

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ МАССОВО-ТЕХНИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

КИНОМЕХАНИК/ НОВЫЕ ФИЛЬМЫ

№ 8/2006

ИНДЕКС 70431

ISSN0023-1681

ВЫХОДИТ С АПРЕЛЯ 1937 ГОДА

В ЭТОМ НОМЕРЕ...

СОБЫТИЯ И ЛЮДИ

П. Гиверц

Кинофраншизы: вчера, сегодня, завтра2

ПРОБЛЕМА

Е. Писарева

Трагедия – залог успеха?9

КИНОТЕХНИКА

В. Ежов

Трехмерные дисплеи: выбор практически ценных технических решений11

В. Семичастная

Главное фильмохранилище страны17

Ю. Черкасов, О. Шатилов

Новое пособие по кинотеатральной технике25

НОВЫЕ ФИЛЬМЫ/ОТЕЧЕСТВЕННЫЕ ФИЛЬМЫ

Лифт34

Ненасытные36

Хоттабыч37

НОВЫЕ ФИЛЬМЫ/ЗАРУБЕЖНЫЕ ФИЛЬМЫ

Девушка из воды38

Зодиак40

Клик: с пультом по жизни41

Моя супербывшая42

Он, я и его друзья43

Полиция Майами – Отдел нравов44

Такешиз45

КИНО ДЕТАМ

Мульт-август46

СНИМАЕТСЯ КИНО

Танкер для двоих49

Борьба с терроризмом по-русски52

ФЕСТИВАЛИ

Кому достанется «Святой Георгий»56

ФИЛЬМ-ЮБИЛЯР61

ЮБИЛЯРЫ АВГУСТА63

Кинофраншизы: вчера, сегодня, завтра

П. Гиверц

Сегодня почти каждый голливудский крупнобюджетный фильм-экшен выпускается в расчете на последующую съемку сиквелов. Студии-мейджоры ищут материал для будущих кинофраншиз. Они больше не хотят снимать отдельные фильмы. Производство сиквелов более выгодно, так как для их создания можно затратить на 1/3 меньше средств, чем на первый фильм, но при этом получить больший возврат на свои инвестиции.

Кинофраншизы не являются чем-то новым для Голливуда. Если обратиться к его истокам, в эру немого кино, то можно сказать, что первой кинофраншизой стали фильмы Чарли Чаплина, где главным героем был Бродяжка (Little Tramp). Первый из них вышел на экраны в 1915 г. Далее этот образ появлялся в десятках других его фильмов. Во времена Золотого века Голливуда студии выпускали серийные фильмы один за другим. Часто они основывались на отношениях популярных пар киногероев или на различных романтических комедиях. Но в последние годы большое развитие получила концепция серийных фильмов в жанре экшен с харизматичным главным киногероем. За редким исключением, хорошо воспринимаемые рынком и генерирующие стабильную выручку кинообразы обычно происходят из серийных фильмов, сиквелов, а не из отдельных фильмов без продолжения. Таким образом киноиндустрия пытается удовлетворить рыночный спрос на стабильный приток киногероев, способных обеспечить гигантским медиа-конгломератам, контролирующим большинство студий-мейджоров, посещаемость кинотеатров и тематических парков, рост мерчендайзинговых продаж, выручку от видеопроката и реализации видеокассет и DVD, интерес телеканалов. Без возможности продаж кинопродукции на вторичных кинорынках боссам киностудий было бы очень сложно соглашаться на бюджеты фильмов в \$150 млн. и выше.

Сиквелы часто считают самыми безопасными для производства фильмами. Они представляют собой

точную копию кинокартин, понравившихся людям: если формула успеха найдена, ее нужно опробовать снова и снова. Это как раз то, что ищет продюсер – кинопроект, имеющий высокую вероятность заработать большие сборы. Приквел, сиквел или ремейк – это известный раскрученный киобренд, который намного менее рискованно использовать, чем начинать все с нуля. Другими словами, зачем рисковать и снимать крупнобюджетный фильм, который может провалиться, если можно продолжать снимать сиквелы к фильму, который уже имеет свою аудиторию, создавая из него кинофраншизу.

В таблице 1 представлены самые популярные кинофраншизы за всю историю Голливуда, по мнению журнала Forbes.

Независимо от второго места, самую большую зависть в Голливуде вызывает формула успеха, найденная создателями Бондиады (\$3,3 млрд.). Еще ни одна студия не смогла создать такую же долговечную кинофраншизу, как MGM со своим Джеймсом Бондом. В далеком 1962 г. мало кто мог догадываться, что через 4 десятка лет герой-шпион времен «холодной войны», созданный Йаном Флемингом, все еще будет приносить большие деньги своим создателям и продюсерам.

В течение многих лет эта кинофраншиза генерирует своей компании миллионы долларов прибыли, что сделало ее одной из самых успешных кинофраншиз. Без Джеймса Бонда MGM не смогла бы так долго оставаться в бизнесе. Секрет живучести агента 007 на экране скорее всего в том, что MGM постаралась защитить

Таблица 1. TOP-30 самых популярных кинофраншиз*

Место	Название	Число фильмов	Кассовые сборы за все время проката в США **
1	Звездные войны	6	\$3,531,174,524
2	Джеймс Бонд	21	\$3,332,026,028
3	Челюсти	4	\$1,306,479,630
4	Звездный путь/Star Trek	10	\$1,250,673,835
5	Властелин колец	4	\$1,201,578,045
6	Роки	6	\$1,175,439,755
7	Индиана Джонс	3	\$1,160,409,735
8	Изгоняющий дьявола	4	\$1,071,412,803
9	Бэтмен	5	\$992,739,135
10	Парк Юрского периода	3	\$957,700,887
11	Крестный отец	3	\$910,895,955
12	Гарри Поттер	3	\$889,423,529
13	Супермен	4	\$776,195,449
14	Полицейский из Беверли-Хиллз	3	\$758,885,524
15	Одни дома	3	\$703,683,381
16	Смертельное оружие	4	\$699,275,302
17	Назад в будущее	3	\$697,406,523
18	Матрица	3	\$645,437,443
19	Планета обезьян	6	\$615,533,996
20	Джек Райан	4	\$586,343,007
21	Чужой	5	\$580,411,611
22	Остин Пауерс	3	\$536,738,627
23	Терминатор	3	\$523,577,639
24	Пятница, 13	11	\$523,215,842
25	Крокодил Данди	3	\$518,346,252
26	Мумия	3	\$501,969,632
27	Ганнибал Лектор	4	\$484,276,999
28	Кошмар на улице Вязов	8	\$455,718,964
29	Рембо	3	\$455,603,061
30	Мальш-каратист	4	\$447,308,155
31	Крепкий орешек	3	\$439,260,763

* по состоянию на 13 июня 2005 г.

** с учетом инфляции

Источник: Box Office Mojo, Forbes

жемчужину своей кинобиблиотеки. Чтобы сохранить этот мифический кинообраз как можно дольше живым и максимально увеличивать свои прибыли, студия жестко ограничила использование имени Джеймса Бонда как бренда, изначально решив сосредоточиться на создании фильмов про него как на единственном продукте. Это сильно отличает Бондиаду от других голливудских кинофраншиз.

В состоянии все более усиливающегося риска, когда только 10% фильмов приносят студиям прибыль, кинобизнес старается получить максимум доходов от продажи лицензий на использование кинообразов в различных сферах индустрии развлечений и мерчендайзинге. Голливуд рассматривает это как очередную стратегию риск-менеджмента и выпекает сиквелы, как горячие пирожки.

Если посмотреть на планы выпуска фильмов на экраны в это лето, то можно увидеть, что с мая по июль самые дорогие сиквелы в истории Голливуда сталкивались друг с другом, выходя в прокат в одно и то же время или один за другим, пересекаясь между собой. (Так, за фильмом *Миссия невыполнима-3* вышел *Код да Винчи*, за ним *Люди-Х 3*. Июль начался с *Бэтмен возвращается*, а закончился *Пиратами Карибского моря 2* и т.д.). Все, включая и боссов киностудий, признают, что принятая в киноиндустрии практика нарушена. Релизы лета-2006 должны обеспечить рекордные кассовые сборы или полетят головы. В прошлом году боссы студий еще могли жаловаться, что посещаемость кинотеатров падает. В этом году это в учет приниматься не будет.

Каждая студия имеет основания гордиться собой или бояться провала. Парадокс лета-2006 в том, что студии полностью признают: они снимают слишком много дорогих фильмов, и число этих фильмов, выходящих на экраны один за другим этим летом, побьет все рекорды. Хотя все соглашаются с тем, что размеры производственных бюджетов фильмов зашкаливают, вероятно, они будут расти все выше и выше.

Уже сейчас студии-мейджоры задумываются о своем будущем, разрабатывая детальные планы по построению и развитию кинофраншиз на годы вперед. Так, выпустив на экраны *Код да Винчи*, Sony озадачи-

лась тем, как получать большие прибыли и поддерживать на плаву эту кинофраншизу. Для этого сценарист *Коде да Винчи* А. Голдсман пишет сценарий по более раннему роману Дэна Брауна «Ангелы и демоны», где он впервые вывел героя Роберта Лэнгдона, которого в *Коде да Винчи* играет Том Хенкс. А сам Дэн Браун пишет продолжение романа «Код да Винчи» с тем же главным героем.

Другим хорошим примером развития успешной кинофраншизы является решение New Line о съемках *Часа Пик-3*, чей релиз намечен на лето-2007. С первыми двумя фильмами, собравшими мировую кассу в размере около \$600 млн., *Час Пик-3* скорее всего станет очередным блокбастером для New Line в 2007 г. Первый фильм собрал в родном прокате более \$141 млн. и более \$103 млн. за границей. Сиквел, вышедший в 2001 г., был более успешен, заработав в американском прокате более \$226 млн., а в иностранном – более \$121 млн. И успех этих первых 2 фильмов на видео и других каналах кинодистрибуции обеспечил его продюсеров дополнительными стабильными доходами.

Стоит упомянуть и о планах компании Disney по созданию 15-летней кинофраншизы на основе *Хроники Нарнии*. В 2001 г. съемки фильмов по книжной серии английского автора Клайва Льюиса «Хроники Нарнии» казались боссам голливудских студий безнадежным делом. После выхода таких многообещающих блокбастеров, как *Гарри Поттер*, *Люди-Х* и *Властелин колец*, Paramount прекратила заниматься этим кинопроектом после 5-летних попыток запустить проект при постоянно растущем бюджете. В результате студия передала его Anschutz Film Group. Эта киногруппа увидела за экранизацией 7 книг Льюиса большие перспективы и, получив все права на создание многолетней кинофраншизы у его родственников, разработала план на следующие 15 лет.

Вышедшие на экраны в декабре 2005 г. *Хроники Нарнии: Лев, Колдунья и Волшебный шкаф* представляют собой очередной (и один из самых дорогостоящих) проектов Голливуда по созданию кинофраншизы, которая может стать целлулоидным Святым Граалем. Ставки огромны не только для Anschutz Film

Group, но и для Walt Disney Co., дистрибьютора фильма, берущего на себя половину производственных расходов. В отличие от других киностудий-мейджоров в последние годы у Disney не было такого знакового фильма, как, например, *Гарри Поттер* у Time Warner и *Человек-Паук* у Sony Pictures, обеспечивающего предсказуемые высокие кассовые сборы и большие продажи DVD. И поэтому хотя затраты очень велики, в Disney считают, что это того стоит, так как читательская аудитория «Хроник Нарнии» насчитывает до 90 млн. человек.

Создатели *Хроник Нарнии* следуют своему детальному плану. Компании Walden Media, входящей в Anschutz Film Group, принадлежат все права на создание фильмов по всем 7 книгам, входящим в серию о Нарнии. Производственный и маркетинговый бюджет первого фильма составил более \$200 млн. Вклад студии Disney в создание фильма – \$150 млн. на производство и маркетинговая поддержка. Одним из каналов промоушена кинофраншизы выбрана телесеть ABC, принадлежащая Disney. Кроме того, реклама фильма будет размещаться на более 20 млн. DVD с хитами студии Disney. Компания-мейджор рассчитывает на свой опыт и возможности в области маркетинга фильмов, которые она продемонстрировала, сделав из *Короля-льва* (1994) миллиардный бизнес на выпуске DVD, мерчендайзинге и бродвейском шоу. Но так как «Хроники Нарнии» представляют собой слегка искаженную христианскую аллегорию о 4 детях, нашедших волшебный шкаф и перенесенных в параллельный мир, где в роли бога выступает лев Аслан, от маркетинговых специалистов Disney требуется очень тонкое балансирование между различными потребительскими группами: христианами, поклонниками видеоигр и основной аудиторией Disney – детьми с их родителями. Для этого им в помощь была приглашена компания Motive Marketing, которая в свое время помогла превратить фильм Мела Гибсона *Страсти Христовы* в мировой хит. Для продвижения фильма среди геймеров на игровом сайте IGN публикуются новости со съемочной площадки фильма. Чтобы привлечь внимание школьников к фильмам о Нарнии, компания Walden Media распространила более 100 000 экз. книги среди школь-

ных учителей. Даже губернатор Флориды Джеб Буш инициировал конкурс на знание содержания «Хроник Нарнии». Кроме того, маркетологи Disney делают все, чтобы заручиться поддержкой авторитетных рецензентов, имеющих свои веб-сайты, которые часто посещают любители фэнтези и научной фантастики. Участие во всевозможных кинофестивалях позволяетшний раз привлечь внимание кинопрокатчиков, критиков и аудитории к кинофраншизе. Так, например, на фестиваль фильмов в жанре фэнтези и научной фантастики Knowles, проходящий в Остине (штат Техас), с 10-минутным роликом был послан мастер спецэффектов Говард Бергер. В дополнение к этому к промоушену своей кинофраншизы Disney привлек таких тяжеловесов, как McDonalds, General Mills и др., чья рекламная поддержка фильму оценивается в \$150 млн.

Уже на старте, перед выпуском первого фильма *Хроники Нарнии: Лев, Колдунья и Волшебный шкаф*, план кинофраншизы дал первый сбой: сроки окончательного монтажа были превышены, в результате печать копий началась позже по графику. Так 9 декабря 2005 г. начала свою жизнь долгожданная диснеевская кинофраншиза...

По мнению продюсера *Часа Пик* Артура Саркисяна, создание сиквелов – дело нелегкое, особенно когда кинофраншиза уже запущена и у одного-двух ее фильмов уже был огромный успех. Одной из проблем создания сиквелов для успешной кинофраншизы он называет сложность с привлечением той же команды кинематографистов и артистов в прежнем составе, так как после съемки предыдущих одного-двух успешных фильмов режиссер и ведущие актеры начинают пользоваться большим спросом со стороны других киностудий. Вторая проблема – повышенные ожидания публики после предыдущих удачных релизов кинофраншизы. А продюсер считает, что не то чтобы сделать следующий фильм лучше предыдущих, хотя бы повторить их успех – уже хорошо, так как создать следующий фильм в любой кинофраншизе еще лучше и успешнее предыдущего чрезвычайно тяжело.

