

ВАРІАТИВНІСТЬ У КІНО ТА УНІВЕРСАЛЬНІСТЬ КІНОМОВИ

Анотація. Досліджується взаємозв'язок між варіативністю сюжетів у кіно та універсальністю кіномови. Розглядаються приклади такого взаємозв'язку від появи кіно як явища і до сучасних картин із застосуванням варіативності. Варіативність розглядається у процесі історичного розвитку, аналізується її творча складова та виводиться функціонал для стрічки у цілому. Варіативність визначається як елемент кіномови.

Ключові слова: кіно, кіномова, варіативність, універсальність.

Анотация. Исследуется взаимосвязь между вариативностью сюжетов в кино и универсальностью киноязыка. Рассматриваются примеры такой взаимосвязи от появления кино как явления и до современных картин с применением вариативности. Вариативность рассматривается в процессе исторического развития, анализируется ее творческая составляющая и выводится функционал для ленты в целом. Вариативность определяется как элемент киноязыка.

Ключевые слова: киноязык, вариативность, универсальность.

Summary. The article studies the relationship between variability of story in the cinema and versatility of cinema language. From the first appearance of variability of story in cinema, which was not far from appearance of film as a phenomenon, it took the role of making the cinema language more versatile. In the beginning of the era of cinema variability was used for making different endings for the films and cutting long movies to the usable by cinema theatres length. In its historical development variability extended its role from the additional component of the film to the powerful base

for the film drama. At first it changed its role from the marketing or political factor to the art factor. Then it became a method for a new character building. In modern cinema it became a dominating base for the story building. In every stage variability of story kept the function of extending the cinema language by making it more versatile for the audience. But in different times this function was implemented by different means, brought out by the development of cinema and parallel development of audience reception. At the beginning of the XX century the silent cinema became the closest approach to the universal language. But even that time the reception of the audience was based on the cultural background of the corresponding society. In this case the variability of the story which made it acceptable for different countries was the only key for making a cinema story more universal. The rapid development of cinema language sometimes went ahead of the audience reception. In this case the forced variability in the form of reediting the film corrected the problem. In modern times the variability of the story deals more with the genre of the film. The popular blockbusters which need a huge budget are often underestimated by the inquiring audience. The "vertical" – country spread of culture locus is now replaced with the "horizontal" subculture division. And the variability of the storyline becomes a method for turning blockbusters into different style story for those who hate "standard" films. In such a way culture "local" stories became united and gave a basis for starting a culture dialog which may bring up the subculture individuals closer together. Disregarding of its creative component and functional role in the film project, variability always was an element of cinema language.

Key words: authorization, latent quotation, the stream of consciousness, imaginary theatre, verbal mask, mediation, aspect, viewpoint, textual perspective, scheme, character, motivation.

Від часів появи кінематографу існує проблема використання різноманітних творчих засобів для створення кіно. Еволюція цих засобів, розробка нових та переосмислення вже існуючих — це живий процес, який не зупинявся протягом усього розвитку кіномистецтва і, певною мірою, є суттю цієї еволюції. Активним учасником процесу розвитку кіномови був український кінематограф. Варто згадати хоча б українське поетичне кіно. Проте розвиток кіномови забезпечують не лише творчі здобутки, вони лише є кінцевою формою новаторських прийомів кінематографістів. Уже наприкінці ХХ та на початку ХХІ ст., завдяки розробленій українською фірмою "Фільмотехнік" знімальній техніці вдалося отримати необхідну для новітньої кінотворчості якість зображення, на якій будова-

лися передові монтажні прийоми в голлівудських блокбастерах.

Дослідники кіномови зазвичай не ділять її на англійську, французьку чи іспанську. Кіномову досліджують у рамках режисерської школи або у творчості певного відомого режисера. Це дозволяє сприймати її як єдине явище, хоча зі своїми часовими особливостями та течіями. Елементами, що належать до кіномови і використовуються для її створення, можуть бути: монтаж, композиція кадру, акторська гра, звукове оформлення та ін. Їх варіації і створюють ті неповторні прийоми, що дозволяють визначити режисерську школу або стиль відомого майстра. Але ті ж самі елементи є складовими побудови варіативності сюжету ігрового чи документального фільму. Практично всі дослід-

ницькі роботи у галузі кінематографу — це роботи з дослідження кіномови, навіть якщо це і не є їх головною метою. Однією з найважливіших робіт можна назвати твори Жюльєн Делеза “Образ-рух” та “Образ-час”.

