазы "С" питающей сети, 30 – установочный электрический регулятор времени пускового периода основного приводного электродвигателя механизма передач, 31 – установочный электрический регулятор силы пускового тока основного приводного электродвигателя в фазе "А", 32 – установочный электрический регулятор силы пускового тока основного приводного электродвигателя в фазе "С", 33 – рукоятки для съема блоков, 34 – винты закрепления блоков, 35 – колонка кинопроектора

блок питания БП-41. Светодиоды переключаются при переключении тумблера 6. Благодаря различию светодиодов по цвету визуальное определение режима возможно даже в полностью затемненном помещении;

– колодка держателя плавкой вставки предохранителя 9 на ток срабатывания силой в 6,3 А, защищающего вторичную обмотку (~15 В) силового трансформатора напряжения блока БР-1 от токов аварийных режимов и короткого замыкания в цепи выпрямителя-стабилизатора (установленного после

вторичной обмотки ~15 В трансформатора) или в цепи нагрузки (звукочитающей лампы данного поста, если она работает в основном режиме электропитания);

– колодка держателя плавкой вставки предохранителя 10 на ток срабатывания силой в 6,3 А, защищающего силовой трансформатор блока реле БР-1 при питании звукочитающей лампы переменным током в аварийном режиме;

– регулятор постоянного стабилизированного напряжения на звукочитающей лампе



11. Движок регулятора утоплен под панелью и выведен под шлиц отвертки. С помощью переменного резистора этого регулятора в основном режиме электропитания звукопитающей лампы величину напряжения на ее контактах выставляют равной 6 В.

**Обратите внимание**, что в нижнем положении рычажка силового тумблера 6 (при выборе режима электроснабжения звуковой лампы переменным напряжением в аварийном варианте) регулятор 11 недееспособен.

Балансировку постов по громкости с помощью этих регуляторов **не производят**;

– светодиод 12, зеленый цвет его свечения сигнализирует о наличии на выходе блока питания БП-41 постоянного нестабилизированного напряжения величиной 24 В для питания электромагнитной кинопроекционной заслонки АЗП-4-02 (АЗП-7);

– колодка держателя плавкой вставки предохранителя 13 на ток срабатывания силой в 6,3 А, защищающего выпрямитель электропитания заслонки (а вместе с ним и силовой трансформатор блока БР-1) от выхода из строя в случае возникновения в цепях питания заслонки токов аварийных режимов или короткого замыкания.

Элементы на панели блока БП-41, имеющие отношение к электропитанию звукопитающей лампы, объединены в рамку и имеют условное обозначение  а к электропитанию заслонки – 

На лицевой панели II блока автоматики перехода с поста на пост АП-42 (он расположен в верхней части колонки в середине) находятся следующие элементы:

– тумблер 14 включения автомата перехода с поста на пост АП-42. Если тумблер находится в нижнем положении – автоматика отключена, в верхнем – включена. При установке рычажка этого тумблера на одном из постов в верхнее положение автомат перехода с поста на пост этого поста включается, он может быть запущен в работу в полуавтоматическом режиме (с использованием его реле времени на выдержку 7 секунд) от кнопки "Автомат" ("А"), расположенной на пульте управления. Электропитание одновременно подается на встроенную автоматику и на индукционный бесконтактный дат-

чик метки ДБМ-2. Последний включается и готов среагировать на проходящую метку.

При работе киноустановки в полностью ручном режиме рычажки тумблеров включения автоматики устанавливают на всех постах в нижнее положение во избежание нежелательного реагирования датчиков на проходящие метки. Если требуется обеспечить полуавтоматический запуск поста от кнопки "Автомат" ("А") с использованием реле времени, блок АП-42 включают только на данном посту. Если потребуется осуществить автоматические переходы с поста на пост, включают блоки АП-42 обоих постов. Вообще при работе киноустановки в автоматизированных режимах (с АП и АКП) движки тумблеров должны быть установлены в поднятое положение на всех постах;

– светодиод 15, зеленый цвет свечения которого сигнализирует о включении блока автоматики АП-42. Загорается при установке тумблера 14 в верхнее положение и свидетельствует о том, что на блок автоматики АП-42 подано электропитание 24 В (об этом говорит надпись "+24 В" около светодиода), а гаснет при отключении АП-42 или снятии с него питающего напряжения при неисправности блока питания БП-41 или цепей электропитания.