Развивая кинофраншизу, ее создатели могут столкнуться с проблемами и иного рода. Так, например, они, похоже, возникли у *Миссия невыполнима*.

Те показатели кассовых сборов, которые демонстрирует сейчас третий фильм этой серии, вышедший 5 мая 2005 г., наталкивают на вывод, что, возможно, эта кинофраншиза «истощилась». (Кассовые сборы первого уикенда в американском прокате разочаровывают – менее \$48 млн. За месяц в родном прокате *Миссия невыполнима-3* не окупил затраты на свое производство.) Но реальное состояние дел намного сложнее.

Телевидение и Интернет изменяют привычки людей в потреблении развлекательного продукта, которым является кино. Многочисленные популярные телесериалы типа *Секретных материалов* приучили зрителей к тому, что в них есть своя «мифология» – многообразие сюжетных линий, богатство лежащих в их основе взаимоотношений главных героев, их взаимопересечения или только намеки на них. Это поддерживает интерес к фильму его поклонников. Создатель самой успешной, вечно развивающейся «мифологии» *Звездных войн* Джордж Лукас поддерживает свою кинофраншизу на плаву путем развития ее в книгах, компьютерных играх и мультипликационных фильмах, поэтому, например, когда на экраны вышла вторая трилогия фильма, фаны уже задышались в ожидании.

С самого начала в *Миссия невыполнима* была отвергнута какая-либо «мифология». Студия сделала ставку исключительно на героя Тома Круза, тогда как в старом телесериале был целый ряд киногероев, которые каждую неделю комбинировались между собой, составляя интересный сюжетный пазл. В результате каждый из фильмов этой кинофраншизы смотрится как отдельный фильм. Конечно, и такой фильм без развивающегося многообразия сюжетных линий и интересных взаимоотношений героев может стать блокбастером, но у него может отмечаться нехватка уже сформировавшейся аудитории поклонников, жаждущих увидеть развитие сюжета и своих любимых героев.

Наличие и удержание сформировавшейся аудитории у кинофраншизы крайне важно, так как в настоящем мире вкусы и предпочтения публики меняются очень быстро, и их целостность – это важное преимущество

кинофраншиз, позволяющее приуменьшить риски кинопроизводства.

Важно отметить, что и при производстве сиквелов они тоже есть. Чтобы решить первую проблему, упомянутую продюсером *Часа Пик*, и постараться уменьшить производственные расходы, студии берутся снимать сразу несколько фильмов уже существующей или будущей кинофраншизы. Так, 3 фильма трилогии *Властелин колец* снимались сразу же, выходя на экраны с перерывом в один год. На их съемку студия New Line затратила \$270 млн. Другой пример: выпустив в 1999 г. первый фильм *Матрица*, 2 последующих сиквела Warner Bros. снимала сразу. И в первом, и во втором случае студии шли на риск. Публика могла изначально не принять *Властелина колец* или ее вкусы к моменту выходов сиквелов *Матрицы* могли измениться.

Но при одновременной съемке нескольких фильмов кинофраншизы экономия средств может быть очень существенной, и студии часто идут на это, так как при производстве сиквелов всегда растут затраты на создание спецэффектов, постройку декораций, шитье костюмов и особенно на оплату труда актеров. Например, за свое участие в хите компании New Line *Остин Пауэрс* (1997) Майк Майерс получил \$3 млн. Ко времени съемки сиквела 1999 г. *Остин Пауэрс: Шпион, который меня соблазнил* цена г-на Майерса подскочила почти до \$10 млн., а его вознаграждение за *Остин Пауэрс 3* уже составило \$25 млн. Когда Дино Де Лаурентис попробовал привлечь Джоди Фостер для съемок *Ганнибала* в качестве агента Старлинг, она запросила \$20 млн. (к слову, за участие в *Молчании ягнят* г-жа Фостер получила около \$1 млн.). Продюсерам пришлось нанять менее дорогую актрису Джулианну Мур.

Снимая сразу 3 фильма кинофраншизы *Властелин колец*, студия New Line выстроила в Новой Зеландии только одну огромную декорацию, а не три. И выплатила гонорары и зарплаты всей съемочной группе только раз, до того как картина стала блокбастером и выиграла номинации на «Оскар». По оценкам студии, если бы она снимала каждый из фильмов отдельно, ей пришлось бы затратить почти в 2 раза

больше средств. А так, для максимальной минимизации финансового риска при создании кинофраншизы New Line заключила ряд мерчендайзинговых сделок и осуществила предпродажу почти всех прав на дистрибуцию фильмов в иностранном прокате. В результате из \$270 млн., затраченных на съемку 3 фильмов, собственных средств студии, по разным оценкам, было \$60-\$90 млн.

Кроме того, съемка сразу нескольких сиквелов решает еще одну проблему, с которой, например,

столкнулась New Line, когда захотела снять сиквел к фильму *Маска* (1994), где главного героя играл Джим Керри. Г-н Керри заартачился, не выражая особого желания еще раз входить в этот образ и желая получить намного больший гонорар, чем студия соглашалась заплатить. Результат: потенциальный хит так и не был создан.

А вот самая успешная кинофраншиза Голливуда *Звездные войны* Джорджа Лукаса, вероятно, проживет еще долго. Шесть ее первых фильмов собрали в

Таблица 2. Самая успешная и высококонтентабельная кинофраншиза – «Звездные войны»

Название	Год	Бюджет, млн.	Кассовые сборы от первого проката в Северной Америке	Кассовые сборы за все время проката в Северной Америке	Кассовые сборы от иностранного проката	Кассовые сборы от мирового проката
ЗВЕЗДНЫЕ ВОЙНЫ	1977		\$307,263,857			
Звездные войны (повторный выпуск)	1982	\$11	\$15,476,285	\$460,998,007	\$314,400,000	\$775,398,007
Звездные войны (спец. выпуск)	1997		\$138,257,865			
Империя наносит ответный удар	1980		\$209,398,025			
Империя наносит ответный удар (повторный выпуск)	1982	\$18	\$13,276,241	\$290,475,067	\$247,900,000	\$538,375,067
Империя наносит ответный удар (спец. выпуск)	1997		\$67,597,694			
ВОЗВРАЩЕНИЕ ДЖЕДАЯ	1983		\$252,583,617			
Возвращение Джедая (повторный выпуск)	1985	\$32.5	\$11,252,123	\$309,306,177	\$165,800,000	\$475,106,177
Возвращение Джедая (спец. выпуск)	1997		\$45,470,437			
Звездные войны: Эпизод I - Скрытая угроза	1999	\$115	\$431,088,301	\$431,088,301	\$493,229,257	\$924,317,558
Звездные войны: Эпизод II - Атака клонов	2002		\$302,191,252			
Атака клонов (IMAX)	2002	\$115	\$8,485,488	\$310,676,740	\$338,721,588	\$649,398,328
Звездные войны: Эпизод III - Месть Ситха	2005	\$113	\$380,270,577	\$380,270,577	\$468,527,097	\$848,797,674

Источник: Box Office Mojo

мировом прокате более \$4 млрд., а розничные продажи достигли с 1977 г. \$9 млрд. Выше уже упоминалось об одной из составляющих успеха *Звездных войн*. Из таблицы 2 видно, что практически через каждые 2–3 года создатели кинофраншизы напоминали о ней зрителям, выпуская новые сиквелы или перевыпуская старые, искусно поддерживая интерес и наращивая свою аудиторию за счет новых поколений тинейджеров. Параллельно, как известно, выходили и мультипликационные фильмы, компьютерные игры, книги.

Необходимо отметить, что *Звездные войны* являются еще и великолепным инструментом промоушена потребительских товаров. Этим объясняется то, что у Лукаса никогда не было проблем с партнерами, среди которых Pepsi, Mars, Burger King, Kellogg, America Online, Sony и другие. И они очень верят в долгую жизнь этой кинофраншизы и надеются, что в силу необычайной популярности использование символики и кинообразов *Звездных войн* в производстве их то-

варов будет и дальше способствовать росту их продаж. Так, например, с производителем игрушек Hasbro у Лукаса заключен контракт до 2018 г., покрывающий новые анимационные фильмы, киногоeroев и другие продукты, которые еще только могут возникнуть в перспективе.

Но похоже, сам Джордж Лукас придерживается иного мнения. Он пророчит скорую смерть голливудским блокбастерам. Он считает, что существующие рыночные силы не позволяют расходовать на создание фильма \$200 млн. Такие фильмы не могут обеспечить возврат вложенных в них средств. Он прогнозирует, что к 2025 г. средний голливудский фильм будет стоить лишь \$15 млн., и на экранах кинотеатров будут идти фильмы независимых киностудий. Он предлагает вспомнить, что кинопроизводство – это не бизнес, а искусство. Интересно слышать это из уст человека, создавшего самую успешную в истории мирового кино кинофраншизу...

Добро пожаловать в Санкт-Петербург на VIII Международный Форум и выставку «КИНО ЭКСПО 2006» и 68-й Российский Международный кинорынок

5 – 8 сентября в павильоне № 7 выставочного центра «Ленэкспо» г. Санкт-Петербурга пройдут VIII Международный Форум и выставка «КИНО ЭКСПО 2006» и 68-й Российский Международный кинорынок. Для представителей кинопроката и кинопроизводства встреча в рамках единого крупнейшего профессионального события – есть дополнительный импульс к дальнейшему развитию отечественной киноиндустрии.

В этом году участников мероприятия, как всегда, ждут технические новинки в рамках выставки, день цифрового кино, соорганизатором которого стала компания «КиноПроект Инжиниринг», показы и презентации новых фильмов в рамках Российского Международного кинорынка и Форума, которые состоятся в лучших новых кинотеатрах Северной столицы.

ТРАГЕДИЯ – ЗАЛОГ УСПЕХА?

Е. Писарева

В американской (а скоро – и в российской) афише появились фильмы о трагедии 11 сентября 2001 года. Значит прошел тот критический срок, когда о ней говорили шепотом или вообще остерегались касаться этой больной для всех темы. Стоило ране, нанесенной террористами, немного затянуться, как киношники начали ее активно расковыривать, извлекая из этого в первую очередь коммерческую выгоду.

Весной 2006 года в рамках нью-йоркского кинофестиваля «Трайбека» состоялась премьера фильма Пола Гринграсса «Рейс 93» о захвате самолета четырьмя террористами. Пассажиры злополучного рейса не сразу понимают, что этот захват – часть чудовищного плана, который должен привести к бесчисленным жертвам. Из телефонных разговоров со своими родными они узнают, что два самолета столкнулись с башнями Международного торгового центра, еще один – со зданием Пентагона. Их самолет – следующий и последний. Его предполагаемая цель – Белый дом или Капитолий. Заложники не надеются спасти свои жизни, но могут предотвратить последнюю трагедию...

События, на которых основан фильм, легко узнать даже по самому краткому описанию сюжета. Снять картину о трагедии 11 сентября 2001 года,

вспоминания о которой еще слишком живы в сердцах многих, – действительно мужественный шаг для американцев. Имена пассажиров рейса сохранены, многие телефонные разговоры переданы с максимальной близостью к реально состоявшимся, использованы материалы телевизионной хроники.

На всю эту документальную точность американцы реагировали очень эмоционально. Зрители уходили из кинотеатров в слезах, лишь увидев трейлер фильма, и называли его слишком мучительным зрелищем. В некоторых кинотеатрах и вовсе запретили демонстрацию этого ролика. Многие призывали к бойкоту фильма, когда он появится на экранах.

Однако строгое следование фактам не помогло картине Гринграсса преодолеть рамки жанра фильма-катастрофы, с присущими ему штампами и неправдоподобными сентиментальностями. Хотя вы-

Кадры из фильма Оливера Стоуна «Башни-близнецы»





Кадры из фильма Пола Гринграсса «Рейс 93»

делиться из массы фильмов столь популярного жанра удалось. Выделилась она именно за счет реальной основы сценария, которая существенно меняет восприятие фильма. При просмотре постоянно возникают одни и те же мысли: «Как страшно должно было быть этим людям, этим реальным людям! Какие страдания выпали на долю их близких! Каково чувствовать себя обреченным на смерть?» Но оправданно ли использовать трагедию тысяч людей просто для того, чтобы сделать фильм более захватывающим?

Впрочем, «Рейс 93» оказался не худшим вариантом использования трагедии в своих целях. Не успели американцы отойти от шока, вызванного трейлером «Рейса 93», как на их суд была представлена еще одна картина о той же трагедии, только теперь уже с «земной» точки зрения, – «Башни-близнецы». Пока в воздухе угоняли самолет, следующий рейсом 93, на земле взрывались небоскребы торгового центра. И там гибли люди, и там было место для подвига. О таком подвиге нам и рассказывает фильм: двое пожарных – Джон МакЛохлин и Уильям Джимено – вошли в горящее рушащееся здание спасти людей и сами стали жертвами упавших башен. Они были последними, кого спасли из-под руин...

В основе сценария – тоже реальные события и люди, но «Башни-близнецы» выглядят более коммерческими, чем «Рейс 93». То ли дело в приглашенном на роль одного из пожарных знаменитом

актере Николасе Кейдже (звезде боевиков «Скала», «Воздушная тюрьма», «Без лица»), то ли в раскрученном имени режиссера Оливера Стоуна (недавно предьявлявшем зрителям свой сложно-постановочный пеплум «Александр»), то ли в размахе съемок. При сравнении двух фильмов дешевенький «Рейс 93» со скромным актерским составом выглядит как искренняя попытка реконструировать события, разобраться в них и почтить память всех пострадавших в той катастрофе. «Башни-близнецы» же, напротив, как будто еще во время создания задались целью собрать максимальную кассу. Если «Рейс» хочет шокировать ужасом происходящего, то «Башни» просто развлекают зрителя с попкорном. Что делать? Американцы давно уже научились зарабатывать деньги на всем.

Но думаю, что коммерческая судьба будет успешной у обоих фильмов как на родине, так и в мировом прокате: и «Рейс 93», и «Башни-близнецы» ориентированы на широкую аудиторию – от тех, кто пытается разобраться в ужасающих реалиях того страшного дня, до тех, кто просто любит все остросюжетное. А споры вокруг обеих картин только разогреют интерес и поспособствуют успеху.

В России премьера «Рейса 93» состоится 24 августа, а «Башни-близнецы» стартуют в сентябре. Настораживает в этой ситуации одно: как бы наши переимчивые российские киношники не воспользовались опытом зарубежных коллег и не сняли бы, например, боевик об ужасах Беслана.

