

С.А. Филиппов

## Прошлое и будущее стереокино\*

Первые строки ежегодного отчета Комитета по прогрессу Американского общества кино- и телеинженеров исполнены триумфа: прошедший «год будет отмечен как веха в истории кинематографического производства и показа. В то время, когда киноиндустрию осаждали гнетущие отчеты о низких кассовых сборах лучшей продукции, которую может произвести индустрия, на экране появились две эпохальных премьеры, которые воскресили кинобизнес» – к одной из этих премьер мы вернемся несколько позже, вторая же – премьера фильма, снятого в формате «3-D». В этом формате стали сниматься многие десятки фильмов, тысячи кинотеатров переоборудуются под их показ. Было это, правда, больше полувека назад, и успех был хотя и бурным, но весьма недолгим: уже двумя годами позже авторы очередного отчета скупно отметили, что «интерес к 3-D съемке падал в течение 1954, и на конец года в производстве не было ни одного полнометражного фильма»<sup>1</sup>. Что же случилось тогда, и что может произойти теперь? Попробуем понять.

---

\* Частично опубликовано в журнале «Искусство кино». №6, 2010.

<sup>1</sup> Эти отчеты, соответственно: Progress Committee Report // Journal of the SMPTE. Vol. 60, No. 5 (May 1953). P. 535, и Progress Committee Report // Journal of the SMPTE. Vol. 64, No. 5 (May 1955). P. 238.

Разработки в области стереокино (будем по преимуществу пользоваться этим, пока что более традиционным для нас термином, который, к тому же, гораздо более точен) начались еще до появления обычного, так сказать, двухмерного кинематографа – например, таким известным изобретателям кино, как Жорж Демени и Уильям Фриз-Грин, патенты на две системы стереопоказа были выданы еще в 1893 году. После официального рождения кино интерес к «трехмерным» технологиям только возрастал, и в обзоре 1926 года один только список стереокинематографических патентов занимает полтора десятка страниц мелким шрифтом<sup>2</sup>. Правда, большая часть ранних разработок была связана либо со специальными сложными приспособлениями, устанавливаемыми непосредственно перед каждым зрительским креслом, либо со сложным растровым экраном: примером первого типа будет нашумевшая в 1923 году американская система «Телевью», примером второго – советская система Семена Иванова, установленная в открывшемся в феврале 1941 года стереокинотеатре «Москва». Не вдаваясь в технические подробности, отметим, что оба типа систем были не только громоздки и тяжелы в эксплуатации, но и весьма неудобны для зрителей, поскольку значительно ограничивали их возможность двигать головой. Поэтому в итоге победили системы с очками для каждого зрителя – дешевые, с цветными очками, в которых, естественно, можно смотреть только черно-белые стереофильмы, и несколько более дорогие, с поляризационными очками, позволяющими смотреть и цветное стереокино. Такие системы получили довольно заметное распространение уже к середине 1930-х годов, и в них снимали, в том числе, и полнометражные картины.

Поэтому в двухплочной поляризационной системе Natural Vision, в которой был снят цветной полнометражный игровой фильм «Дьявол Бвана» (с упоминания премьеры которого 26 ноября 1952 года мы и начали наши рассуждения), не было ничего нового в техническом отношении. Успех стереокино в начале пятидесятых не был связан с техническими причинами. Не был связан с ними и его закат в середине десятилетия: хотя Natural Vision, как и любая другая система на нескольких одновременно показываемых пленках, не очень хорошо подходила для широкого проката, где непросто обеспечить необходимую

---

<sup>2</sup> Wall E.J. Stereoscopic Cinematography // Transactions of the S.M.P.E. Vol. X, No. 28 (October 1926). P. 331-344.

точность совмещения изображений, тем не менее, не существовало никаких технических препятствий к размещению стереопар на одной стандартной пленке – 35-миллиметровой, как например в системе Иванова, или 70-миллиметровой, как в более поздней советской системе «Стерео-70». Если бы имела место значительная потребность в технически качественной системе стереокино, пригодной для массового использования, такая система была бы без особых проблем создана кинотехникой того времени. Во взлете и падении начала пятидесятых техника неповинна, и мы больше к техническим проблемам стереокино возвращаться не будем.

Среди главных причин этого падения часто называют те самые злополучные очки, которые «многим зрителям не нравится надевать во время сеанса»<sup>3</sup> (а в советских условиях особым недостатком очков являлось то, что их весьма активно воровали, невзирая на их полную непригодность в быту – а может быть, и именно поэтому). На первый взгляд, причина кажется надуманной – многие люди ходят в очках постоянно, и почти все люди надевают темные очки на южных курортах, так что очковая идиосинкразия человечеству явно не присуща. Однако с точки зрения рецепции искусства ситуация выглядит несколько сложнее: традиционно в европейской культуре ситуация восприятия художественного произведения обычно обставляется какими-то внешними по отношению к реципиенту атрибутами (раздвигающимся занавесом, рамой, специально отведенным местом и проч.), но сам реципиент при этом остается в неприкосновенности. Особая экипировка для реципиента в нашей культуре производит его в *участники* событий, что, в общем, противоречит европейской художественной традиции и делает ситуацию восприятия произведения несколько двусмысленной. Поэтому очки осложняют восприятие стереофильма как художественного явления, хотя и ничуть не мешают восприятию его в качестве зрелища. Можно сказать, что люди не хотели надевать очки не потому, что те натирали им переносицу, а потому что они хотели смотреть кино – киноискусство, а не киноаттракцион.