Таким образом, горение этого светодиода свидетельствует о готовности включенного автомата перехода с поста на пост АП-42 данного поста к работе и подаче электропитания на бесконтактный индукционный датчик метки ДБМ-2;

– колодка держателя плавкой вставки предохранителя 16 на ток срабатывания силой в 1 А. Предохранитель установлен на входе АП-42 и защищает вторичную обмотку ( $\approx 13$  В) силового трансформатора в блоке БР-1, от аварии в случае неисправности в электросхеме блока АП-42. Этот предохранитель включается в цепь питания переменного тока 13 В, поступающего отдельно для питания микросхем автомата перехода АП-42.

На лицевой панели III блока управления наматывателем БН-1 (справа в верхней части колонки) находятся следующие элементы:

– тумблер 17 выбора режима работы наматывающего электродвигателя. В кинопроекторе 23КПК-3 предусмотрены два режима работы наматывающего электродвигателя: рабочий и резервный (аварийный, вспомогательный). Применение в кинопроекторе наматывателя новой конструкции, построенного на базе отдельного электродвигателя глубокого скольжения, предусматривает наличие в электросхеме кинопроектора специального электронного блока управления индивидуальным наматывающим электродвигателем. Номинальному (рабочему) режиму соответствует верхнее (поднятое) положение тумблера. Специальная электронная схема автоматически регулирует момент на валу наматывающего электродвигателя, а значит, и силу натяжения, создаваемую наматывателем. В случае выхода из строя электронной схемы управления во время киносеанса ее отключают, переводя рычажок тумблера в нижнее положение. Характеристика наматывания ухудшается, но в качестве аварийного (резервного) для завершения киносеанса такой режим вполне пригоден;

– светодиод 18 с зеленым цветом свечения, сигнализирующий о работе наматывающего электродвигателя в рабочем режиме (от электронной управляющей схемы). Загорается, если движок тумблера 17 установлен в верхнее положение;

– светодиод 19 с красным цветом свечения, сигнализирующий о резервном режиме работы наматывающего электродвигателя (схема управления отключена). Горит при опущенном положении рычажка тумблера 17.

Как и в случае со звукочитающей лампой, даже в полностью затемненном помещении по цвету светодиодов можно безошибочно определить режим работы наматывателя:

– тумблер включения автостопа 20 имеет надпись "Автостоп" – в верхнем положении "ВКЛ", в нижнем – "ОТКЛ". Управляет работой датчика обрыва в режиме автостопа. В нижнем положении рычажка тумблера автостоп не работает, а электродвигатель привода механизма головки кинопроектора и его ксеноновый осветитель в ручном режиме могут быть включены и без зарядки киноленты в лентопротяжный тракт. Двигатель наматы-

вателя при этом все время включен и нижняя принимающая бобина либо вращается, либо подтягивает нижнюю петлю кинофильма перед наматывателем.

Обратите внимание, что данный тумблер не оказывает ни малейшего воздействия на схему выработки сигнала готовности поста датчиком обрыва, поэтому выработка сигнала "Готов" на автоматику АП и АКП возможна только при зарядке фильмокопии на датчик обрыва (следящий ролик отклонен вниз). **Выключив датчик автостопа этим тумблером, вы тем самым не задаете сигнал готовности на автоматику киноустановки, а лишь имеете возможность вручную включить кинопроектор без зарядки в его лентопротяжный тракт киноленты;**

– регуляторы силы натяжения, создаваемой наматывателем 21, изменяют величину напряжения в схеме автоматического регулирования наматывающим электродвигателем. Левый регулятор предназначен для регулирования рабочего натяжения киноленты (при работающем электроприводе механизма головки кинопроектора), правый – для регулирования предварительного натяжения киноленты (до включения основного электропривода кинопроектора, когда наматыватель просто все время подтягивает нижнюю петлю фильма). Движки обоих регуляторов утоплены под панелью блока БН-1 и выведены под шлиц отвертки.

На лицевой панели IV блока реле БР-1 (в нижней части колонки) находятся следующие элементы:

– тумблер "Работа – ремонт" исключает влияние кнопки "Подъем заслонки" данного поста на работу заслонок смежных постов и микровыключателей заслонки на данном посту – на работу дежурного освещения зрительного зала.