У сучасному кіно варіативність набуває дедалі більшого значення, ставши однією з відповідей на виклики постмодернізму, вона є тим творчим засобом, що найчастіше використовують для оновлення відомих сюжетів. Вона є елементом багатьох популярних сучасних стрічок і серіалів. Визначення співвідношення між варіативністю і кіномовою є актуальним завданням, що дозволить чіткіше розподіляти вищезгадані конструктивні елементи у побудові структури нових стрічок.

Метою цієї статті є визначення взаємозв'язку та співвідношення між варіативністю у кіно та кіномовою.

Особливості співвідношення варіативності та кіномови можна розглядати як в історичній перспективі, так і за допомогою аналізу їх функціональної ролі у кінотворчості. Функціональна роль варіативності змінювалась із часом, тому варто проаналізувати еволюцію їх взаємозв'язку.

Поява кіно автоматично викликала розробку специфічних засобів кінематографу. Хоча батьки кіно, брати Люм'єр, не зауважили творчого потенціалу свого винаходу, а їх перші фільми були короткометражками, відзнятими одним кадром, проте навіть там можна помітити елементи кіномови. По-перше, — це сюжетність, адже у “Прибутті потяга” є певний сюжет, що розвивається у часі: очікування потяга, його поява, його прибуття. По-друге — це композиція кадру. Хоча камера не рухається, але те, як вона поставлена, обумовлює те, що бачить глядач і що хотів показати йому автор стрічки.

Звісно, поняття кіномови ще не існувало і використання творчих засобів кінематографу було певною мірою “несвідомим”. Іноді випадковим, іноді натхненне іншими формами творчості, такими як фотографія, зображувальне мистецтво тощо. Несвідоме використання творчих прийомів не є чимось унікальним. Сьогодні, після появи звуку, кольору, тривимірної зйомки і ґрунтового розвитку кіномови, молоді режисери та ті, хто неухважно вивчав теорію кіно, також часто несвідомо використовують різні прийоми кінематографу в своїх роботах. Водночас нерідко поєднують їх у неприродний спосіб, здобуваючи ефект, протилежний від заду-

маного. Усвідомлення ефекту прийомів кіномови, а відповідно, відкриття її правил, могло виникнути лише з появою потреби у втіленні конкретного сюжету. Знаючи, що необхідно сказати глядачеві, творці фільмів шукають можливості це зробити. І саме в такій роботі спостерігаємо свідоме використання творчих засобів кіно. Це добре ілюструється появою таких явищ, як монтаж, крупні плани, звук у кіно та ін.

Варіативність у кіно як форма одночасного втілення твору в кількох різних варіантах розвитку сюжету з'явилася трохи пізніше за саме кіно. Не маючи письмових джерел про мотивацію запровадження варіативності, як і достеменної інформації про її першу появу, можемо лише робити здогадки на підставі фактів, збережених історією. Імовірно, на початку свого існування варіативність мала лише утилітарні причини виникнення. Багато фільмів першого періоду кінематографу не збереглися, і відомості про них ми маємо переважно з тогочасних газетних статей і спогадів ветеранів кіномистецтва. Відомо, що велика кількість кінодрам епохи появи кіно випускалась в кількох частинах [2, 23]. Фільми були німими, їх можна було без будь-яких мовних бар'єрів показувати на всіх континентах. Також відомо про драми, що знімалися з різними фіналами, для прокату в різних аудиторіях. Проте і після завершення та виробництва фільм міг зазнати змін. Отже, варіативність могла закладатися як на етапі знімання фільму, так і на етапі його монтажу.

Варто зазначити, що в перших десятиріччях існування кіно воно стало відгравати важливу роль як фактор діалогу культур. Рухоме зображення на екрані, як ніколи в історії людства, дало можливість широким масам людей у доступній формі ознайомитися з культурним різноманіттям світу. У розвинутих країнах того часу дивилися фільми, в яких бачили життя різних народів земної кулі. Народи інших країн знайомилися з популярними сюжетами, заснованими на класичній літературі та театрі. Специфіка перших десятиріч існування кіно полягала в тому, що фільми не мали звукової доріжки, тому їх локалізація зводилась до перекладу наявних титрів. Окремі фільми, а це значною мірою стосувалося короткого метра, не мали титрів взагалі, тому не потребували локалізації.

Про тогочасне кіно можна зауважити, що на певний період в історії світу утворилась універсальна форма мистецтва, яка, на відміну від скульптури чи

живопису, не передбачала культурної підготовки глядача до свого сприйняття. Водночас вона була технічно легко відтворюваною, отже, нову кінострічку могли переглянути мільйони глядачів на всіх континентах упродовж усього кількох тижнів, потрібних для фізичного транспортування плівки. Однією з причин, чому в Росії після повалення царя захопилися створенням фільмів на революційну тематику, була в тому, що їх легко розуміли селяни, які не вміли читати.