ТРЕХМЕРНЫЕ ДИСПЛЕИ: ВЫБОР ПРАКТИЧЕСКИ ЦЕННЫХ ТЕХНИЧЕСКИХ РЕШЕНИЙ

В. Ежов

В статье предложена классификация трехмерных дисплеев и выделены подклассы реализуемых и перспективных технических решений. Оценка практической ценности технических решений (их конкурентоспособности в решении основных задач объемного отображения) выполнена на базе объективных (присущих самим дисплеям) физико-технических факторов с учетом субъективных (психофизиологических) факторов, обусловленных фундаментальными свойствами объемного видения человека.

Автор признателен С. А. Студенцову за полезные обсуждения физического механизма работы ЖК-ячеек. Статья печатается с некоторыми сокращениями.

Трехмерные дисплеи разрабатываются уже в течение многих десятилетий. Однако, несмотря на большое разнообразие технических предложений и многогранность задач, в которых востребовано объемное отображение, реальное применение пока находят лишь определенные варианты трехмерных дисплеев.

Для того чтобы установить принципиальные причины этой парадоксальной ситуации, в данной работе:

- предложена классификация технических решений (далее – решений) по трехмерным дисплеям исходя из двух критериев;
- определены первичные объективные и субъективные факторы для оценки реализуемости и перспективности решений;
- на основе первичных факторов определены априори нереализуемые или неперспективные подклассы решений;
- рассмотрены основные группы задач объемного отображения и предъявляемые ими требования к решениям;
- выделен перспективный подкласс решений, отвечающий требованиям современных задач объемного отображения.

О фундаментальных свойствах объемного видения человека. Прежде всего следует подчерк-

нуть, что в зрительном аппарате человека отсутствует прямой *3-координатный* анализатор объемных визуальных образов, то есть такой зрительный анализатор, который исследовал бы предъявляемый образ трехмерной сцены напрямую по трем пространственным координатам. Объемное изображение любой сцены всегда воспринимается зрением человека только посредством формирования промежуточных *двумерных* проекций (ракурсов) сцены, которые далее анализируются (обрабатываются) сознанием человека для получения полноценного восприятия им объема сцены. Иначе говоря, объемное видение человека основано на *бинокулярном (стереоскопическом)* зрении, когда зрительный аппарат анализирует различия в двумерной структуре двух моноскопических изображений сцены (сформированных на сетчатках двух глаз посредством хрусталиков-объективов) с последующим восстановлением объема сцены в виртуальном виде (в сознании человека).

При этом максимальная *реалистичность* восприятия человеком сцен реального мира обеспечивается за счет дополнительных факторов зрения (см. раздел 2.2), которые пока крайне редко используются при наблюдении *опосредованных* (формируемых трехмерными дисплеями) визуальных образов. Это

не ухудшает существенно восприятие человеком объема (за которое «ответственно» в основном бинокулярное зрение), а лишь снижает реалистичность восприятия (менее ярко выражен эффект присутствия наблюдателя в наблюдаемой сцене). Однако именно реалистичность восприятия для некоторых задач является доминантой, в таких случаях необходимо максимально учитывать все факторы зрения.

Комфортность восприятия образа трехмерной сцены соответствует естественности работы зрительного аппарата наблюдателя. Наивысшая комфортность отвечает созданию таких условий наблюдения опосредованных визуальных образов, которые максимально приближены к условиям естественного (прямого) восприятия человеком сцен (картин) реального мира. Рассогласование каких-либо характеристик зрительного аппарата человека при наблюдении опосредованных визуальных образов может привести к неадекватному восприятию образов и к повышенной утомляемости зрения.

1. ОПРЕДЕЛЕНИЕ БАЗОВЫХ КЛАССОВ И ПОДКЛАССОВ ТРЕХМЕРНЫХ ДИСПЛЕЕВ

В качестве первого критерия классификации выберем *характер представления* исходной трехмерной сцены в визуальном образе, предъявляемом наблюдателю (в образе, формируемом дисплеем в его рабочей среде, рабочем пространстве). В результате получим два класса дисплеев:

а) с *объектным* представлением (сцены), когда предъявляется визуальный образ собственно объектов сцены, то есть исходное световое распределение, присущее разрешимым точкам самих объектов;

б) с *дифракционным* представлением, когда предъявляется дифракционный образ сцены, то есть дифракционное световое распределение, существующее в некоторой плоскости пространства, расположенной на некотором расстоянии, вплоть до бесконечности, от объектов сцены.

Математически дифракционное представление в произвольной плоскости описывается известным

дифракционным интегралом Френеля-Кирхгофа, который с позиции теории информации (пространственной обработки сигналов) содержит функцию искомого изображения (его светового распределения) не напрямую, как это имеет место в плоскости изображения, а в виде математической операции интегральной свертки функции указанного светового распределения с функцией отклика свободного пространства на импульсное воздействие. Импульсное воздействие в данном случае по сути соответствует световой точке; результатом ее воздействия на свободное пространство является распространяющаяся в его пределах сферическая волна. Математически импульсный отклик пространства (в данном случае сферическая волна) описывается элементарной комплексной экспоненциальной функцией. Роль линзы (хрусталика глаза) состоит в выполнении математической операции, обратной операции свертки, именно поэтому обеспечивается успешное наблюдение человеком изображения через восприятие дифракционного образа.

Данное уточненное понятие дифракционного представления, или образа, необходимо иметь в виду во избежание путаницы в терминологии при определении истинного характера предъявляемого каким-либо трехмерным дисплеем конкретного образа, например, отличать голографический метод, обеспечивающий корректное формирование вышеуказанного дифракционного образа, от не голографического дифракционного метода формирования объектного образа, который иногда ошибочно трактуется исследователями как голографический (см. раздел 7.2.).

В качестве второго критерия выбрана *размерность* (число пространственных степеней свободы) предъявляемого дисплеем образа исходной сцены. В результате каждый из указанных двух базовых классов разделится на два подкласса, один из которых характеризуется *трехмерностью* предъявляемого образа, другой – *двумерностью*.

Практически все известные технические решения по трехмерным дисплеям попадают в указанные базовые классы.

Термин «техническое решение» понимается в патентоведческом смысле, то есть техническое решение

(устройство или способ) должно удовлетворять условию единства изобретения. Произвольный известный трехмерный дисплей может сочетать в себе линейную комбинацию нескольких технических решений (изобретений) в указанном смысле, каждое из которых неизбежно попадет в один из базовых подклассов.

1.1. КЛАСС ТРЕХМЕРНЫХ ДИСПЛЕЕВ НА ОСНОВЕ ОБЪЕКТНОГО ОБРАЗА

1.1.1. ПОДКЛАСС С ТРЕХМЕРНЫМ ОБЪЕКТНЫМ ОБРАЗОМ

Техническая сущность – образ собственно объектов сцены развернут в 3-координатной среде (пространстве)

Техническое наименование подкласса: дисплеи с 3-координатной разверткой (volumetric displays)

В дисплеях данного подкласса пространственное расположение каждой разрешимой точки (пространственного отсчета) предъявляемого образа соответствует (с выбранным масштабом) пространственному расположению соответствующей разрешимой точки (или некоторой группы точек) исходной сцены. Поскольку пока невозможно технически реализовать предъявление всех разрешимых точек динамического трехмерного оптического образа *параллельно (одновременно)* во всех соответствующих точках трехмерного пространства, то предлагаются технические решения с *последовательной* 3-координатной разверткой образа, чаще

всего с «послойным» воспроизведением последнего (рис.1), слитное объемное восприятие которого во времени наблюдателем W обеспечивается за счет кратковременной (оперативной) памяти его зрительного аппарата. Геометрия и физическое содержание указанных «слоев» могут быть самыми различными. В одних вариантах («твердотельные» дисплеи) пространство 3-координатной развертки заполнено множеством взаимно параллельно расположенных (вдоль координаты оси Z) планарных «слоев» (рис.1,а) некоторого вещества (рабочей среды T), которые электрически и/или оптически адресуются последовательно во времени с помощью сканирующего (проеекционного) устройства с источником S информации, в других вариантах дисплеев 3-координатная развертка осуществляется вращением одного и того же планарного «слоя» – экрана \mathcal{E} (рис.1,б) при его последовательной во времени адресации, в третьих вариантах 3-координатная развертка осуществляется в пространстве, не содержащем твердого вещества, в частности, образ может развертываться в виде *послойного действительного* трехмерного изображения, «висящего» в воздухе или вообще в вакууме, при этом ввод информации с источника S осуществляется с использованием неподвижной двумерной рабочей среды, а переход от одного слоя к другому (вдоль координаты Z) осуществляется изменением фокусного расстояния сферического зеркала MR (рис.1,в).

Многообразие подобных технических предложений образуется в основном за счет варьирова-

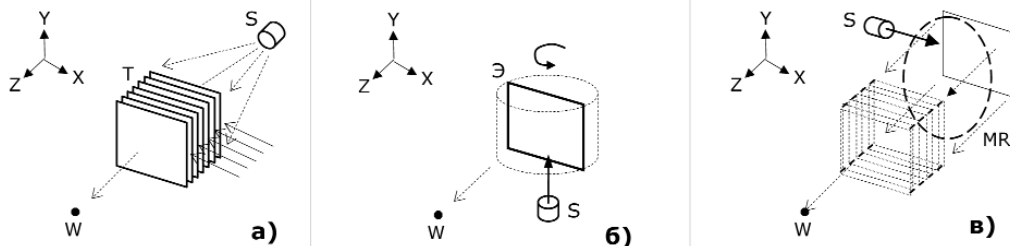


Рис.1 Примеры принципиальных схем дисплеев с 3-координатной разверткой

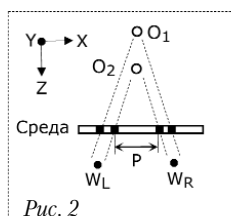
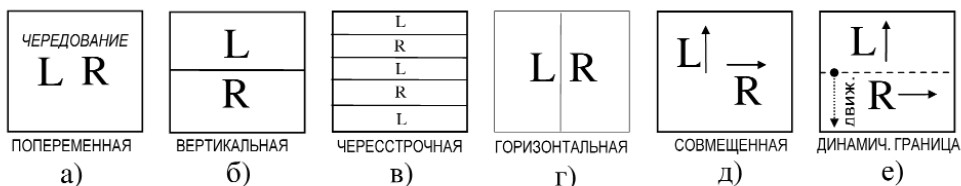


Рис. 2

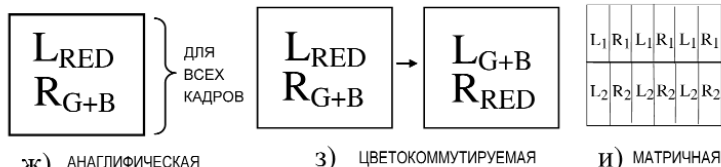


Рис. 3. Основные стереоскопические форматы

ния способов адресации рабочей среды (пространства 3-координатной развертки) и за счет перебора всевозможных веществ в качестве рабочей среды.

1.1.2. ПОДКЛАСС НА ОСНОВЕ

ДВУМЕРНОГО ОБЪЕКТНОГО ОБРАЗА

Техническая сущность – образ собственно объектов сцены представлен двумерными проекциями (стереопарами)

Техническое наименование подкласса: стереоскопические дисплеи (stereoscopic displays)

Образ трехмерной исходной сцены представлен в виде плоских проекций, называемых ракурсами (views) сцены. Различают левый L и правый R ракурсы, одновременно предъявляемые соответственно левому W_L и правому W_R глазам наблюдателя (рис. 2) с целью получения объемного изображения, например, двух объектов в виде точек O_1 и O_2 – для каждой по двум проекциям. Глубина кажущегося расположения указанных объектов (вдоль оси Z) определяется расстоянием P (параллаксом) между одинаковыми фрагментами левой и правой проекций заданного объекта на плоскости (вдоль оси X).

Стереоскопические форматы (форматы представления ракурсов). Стереоскопический формат – способ совместного представления двух ракурсов отображаемой сцены (стереопар) на плоскости экрана дисплея. Основные стереоскопические

форматы¹ иллюстрируются рис.3: *попеременная* стереопара ПС (рис.2,а), *вертикальная* стереопара ВС (рис.2,б), *чересстрочная* стереопара ЧС (рис.2,в), *горизонтальная* стереопара ГС (рис.2,г), *совмещенная* стереопара СС (рис.2,д), стереопара с *динамической (движущейся) границей* ДГС (рис.2,е), *анаглифическая* стереопара АС (рис.2,ж), *цветокоммутируемая* стереопара ЦС (рис.2,з), *матричная* стереопара МС (рис.2,и).

Многообразие указанных форматов вызвано стремлением обеспечить максимальную гибкость объемного отображения.

Основная черта данного подкласса – наивысшая степень совместимости с двумерными (моноскопическими) дисплеями по выходу (способу представления информации) и по входу (источнику сигнала). Достаточно пары двумерных проекций для наблюдения сцены любой глубины и с расположением ее объектов на любом расстоянии от наблюдателя. Ограничения на глубину отображаемой сцены и на величину минимального расстояния от ее объектов до наблюдателя накладываются только из-за стремления минимизировать (не допустить) утомляемости зрения.

¹ Большинство форматов (отмечены курсивом) получило адекватное их смыслу определение на русском языке впервые в этом тексте. Широко распространенные англоязычные определения форматов являются, как правило, устаревшими по смысловому содержанию, и поэтому целесообразен прямой перевод этих терминов с английского языка.

1.2. КЛАСС ТРЕХМЕРНЫХ ДИСПЛЕЕВ НА ОСНОВЕ ДИФРАКЦИОННОГО ОБРАЗА

Техническая сущность – образ представлен двумерной или трехмерной динамической голограммой

Техническое наименование класса: дисплей с динамической голограммой

Дифракционный образ в виде оптической волны, идущей от сцены, можно записать в веществе рабочей среды дисплея только в виде интерференционной картины, то есть только в виде суммы (точнее, квадрата модуля суммы) мгновенной амплитуды оптической волны от сцены и мгновенной амплитуды когерентной с ней опорной волны.

Непосредственная запись в любом веществе мгновенной амплитуды оптической волны (без применения опорной волны) не представляется физически возможной в силу крайне высокой несущей частоты оптической волны и отсутствия веществ с адекватным быстродействием. Взаимная когерентность двух волн практически есть постоянство разности фаз мгновенных амплитуд этих волн во всех точках рассматриваемого пространства, что позволяет «вычлесть» оптическую несущую из записи.

Применение опорной волны, суммируемой с когерентной оптической волной от сцены (которую обычно называют предметной волной), позволяет получить стационарную интерференционную картину, структура которой (видность и форма интерференционных полос) и есть запись

предметной волны (дифракционного образа сцены), которую назвали *голографической* для отражения полноты сохранения информации (*holos* – полная, греч.).