На двух- и трехпостной киноустановке с кинопроекторами 23КПК-3 электромагнитные кинопроекторные заслонки АЗП коммутированы таким образом, что нажатие кнопки "Подъем заслонки" на любом посту вызывает мгновенный сброс заслонки на другом, если заслонка на нем была до этого поднята. Такая коммутация необходима для осуществления ручного перехода с поста на

пост одним киномехаником, находящимся у вступающего в работу кинопроектора. Также заслонки всех постов влияют на схему управления дежурным освещением зала: при подъеме шторки любой из них дежурный свет гаснет. Таким образом, кнопка "Подъем заслонки" и цепи заслонки даже обесточенного кинопроектора влияют на работу всего кинопроекционного комплекса.

При необходимости вывода кинопроектора из состава автоматизированного кинопроекционного комплекса в резерв, когда он не участвует в работе, рычажок тумблера устанавливается в поднятое положение ("Ремонт"). При этом нажатие кнопки "Подъем заслонки" на выведенном в резерв кинопроекторе не вызовет падения шторки заслонки на смежном посту, а состояние дежурного освещения зрительного зала уже не будет зависеть от положения шторки заслонки данного поста. Такая возможность предусмотрена на случай профилактических или ремонтных работ на одном из кинопроекторов трехпостной киноустановки. Это может быть связано с выходом из строя элементов заслонки или цепей ее питания и управления, микровыключателей заслонки; необходимостью отключения разьема кабеля заслонки от электросхемы кинопроектора или с необходимостью подъема заслонки во время проведения кинопоказа другими постами. Например, при центровке элементов осветительно-проекционной системы или работах в фонаре кинопроектора возможно поднять шторку заслонки на третьем посту и закрепить ее в поднятом положении винтом на целый день, в то время как первый и второй будут проводить киносеанс без опасения сбоев в работе. Работы могут производиться на действующей киноустановке, когда два оставшихся кинопроектора могут вести кинопоказ как в ручном, так и в автоматическом режимах (то есть в штатной ситуации).

Поэтому в штатном режиме работы кинопроектора тумблер "Работа – ремонт" всегда должен быть в положении "Работа". В противном случае при ручном переходе на этот пост заслонка заканчивающего работу поста не закроется и вместе с показом новой части другой кинопроектор будет проецировать на экран конечный ракурс и свет,

вплоть до отключения его электропривода автостопом (это недопустимая ситуация), а дежурное освещение может остаться включенным даже во время кинопоказа (это также недопустимо). Таким образом, тумблер "Работа – ремонт" кинопроектора 23КПК-3 работает так же, как и тумблер "Работа – резерв" кинопроектора 23КПК-2.

Пользуйтесь этим тумблером только на трехпостных киноустановках и лишь при необходимости. Не допускайте подобных ситуаций;

- светодиод 23 с зеленым цветом свечения "Дежурный свет зала". Сигнализирует об управлении цепью дежурного освещения зала от данного поста. При работающем дежурном освещении светодиоды на всех постах киноустановки горят. Однако обратите внимание, что при отключенном дежурном освещении нет такой ситуации, чтобы все светодиоды постов были погашены. Подробнее их переключение мы рассмотрим при изучении электросхемы кинопроектора;

- три светодиода 24, 25, 26 с зеленым или желтым цветом свечения, сигнализирующие о наличии на силовом входе кинопроектора трех фаз питающей сети: А, В и С соответственно. При поданном на кинопроектор питании от распределительного устройства киноустановки (РУК) и исправности плавких вставок собственных предохранителей кинопроектора все три светодиода должны всегда гореть. Погасшее состояние хотя бы одного из них при свечении остальных свидетельствует об аварии (сгорел собственный предохранитель из-за неисправности электрической части кинопроектора или отсутствует фаза питающей сети на силовом вводе). Погасшее состояние всех трех светодиодов при их исправности и исправности собственных предохранителей кинопроектора свидетельствует об отключенном от кинопроектора электропитании;

- три колодки держателей плавких вставок предохранителей 27, 28, 29 на ток срабатывания силой в 3,15 А. Предохранители включены последовательно в цепи фаз А, В и С питающей сети на силовом входе кинопроектора. Осуществляют дополнительную защиту электрической сети и элементов электросхемы кинопроектора от токов аварийных

режимов и короткого замыкания в электрических цепях кинопроектора наряду с автоматическим выключателем, установленным в РУК на каждый пост (и другое кинотехнологическое оборудование) в отдельности;

– три регулятора 30, 31, 32 параметров режима запуска основного приводного электродвигателя передаточного механизма кинопроектора.