Вторым часто отмечаемым недостатком стереокино является то, что оно добавляет к уже имеющимся в кино признакам

---

<sup>3</sup> *Комар В.Г., Озеров С.Г.* Получение многоракурсного изображения из двухракурсного, снятого двумя объективами камеры в системе стереоскопического кинематографа // Мир техники кино. №4, март-май 2007. С. 5.

глубины только один, тогда как в нем не хватает двух: бинокулярной *диспаратности*, т.е. отличия изображений, получаемых левым и правым глазами, и *параллакса* движения, т.е. смещения объектов друг относительно друга при даже небольшом изменении точки зрения зрителя. В стереокино добавляется только первый из них, но не второй (собственно, поэтому термин «стереокино» гораздо честнее, чем 3D, или, как писали в 1950-х, «3-D», т.е. three-dimensional, поскольку в таком кинематографе действительно есть стереопсис, а трехмерности по-прежнему нет). Отметим, что «недостаток» этот весьма условный, аналогичный «недостатку» слов в балете – фундаментальное для всех плоских визуальных искусств понятие композиции строится исключительно на том, что она выглядит одинаково с любого зрительского места (и, тем самым, подчиняется воле автора, а не зрителя), поэтому добавление к кинематографу параллакса движения было бы не его обновлением, а созданием совершенно нового искусства, основанного на своих собственных принципах. С другой стороны, добавление одной только диспаратности без параллакса приводит к неустранимому недостатку уже без всяких кавычек: зритель в результате ощущает, что «изображение на экране искажается и выглядит неестественным, когда он даже немного смещает вправо или влево свою голову <...>. При этом близко расположенные к зрителю виртуальные предметы смещаются по отношению к удаленным предметам в направлении прямо противоположном тому, как это происходит в жизни»<sup>4</sup>. В этом отношении, кстати, растровые и прочие безочковые системы, мешающие движениям зрителя, оказываются менее подверженными такому недостатку, что, впрочем, не делает их более удобными.

В частных беседах специалисты по кинотехнике иногда добавляют, что важной причиной хронических неудач стереотехнологии является пренебрежение к ней со стороны кинематографистов: и действительно, даже во время бума начала 1950-х из более чем полусотни стереофильмов только один был снят по-настоящему крупным режиссером – это был Альфред Хичкок со своей, впрочем, второстепенной картиной «В случае убийства

---

<sup>4</sup> *Комар В.Г., Озеров С.Г.* Получение многоракурсного изображения из двухракурсного, снятого двумя объективами камеры в системе стереоскопического кинематографа // Мир техники кино. №4, март-май 2007. С. 5.

набирайте М». В другие времена художники масштаба Хичкока стереофильмы не снимали, не говоря уже о более значительных фигурах. Одна из основных причин этого равнодушия – очевидно, громадные технологические и творческие проблемы, связанные с производством стереофильмов, причем тяжеленная сдвоенная камера является лишь наименьшей из них: геометрия пространства стереофильма очень сложна, ее особенности приходится учитывать при компоновке любого сколько-нибудь глубинного стереокадра, и в стереокино существует множество подстерегающих каждого художника подводных камней. Самым известным – но далеко не единственным – из них является так называемое отжимающее действие рамки: если какой-либо находящийся в предэкранном пространстве объект случайно или преднамеренно обрежется рамкой кадра, он может неожиданно «перескочить» в пространство, находящееся позади экрана.

Однако если режиссерам сложно снимать стереофильмы, а зрителям, оказывается, не так уж и удобно их смотреть, то самое время зайти с другой стороны и задаться следующим вопросом: а в чем же, собственно, достоинства стереокино? Какими оно обладает положительными качествами, способными компенсировать все перечисленные (а также и многие неперечисленные) недостатки?

В широких зрительских кругах, а равно как и в среде киноинженеров, весьма распространена концепция кинематографа, которую вслед за Андре Базеном можно назвать концепцией «интегрального реализма» или же «тотального кино», в соответствии с которой кинематографическая идея отождествляется «с тотальным и целостным воспроизведением реальности»: кино должно воссоздавать «совершенное подобие внешнего мира – в звуке, цвете и объеме»<sup>5</sup>. К звуку, цвету и объему, очевидно, следовало бы добавить также и запах, вкус, тактильное чувство, чувство равновесия и ощущение пространственного положения частей нашего тела (проприоцепцию), дабы охватить все семь имеющихся у человека чувств, из которых кинематограф способен воздействовать только на два, да и то с трудом: полноценного объемного восприятия звука удалось достичь лишь в по-

---

<sup>5</sup> Базен А. Миф тотального кино // Андре Базен. Что такое кино?. М., 1972. С. 50.

следние десятилетия, а проблемы объемного зрительного восприятия мы сейчас как раз и обсуждаем. Остается лишь воскликнуть вместе с Базеном: «Кино еще не изобретено!»<sup>6</sup> и, глядя на нынешние успехи стереофильмов, возрадоваться очередному многотрудному шагу на этом тернистом пути к сверкающему всеми семью своими рецепторами восхитительному идеалу<sup>7</sup>.