В результате каждой из элементарных точек сцены отвечает зонная картина Френеля (рис. 4,а), представляющая в интерференционном виде элементарную сферическую оптическую волну с кривизной и с углом наклона волнового фронта, отражающими пространственное расположение соответствующих точек O_1 и O_2 сцены (с целью наглядности иллюстрации зонные пластинки условно показаны разнесенными в пространстве, на самом деле они записываются в среде интегрально с взаимным наложением, но, тем не менее, действуют на свет независимо друг от друга, подчиняясь принципу линейной суперпозиции, если запись осуществляется на линейном участке передаточной функции рабочей среды).

На практике взаимно когерентные предметную и опорную волны с достаточным (для голографической записи) размахом амплитуды можно получить, применяя монохроматические (лазерные) источники света; использовать для записи не лазерные широкополосные источники света (источники белого света) не представляется возможным.

В левом W_L и правом W_R окнах наблюдения (в которых расположены глаза наблюдателя) осуществляются выборки волнового фронта, идущего с голограммы при ее восстановлении (воспроизведении).

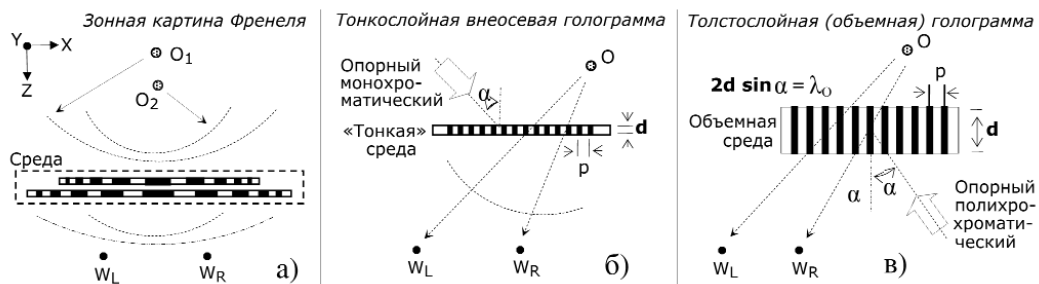


Рис.4. Получение объемных изображений при помощи двух основных видов голограмм

Существует два типа голограмм, в соответствии с которыми можно говорить о двух подклассах рассматриваемых дисплеев.

1.2.1. ПОДКЛАСС С ДВУМЕРНЫМ ДИФРАКЦИОННЫМ ОБРАЗОМ

Техническая сущность – образ представлен в двумерной (тонкослойной) динамической голограмме

Техническое наименование подкласса: дисплей с динамической тонкослойной голограммой

«Тонкослойность» голограммы означает сравнимость толщины d (рис.4,б) слоя рабочей среды со средним периодом p зарегистрированных интерференционных полос. Минимальная величина периода p равна половине средней длины волны света λ (которая для видимого света попадает в диапазон 0,4-0,6 мкм). В этом случае запись последних образует обычную (двумерную) дифракционную решетку, которая характеризуется хроматической дисперсией и наличием двойной системы дифракционных порядков (расположенных симметрично относительно перпендикуляра плоскости решетки).

При записи тонкослойной голограммы необходимо создать достаточно большой угол между направлениями распространения предметной и опорной волн (применить схему записи с внеосевым опорным пучком, называемой схемой Лейта – Упатниекса), чтобы при восстановлении голограммы (подачей опорного пучка под тем же углом α – рис.4,б, под которым он подавался при записи объекта O) обеспечить достаточный пространственный разнос между истинным и «ложным» восстановленными образами (два образа возникают вследствие указанной симметрии системы дифракционных порядков в тонкослойной дифракционной решетке). Угол между предметным и опорным пучком должен быть не меньше, чем наивысшая пространственная частота в угловом спектре частот изображения сцены. Это приводит к тому, что вся интерференционная картина оказывается пространственно промодулирована несущей частотой с периодом, который

должен быть меньше самого малого периода среди всех записанных зонных картин Френеля. Следовательно, что для записи таких голограмм нужна рабочая среда с существенно большим пространственным разрешением (по крайней мере, на порядок), чем это потребовалось бы при записи осевой голограммы (голограммы Габора), которая практически не применяется в устройствах отображения из-за практической невозможности отдельно наблюдать ложный и истинный восстанавливаемые образы (из-за взаимного наложения последних).

1.2.2. ПОДКЛАСС С ТРЕХМЕРНЫМ ДИФРАКЦИОННЫМ ОБРАЗОМ

Техническая сущность – образ сформирован в объемной (толстослойной) динамической голограмме

Техническое наименование подкласса: дисплей с динамической объемной голограммой

Объемные, или толстослойные, голограммы (голограммы Денисюка) характеризуются толщиной d слоя рабочей среды на один-два порядка большей максимального периода p зарегистрированных интерференционных полос (d -30–100 мкм при среднем p -0,2–0,3 мкм). В этом случае зарегистрированные интерференционные полосы фактически образуют решетки Брэгга, которые характеризуются взаимосвязанными спектральной и угловой селективностью (рис. 4,в). Спектральная селективность означает, что при освещении толстослойной голограммы широкополосным источником света (источником белого света) она сама выделит требуемую длину λ_0 волны света для заданного угла α наблюдения в восстановленной предметной волне. Это означает, что для восстановления толстослойной голограммы можно использовать обычные источники белого света.

Угловая селективность означает, что образуется только истинный восстановленный образ, а ложный образ практически подавлен (дифракционные порядки в такой голограмме образуются только с одной стороны от ее оси).

Продолжение следует

ГЛАВНОЕ ФИЛЬМОХРАНИЛИЩЕ СТРАНЫ

В. Семичастная



М. Грешнова

ЧАСТЬ 1. МУЗЕЙ ГОСФИЛЬМОФОНДА

Разговор с Марией Грешновой, заведующей музеем Госфильмофонда РФ, проходил в небольшом и уютном музейном помещении. Собственно говоря, эта комната – пока и есть весь музей, открывшийся в 1998 году. Задуман он был ради того, чтобы найти, собрать и сохранить материальные и документальные следы и вехи собственной истории удивительной, уникальной организации.

Единственная комната музея вначале не сулила особой надежды на удачный результат. Мария Сергеевна, опытный работник культуры, имела стаж клубной, но не музейной работы, поэтому очень кстати пришлось помочь научного сотрудника Евгения Барыкина, обладающего не только профессиональными знаниями, навыками и опытом, но и художественным вкусом. Результат превзошел ожидания: музей, безусловно, выполняет свои функции, рассказывая о тех, кто на своих плечах выносит все тяготы сохранения существенной части культурного богатства страны¹.

¹ Кстати сказать, всегда получая очень небольшую зарплату.

Госфильмофонд Российской Федерации (ГФФ РФ) хранит историю нашего государства – в художественных и документальных фильмах, в фотографиях. Собственной истории у него долгое время как будто и не было. Эта нелепость, наконец, исправлена: по инициативе тогдашнего директора Госфильмофонда Владимира Малышева началась организация музея.

Правильная идея создать музей родилась очень вовремя: как раз наступила пора, когда открылись архивы. В основном в московских хранилищах (партийных, литературы и искусства и так далее) Мария Сергеевна, вооруженная письмами генерального директора ГФФ РФ, отыскивала экспонаты для рождающегося музея, делала копии бесценных фотографий и документов. Теперь, беря в руки практически любую бумагу или снимок, Мария Сергеевна² может поведать не только о запечатленном событии, но и о перипетиях поиска документа. На многих бумагах еще стоит гриф секретности, отмененный совсем-совсем недавно, хотя, на первый взгляд, ничего секретного, тем более особо секретного, в них не было: приказы о строительстве хранилища, перечень подлежащих хранению материалов... Время было такое, что скрывали от излишних поползновений всю информацию целиком, на всякий случай. Из-за этого еще совсем недавно музей, возможно, не имел бы права показать (да и иметь) немалую часть своих экспонатов.

До образования музея мало кто знал, что Госфильмофонд «начался» в 1937 году как Всесоюзное

² Мария Сергеевна, кажется, немного гордится тем, что документы музея помогли Владимиру Малышеву издать книгу и защитить кандидатскую диссертацию. Сегодня каждый посетитель музея может перелистать толстые архивные книги, коснуться страниц с историческими постановлениями и автографами, увидеть их своими глазами... Копировать эти страницы не позволяют – с таким условием документы были выданы музею.



Книги В.Мальшева на стендах музея

фильмохранилище³. В начале тридцатых годов сильнейшее беспокойство отечественных кинематографистов за состояние негативов знаменитейшего «Чапаева» и остальных фильмов заставило донести вопрос о сохранности фильмов до самого высокого уровня. Но лишь только партийная верхушка осознала, что мощное идеологическое оружие, коим партия признавала киноискусство, может погибнуть⁴, на заседании Политбюро ВКП(б) во главе с вождем было принято решительное постановление о строительстве Всесоюзного государственного фильмохрани-

лища возле станции Белые Столбы, в 50 километрах от столицы⁵.

Землю в Подмоскovie отвели в 1936-м. Не прошло и года, как в лесу были выстроены три хранилища, из которых до войны был оборудован и запущен в эксплуатацию второй склад, предназначенный для хранения негативов фильмов. Позднее в Госфильмофонд СССР поступило правительственное указание хранить не только негатив, но и позитив, и лаванду, и вообще полный набор фильмовых материалов к одному названию. До постройки фильмохранилища бесхозные коробки с просмотренными лентами валялись в прокатных базах, портились в неподобающих условиях хранения, а то и совсем пропадали.

В Белых Столбах есть документальные фильмы, хотя их мало – кино- и фотодокументальный архив находится в Красногорске. Зато представлены фильмы научно-популярные, мультипликационные и художественные, но самыми первыми (по специальному постановлению ЦК ВКП(б) были заложены на хранение негативы хроникальных съемок Ленина и Сталина. В список вошли такие шедевры советского кино, как «Чапаев», «Юность Максима», «Крестьяне», «Аэроград», «Счастливая юность», «Челюскин», «Цирк» и «Поход Сибирякова» – всего 25 названий. Но уже через год-другой сохраняемых фильмов стало гораздо больше.

Итак, нашли удобное место, удовлетворявшее множеству необходимых условий: чистейший воздух⁶, хорошие подъезды, лес с полянами и просеками, годными для сооружения производственных и жилых зданий, укромно и близко к столице, рядом есть населенный пункт и небольшая железнодорожная станция. К середине лета 1937 года построили здания складов, о которых сказа-

³ В 1933-1934 годах Совнарком принял постановление о создании всесоюзной фильмотеки. В 1935-м на заседании Оргбюро ВКП(б) было отмечено, что «негативный фонд на кинофабриках находится в совершенно неудовлетворительном состоянии», и постановлено: «...хранить негатив картины «Чапаев» в специальном сейфе в ГУКФе под личной ответственностью т. Шумяцкого, без разрешения которого никто доступа к негативу не должен иметь».

⁴ Недолговечность горячей пленки (после нескольких страшных пожаров в кинозалах) осознаваема была в основном только как угроза для публики, а кинематограф сочли опасным аттракционом, который следовало бы запретить. По мере того, как на целлулоидной ленте оказывались запечатленными знаменитые личности и исторические события, начали поговаривать о том, что необходимо собирать и сохранять киноленты. Но коллекционированию и сохранению еще мешала слишком большая опасность возникновения пожара, исходившая от склонной к самовозгоранию нитропленки. Однако почти полвека спустя с момента рождения кинематографа создание синематек стало в большинстве стран государственным делом.

⁵ Вначале собрались было строить хранилище на территории «Мосфильма», но, к счастью, вовремя отказались от этой идеи в связи с опасностью, которую представляла собой горячая пленка. Хотя вполне возможно, что тут проявилась дальновидность тех, кто полагал, что склад «оружия», хотя оно всего лишь идеологическое, должен находиться подальше от любопытных глаз.

⁶ К сожалению, выстроенный в послевоенные годы буквально рядом с Госфильмофондом кирпичный завод весьма отрицательно действовал на экологию окрестностей.



Административный корпус выстроен в 1937 году

но выше, административный корпус и жилой дом. К концу года в Белые Столбы начали свозить фильмоматериалы. Их требовалось разобрать, классифицировать, реставрировать. Профессионалов не хватало, поэтому фильмы частенько лишь регистрировали и складывали на полки в ожидании лучших времен, наступивших, к сожалению, очень и очень нескоро.

А пока что приближалась Великая Отечественная война. Все мы, хотя бы по фильмам и рассказам старших, помним трагические события и повсеместный ежедневный, часто негромкий героизм, им сопутствующий.

22 октября 1941 года приказ по Главкинопрокату потребовал: «...приступить немедленно к работам по подготовке к отправке материалов и оборудования...» Торопливые сборы – и вот с первых дней ноября бесценные материалы начали вывозить на киностудии Новосибирска, Казани, Свердловска. Порой их сопровождали сотрудники фильмохранилища, иногда сопровождения не было. В Белых Столбах всю войну в фильмохранилище оставался небольшой штат сотрудников и работала прокатная база, людям показывали кинофильмы.

– Зимой 1944 года я получила вызов на работу во Всесоюзное фильмохранилище в Белые Столбы. Добиралась из Москвы поездом целых два часа, элект-

рички еще не ходили. По дороге, к моему удивлению, никого не повстречала: кругом тишина, безлюдье и сугробы снега. В вестибюле фильмохранилища меня встретила охрана в полушубках и валенках. Ко мне вышел, приветливо улыбаясь, и.о. директора Фельдбах. Из беседы с ним я узнала, что фильмохранилище пребывает в состоянии полного затишья: нет света, нет отопления, а сам фонд находится где-то в эвакуации... «Не огорчайтесь, – сказал Эдуард Александрович, – зато есть большое желание все восстановить и вернуть к жизни», – вспоминала суровое время ветеран Госфильмофонда Т. Молочко.

В 1944 году кинофильмы стали возвращаться на свое постоянное место и оказалось, что вдали от дома они порой хранились в дурных условиях, вплоть до того, что некоторые материалы свалены были под открытым небом во дворах киностудий. Им срочно требовалась реставрация, нужно было организовать научный подход и к сохранению кинонаследия, и к пополнению фондов. Всесоюзное фильмохранилище, представлявшее собой по сути склад киноматериалов, оказалось не в состоянии ответить этим требованиям. Вернувшиеся из эвакуации материалы, а затем трофейный фонд размещали в давно готовых, но не до конца оборудованных зданиях складов, где не хватало шкафов и стеллажей. Коробки с фильмами складывали, с тем чтобы позднее разобрать. Хватало проблем и с трофейным фондом, первые экземпляры которого начали поступать в Госфильмофонд еще в 1939-м, были эвакуированы вместе с остальными материалами и также возвращены в Столбы. Стали поступать и свежие материалы, снятые во время войны.

– В 1946 году привез очередную партию трофейных фильмов Авенариус. Помню, на станцию прибыл вагон с пленкой. Это было зимой, снегу намело по пояс, так что машины на станцию пройти не могли. Пришлось расчищать дорогу вручную – на работу вышли все работники хранилища во главе с директором Привато. Коробки с кинопленкой перевозили на санях, – добавила к словам коллеги ветеран Госфильмофонда М. Евтушенко.