Проте “універсальність” дуже скоро була поставлена під сумнів. Хоча митецькі форми тогочасного кінематографу були зрозумілі без занурення у культурний контекст фільму, проте культурні традиції різних країн вели до різного сприйняття фабульних особливостей кінострічок. Культурні егрегори домінували над сприйняттям сюжетів глядачами різних країн. Цей фактор зумовив вищезгадане використання варіативності. Для демонстрації в різних країнах стрічкам знімали різні фінали. За деякими відомостями, початок цьому поклало московське відділення французької фірми “Пате”. Кілька таких стрічок, знятих різними фірмами, збереглися. Зокрема, це “Життя священика” (1914, режисер Хольгер-Мадсен), “Атлантик” (1913, режисер А. Блом), “Рукою матері” (1913, режисер Я. Протазанов) [1, 8–9]. Ця форма варіативності не мала в собі свідомого мистецького навантаження. Вона була виключно маркетинговим трюком, призначеним для збільшення прибутків. Зазвичай існувало два фінали, щасливий і трагічний. Автори фільму використовували елементи кіномови для головної мети — розкриття сюжету. Мистецтво кіно вимагає, щоб усі творчі засоби працювали на цю мету, і реалізація її відбувається у віртуозному багатоплановому поєднанні цих засобів. Але, з точки зору світового прокату стрічки, за відсутності універсальності якихось творчих елементів зазвичай не існує можливості змінити їх, не порушуючи всієї драматичної конструкції стрічки. Адже мистецтво вимагає тісного їх переплетіння. Саме тоді постає потреба знайти варіанти розвитку сюжету, які не руйнують усієї драматичної структури фільму. Таким чином, варіативність у цьому випадку, слугувала порядком для виробників у разі відсутності універсальності елементів кіномови стрічки. Доповнюючи таким чином кінопроект, варіативність надає йому статусу універсального для взаємодії з різними культурними егрегорами. Можна вважати,

що варіативність була невіддільною частиною кіномови, її елементом, який застосовувався для надання кіномові стрічки трансграничного значення стосовно локусів культурних інтерпретацій. Поява варіативності під час монтажу стрічок часто зумовлювалась подібними чинниками [3, 50].

Дещо інша ситуація склалася з перемонтажем стрічки з метою скорочення, що також було того часу поширеним явищем. За приклад може слугувати доля фільму “Метрополіс” (1927 р.) режисера Фріца Ланга. Оригінальна версія фільму йшла близько двох з половиною годин [5, 346–347]. Для американського, а згодом і для європейського прокату, фільм було скорочено майже наполовину. Зокрема, було принципово змінено сюжет фільму. Наприклад, з прокатної версії видалили епізод, який розкривав суперництво між головою міста та вченим за померлу дружину голови міста. Саме цей мотив призвів до створення вченим її механічної копії, що врешті призвело до руйнації міста. Отже, тут варіативність сягнула самої суті драматургічної конструкції стрічки. Офіційною мотивацією перемонтажу був завеликий хронометраж. Проте така постановка питання не розкриває суті проблеми. Якщо фільм є цікавим для глядача, хронометраж не має принципового значення. Врешті можна було б показувати фільм у декількох частинах, якщо існували обмеження на довжину сеансу в кінотеатрах.

Враховуючи, що у 2010 р. вдалося відновити оригінальну версію фільму, тепер є можливість розглянути проблему в практичній площині. Можна зробити висновок, що драматургія фільму вимагала від глядача не просто інтенсивної уваги до деталей, а й певного домислення, яке необхідне для поєднання усіх драматургічних ліній фільму. Цей прийом, характерний для фільмів другої половини ХХ ст., був занадто новаторським для свого часу. Повне розкриття драматургії на екрані вимагало значно більшого хронометражу, ніж згадані дві з половиною години [3, 52]. Десятиріччями режисери поступово привчали глядача до такого прийому, потім настав переворот у кіно, спричинений французькою новою хвилею, який дав змогу широко використовувати таку методику. Тому Фріц Ланг у своєму фільмі вийшов на новий рівень розвитку кіномови, який був ще не зрозумілий основній масі глядачів. Отже, перемонтаж “Метрополіса” із скороченням був викликаний не завеликим хрономе-

тражем, а специфікою кіномови режисера. Зробивши прорив у розвитку кіномистецтва, Фріц Ланг позбавив свою кіномову універсальності, проте, на відміну від культурних локусів, створених егрегорами, тут свою роль зіграла взаємодія глядача з кінотвором. Така взаємодія відгравала важливу роль, будучи елементом атмосфери видовища і тим самим впливаючи на виконавців у цьому кінотворі. Функція, яка ніби зникла з появою кіно, бо глядач ніяк не міг вплинути на вже відзняті кінокадри, проявилася з нового боку. Починаючи від перших кроків кіномистецтва, глядач вчився разом з кіномитцями. Вони вчилися спілкуватися мовою кіно, глядач вчився цю мову розуміти. І чим складнішою ставала ця кіномова, тим більш “досвідчений” глядач був потрібен.