Однако если проблемы отсутствия запахов и прочего сравнительно редко поднимались за сто пятнадцать лет истории кинематографа, то отсутствие звука и цвета действительно ощущалось как проблема с самого момента возникновения кино. Есть основания полагать, что и недостаточная объемность (или, как чаще говорили во времена немого кино, «рельефность») киноизображения находилась в том же ряду проблем. Во всяком случае, в многочисленных футурологических рассуждениях 1920-х годов практически всегда будущее кино рассматривается как звуковое, цветное, радиофицированное (т.е. телевизионное) и рельефное<sup>8</sup>. То, что три пункта из четырех сбылись, а четвертый является предметом нынешней дискуссии, заставляет отнестись к вопросу серьезнее. Итак, если «тотальная» концепция кинематографа неприемлема, то почему же все-таки звук и цвет были успешно интегрированы в него, и какие следствия вытекают отсюда для стереокино?

Прежде всего, следует признать, что в широкой распространенности идеи «интегрального реализма», от которой общее искусствознание отказалось задолго до возникновения кино (здесь

---

<sup>6</sup> Базен А. Миф тотального кино // Андре Базен. Что такое кино?. М., 1972. С. 52.

<sup>7</sup> Проблема «интегрального реализма» в искусстве вообще и в кино в частности в силу богатой истории ее осмысления в теории искусства, несомненно, заслуживает более подробного разговора, чем мы можем себе позволить в этом кратком очерке. Здесь стоит обратиться прежде всего к фундаментальной работе Эрнста Гомбриха «Искусство и иллюзия» (*Gombrich E.H. Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation. N.Y., 1960*), а в приложении к кино весьма плодотворный ее анализ можно обнаружить, например, в статье Михаила Ямпольского «Кино «тотальное» и «монтажное» // *Ямпольский М. Язык—тело—случай. Кинематограф и поиски смысла. М., 2004. С. 26-49.*

<sup>8</sup> Например, в футурологической монографии *Вадима Фурдуева* «Кино завтра (М.;Л., 1929)», состоящей из четырех глав – по одной на каждое из перечисленных явлений.

характерно, что в первые десятилетия существования кино многие исследователи отказывали ему в праве считаться искусством именно на том основании, что оно, хотя бы и немое и черно-белое, но все равно *слишком близко* к реальности), повинны мы, киноведы. Мы ни к середине XX века, ни к началу XXI не создали сколько-нибудь целостной общепринятой теории кино, так что в результате зрителю не остается ничего иного, как отталкиваться от первой приходящей в голову мысли о кино как о подобии реальности, а киноинженерам так рассуждать естественнее всего просто в силу их основной профессиональной цели – передачи с помощью экранного медиума максимально возможного объема информации. Более того, киноведение само в свое время отдало дань старомодному «тотальному» подходу: примерно так рассуждал бывший когда-то популярным Зигфрид Кракауэр, и, как мы видели, к этой концепции с сочувствием – хотя и со многими оговорками – относился один из крупнейших теоретиков кино Андре Базен. Так что жаловаться на ее неугасающий успех мы не вправе.

Тем не менее, киноведение все же создавало и более адекватные концепции кинематографа: уже в первой монографии по фундаментальной теории кино – в не потерявшей и сейчас актуальности книге Гуго Мюнстерберга «Фотопьеса. Психологическое исследование» – главный вывод состоял в том, что фильм «рассказывает нам человеческую историю, *преодолевая формы внешнего мира* (курсив мой. – С.Ф.) ... и приспособлявая события к формам внутреннего мира»<sup>9</sup>. Более известный классик кинотеории Рудольф Арнхейм в книге «Кино как искусство» постулировал, что эстетические основы кино следует искать среди «коренных различий между действительностью и кинематографическим изображением»<sup>10</sup>. В целом, не слишком преувеличивая, можно сказать, что, за исключением Базена и Кракауэра, большинство теоретиков прямо или косвенно сходятся на том, что жизненность кинематографа является не его целью, а, скорее, неким свойством, которое киноискусству следует преодолевать ради собственно художественных целей – чтобы воплощать внутренний мир (Мюнстерберг), чтобы активно воздействовать на зрителя (Эйзенштейн), чтобы отображать некие культурные

---

<sup>9</sup> Мюнстерберг Г. Фотопьеса: Психологическое исследование (главы из книги) // Киноведческие записки. №48, 2001. С. 272.

<sup>10</sup> Арнхейм Р. Кино как искусство. М., 1960. С. 6.

феномены (структуралисты и постструктуралисты) или же просто для того, чтобы быть искусством (Арнхейм). Какую теоретическую модель кинематографа ни выбирай (кроме «тотальных», разумеется), любой дополнительный элемент жизнеподобия сам по себе не имеет ни малейшего значения, а *значим лишь с точки зрения дополнительных художественных возможностей, которые он создает*. Соответственно, любой такой элемент может утвердиться в киноискусстве только в том случае, когда эти возможности значительны настолько, что перевешивают производственные и художественные трудности, связанные с введением этого элемента в систему киноязыка.