Трофейные материалы поступали вагонами. Под руководством историка кино и киноведа Георгия Аве-



Интерьер музея

нариуса⁷ работа по их разбору и комплектации шла днями и ночами. И так продолжалась в течение нескольких лет. Однако «...никакой работы по научной и научно-технической обработке негативного фонда Всесоюзное фильмохранилище не ведет... Фильмохранилище не ведет также работы по собиранию и восстановлению образцовых позитивных копий кинофильмов советского производства», – констатировал в августе 1948 года министр кинематографии И. Большаков. «Из данных проверки и представленных руководством фильмохранилища документов можно заключить, что существующий аппарат Всесоюзного фильмохранилища не обеспечивает решения возросших задач по учету, хранению, реставрации, научной обработке и использованию накопившегося за последние годы фонда отечественных и зарубежных фильмов. Отсюда вытекает необходимость реорганизации фильмохранилища во Всесоюзный государственный фильмофонд, а также усиления охраны этого объекта», – вторило министру заключение главного государственного контролера Министерства госконтроля СССР П. Поздеева. Там же было отмечено, что три хранилища, рассчитанные на хранение 19 548 коробок, уже содержат более 100 тысяч коробок, из которых более 30 тысяч еще не разобраны.

⁷ Г. Авенариус в течение 10 лет трудился в Госфильмофонде, затем неожиданно скончался. Отдавая дань уважения замечательному человеку и специалисту и увековечивая память о нем, его именем назвали одну из самых крупных улиц в Белых Столбах. По ней проходит путь в Госфильмофонд от железнодорожной станции.

И вот 4 октября 1948 года: «...в целях улучшения хранения фильмофонда, научной обработки и лучшего использования его» Совет Министров СССР постановил:

1. Создать на базе существующего фильмохранилища Всесоюзный государственный фонд кинофильмов (Госфильмофонд) Министерства кинематографии СССР, с непосредственным подчинением его Министерству.

2. В Государственном фильмофонде сосредоточить весь негативный и позитивный киноматериал советских художественных кинофильмов и наиболее ценных зарубежных фильмов; обеспечить надежное, долговечное хранение, научно-техническую обработку, реставрацию, а также непрерывное пополнение фильмофонда новыми картинами.

3. Включить в перечень особо важных объектов промышленности Государственный фильмофонд Министерства кинематографии СССР.

С этого момента Всесоюзное фильмохранилище, ставшее Госфильмофондом, превратилось в то научное учреждение, которое мы знаем, о котором мечтали отечественные кинематографисты и историки кино. Название «Госфильмофонд» (ГФФ) новому учреждению придумал Виктор Привато⁸.

Среди экспонатов музея есть старые фотографии, на которых запечатлены важные и рядовые события жизни Госфильмофонда, их участники. Например, «команда»

⁸ В. Привато был специально направлен в Белые Столбы еще в марте 1946 года, с тем чтобы подготовить почву для создания Государственного фильмофонда.

работников, занимавшихся сохранением пленки. Многие фотографии хранились в семейных архивах и были принесены в музей либо сотрудниками, либо их наследниками. Мария Грешнова тепло отзывается о людях, сохранивших и передавших музею снимки далеких времен и событий. Откуда бы иначе их взять – Мария Сергеевна в те годы не работала в ГФФ. Сама она думает, что если бы музей открылся лет на десять пораньше, в нем бы сегодня имелись фотографии и тех лет, про которые сегодня почти нет сведений – так мало следов сохранилось. Например, на стенде, посвященном директорам фильмохранилища, нет половины портретов, информация крайне лаконична. Известно лишь, что директором Белостолбовского киностроительства в период 1936–1937 годов, а затем директором Всесоюзного фильмохранилища с 1937 по 1938 год был В. М. Богатырев, техническим директором ВФ в 1937–1940 годы был Волкенштейн Александр Сергеевич. После них директорствовали Ильин Василий Васильевич (1939–1940 годы) и Купчик Исаак Ефимович (1940–1941 годы). В 1941 году Исаак Ефимович ушел на фронт и вскоре погиб⁹. Купчика поочередно сменили Амигуд Борис Соломонович (1941–1942 годы), Павлов Николай Яковлевич (1942–1943 годы), Спиченков Василий Федорович (1943–1945 годы) и Бабинчук Рабинович Эммануил Иванович (1945–1946 годы). Известно, почему так регулярно менялось начальство, но делу такая чехарда вряд ли шла на пользу. Ни специалистами кино, ни химиками эти руководители не были, фильмохранилище воспринимали скорее как обычный склад.

Виктор Привато стал директором Всесоюзного фильмохранилища и руководил этим учреждением более тридцати лет. Осознавая, что в условиях, существовавших до его прихода, развитие не состоится, он стал заново выстраивать и всю работу, и рабочие отношения, и быт госфильмофондовцев. Это было тем более непросто, что учреждение находилось под патронажем (и охраной) НКВД. Сначала Белые Столбы навестили комиссия ЦК ВКП(б) и контролеры, затем на основании



Письмо с фронта

выводов, докладов и т.п. состоялось переименование Всесоюзного фильмохранилища в Государственный фильмофонд СССР. Произошло изменение штатного расписания, выделено дополнительное финансирование, появились первые научные сотрудники. Госфильмофонду очень повезло заполучить замечательных специалистов¹⁰. Научную работу возглавили такие видные историки и теоретики кино, как Георгий Авенариус¹¹, Вениамин Вишневский, Александр Мачерет. На работу были приглашены молодые киноведы, только что окончившие ВГИК, а налаживанием полноценной работы лабораторий занялись приглашенные квалифицированные инженеры. Их вклад в Госфильмофонд и отечественную культуру поистине неоценим.

Коллекция Госфильмофонда пополнялась. В частности, переданными из ВГИКа фильмами, собранными Сергеем Комаровым. Из бывшего ателье Ханжонкова поступили дореволюционные фильмы. Разрозненные ленты находились, как это часто бывает, в плохом состоянии. Их разбором и восстановлением занималась специально приглашенная для этой цели Вера Ханжонкова, вдова од-

¹⁰ Научно обрабатывая коллекцию Госфильмофонда, формировались поколения отечественных киноведов, историков, архивистов.

¹¹ Г. Авенариус, работая с фильмами, постоянно испытывал здоровое нетерпение, мешавшее ему дожидаться, пока киномеханик перематает часть фильма и установит его на проектор для просмотра. Нехватка времени и собственный характер привели к тому, что Георгий Александрович смотрел кадры части фильма прямо с конца, пока следующую готовили для нормального просмотра. Так и работали на него кинопроекторы постоянно – один с начала, второй – с конца.

⁹ С фронта И.Купчик прислал жене несколько весточек. Одна такая открытка подарена музею дочерью Исаака Ефимовича.



Подаренный Д.Шостаковичем директору Госфильмофонда портрет с автографом сегодня находится в музее

ного из первых российских предпринимателей-кинематографистов Александра Ханжонкова, задолго до замужества работавшая монтажницей на его кинофабрике. Она хорошо знала выпущенные в те далекие времена фильмы и игравших в них актеров, в создании многих фильмов принимала участие. Коллеги по Госфильмофонду ласково звали эту научную сотрудницу отдела отечественного кино «бабушкой дореволюционного кино».

Долгие годы раннее русское кино было практически неизвестно ни зарубежному, ни советскому зрителю: весь период отечественного немого кино представляли по фильмам «Пиковая дама», «Отец Сергей» и «Поликушка». В 1989 году на ежегодном фестивале немых фильмов в итальянском городе Порденоне впервые были показаны почти 70 русских кинолент 10-х годов. Эта ретроспектива стала сенсацией для всех специалистов по немому кино. Получить ретроспективу захотели все архивы мира. Предлагалось заново переписать историю мирового немого кино, поскольку был, как оказалось, замечательный русский кинематограф.

Но для того чтобы эта коллекция предстала перед зрителями, несколько поколений технических и научных работников Госфильмофонда проделали огромную уникальную работу. Пришлось не просто сохранить и отреставрировать фильмы, но еще и определить их комплектность, попутно идентифицируя исполнителей ролей, а нередко – и название фильма. Отсутствующие данные отыскивали в кинопрессе прежних лет, вели переписку с создателями и почитателями раннего кино. По инициативе Веры Ханжонковой ветераны кино с большой пользой принимали участие в «Вечерах неопознанных фильмов», проводимых в Союзе кинематографистов. В частности, как-то предстояло атрибутировать несколько картин, полученных из французской синематеки. Первым был показан фильм, условного названия которого, «Тайна Донской улицы», не нашлось ни в одном из фильмографических источников. На вечере присутствовали актрисы Александра Гончарова, Татьяна Куницкая, операторы Александр Левицкий и Александр Лемберг, художник Сергей Козловский. Ветераны узнали исполнителей главных ролей – Веру Пашенную, Михаила Доронина и Бориса Пясецкого – и обратили внимание на повторяющиеся кадры дома под номером пять. Все вместе позволяло предположить, что это фильм «Тайна дома №5». Предположение переросло в уверенность, когда фотографии, найденные в журналах «Сине-фоно» и «Кине-журнал» за 1912 год, подтвердили точность атрибутирования.

На переломе сороковых-пятидесятых годов значительная часть советских фильмов все еще не попала в коллекцию. Исправляя это упущение, 18 октября 1950 года Совет Министров СССР вынес постановление «О всесоюзной инвентаризации и передаче фильмов в Госфильмофонд». Требовалось сдавать полный комплект материалов, включая афиши и фотографии. Однако не все съемочные группы охотно подчинились. Тогда В. Привато отправил гонцов на киностудии и кинокопировальные фабрики, чтобы активизировать сбор материалов. Наконец, картины сотнями хлынули в киноархив. Позднее этот уникальный фонд, недоступный вне своих стен, творчески использовали Михаил Ромм, Роман Кармен, Андрей Тарковский, Василий Ордынский, Сергей Урусевский и многие другие замечательные мастера.

Для дальнейшего развития дела необходимо было пополнять коллекцию не только отечественными, но и зарубежными кинофильмами. Осознавая это, руководители Госфильмофонда и Кинокомитета СССР предприняли меры для вступления Госфильмофонда СССР в члены Международной федерации киноархивов (ФИАФ). Профессиональный авторитет Госфильмофонда был повсюду признан. Его директор Виктор Привато, пользовавшийся большим уважением не только в нашей стране, долгие годы был избираем вице-президентом ФИАФ и исполнял эти обязанности пожизненно. Вот что рассказал об этом этапе деятельности фонда первый заместитель генерального директора Госфильмофонда Владимир Дмитриев: «Два «родовых проклятия» долгое время несмываемым пятном лежали на искусстве кино. Создаваемое с помощью технических средств и, в отличие от рукотворного, могущее быть тиражированным в сотнях экземпляров, практически не отличимых от оригинала, оно долгое время вызывало лишь ироническую усмешку многих высококолых интеллектуалов. Второе «проклятие», связанное с возроставшими коммерческими возможностями киноиндустрии, к иронической усмешке добавляло презрительную неприязнь.

Слова о необходимости сохранять фильмы в специальных синематеках, как правило, падали в пустоту. Отдельные сторонники этой идеи (а они появились и в Швеции, и в Великобритании, и во Франции, и в Советском Союзе) в лучшем случае объявлялись безобидными чудаками. В результате мировое сообщество утратило 80 процентов немых фильмов и до 50 процентов лент, созданных до 1950 года. Навсегда исчезли не только отдельные произведения, но в значительной степени и целые культурные пласты.

Положение стало меняться к лучшему в конце тридцатых, когда несколько стран объявили о создании Международной федерации киноархивов /ФИАФ/. По окончании Второй мировой войны расширение Федерации приняло почти лавинообразный характер, охватив вначале Европу, а затем обе Америки, Азию, Австралию и Африку. Процесс этот продолжается до настоящего времени, и кое-кто начинает поговаривать о необходимости его сдерживания.

Госфильмофонд СССР вступил в ФИАФ в 1957 году. Свыше сорока лет сотрудничества с членами федерации – счастливые годы в нашей жизни. Замкнутый до этого в узкие рамки, вынужденный постоянно изобретать «архивные велосипеды» и действовать скорее по интуиции, чем по общепринятым правилам, Госфильмофонд, объем и качество коллекции которого сразу стали фактом интереса на грани изумления, предложил своим коллегам широкую программу обмена картинками и, не скупясь, предоставил сотни и тысячи фильмов из своего собрания в распоряжение синематек других стран мира.

В архивный и киноведческий обиход, где прежде редко выходили за пределы нескольких знаковых имен (Сергея Эйзенштейна, Всеволода Пудовкина, Александра Довженко, Дзиги Вертова), благодаря сотрудничеству с членами ФИАФ удалось ввести имена новые, вне нашего Отечества практически не известные – Евгения Бауэра, Бориса Барнета, Александра Медведкина и многие другие. История советского и российского кино приобрела объемность, лишилась достаточно распространенных до этого предвзятых оценок и заявила о себе как явление, могущее постоять за себя даже с позиций строгого «гамбургского счета».

Но и Госфильмофонд, пополнивший с помощью других киноархивов свою коллекцию не единицами, а тысячами копий, дал возможность исследователям, студентам и творческим работникам, особенно молодым, по-новому оценить мировой кинопроцесс, отказаться от сверхидеологизированности выводов и понять, что арифметическая простота оценок не всегда является синонимом объективности. В последние годы ФИАФ активно поддержала новые международные проекты: совместные издания, реставрацию и восстановление фильмов силами нескольких киноархивов, создание общемировой компьютерной фильмографической базы. Но какие бы новые технологии ни облегчали работу синематек, какие бы совершенные компьютеры ни стояли в их отделах и лабораториях, символом кино XX века останется традиционная кинолента, которую киноархивы мира, в том числе Госфильмофонд, спасли от гибели, от разрушения, от уничтожения и передали в целостности и сохранности будущим поколениям. Свою миссию ФИАФ выполняла и продолжает

выполнять более чем достойно. И будущее ее столь же значимо и интересно, как великолепное прошлое».

Прибывавшие в ГФФ СССР иностранные фильмы и отправляемые им за границу отечественные картины пересылались без таможенных сборов – это была немалая льгота. В музее хранятся документы, относящиеся к этому этапу деятельности ГФФ и свидетельствующие о постоянном патронаже Правительства СССР. Безусловно, внимание и забота объяснялись прежде всего важнейшим идеологическим значением кинематографа в общественной жизни любой страны мира.

Виктор Привато стал инициатором создания кинотеатра-музея для пропаганды лучших произведений отечественного и зарубежного кино на базе государственного киноархива. Реализация идеи длилась почти год. Чиновники государственных и партийных органов высказывали недоумение и даже резкий протест стремлению Госфильмофонда создать кинотеатр вне рамок государственного проката и демонстрировать фильмы, не прошедшие официальной цензуры.