В кинопроекторе 2ЗКПК-3 применена схема плавного пуска привода, позволяющая избежать резкого рывка киноленты в момент запуска. В схеме предусмотрена возможность регулирования времени пускового периода и пускового тока электродвигателя. Левый регулятор 30 предназначен для изменения времени пускового периода электродвигателя (в пределах от 0,5...3 с). Средний и правый регуляторы 31 и 32 предназначены для установки оптимального значения пониженного пускового тока электродвигателя. Они построены на переменных резисторах, которые включены последовательно в цепи фаз А и С питания электродвигателя и вводятся в действие только в период его запуска (на время от 0,5 до 3 с, что регулируется регулятором 30), а затем отключаются. Обратите внимание, что величина сопротивления этих резисторов в начальный период эксплуатации нового или капитально отремонтированного кинопроектора должна постепенно понемногу увеличиваться, поскольку общее механическое сопротивление передаточного механизма с обкаткой уменьшается, а следовательно, должна быть уменьшена и величина пускового тока. Только в этом случае действие схемы плавного пуска приводного электродвигателя останется эффективным на протяжении всего периода эксплуатации кинопроекторного аппарата. Об окончании режима пуска основного электродвигателя привода головки кинопроектора свидетельствует включение светодиода с желтым цветом свечения, расположенного между кнопками с черной и красной клавишами на станции "Электродвигатель" основного пульта управления кинопроектора (символ  $\textcircled{M}$ ) Данный светодиод загорается в момент окончания режима запуска.

С помощью этих трех регуляторов экспериментально подбирают оптимальное значе-

ние времени пуска и пускового тока, при котором привод кинопроектора включался бы плавно, а рывки и подергивания киноленты в лентопротяжном тракте в период запуска привода отсутствовали.

В прежней модели кинопроекторов 2ЗКПК–2ЗКПК-2 все три регулятора располагались внутри колонки за задней съемной крышкой. Регуляторы силы тока фаз А и С были выполнены в виде трубчатых керамических резисторов с ползунками, переместить которые можно было лишь отпустив их труднодоступные стяжные винты, которые потом еще нужно было затянуть. Все это на практике затрудняло оперативную регулировку пускового тока, да и времени пуска тоже. В новой модели 2ЗКПК-3 таких неудобств нет, поскольку движки регуляторов легкодоступны, выведены под шлиц отвертки и утоплены за лицевой панелью блока реле БР-1.

Блок БР-1 в целом содержит силовой понижающий трансформатор напряжения, обеспечивающий вторичное электропитание всех элементов кинопроектора, включая и блок питания БП-41, а также другие элементы привычной нам электросхемы кинопроектора (реле, пускатель двигателя, конденсаторы, резисторы и другие элементы). Вся традиционная привычная нам по 2ЗКПК-2 электросхема кинопроектора сосредоточена в блоке реле БР-1, а остальные блоки как бы дополняют электросхему нового, модернизированного кинопроектора.



Итак, мы познакомились с основным пультом управления и панелью управления и индикации, расположенной на колонке кинопроектора 2ЗКПК-3. Как видим, разработчики новой модели сделали все, чтобы регулировка различных параметров была удобной (для проведения любой из них достаточно иметь лишь отвертку), а индикация режимов – наглядной благодаря применению разноцветных светодиодов.

В процессе проведения киносеанса элементами панели управления и индикации пользуются нечасто, в основном тумблерами отключения автостопа – для чистки зубчатых барабанов перед зарядкой новой части в лентопротяжный тракт; включения автоматики АП – для выбора автоматически комму-



тируемых двух постов на трехпостной киноустановке; переключения режимов работы звукочитающей лампы и наматывателя – в случае появления неисправностей в работе соответствующих блоков электросхемы.

Все регуляторы на пульте управления и панели колонки при повороте движков против часовой стрелки уменьшают, а по часовой стрелке увеличивают величину регулируемого параметра.