Например, переход на звук был оплачен очень большой ценой – как в материальном (например, самая богатая в мире американская киноиндустрия фактически обанкротилась и перешла под контроль банковских клерков, приведших ее к практически конвейерной системе штамповки фильмов и утрате последних жалких остатков творческой свободы), так и в моральном отношении (из крупнейших режиссеров немного кино почти что никому не удалось сохранить свое лидирующее положение, а новые масштабные фигуры появились далеко не сразу), но эстетические достоинства звукового кино очевидны. Во-первых, сидеть в полной тишине довольно дискомфортно, так что немое кино, как известно, никогда не было полностью немым, и приход звука позволил ввести и без того существовавшее звуковое оформление фильма в набор средств выразительности, которыми могут пользоваться авторы фильма, а не его показчики. Во-вторых, хорошо это или плохо, но основной вид событий, обыкновенно показываемых в кино, – это диалог, и будет гораздо проще и экономнее (а значит, и выразительнее), если слова этого диалога станут слышны в момент их произнесения. И наконец, главное, с приходом звука в кино добавились громадные собственно звуковые средства – точнее, говоря, средства выразительного взаимодействия звука и изображения. Так что в итоге моральные и материальные издержки перехода на звук полностью окупались.

Переход на цвет, не требовавший переоборудования кинотеатров и киностудий, и не приведший к многократному увеличению съемочных бюджетов, обошелся киноиндустрии в сущие – по ее меркам – копейки, а выразительные возможности цвета очевидны. Правда, в целом отказавшись от черно-белой гаммы, кинематографисты лишили себя универсального сред-

ства приведения всего изображения к единой тональности и заметно осложнили себе работу по организации каждого кадра как художественного целого, в котором нет ничего случайного и лишнего, и все гармонирует со всем (а такие натуральные цвета, как цвет кожи и цвет неба мало с чем сочетаются идеально), так что автор этих строк не вполне уверен в том, что переход на цвет был для кинематографии благом. Во всяком случае, если считать историю кино своего рода экспериментальным полигоном, показывающим, что действительно полезно киноискусству, а что не очень, то, глядя ретроспективно, можно заметить, что переход на звук и переход на цвет сильно отличаются по своим последствиям для искусства кино. Если приход звука в итоге оказался полезен киноискусству, поскольку глубина и масштаб художественных задач, решавшихся им в 1950-60-е годы, несомненно, были бы непосильны немому кинематографу (по крайней мере, ничего подобного немое кино и не пыталось делать), то с цветом ситуация сложнее, поскольку после всеобщего перехода на цвет художественная глубина наиболее значительных фильмов вряд ли существенно возросла<sup>11</sup>. Так или иначе, даже если в переходе на цвет и не было особой пользы, большого вреда, по-видимому, не было тоже.

Итак, и переход на звук, и переход на цвет были в конечном счете связаны с приобретением большого количества новых художественных средств, что в одном случае с лихвой окупало очень высокую оплаченную цену, а в другом случае цена не была высока. В случае же стереокино плата за переход на него должна быть весьма серьезной, в чем-то сравнимой с платой за переход на звук – как в смысле непосредственной стоимости (из-за наличия самой дорогой составляющей: переоборудования всех существующих кинотеатров, хотя и не столь серьезного, как в случае перехода на звук), так и в плане усложнения и удорожания

---

<sup>11</sup> Автор вполне отдает себе отчет в том, что этот абзац является весьма рискованным по характеру используемой в нем аргументации, особенно в наше постмодернистское время, враждебное категориям «художественной глубины» – как по форме, так и, можно предположить, по сути. Поэтому, считаясь с реальностью, автор полагает необходимым подчеркнуть, что мысленное изъятие этого абзаца ничего не изменит в логике статьи в целом, так что справедливость ее основных выводов никак не зависит от согласия или несогласия читателя мыслить в непрестижных терминах «художественной глубины».

всего производственного процесса. Какие же присущие стереокинографу новые средства художественной выразительности способны (или не способны) окупить это? Ответить на этот вопрос на удивление легко, поскольку, в отличие от звука и цвета, о выразительности которых написаны сотни книг, у стереокино специфических выразительных средств довольно мало. Точнее говоря, *их всего два*. И они могут быть исчерпывающим образом проанализированы в одной подробной статье, которая к тому же уже существует.

Это, конечно, статья Сергея Эйзенштейна «О стереокино». Её начало: «Сомневаться в том, что за стереокино – завтрашний день, это так же наивно, как сомневаться в том, будет ли завтрашний день вообще!»<sup>12</sup> – очень любят цитировать адепты технологии «3-D», что представляется довольно неосмотрительным, поскольку с 1947 года, когда была написана статья, завтрашний день уже неоднократно наступил, а стереокино как-то все не может найти в нем своего места. В этой работе Эйзенштейн последовательно отвечает на вопрос, каким «глубоким устремлениям человеческой природы» отвечают два основных специфических средства стереокино – «способность с интенсивностью ... “втягивать” зрителя в то, что было когда-то плоскостью экрана, и не менее реально сокрушительно “обрушивать” на зрителя то, что прежде оставалось распластанным по зеркалу его поверхности»<sup>13</sup>. Речь, таким образом, идет о художественном осмыслении двух дополнительных пространств, которым обладает стереофильм в отличие от обычного: помимо собственно экранного пространства (которое в стереокино отличается только тем, что объекты в нем выглядят рельефно), в стереокино существуют также пространства, воспринимаемые как находящиеся, соответственно, за экраном и перед ним – то есть непосредственно в кинозале.