После преодоления многочисленных рогаток и препятствий, получения всех необходимых резолюций Госфильмофонд принял от Моссовета кинотеатр «Знамя», известный самой низкой посещаемостью. Через полгода на этой базе был открыт «Иллюзион», первый неподцензурный кинотеатр в СССР.

Виктор Привато жил своей работой и хорошо понимал, что дело неотделимо от людей, его творящих, и что о людях надо заботиться. Хотя сейчас уже немного осталось тех, кто работал с ним и при нем, многие госфильмофондовцы, да и горожане помнят его. Он организовал небольшое подсобное хозяйство, снабжавшее сотрудников молоком, овощами, мясом – в годы продуктовых проблем это была действенная помощь и хорошее подспорье семьям. Еще не было клуба, а только маленькие просмотрные залы. Директор собирал детей, приводил их и просил киномехаников показать мультипликационные и детские фильмы. При этом директоре были построены три жилых дома для сотрудников. Недаром, когда на праздновании 55-летия Госфильмофонда было упомянуто это имя, зал взорвался аплодисментами. К сожалению, в дни празднования Виктора Станиславовича уже давно не было в живых.

Сменил Виктора Привато на посту директора Госфильмофонда Марк Строчков. За 10 лет работы он сохранил и поддержал добрые традиции своего предшественника, на совесть занимаясь производственными делами и увеличивая фонд кинофильмов.

В начале 1990 года директором стал Владимир Малышев. Ему досталось очень трудное время, тем не менее, именно при нем были заложены новый жилой дом, который был достроен и заселен уже при нынешнем генеральном директоре Н. Бородачеве, и новый производственный корпус, в котором вскоре музей разместит экспозицию в удобных просторных помещениях (260 и 220 кв. м). Научные сотрудники Госфильмофонда РФ, осматривавшие недавно будущие «апартаменты», ждут переезда. Тогда те документы и фотографии, которые пока хранятся в громадных папках, найдут себе место на стендах и станут намного заметнее и доступнее посетителям музея, как и многочисленные сувениры, привезенные в Белые Столбы гостями ГФФ и фестиваля или подаренные представителям ГФФ в разных странах, где они бывали с деловыми визитами.

В ноябре 2001 года на пост генерального директора ГФФ РФ был назначен Николай Бородачев. С его приходом новый дом достроили и заселили. Можно сказать, что Госфильмофонду с руководителями тоже везет, как на первых порах удивительно повезло со специалистами. Каждый директор о своих сотрудниках заболел. А сотрудники, несмотря на мизерность зарплаты, продолжают добросовестно трудиться на рабочих местах. Сегодня коллектив Госфильмофонда состоит примерно из 500 человек.

Текущий год в Китае объявлен «Годом России». В этой связи состоялся профессиональный контакт представитель китайской синемастики с Госфильмофондом. Китайские коллеги подарили В. Дмитриеву небольшого золотистого дракона – охранять сокровища, собранные в хранилище. Эта фигурка, гордо восседающая на груди коробок для пленки, «живет» в музее рядом со знаменем и гимном Госфильмофонда, бдительно поглядывает вокруг своими «рубиновыми» глазами. Оказывается – не зря, на сокровища действительно покушались, но об этом расскажет следующая глава о делах, людях и коллекциях Госфильмофонда.

Продолжение следует

НОВОЕ ПОСОБИЕ ПО КИНОТЕАТРАЛЬНОЙ ТЕХНИКЕ¹

Ю.Черкасов, О.Шатилов

Грейферный механизм (рис. 1) состоит из рамки 1 с зубьями, плоского кулачка 4, торцевого кулачка (диска) 2. Грейферная рамка движется по направляющим скалкам 3 и может поворачиваться также вокруг их оси. Зубцы грейферной рамки не находятся в постоянном сцеплении с кинолентой. После того как зубья рамки вошли в перфорации киноленты, она скачкообразно протягивает фильм на один кадр. Затем зубцы выходят из перфораций, рамка перемещается к следующему кадру и вновь входит в сцепление с кинолентой.

Профиль кулачка, приводящего в движение грейферную рамку, выбран таким образом, чтобы при его вращении рамка по направляющим перемещалась вверх и вниз на расстояние, равное шагу кадра. Кулачок состоит из четырех участков: двух – по 82° с переменным радиусом профиля (рабочего хода) и двух – по 98° с постоянными радиусами. Когда вращающийся кулачок соприкасается с рамкой грейфера участками с постоянными радиусами, рамка остается неподвижной (холостой ход кулачка).

Если при повороте кулачка расстояние от его центра до верхней полки уменьшается, а до нижней – увеличивается, рамка движется вниз, и наоборот. Расстояние между граничными положениями рамки по вертикали равно разности большого и малого радиусов кулачка.

Рабочая поверхность диска грейфера состоит из двух смещенных в пространстве плоскостей, плавно переходящих одна в другую. Благодаря такой форме диск является торцевым кулачком. При вращении он контактирует с лапками рамки и перемещает ее в горизонтальной плоскости, вводя в перфорации или

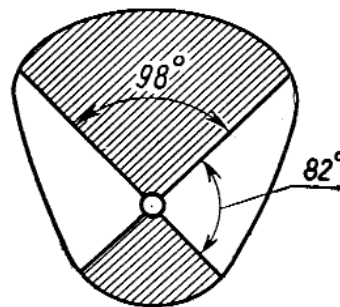
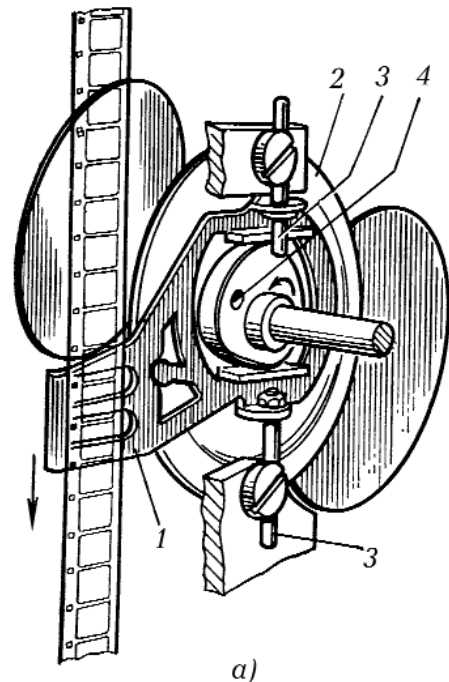


Рис. 1. Грейферный механизм (а). Углы кулачка, соответствующие протягиванию и стоянию кадра (б)

¹ Продолжение. Начало в №9-12, 2005 г., №1-3,5,6, 2006 г.

выводя из них зубья рамки. Когда между лапками проходят участки рабочего хода диска грейфера, то зубья рамки вводятся в перфорации фильма и выводятся из них. Грейферный механизм совершает полный цикл за один оборот своего вала. Различают четыре такта его работы:

Первый – диск грейфера вводит зубья рамки в перфорации киноленты, кулачок завершает холостой ход.

Второй – рамка под действием кулачка протягивает киноленту на один кадр, диск поворачивается на холостом ходу.

Третий – диск грейфера выводит зубцы рамки из зацепления с кинолентой, кулачок поворачивается на холостом ходу.

Четвертый – кулачок поднимает рамку вверх, диск грейфера поворачивается на холостом ходу.

Для повышения износостойкости механизма грейферная рамка и диск изготавливаются из высокопрочной стали и подвергаются специальной термической обработке. Кулачок изготавливают из текстолита и проваривают в масле. Смазка грейферного механизма – местная, с помощью насыщенных маслом фетровых фитилей, собранных в пакет.

ОБТЮРАТОРЫ

Обтюратором называется устройство, перекрывающее световой поток кинопроектора на время смены кадра в кадровом окне. В кинопроекторах обтюраторы вращаются с постоянной скоростью. Они бывают дисковые, конические и цилиндрические (рис. 2).

Обтюраторы должны отвечать трем основным требованиям: частота перекрываний светового потока должна быть не ниже критической частоты мельканий, обтюратор должен иметь по возможности наибольший коэффициент пропускания², работа обтюратора должна быть согласована с работой механизма прерывистого движения.

Чтобы мелькания не воспринимались зрителями при перекрывании света, на обтюраторе устанавлива-

ют две симметричные лопасти, одна из которых является рабочей, а вторая, перекрывающая световой поток при неподвижном кадре, – холостой. В этом случае при частоте кинопроекции 24 кадр/с световой поток будет перекрываться 48 раз в 1 с, что соответствует критической частоте слияния мельканий.

Можно использовать однолопастный обтюратор, но частоту его вращения следует увеличивать вдвое. В

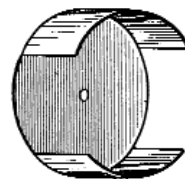
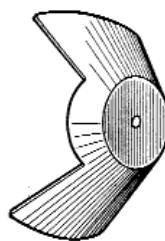
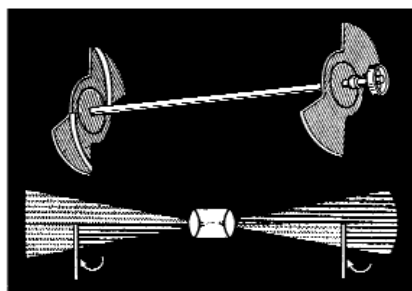
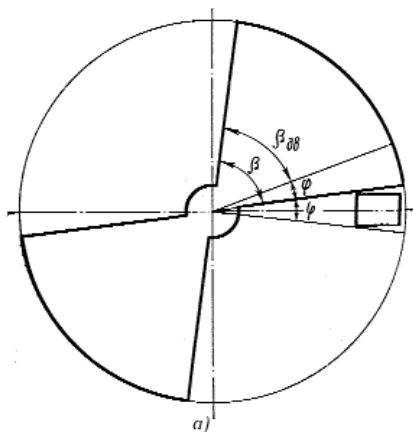


Рис. 2. Обтюраторы: а – дисковый, б – двойной, в – конический, г – цилиндрический

² Коэффициент пропускания определяется отношением светового потока, прошедшего через обтюратор, к световому потоку, падающему на него за время полного цикла механизма прерывистого движения.

этом случае одна и та же лопасть перекрывает кадровое окно при движении фильма и при его проецировании.

Коэффициент пропускания obtюратора выражают через отношение углов, соответствующих его прозрачной части, и полного цикла механизма прерывистого движения.

В однолопастных obtюраторах с удвоенной частотой вращения коэффициент пропускания несколько повышается за счет сокращения времени на предварительное закрытие кадрового окна. Такие obtюраторы применяются в двухформатных кинопроекторах с большими световыми потоками.

Для повышения коэффициента пропускания иногда используют систему obtюраторов, так называемые двойные obtюраторы (рис. 2, б). В кинопроекторе КН-20 световой пучок перекрывается двумя взаимно синхронизированными дисковыми obtюраторами, вращающимися в противоположных направлениях. Каждый из этих obtюраторов перекрывает только половину сечения светового пучка, и тем самым ускоряется предварительное закрытие кадрового окна.

Конический obtюратор (рис. 2, в) представляет собой усеченный конус с вырезами на боковых поверхностях. Принцип действия его аналогичен дисковому. Преимущество конического obtюратора перед дисковым заключается в том, что он может быть установлен ближе к кадровому окну, а следовательно, может быть получен и больший коэффициент пропускания. Конический obtюратор широко распространен в стационарной аппаратуре.

Цилиндрический obtюратор (рис. 2, г) остался лишь в старых моделях кинопроекторов. Он принципиально отличается от дискового и конического obtюраторов. Цилиндрический obtюратор перекрывает световой поток одновременно в двух плоскостях, находящихся на разных расстояниях от кадрового окна.

Коэффициенты пропускания obtюраторов: дискового и конического – 0,57–0,6; цилиндрического – 0,4–0,5; однолопастного с удвоенной частотой вращения в двухформатных кинопроекторах – 0,62; двойного в КН-20 – 0,63.

Согласованная работа obtюратора и механизма прерывистого движения определяется отсутствием



Рис. 3. Тяга obtюратора: а – вверх, б – вниз

при кинопроекции так называемой «тяги» изображения. Эффект «тяги» возникает, когда obtюратор не перекрывает полностью кадровое окно на время смены кадра и на экран проецируется движущееся изображение. Зритель кроме основного изображения видит еще и «смазанное» в виде полос, идущих вверх или вниз от светлых мест кадра. Различают два вида «тяги» изображения. Если движение кадра начнется раньше, чем рабочая лопасть obtюратора перекроет световой поток (obtюратор опаздывает), то кадр будет проецироваться, уходя от кадрового окна вниз. Объектив кинопроектора повернет изображение, и полосы от светлых деталей кадра окажутся направленными вверх от основного изображения. Такой вид «тяги» называется «тяга вверх» (рис. 3, а). Если движение кадра еще не прекратилось, а световой поток уже открыт рабочей лопастью obtюратора (obtюратор опережает), то кадр будет проецироваться, приходя к кадровому окну. В этом случае, наоборот, тянущие полосы у светлых мест изображения на экране будут направлены вниз. Этот вид «тяги» называется «тяга вниз» (рис. 3, б).

Во всех типах кинопроекторов предусмотрена регулировка obtюратора для достижения его согласованной (синфазной) работы с механизмом прерывистого движения.

МЕХАНИЗМЫ СОВМЕЩЕНИЯ КАДРА С КАДРОВЫМ ОКНОМ

В процессе демонстрации кинофильма может возникнуть нарушение положения кадра относительно кадрового окна кинопроектора. Тогда на экране оказываются видны межкадровая полоса и участки двух

смежных кадров. Данный дефект кинопроекции обычно называют проекцией «не в рамку». Его причинами могут быть неправильная зарядка и склейка киноленты, а в 16-мм фильмокопиях неточное расположение межкадровой полосы относительно перфораций.

Для корректировки положения кадра во время работы кинопроектора предназначены механизмы совмещения кадра с кадровым окном. Они либо перемещают кадровое окно относительно кинофильма, либо дополнительно перемещают кинофильм относительно кадрового окна.

При коррекции кадра по первому принципу предусмотрено перемещение кадрового окна, объектива и элементов осветительно-проекционной системы кинопроектора.

На рис. 4 приведена схема коррекции положения кадра в кинопроекторе КН, выполненная по первому принципу. Источник света и первые две линзы конденсора при перемещении кадрового окна остаются неподвижными, третья линза конденсора перемещается одновременно с кадровым окном и объективом.