Об этом напоминают символы  или . Все движки имеют поясняющие символы или надписи. Например, три движка регуляторов параметров запуска приводного электродвигателя механизма имеют поясняющие надписи: "ПРИВОД" – "ВРЕМЯ" и "ПЛАВНЫЙ ПУСК". Все движки утоплены под панелью и выведены под шлиц отвертки, что исключает их случайный поворот рукой (такие случаи бывали, когда в первых выпусках кинопроекторов 23КПК-2 регулятор тока ксенонового осветителя, расположенный на основном пульте управления, был снабжен рукояткой типа "клювик").

Следует, однако, отметить, что все регуляторы, несмотря на их легкодоступность, **являются установочными** и трогать их в процессе повседневной работы, включая и проведение технического осмотра ТО-1, **не разрешается**. Их использует только старший инженер или старший киномеханик, по мере необходимости, при выполнении технического осмотра ТО-2 или контрольно-наладочных работ. Часто бывает недостаточно изменить положение движка регулятора, требуется еще и пробное включение или измерения различных параметров. Поэтому без надобности, а тем более при отсутствии нужных контрольно-измерительных приборов и навыка в регулировке использовать имеющиеся регуляторы **не рекомендуется**. Подробнее проведение регулировок мы рассмотрим при изучении электросхемы кинопроектора и соответствующих узлов.

Держатели плавких вставок всех предохранителей, которые содержит кинопроектор, унифицированы и расположены тут же, на колонке. Одинаковы по размерам и сами плавкие вставки вместе с колодками их закрепления. Но не нужно забывать, что разные плавкие вставки рассчитаны на различ-

ный ток срабатывания (перегорания), поэтому нужно быть внимательным и не перепутать места их установки. В кинопроекторе применены плавкие вставки на ток срабатывания силой в 6,3 А (на блоке питания БП-41), 1 А (БП-41 и АП-42), 3,15 А (БР-1). Не разрешается прикасаться к поверхности колодок держателей плавких вставок и совершать какие-либо действия над ними на работающем или необесточенном кинопроекторе. **Категорически запрещается** применять "жучки", даже в случае отсутствия новых плавких вставок, во избежание возникновения электротехнической аварии на киноустановке.

Применение в новом кинопроекторе элементов управления и индикации, местом расположения которых является колонка кинопроектора, обязывает к дополнительным мерам по организации труда и соблюдению производственной чистоты помещения кинопроекционной. Киномеханикам не рекомендуется ставить бобину, даже пустую, на пол, прислонив ее к поверхности панели колонки. Это может привести к повреждению выступающих рычажков тумблеров или лакокрасочного покрытия, ненамеренному переключению рычажков тумблеров в неправильное положение, выскакиванию колодок держателей плавких вставок предохранителей или нарушению контакта в них. Кроме того, бобина может заслонить светодиоды.

Рекомендуется ежедневно протирать влажной тряпкой поверхность колонки, пол и резиновый коврик под креслом киномеханика справа от кинопроектора.

Помните, что правильная координация действий по визуальному определению режимов с помощью светодиодов, быстрому переключению элементов управления кинопроектором, работе с пультом управления "вслепую" приходит не сразу, а после некоторого периода работы с кинопроектором и накопления необходимого опыта.

*Продолжение следует*



АО "СЭФ-Кинотон"  
и "Полиграм Фильм Энтертеймент"  
представляют  
эксцентрическую сатирическую  
комедию



П О Л И Г Р А М Ф И Л М Э Н Т Е Р Т Е Й М Е Н Т Л И Ц О

Авторы сценария Итан КОЕН, Джоел КОЕН, Сэм РЭЙМИ. Оператор Роджер ДИКИНС. Режиссер Джоел КОЕН. Продюсер Итан КОЕН

В главных ролях:  
ТИМ РОББИНС, ДЖЕННИФЕР ДЖЕЙСОН ЛИ, ПОЛ НЬЮМЕН



Финансы, контрольные пакеты акций, падение курсов... Теряя дивиденды и надежды, люди теряют головы, выпрыгивают из окон. Кажется, что может быть серьезней и печальней, чем эти драмы, но это может быть и смешно. "Для нас замысел фильма начался с того, что мы представили человека, выпрыгивающего из небоскреба. Следующим шагом стали прыжки и падения из этого небоскреба. Мы поняли, что этот фильм должен быть комедией" — так весело прокомментировали выбор жанра для своего фильма его создатели братья Итан и Джоел Коены.

Контактные телефоны: (095) 290-50-37, 290-34-12, 290-05-84