У наш час ми спостерігаємо розшарування глядачів відповідно до їх знайомства з кіномовою. Є масовий глядач, готовий споживати широко профільну кінопродукцію, але існують і окремі спільноти, яким потрібні вузько спеціалізовані фільми: це можуть бути як професійно орієнтовані спільноти, так і зібрання людей відповідно до їх смаків. Тут ідеться про шанувальників нуар, прихильників фентазі фільмів, навіть фанатів окремих клітвових серіалів. Зазвичай усі ці групи не є формалізованими, проте їх об’єднує розуміння певних прийомів кіномови, невластиве іншим глядачам. Цікавим є те, що більш-менш стабільне існування таких груп протягом певного часу зумовлює появу відповідних егрегорів, але не в географічно розташованих локусах, а в мережевій формі, що збігається з ареалом мешкання значної кількості відповідних глядачів. Ці егрегори через засоби масової інформації та інші форми соціальної комунікації впливають на сприйняття кіномови людьми, які не перебувають під їх безпосереднім впливом. Але це тема для окремого дослідження. Таким чином, функціонально перемонтажі, подібні до перемонтажу “Метрополіса”, повертали кіномові стрічки модус універсальності чи принаймні мали це зробити. З таким модусом стрічки з різних континентів демонструвалися по всьому світу. Відкривши культури світу одна одній, кіно навзаєм отримало щеплення варіативністю, яке на певний період розчинилось у інших творчих формах нового мистецтва. Але згодом, коли кіно усвідомило себе саме як мистецьке явище, варіативність знову повернулася, щоб розширити свій потенціал.

Наступний етап застосування варіативності був пов’язаний вже зі свідомим бажанням змінити хід розвитку сюжету стрічки. Одним з прикладів є короткометражка “Чапаєв з нами” (1941 р.). У цьому фільмі запропоновано альтернативний фінал популярного в Радянському Союзі фільму “Чапаєв”. Необхідність створити альтернативний фінал виникла через зміну політичної ситуації у світі. Герой фільму, який загинув в оригінальній версії стрічки, впливає на протилежний берег і закликає радянських солдатів воювати з німцями. З одного боку, зрозуміло, що необхідність створення нового фіналу було зумовлено не кінематографічними чинниками, а розпорядженням політичного керівництва країни, яке мало ультимативний характер для кіномитців. Проте важливо привернути увагу до кінематографічних наслідків цієї акції. Безперечно, що фільм “Чапаєв” в Радянському Союзі був широко відомим і достатньо популярним [4, 22–25]. Проте оригінал вийшов у 1934 р. і більшість дорослих мешканців країни, які хотіли його переглянути, безперечно, вже це зробили. Отже, новий зліт популярності фільму був малоімовірним. Водночас саме факт загибелі Чапаєва у фільмі був ключовим драматургічним елементом, і, згідно із спогадами очевидців, багато глядачів бажали, щоб популярний герой вижив. Тому замовлення нового фіналу, хоча й політичне, відповідало побажанням багатьох глядачів. Поява нового фіналу мала сприяти підвищенню популярності фільму як у старій аудиторії, яка могла пережити заново цю історію з новим фіналом, так і в новій, яка не бачила фіналу старого. Таким чином, кіномова фільму ставала ближчою більшій кількості глядачів. Отже, знову варіативність використовувалась для універсальності кіномови. Творці кінострічок, зокрема ті, які були новаторами в розвитку кіномови, могли спостерігати всі ці прояви варіативності, породжені потребами, що існували поза творчим процесом мистецтва кіно, зокрема, були пов’язані з маркетингом, прокатом, політикою, але не мистецтвом. Варіативність впливала на драматургію і, таким чином, була елементом кіномови, проте елементом, індукованим зовні. Безперечно, це мало змушувати митців замислитись: а чи може варіативність дати щось процесу творення? І вже незабаром варіативність у кіно набула нової якості.