Рельефность экранного пространства сама по себе вряд ли способна создать какие-то выразительные средства, скорее, она, напротив, может только осложнить восприятие кинокомпозиции, плоской по своей природе. Заэкранное пространство (в которое «втягивается» зритель, хотя эта метафора кажется не самой удачной) теоретически могло бы быть выразительным,

---

<sup>12</sup> *Эйзенштейн С.* О стереокино // С.М. Эйзенштейн. «Неравнодушная природа». Т.1. М., 2004. С. 337.

<sup>13</sup> Там же. С. 343.

однако оно оказывается в довольно парадоксальной ситуации, поскольку наиболее удаленным объектам естественно было бы быть второстепенными, а специальное предназначенное для них пространство, наоборот, их маркирует. Вероятно, заэкранное пространство можно использовать для акцентирования значимости происходящего где-то вдали. Наконец, *выразительность предэкранного пространства* никаких сомнений не вызывает, и именно ей посвятил основную часть своей статьи Эйзенштейн.

Выразительные особенности предэкранного пространства были обыграны в финале одного из бергмановских рекламных роликов начала 1950-х (двухмерных, разумеется), в котором зрители стереофильма наблюдают, как моющаяся в душе девушка внезапно «поскальзывается на мыле и оказывается реальнее некуда: она целиком вываливается с экрана и падает в объятия пожилого господина, чем доставляет ему колоссальное наслаждение: “Всегда предпочитал трехмерное”, – задумчиво произносит он»<sup>14</sup>. По сути дела, здесь Ингмар Бергман поднимает весьма серьезную с эстетической точки зрения проблему предэкранного пространства – то, что выход в это пространство, в зрительный зал все равно фиктивен. Это не имеет значения для стереокино как аттракциона (вернее, для него это является, скорее, достоинством, поскольку для всякой игры важно сохранение ощущения, что все происходит понарошку), но для стереокино как искусства это граничит с катастрофой, поскольку в том искусстве, в которое в итоге сформировался кинематограф, *подлинность* происходящего традиционно являлась одной из основополагающих ценностей.

Конечно, для такого условного кино, которое снимал Эйзенштейн, это не проблема, и нет сомнений, что если бы ему довелось поставить стереофильм, то он бы стал значительным явлением – тем более, что Эйзенштейну всегда удавалось художественно осмысливать новые технические средства (достаточно сказать, что он был едва ли не единственным лидером немого кино, которому удалось преодолеть «звуковой барьер», сохранив свои позиции и после прихода звука). Но, вероятно, этот фильм стал бы уникальным явлением наподобие цветного пира опричников, открытия которого оказались практически невос-

---

<sup>14</sup> Коскинен, Маарет. Мыльная опера а ля Бергман. Рекламные фильмы «Бриза» // Сб. Ингмар Бергман. Приношение к 70-летию». М., 1991. С. 71.

требуемыми другими художниками. Внутри эстетики почти всех остальных серьезных художников кино виртуальный выход в зал вряд ли был бы полезным (попытайтесь себе представить такую сцену у антипода Эйзенштейна – Андрея Тарковского). Поэтому когда им требовалось актуализировать зрителя как непосредственного участника событий, они предпочитали пользоваться более деликатными средствами – вроде взгляда персонажа, направленного непосредственно в камеру (т.е. прямо зрителю в глаза), что обычно не рекомендуется делать именно для того, чтобы зритель не почувствовал себя застигнутым врасплох вуаером.

Сказанное не столько объясняет внутренние причины игнорирования стереокино большинством режиссеров прошлого, сколько демонстрирует его сомнительные перспективы в рамках классической модели киноискусства: огромные материальные и творческие затраты, которым фактически противопоставлено одно-единственное яркое средство художественной выразительности. Причем этого средства и при более благоприятном стечении обстоятельств вряд ли хватило бы для повсеместного распространения стереокино, но в данном случае это единственное средство к тому же оказалось для классической модели неорганичным. Поэтому шансов у стереотехнологии в бурно развивавшемся художественном кино 1950-х (даже американском, не говоря уже о европейском) не было никаких. Для того же, чтобы оценить его нынешние шансы, следует вместо вопроса о причинах провала стереокино в начале пятидесятых задаться вопросом о подлинных причинах того, что эта технология все-таки испытала тогда короткий взлет.

Собственно говоря, фактическая сторона ответа приводится в цитате, с которой мы начали наши рассуждения: падение кассовых сборов, т.е. то, что зритель перестал ходить в кино. Понятно, куда он подевался: в конце сороковых телевизоры заполонили Америку, и уже в середине пятидесятых в США стал стандартным телевизор вполне привычного нам типа – с диагональю 21 дюйм (54 см) и цветным изображением. В 1952 году, впрочем, американское телевидение было еще полностью черно-белым, но было ясно, что это ненадолго, так что с помощью одного только цветного процесса (на который американское кино окончательно перешло в том же 1952 году) и других паллиативных мер, вроде повышения комфортности кресел в зрительном зале, победить телевидение – или хотя бы достойно

конкурировать с ним – было невозможно. Требовался какой-то радикальный маркетинговый ход.