В узкоплеченных кинопроекторах не требуется перемещать элементы осветительной системы при коррекции кадра: в 16-мм фильмокопии единственная перфорация на каждый кадр исключает неправильность зарядки, а погрешность расположения

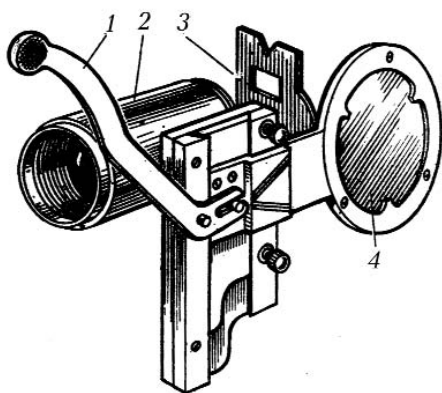


Рис. 4. Механизм коррекции кадра в кинопроекторе КН: 1 – рукоятка, 2 – объектив, 3 – кадровая рамка, 4 – линза конденсора

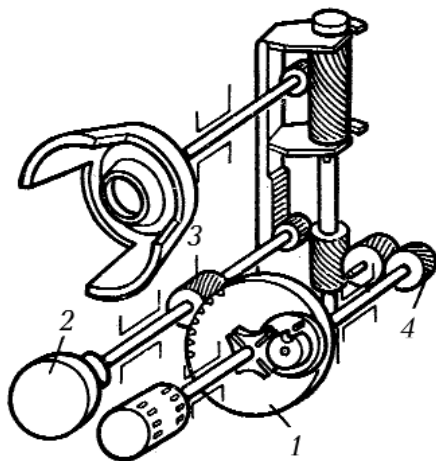


Рис. 5. Механизм коррекции кадра в кинопроекторе КИТ и 23 КПК

межкадровой полосы относительно перфорации весьма мала.

В стационарных кинопроекторах из-за громоздкости осветителей первый принцип совмещения кадра неприемлем. В них при установке кадра фильм перемещается относительно кадрового окна за счет дополнительного поворота скачкового барабана. Схема такой системы показана на рис. 5. При повороте рукоятки 2 установки кадра зубчатое колесо 3 через зубчатый венец на корпусе мальтийского механизма 1 поворачивает его относительно оси креста. Эксцентрик, сопряженный с крестом фиксирующей шайбой, перемещаясь вместе с корпусом, поворачивает крест со скачковым барабаном на некоторый угол в ту или другую сторону. Если дополнительный поворот барабана совпадает с направлением движения фильма, кинолента вытягивается из фильмового канала. Если же барабан повернулся в противоположную сторону, то кадр не полностью будет протянут мимо кадрового окна, что равносильно его смещению против направления движения фильма.

ФИЛЬМОВЫЙ КАНАЛ

Фильмовый канал удерживает кадр неподвижно в момент проецирования в строго определенной плоскости относительно проекционного объектива.

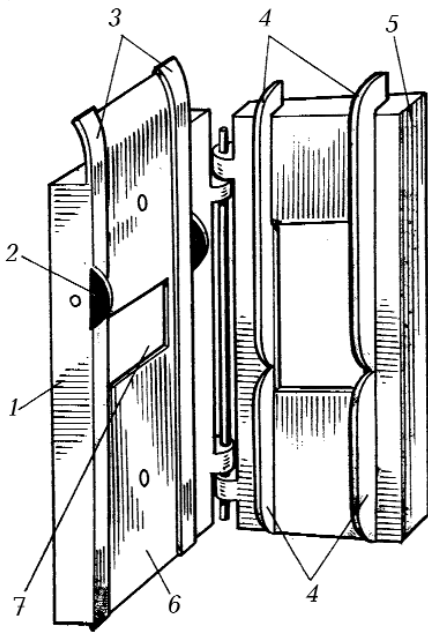


Рис. 6. Прямолинейный фильмовый канал

Он препятствует перемещению фильма по инерции после продергивания его механизмом прерывистого движения, не повреждает поверхность фильмокопии, обеспечивает удобство зарядки кинофильма в канал и чистки деталей канала, ограничивает проецируемую часть кадра всех видов демонстрируемых фильмов.

В кинопроекторах применяют прямолинейные и криволинейные фильмовые каналы. Прямолинейный фильмовый канал (рис. 6) состоит из неподвижной части – основания 1, жестко закрепленного на корпусе кинопроектора, и подвижной – 5. На основании помещается сменяемая кадровая рамка-вкладыш 6 с кадровым окном 7. В двух пазах подвижной части канала установлены две пары прижимных полозков 4, которые при закрытом канале прижимают фильм к полозкам 3 кадровой рамки. Такая система полозков удерживает киноленту в канале при прохождении склейки, а также обеспечивает прижим киноленты, регулируемый сжатием пружины, давление которой передается полозкам. В обеих частях фильмового канала (подвижной и неподвижной) есть прямоугольные окна для прохода света.

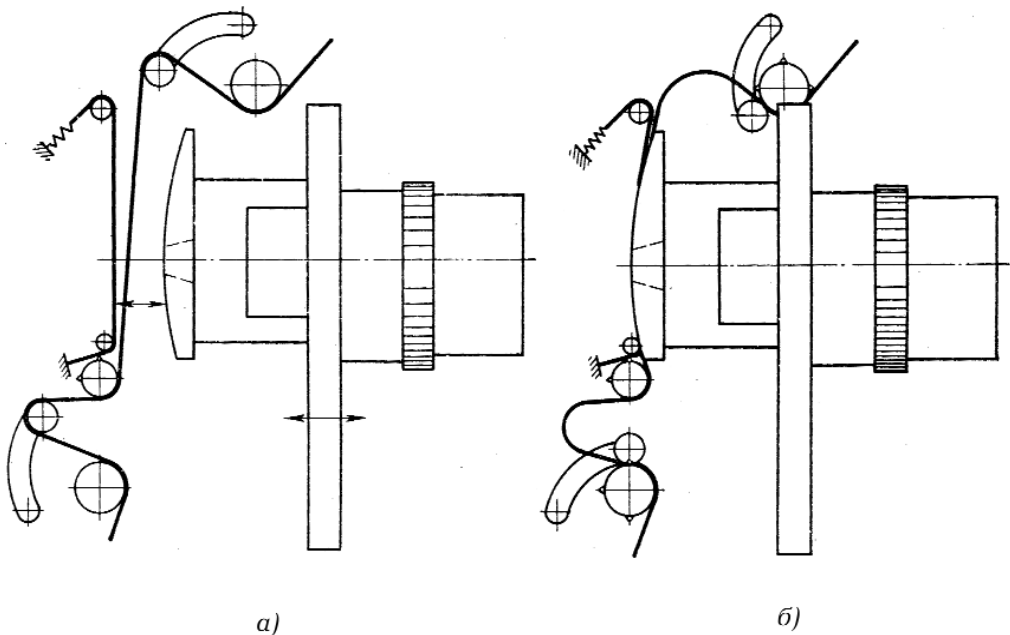


Рис. 7. Криволинейный фильмовый канал: а – канал открыт, б – закрыт

Самопроизвольно кадр может перемещаться в फिल्मовом канале вертикально и горизонтально. После того как механизм прерывистого движения сменил кадр, участок киноленты между верхней петлей и скачковым барабаном может по инерции продвигаться (наблюдается вертикальная неустойчивость изображения на экране). Инерционным перемещением кадра препятствует сила трения в फिल्मовом канале, которую создает необходимый прижим киноленты.

Горизонтальным перемещениям кадра препятствует поперечно-направляющий ролик 2, установленный на основании फिल्मового канала над кадровым окном.

Для сохранения поверхности фильма, несущей изображение и фонограмму, фильм к кадровой рамке прилегает не по всей ее ширине, а лишь по выступающим поверхностям (полозкам). К ним фильм прижимается по перфорационным дорожкам прижимными ползками. Необходимо, чтобы этот прижим был отрегулирован и не превышал допустимый. В противном случае создаваемые зубьями скачкового барабана на перфорационные перемычки большие усилия приведут к ускоренному износу киноленты.

При работе кинопроектора световой поток значительно нагревает фильм канал и приводит к образованию нагара на его деталях, соприкасающихся с фильмом. От нагара на киноленте могут возникать царапины и даже надрезающие полосы. Для создания нормального теплового режима фильм канал в кинопроекторах с ксенонowymi лампами 5000 Вт и выше применяется водяное охлаждение.

В настоящее время широкое распространение получили криволинейные фильм каналы. В криволинейном канале (рис. 7) фильм изгибается в продольном направлении, такой изгиб способствует увеличению его жесткости. Кривизна канала направлена выпуклостью в сторону осветителя. Кинолента прижимается не жесткими ползками, а стальными или пластмассовыми ленточками, которые легко принимают необходимый изгиб.

ДЕТАЛИ ЛЕНТОПРОТЯЖНОГО ТРАКТА

Зубчатые барабаны необходимы для продвижения киноленты в лентопротяжном тракте кинопроектора. Они должны обеспечить надежное зацепление с перфорациями киноленты вне зависимости от ее усадки, но не вызывать быстрого износа межперфорационных перемычек. По назначению зубчатые барабаны разделяют на тянущие, задерживающие и комбинированные.

Тянущими барабанами называются такие, при работе которых набегающая ветвь киноленты натянута больше, чем сбегаящая (рис. 8, а). У задерживающих барабанов, наоборот, набегающая ветвь натянута меньше сбегаящей (рис. 8, б). У комбинированного барабана одна часть зубьев выполняет функцию тянущего, а другая – задерживающего барабана (рис. 8, в).

Важнейшими параметрами зубчатого барабана (рис. 9) являются: шаг зубьев барабана t_b , наружный диаметр опорного пояса D_0 , размеры и профиль зуба.

Число зубчатых венцов зависит от расположения перфорационных дорожек на фильмокопии. У барабанов 35-мм и двухформатных кинопроекторов по два зубчатых венца на каждый формат фильма, барабаны 16-мм кинопроекторов имеют один зубчатый венец. У скачковых барабанов 16 зубьев для 35-мм и 20 зубьев для 70-мм фильмов, потому что на один кадр приходится соответственно по 4 и 5 перфораций, а за один оборот мальтийского креста протягивается 4 кадра.

Для тянущих и задерживающих барабанов 35-мм кинопроекторов оптимальное количество зубьев – 24. В сравнении с 16-зубыми барабанами 24-зубые

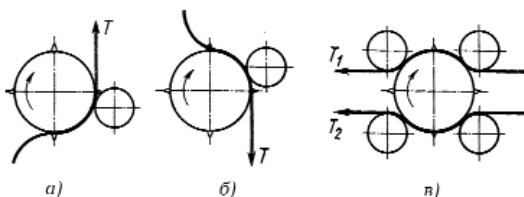


Рис. 8. Типы зубчатых барабанов: а – тянущий, б – задерживающий, в – комбинированный

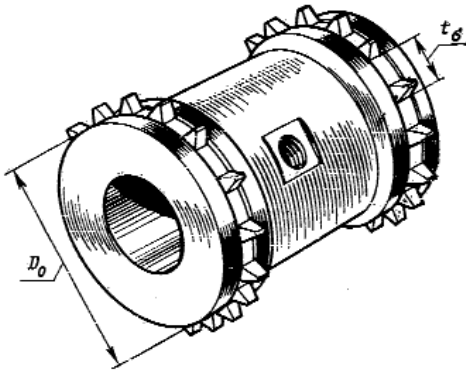


Рис. 9. Параметры зубчатых барабанов

обеспечивают более плавный изгиб киноленты, лучшее прохождение склейки, имеют больше зубьев в зацеплении с перфорациями фильма при том же угле охвата. В двухформатных барабанах – 30 зубьев для 70-мм киноленты. Кинопроекторы КН имеют комбинированные барабаны с 32 зубьями. Благодаря увеличенному размеру этих зубчатых барабанов, в них создается необходимое зацепление с ветвями фильма при небольших углах их охвата. Для 16-мм кинопроекторов применяют 12-зубые барабаны.

Зубчатые барабаны изготавливают и укрепляют на валах с такой степенью точности, чтобы не создавать дефекты при демонстрации фильма и не наносить повреждения перфорациям фильмокопий. У зубчатых барабанов обеспечивается строгая концентричность посадочного отверстия и цилиндрического опорного пояса. Наличие диаметрального биения у скачковых и звуковых барабанов вызывает соответственно вертикальную неустойчивость кадра и ухудшение качества звуковоспроизведения фильма. Поэтому у этих барабанов допускается диаметральное биение не более 0,01 – 0,02 мм.

К конструктивно-эксплуатационным показателям зубчатых барабанов относятся удобство замены и регулирования их в лентопротяжном тракте, необходимая износоустойчивость. Это обеспечивается соответствующими способами крепления барабанов на валах, их изготовлением из высокопрочной стали и термической высокочастотной закалкой зубьев барабанов.

Ролики в сочетании с другими деталями обеспечивают прохождение киноленты по заданной схеме лентопротяжного тракта с необходимой точностью положения ее осевой линии. К ним предъявляются следующие требования: от соприкосновения с кинолентой ролики должны легко вращаться, конструкция роликов должна быть выполнена так, чтобы ролик соприкасался с фильмом рабочими поясками только по его перфорационным дорожкам, не задевая поверхности киноленты с изображением и фонограммой (за исключением фетрового прижимного ролика), ролики должны иметь благоприятные конструктивно-эксплуатационные показатели (износостойкость, удобство замены, регулирования в лентопротяжном тракте, смазки).

В соответствии с выполняемыми функциями ролики подразделяют на придерживающие, продольно-направляющие, поперечно-направляющие, прижимные. Для сокращения количества деталей в лентопротяжном тракте и по конструктивным соображениям отдельные ролики выполняют несколько функций.

Придерживающие ролики (рис. 10, а) предотвращают сход киноленты с зубчатых барабанов. Они имеют кольцевые канавки, которые дают возможность свободно проходить зубьям барабана. Ролики устанавливаются в каретке и вместе с ней отводятся от зубчатого барабана при зарядке фильма. При работе кинопроектора между рабочими поясками ролика и зубчатого барабана должен быть зазор, равный двойной толщине пленки (0,3 мм). Зазор необходим для свободного прохождения склеек киноленты. В конструкциях кареток предусмотрена регулировка этого зазора.

Поперечно-направляющие ролики (рис. 10, б) обеспечивают строго определенное положение базового края фильма в фильмовом канале и звукоблоке кинопроектора. Такой ролик состоит из двух частей: неподвижной, реборда которой соприкасается с базовым краем киноленты, и подвижной, находящейся под воздействием сжатой пружины.

В нерабочем состоянии расстояние между ребордами ролика несколько меньше ширины киноленты. При зарядке киноленты подвижная часть ролика отходит и прижимает фильм к неподвижной реборде.