Печальной особенностью высокотехнологичных систем, предназначенных для массового употребления, является то, что истинные их достоинства и недостатки обыкновенно остаются непонятными абсолютному большинству потребителей, которые в результате ориентируются при своем выборе на другие обстоятельства, и поэтому факторы, определяющие судьбу технологии, могут лежать в какой угодно области, за исключением области качества системы. Последние десятилетия принесли нам немало примеров, когда системы сравнительно низкого качества побеждали более качественные системы по одним только маркетинговым причинам – это и видеосистема VHS, и операционная система Windows, и система звуковоспроизведения в кино Dolby Digital (у которой, впрочем, есть определенные эксплуатационные преимущества, но по качеству звука она уступала всем своим конкурентам), и многое другое. Пленочное кино в начале 1950-х оказалось в такой же ситуации, что и проигравшие соперники названных систем: оно существенно превосходило своего телевизионного конкурента абсолютно по всем параметрам качества (разрешающая способность, интервал яркостей, цветовой охват, звуковой динамический диапазон), крайне важным и с художественной точки зрения, но объяснить все это широкому зрителю, с тем, чтобы уговорить его встать с дивана и пойти в кино, было безнадежной задачей. Нужна была какая-то одна простая и ясная – пусть даже и ложная, но выглядящая убедительной – идея, и такой идеей оказалась идея *объемности*. Но убедить зрителя, что хорошо знакомое ему обычное кино на самом деле является объемным – во всяком случае, принципиально более объемным, чем телевизионный экран, – было бы не просто, поэтому понадобилось внедрение новой, более объемной (на самом деле или нет) кинематографической системы<sup>15</sup>.

---

<sup>15</sup> Следует подчеркнуть, что автор достаточно далек от конспирологических теорий и не считает, что это был заговор кинокомпаний с целью сознательного обмана зрителя – скорее всего, в этой эпохе было гораздо больше самообмана, чем заговора, поскольку многие люди в киноиндустрии действительно думали, что стереокино лучше, чем обычное. Но это не меняет сути дела – напротив, внушить широкой публике собственное заблуждение гораздо проще, чем навязать специально выдуманную идею, в которую не веришь сам.

Стереокино, несомненно, являлось такой системой, но далеко не идеальной – как мы уже отмечали, оно ненамного более объемно, чем обычное кино: из всего множества признаков глубины (их более десятка), все, за исключением двух, работают и в обычном кино, а в стереоформате к ним добавляется лишь один признак из двух оставшихся. Поэтому стереофильм, конечно, выглядит объемнее обычного, но он не идеально объемен, и особенности его объемности, по-видимому, требуют специального привыкания к себе. Во всяком случае, в середине XX века некоторое время казалось, что стереофильмы функционируют совершенно не так, как обычные – о чем свидетельствует, например, «основной закон стереосъемок, впервые в истории кино установленный С. Ивановым в 1937 г.: “всякая съемка стереофильма должна производиться с расчетом на заранее известную степень увеличения изображения, то есть на стереоэкран определенных размеров”»<sup>16</sup>. Поскольку в более поздней литературе упоминания об этом основном законе не встречаются, а стереофильмы спокойно демонстрируются на экранах самых разных размеров, разумно предположить, что дело здесь было лишь в неких рецептивных трудностях приобщения к новому, естественным образом преодоленных по мере привыкания к нему.

В определенном смысле можно сказать, что проблема стереокино заключалась именно в том, что оно и в самом деле несколько более объемно, чем обычное, и эта объемность создавала проблему: один действительно приобретенный дополнительный признак глубины имел немалую цену (не только в производстве и показе, но и непосредственно в процессе зрительского восприятия), которую зрители платить не желали. Они хотели без всяких дополнительных трудозатрат вроде привыкания получить ощущение чего-то такого, чего они не могут увидеть дома – пусть это называется словом «объемность», и совершенно не важно, и вправду ли это что-то объемное, или нет. Помешательство на объемности приобрело прямо-таки гротескные черты: например, кинотеатр, в котором в 1952 году был установлен необычный экран с подсвечиваемыми крыльями по краям, рекламировал показы обычных фильмов следующим образом: «Смотрите эту великолепную картину на нашем новом трехмерном экране Synchron». Еще более показательно то, как эту рекламу прокомментировал перед состоящей из киноинженеров ауди-

---

<sup>16</sup> Шепелюк В. Стереокино. М., 1945. С. 83.

торией один из создателей экрана Synchron: «Мы знаем, что это не трехмерное, но я думаю, что если вам случится посмотреть этот фильм, ... вы будете почти готовы утверждать, что вы видели трехмерный фильм»<sup>17</sup>. Можно сказать, что любое новшество в начале пятидесятых рекламировалось как трехмерное и, что гораздо важнее, оно также и *воспринималось* многими людьми именно таким образом. Соответственно, даже не нужно было вводить сложную и дорогую систему стереокино – достаточно было бы представить хоть что-нибудь новое, и либо назвать это «объемным», либо при желании использовать какой-нибудь другой, более аккуратный, термин: лучше всего подходят «реалистичность» и «эффект присутствия», которые имплицитно также включают в себя и объемность.

Поиски такой новой системы по большей части сосредоточились в области увеличения размеров экрана. Первой попыткой была система Cinerama, с упоминания о премьере которой 30 сентября 1952 года мы и начали свои рассуждения. Эту сложнейшую систему с тремя синхронно работающими проекторами и очень широким экраном особой конструкции, аттестованную авторами обзора новой кинотехники как «эпохальная», можно по праву назвать самым большим пшиком в истории кинотехнологии: огромные расходы на разработку и внедрение, но лишь около полусотни кинотеатров по всему миру, и всего три полнометражных игровых фильма, снятых лишь через целых десять лет после появления системы<sup>18</sup>. Более удобной и в производстве, и в показе была система Todd-AO, использовавшая пленку двойной ширины (65 мм при съемке и 70 мм при показе) и широкий кадр (соотношение сторон 2.2:1), премьера которой состоялась 13 октября 1955 года. Если Cinerama была большим кинотехническим пшиком, то 70-миллиметровое кино – вещь гораздо более серьезная: ее, пожалуй, точнее всего было бы охарактеризовать как самый большой мыльный пузырь в истории кинематографа. Страшно даже себе представить, во сколько этот проект

---

<sup>17</sup> *Schlanger B., Hoffberg W.A. and Underhill Ch.R., Jr.* The Synchron-screen as a Stage Setting for Motion Picture Presentation // Journal of the SMPTE. Vol. 58, No. 6 (June 1952). P. 528

<sup>18</sup> Это «Удивительный мир братьев Grimm» Генри Левина и Джорджа Пэла, «Как был завоеван Запад» сделанный эпизодно четырьмя разными режиссерами, включая Джона Форда (оба фильма 1962 года) и «Опасные повороты» Юлия Куна (1961) в советской реплике системы, называвшейся «Кинопанорамой».

обошелся киноиндустрии (и сколько действительно полезного на эти деньги можно было сделать), а фильмов в системе Todd-AO и ее аналогах было снято меньше сотни, и в начале семидесятых семидесятимиллиметровое кино вышло из употребления, легко побежденное системой CinemaScope, более известной как широкоэкранная.

Эта система, представленная 16 сентября 1953 года, использует обычную 35-миллиметровую пленку, но более широкий кадр (2.55:1 в первоначальном варианте и 2.35:1 в окончательном – против 1.37:1 в кино обычного формата и в Natural Vision), и поэтому она, получившая прозвище «Синерамы для бедных», не требует ни серьезного изменения технологии кинопроизводства, ни замены кинопроекторов, хотя и, разумеется, нуждается в установке широкого экрана. Почти двукратное увеличение его ширины при незначительном снижении качества изображения устроило киноиндустрию и вполне удовлетворило запросы зрителей на новое, по тогдашней традиции интерпретируемое как «объемное». В наше время очень трудно в это поверить, но в те времена экран двойной ширины действительно часто воспринимался не только как создающий большой «эффект присутствия» (якобы за счет меньшей видимости внешних границ экрана, хотя верхняя и нижняя границы оставались видимыми точно так же, как и раньше), но и в самом деле как более объемный. В те годы широкоэкранные системы «многими авторами приравниваются к стереоскопической проекции»<sup>19</sup>, иногда напрямую описываются как обладающие главным специфическим выразительным средством стереокино – выходом объектов в предэкранное пространство (с «панорамного экрана ... актеры кажутся входящими в аудиторию, корабли выглядят подплывающими к первым рядам»<sup>20</sup>), а знаменитый рекламный слоган преподносит CinemaScope как «современное чудо, которое вы видите без очков»<sup>21</sup>.

Ход с очками был точен не только потому, что в нем эксплуатировалась модная тема объемности (предусмотрительно не называемая напрямую), но также и потому, что ассоциирующиеся с аттракционом очки именно из-за этой ассоциации уменьшали

---

<sup>19</sup> Иванов Б.Т. Стереокинотехника. М., 1956. С. 96.

<sup>20</sup> Цит. по: Bordwell D. Poetics of Cinema. N.Y.;L., 2008. P. 286.

<sup>21</sup> Cook D.A. A History of Narrative Film, 4<sup>th</sup> ed. N.Y.; L., 2004. P. 392.

у зрителя чувство «реальности» происходящего – а значит, и ощущение объемности. Поэтому полностью фиктивная стереоскопичность широкого экрана оказывалась вполне сравнимой с подлинной стереоскопичностью стереокино. В результате все получили, то, что хотели: киноиндустрия обеспечила себе стабильность при небольших затратах, а зритель получил привычное художественное кино (а не аттракцион) в комплекте с самообманом, что он видит нечто объемное. За несколько лет в большинстве кинотеатров экраны были заменены на широкие, практически все блокбастеры стали сниматься широкоэкранными (в том числе и те, которые изначально были анонсированы как стереоскопические – например, «К востоку от рая» Элиа Казана), и стереокино так и осталось аттракционом, среди которых оно к концу 1960-х, впрочем, нашло себе новую устойчивую нишу – фильмы категории X.