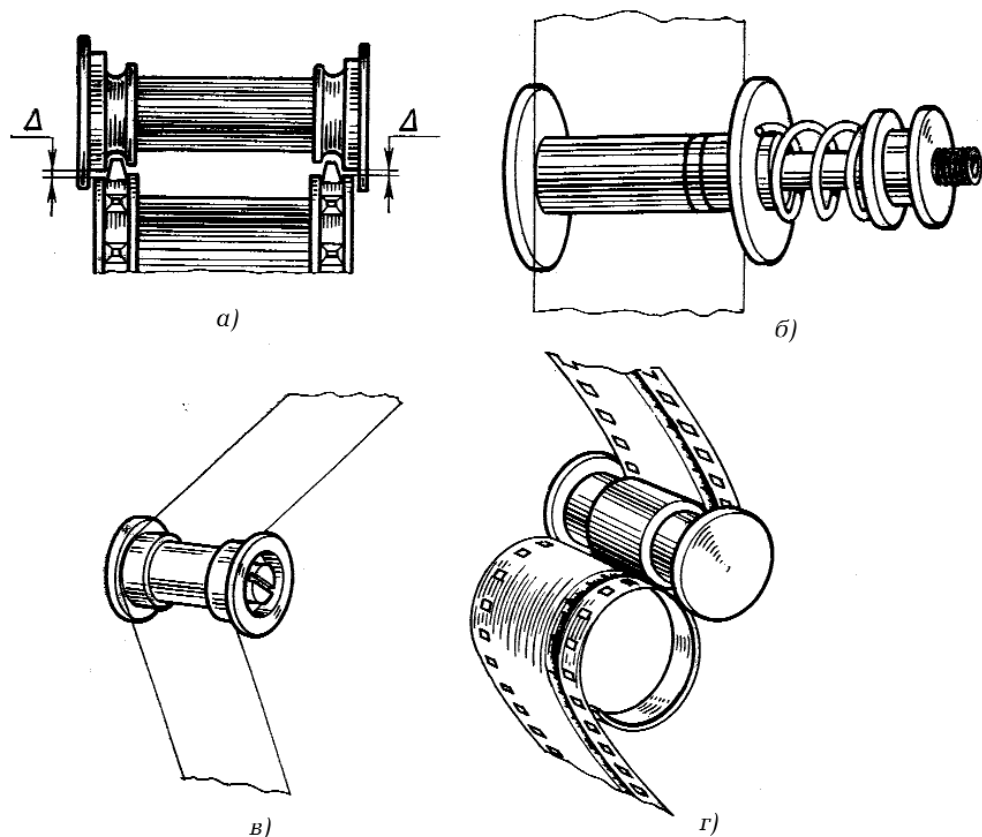


Рис. 10. Ролики

Таким образом, кинолента независимо от усадки всегда правильно ориентирована относительно оси кадрового окна или читающего штриха.

Продольно-направляющие ролики (рис. 10, в) служат для направления киноленты в лентопротяжном тракте кинопроектора. С их помощью создают необходимые углы охвата зубчатых и гладкого барабанов, входа киноленты в фильмочный канал и поступление на принимающую бобину. Эти ролики бывают подпружиненными, их применяют в двухзвенных стабилизаторах скорости, а также для сглаживания рывков наматывателя.

Прижимной ролик (рис. 10, г) гладкого барабана, оказывая давление определенной величины, обеспечивает требуемую силу трения между кинолентой и

поверхностью гладкого барабана, необходимую для нормальной работы стабилизатора скорости. Эти ролики выполняют функции поперечно-направляющих и продольно-направляющих. В каретках прижимных роликов предусмотрена корректировка положения читающего штриха относительно фонограммы, что используется при юстировке звукочитающих систем.

От эксплуатации роликов во многом зависит сохранность фильмокопий. Несвоевременная их проверка и смазка, а также неправильная установка могут привести к их заеданию, смещению рабочих поясков и, как следствие, к преждевременному износу и порче фильмокопии.

Продолжение следует

1956, «СОРОК ПЕРВЫЙ»

Рубрику ведет М. Фридман



Так уж случилось (об этом я обязательно расскажу), о фильме «Сорок первый» в среде кинематографистов начались разговоры задолго до окончания съемок. Может быть, поэтому на просмотр, устроенный на «Мосфильме», пришли многие любопытствующие, в том числе и маститые режиссеры, те, кто заранее предвещал дебютанту Григорию Чухраю провал. Они говорили, что он взялся за материал, который не знает, что ему, прошедшему Отечественную войну, и надо снимать про нее, а Гражданскую, о которой они рассказали и еще расскажут, пусть оставит им. Но когда просмотр закончился, один из них сказал: «Этому парню (имелся в виду Чухрай) хорошо бы сейчас умереть. Он уже не снимет ничего подобного».

Немного найдется в истории кино дебютных фильмов, которые безоговорочно можно назвать шедеврами. «Сорок первый» Григория Чухрая принадлежит к ним. Бывало, что за ярким дебютом шли провалы, и режиссер оставался автором одного фильма. К счастью, Чухрай своими следующими картинами доказал, что успех «Сорок первого» был не случайным, ибо за ним последовали удиви-

тельная, прекрасная «Баллада о солдате» и романтическая и драматическая сага о летчике-испытателе «Чистое небо».

В чем маститые режиссеры были правы, так это в том, что Великую Отечественную боевой офицер-десантник Чухрай знал очень хорошо, пройдя ее от первого дня до последнего, и имел не только боевые награды, но и тяжелые ранения. В одно из них, когда он после ряда тяжелейших операций приходил в себя в палате, юная медсестра, симпатизируя кареглазому, усатенькому старшему лейтенанту, принесла ему книгу повестей и рассказов Бориса Лавренева. Когда-то, будучи старшеклассником, он держал в руках точно такой же сборник и теперь, перечитав, снова задержался на повести «Сорок первый». Вспомнилось ему, что именно тогда, в свои семнадцать, он впервые подумал о себе как о будущем кинорежиссере и решил, что если такое в его жизни случится, то он обязательно воплотит на экране трагическую историю красноармейки Марютки, влюбившейся в своего врага, белого офицера, а потом застрелившей его. Но если в семнадцать он только мечтал, то теперь, в 22, взял да и написал сценарий



фильма. Позже Григорий Наумович признавался, что, несмотря на то что он несколько раз переписывал сценарий, что в конце концов написал его опытный киносценарист Григорий Колтунов, в фильм вошли эпизоды и сцены, сочиненные им в военном госпитале. В желании экранизировать повесть Лавренева он еще больше укрепился после того, как во время учебы во ВГИКе увидел фильм признанного мастера немого кино Протазанова «Сорок первый», поставленный в 1927 году. То ли потому, что недавно вернувшийся из эмиграции режиссер заглаживал свою вину перед большевиками, то ли так жестко поработала цензура, но в фильме все красные были благородными героями, а белые — негодяями. С чем Чухрай был категорически не согласен и принципиально не собирался изображать красных и белых с «классовых позиций». Вот с этого и начался шлейф толков и пересудов, который тянулся до самого выхода на широкий экран. Увидев первые отснятые метры пленки, перепуганный сценарист Г. Колтунов написал «телегу» на имя директора студии: «Под этой грязной белогвардейской тряпней я не поставлю своего честного имени». Мудрый Иван Пырьев, бывший в ту пору директором «Мосфильма», положил эту бумагу под сукно и отдал ее Чухраю лишь тогда, когда фильм с триумфом шел по экранам.

Гораздо сложнее развернулся конфликт между режиссером и оператором. Чухрай был на седьмом небе, когда узнал, что снимать фильм просится Сергей Урусевский, уже в ту пору прославивший великим мастером. Только не знал простодушный и доверчивый Григорий, что

Урусевский не случайно напросился в группу Чухрая. Он давно уже мечтал о режиссерской постановке и был уверен, что дебютант послушно во всем станет с ним соглашаться, а в коридорах студии, если ненароком шепнуть кому-то на ушко, все быстро узнают, кто на самом деле снял фильм. Но Сергей Павлович не разгадал, что за внешней податливостью и мягкостью Григория скрывается несокрушимая твердость и уверенность в собственных силах. Та самая твердость, что помогала юному командиру взвода поднимать в атаку старых солдат, годящихся ему в отцы. Попытка оператора заварить «бунт» в группе против режиссера принесла результаты — начались роптанье и разброд. И однажды вечером в номер режиссера вошел артист Эдуард Бредун. Сам он снимался в эпизоде, но был мужем Изольды Извицкой, исполнительницы роли Марютки. Видно было, что парень пьян, и с порога начал орать, что Чухрай не умеет работать с актерами, заставляет играть не то, что бедная Изольда страдает. Григорий понимал, с чего голоса «поет» этот пьяный битюг, и меньше всего хотел с ним объясняться. «Иди проспись, — сказал он, — завтра поговорим». Бредун полез в драку. Бывший фронтовой десантник, обучивший рукопашному бою не одного солдата, нанес ему прямой удар в челюсть. Утром приказал отправить артиста Бредуна в Москву. И тот начал распускать по студии слухи, что в группе Чухрая происходит что-то ужасное. Слухи слухами, но шантаж, затеянный Урусевским, продолжался, и уставший от дразг Чухрай был близок к тому, чтобы уйти и уступить ему режиссуру. Но тут веское слово сказал популярнейший из популярных актер Николай Крючков. Обращаясь к Урусевскому, он заявил: «Я в своей жизни видел режиссеров, как нестреляных воробьев, и я говорю ответственно: Чухрай — режиссер. Мне с ним интересно работать. А вы ему все время мешаете...»

Давно нет Сергея Павловича Урусевского, Эдуарда Бредуна и его жены Изольды Извицкой, нет и самого Григория Чухрая. Но они для меня не просто покойники, о которых не принято говорить плохо, а действующие лица истории под названием «Как снимался фильм «Сорок первый». К тому же я придерживался фактов, почерпнутых мною из честных и искренних книг Григория Чухрая «Моя война», «Мое кино», написанных им незадолго до кончины.



НИКОЛАЙ БУРЛЯЕВ

(3.08.1946 г.)

Среди абитуриентов, поступавших в Театральное училище имени Щукина, Коля выделялся своей известностью: ко времени вступительных экзаменов юный актер снялся в нескольких фильмах – «Мальчик и голубь», «Иваново детство», «Вступление». Играл в спектакле Театра им. Моссовета «Ленинградский проспект». И уже в ролях подростков обнаружил яркую индивидуальность. После окончания училища (1967) много снимался («Мама вышла замуж», «Служили два товарища», «Андрей Рублев», «Трын-трава»). Среди работ в кино, созданных актером в зрелом возрасте, особенно следует отметить роли в фильме «Военно-полевой роман», «Какая чудная игра!», «Маленькие трагедии».

Николай Бурияев попробовал себя в режиссуре, сняв фильмы «Посехонская старина», «Лермонтов», «Все впереди».



СТАНИСЛАВ САДАЛЬСКИЙ

(8.08.1951 г.)

Впервые в кино он снялся в фильме «Три дня в Москве», будучи в те годы (начале 70-х) актером московского театра «Современник» после окончания ГИТИСа. Настоящая популярность пришла к С.Садалскому с выходом телесериала «Место встречи изменить нельзя», где он сыграл шепелявого карманника Кирпича. Не меньший успех принесла молодому артисту роль гусара Плетнева в фильме «О бедном гусаре замолвите слово». За 30 лет в кино Садалский переиграл разные роли. С особым удовольствием актер играет характерные роли, такие как в фильмах «Белые росы», «Уникум», «Очень страшная история», «Две стрелы», «Аферисты», «Небеса обетованные», «Действуй, Маня» и др.

НИКОЛАЙ ГУБЕНКО

(17.08.1941 г.)

«Я очень люблю Колю Губенко и возлагаю на него большие надежды», – эти слова сказал не щедрым на похвалу Сергей Герасимов, мастерскую которого во ВГИКе Губенко закончил как артист в 1964-м и как режиссер в 70-м. Можно смело сказать, что артист и режиссер оправдал надежды своего великого учителя в полной мере. Вспомним хотя бы некоторые его актерские работы в фильмах «Мне 20 лет», «Пароль не нужен», «Дворянское гнездо», «Директор», «Пришел солдат с фронта», «Они сражались за Родину», «Прошу слова». И замечательные фильмы, поставленные им: «Подранки», «Пришел солдат с фронта», «Из жизни отдыхающих», «И жизнь, и слезы, и любовь».

По-прежнему возглавляя театр «Содружество актеров Таганки», Николай Николаевич активно занят политической деятельностью – он депутат Государственной Думы РФ.





ВЛАДИМИР КОНКИН

(19.08.1951 г.)

Родившись в Саратове и там же окончив Театральное училище, он в 22 года стал самым молодым заслуженным артистом Украины. Это звание принесла ему роль Павки Корчагина в телефильме «Как закалялась сталь», снятом на киностудии имени А.П.Довженко. Широкая известность открыла молодому артисту двери московских театров и киностудий. Актер много снимается («Романс о влюбленных», «Марина», «Аты-баты, шли солдаты»). В конце 70-х Конкину снова выпала удача – роль Володи Шарапова в знаменитом телесериале «Место встречи изменить нельзя», где его основным партнером был Владимир Высоцкий.

В последние 10–15 лет актер исчезал из виду, потом снова появлялся на экране уже в роли побитых жизненными неудачами пожилых героев («Исчадие ада», «А спать с чужой женой хорошо?», «Принцесса на бобах»).



АЛЕКСЕЙ УЧИТЕЛЬ

(31.08.1951 г.)

Потомственный кинематографист, сын знаменитого ленинградского мастера документального кино Ефима Учителя, Алексей пришел на ЛСДФ в 70-е, в один из самых трудных и мракобесных периодов. Снял бодрые комсомольско-молодежные ленты. Но грянула перестройка, и ему удалось сделать такие, ставшие культовыми в молодежной среде, фильмы, как «Рок», «Рок в России», «Маэстро», героями которых были подпольные в советское время музыканты Б.Гребенщиков, В.Цой и Ю.Шевчук. Первым игровым фильмом А.Учителя стала лента «Мания Жизели» по сценарию Д. Смирновой. По ее же сценариям он поставил еще и «Прогулку», и «Дневник его жены». Все эти фильмы имели благополучную прокатную судьбу. А его последняя по времени картина «Космос как предчувствие» удостоена главного приза XXVII Московского МКФ.

Учредитель журнала «Киномеханик / Новые фильмы» – Российское агентство «Информкино»

Главный редактор Регер Ирина Равильевна

Заместитель гл. редактора Фридман Михаил Абрамович

Редакторы отделов: Семичастная Валентина Ивановна, Бахтина Валерия Геннадьевна

Верстка: Ирина Алексеева

Подписано в печать 28.07.2006 г.

Тираж 2500 экз.

Адрес редакции: Россия, 119017, Москва, ул. Б. Ордынка, 43.

Тел.: (495) 951-46-96 **Тел./факс:** (495) 951-11-33.

E-mail: kinomechanics@yandex.ru, kinomehanik@ra-informkino.ru

Отпечатано в ООО Типография «Мастер печати»

129110, г. Москва, Капельский пер., 8, стр. 1