\* \* \*

Современная ситуация во многом напоминает ту, что сложилась в начале 1950-х: статьи о стереокино начинаются с победных реляций<sup>22</sup>, сборы если и растут, то в основном благодаря инфляции, телевидение постепенно готовилось к переходу на цифровой формат HDTV, гораздо более качественный и к тому же с более широким соотношением сторон (1.77:1). Появился и важный фактор, полвека назад отсутствовавший – а именно, домашние кинотеатры, с помощью которых в бытовых условиях можно добиться качества просмотра, хотя и технически худшего, чем в первозданном кинотеатре, но уже не принципиально худшего с художественной точки зрения.

При этом той свободы маневра, которая была у киноиндустрии середины XX века, у современной индустрии нет: кинематограф уже давно цветной, широкоэкранный и стереофонический, и, по-видимому, прибавить к этому нечего. Все идеи, не требующие серьезных преобразований структуры кино-

---

<sup>22</sup> Например: «Февраль 2007 года стал переломным в истории кинематографа. Сначала вышла статья на целую полосу в журнале *Variety*, в которой превозносились достоинства фильмов в формате 3D, а несколько дней спустя в передовице *L.A. Times* прозвучала мысль о том, что студиям следует обратить внимание на возможность использования формата 3D...», и так далее (*Липтон Л.* Новая революционная технология: стереоскопическое кино // *Мир техники кино.* №8, апрель-июнь 2008. С. 43).

производства и кинопоказа, судя по всему, были уже исчерпаны в начале 1950-х, и теперь к ним начинает присматриваться и телевидение. И здесь стереокинематограф оказывается пока вне конкуренции, поскольку не использующие очки стереотелевизоры не могут обеспечить большого выхода изображаемого в предэкранное пространство и потому обречены оставаться производящей рельефное изображение игрушкой.

Правда, переход на стереокино, высокочатратный для киноиндустрии, мягко говоря, не слишком полезен для киноискусства, всегда болезненно реагирующего на увеличение стоимости производства, и которому этот переход фактически принесет всего лишь одно-два новых средства выразительности, взамен разрушив сложившиеся культурные традиции восприятия, связанные с плоскостными средствами выражения и стремлением к подлинности показываемого. Впрочем, отношение к этой проблеме искусства кино, прозябающего в фестивальных гетто и не имеющего той поддержки в обществе, которая у него была в 1950-60-е годы, вряд ли сейчас кого-либо заинтересует. Кино становится все более и более развлекательным, а развлекательное кино – все более и более зрелищным, причем процесс этот идет уже несколько десятилетий<sup>23</sup>. А для зрелищного феномена виртуальный выход объектов из экрана в зал, несомненно, хорош, привкус же аттракционности ему не слишком повредит.

Поэтому, отвечая на вопрос о будущем стереокино, одними лишь историческими аналогиями («тогда не вышло – и сейчас не получится») не обойтись: ситуация теперь совсем другая, и «завтрашний день», о котором писал Эйзенштейн, сейчас, по прошествии более чем полувека, вполне может и наступить. И хотя автор этих строк, как и всякий уважающий себя футуролог, отказывается дать точный прогноз о перспективах анализируемого явления, баланс высокой цены и результата – мизерного

---

<sup>23</sup> Достаточно сказать, что средний бюджет голливудского фильма с 1975 по 2003 год вырос в двадцать раз – с 3.1 миллионов долларов (*Maltby R. Hollywood cinema, 2<sup>nd</sup> ed. Malden (MA), Oxford, 2003. P. 129*) до 63.8 миллионов (*Vogel H.L. Entertainment Industry Economics: A Guide for Financial Analysis, 7<sup>th</sup> ed. N.Y. etc., 2007. P. 115*), – и с учетом инфляции это означает, что обычный голливудский фильм 2003 года стоил как *шесть* фильмов 1975-го. Понятно, что далеко не все эти деньги ушли на гонорары звездам (также возросшие за это время лавинообразно), и в основном были потрачены на увеличение зрелищности продукции.

в эстетическом отношении, но существенного в развлекательном – в условиях сильнейшего конкурентного давления таков, что перспективы стереотехнологии сейчас можно оценить как неплохие. Во всяком случае – на первое время, пока она, как и всякий аттракцион, не начнет приедаться.

Более того, успех или неудачу стереоформата можно использовать как удобный индикатор состояния киноискусства: если кино неожиданно начнет активно развиваться как серьезное художественное явление, стереоформат постепенно уйдет в силу своей практически полной художественной бесполезности, а если же этот формат будет широко распространяться, это будет убедительным свидетельством заката киноискусства в классическом понимании этого слова<sup>24</sup>. В конце концов, формат «3D» – это еще не самый плохой могильщик искусства кино, которого можно себе представить.

---

<sup>24</sup> Разумеется, речь не идет о *полной* замене традиционного кино стереоскопическим, но, однако, большое распространение стереоформата неизбежно приведет к дальнейшей маргинализации «плоского» арт-кино, усугубляемой формирующейся привычкой зрителей к рельефному экранному изображению.