Наступний етап запровадження варіативності пов’язаний з переосмисленням ролі головного ге-

роя у фільмі. Зниження популярності стандартних історій, які пропонувало кіно глядачеві, змушувало шукати іншого підходу до серця глядача. Тоді кіномова була збагачена винаходом іншого героя — негативного. Стандартний сюжет фільму залишився без змін, але позитивний та негативний герої мали помінятися місцями у сприйнятті глядача. Кіномова була розвинута за рахунок маленьких драматургічних прийомів, які формували ставлення глядача до героя фільму. Основа такого повороту вже проявляється у фільмі “Віднесені вітром” 1938 р. Головний герой Рет Батлер хоча і був “позитивним” в рамках самого сюжету сосовно героїні, проте за своєю соціальною поведінкою був доволі негативним персонажем [5, 211–212]. Згодом, у фільмі “Боні і Клайд” 1967 р., глядач уже бачить головними героями двох відвертих злочинців. Такий підхід до формування характеру головного героя згодом призвів до бажання авторів фільму представити героя одночасно у двох чи більше іпостасях. Це можна побачити у фільмі Акіро Куросави “Расьомон” (1950 р.). Події у фільмі викладено з точки зору різних персонажів. І, відповідно, роль героїв фільму змінюється залежно від погляду того, хто веде розповідь [6, 71–76]. Це вже є виразним прикладом варіативності, коли варіативність стає тим елементом, який звичайну історію виводить на новий рівень драматургії, де глядач стає елементом видовища, змушений як суддя, зважуючи реалістичність тієї чи іншої версії, виносити свій вердикт побаченому і ролі героїв у драмі.

Аналогічний з погляду функцій варіативності фільм був створений і в Європі. Французький режисер Андре Каят створив двосерійну стрічку “Франсуаза, або Подружнє життя”. У першій серії “Подружнє життя: точка зору Жан-Марка” глядач бачить події очима чоловіка, в другій серії “Подружнє життя: точка зору Франсуази” глядач бачить події з точки зору дружини. Уже ці дві стрічки потужно продемонстрували потенціал варіативного кіно. Подальший розвиток варіативності відбувався під впливом двох факторів. З одного боку, можливості, які відкривала варіативність, не могли не вабити авторів і режисерів, особливо фантастичного кіно. Відповідно кіномова постійно збагачувалась завдяки спробам використати варіативність у той чи той спосіб. З іншого боку, досі не існує системи, де глядач дійсно міг би дивитися кіно з різними сюжетами, залежно від власної реакції на стрічку.

Щоправда, сучасні рольові комп’ютерні ігри з варіативними сюжетами ставлять за мету заповнити цю прогалину, проте через неможливість застосувати для їх виготовлення справжній потенціал великого кіно вони ніколи не сягнуть драматичного напруження, яке досягається у кінематографі.

Тим не менш, автори сучасних фільмів і серіалів домоглися значного прогресу у спробах інтегрувати елементи варіативності в лінійне кіно. Із часом ці елементи займали дедалі більшу частину хронометражу. Багато фільмів, таких як трилогія “Назад у майбутнє” (1985–1990 роки), “Дванадцять мавп” (1995 р.), “Ефект метелика” (2003 р.), “Межа майбутнього” (2014 р.) взагалі побудовані виключно на розгляді варіативних ліній минулого та майбутнього. Подібна ситуація й у серіалах. Такі серіали, як “Континум” (2012–2015 роки), деякі сезони “Доктор Хто” (2005–2015 роки), також у створенні головної сюжетної лінії експлуатують варіативні лінії майбутнього та минулого.

Суттєва відмінність сучасних стрічок від шляху, запропонованого в “Расьомон” та “Франсуаза, або Подружнє життя” полягає в тому, що у фільмах середини ХХ ст. варіативність здебільшого стосувалася долі певних героїв. Тоді як у сучасних проєктах варіативність долі героїв є другорядною на фоні змін соціального, політичного, культурного чи технічного середовища, а то й взагалі долі людства. Певною мірою, це обумовлено як розвитком технічних можливостей кінематографа, так і філософією думки, розвиток якої привчає митців дедалі більше замислюватись про альтернативи наявним реаліям.

Такий функціонал варіативності слугує зростанню її значення в межах кіномови від одного з елементів, що змінює акценти, до провідного сценарно-драматургічного методу, який не просто аранжує інші творчі та технологічні засоби, а є ключовою ланкою, яка структурує та збирає з інших творчих засобів каркас усього сюжету. Водночас варіативність, як була, так і залишається елементом кіномови, так само, як і в часах її першої появи. Навіть у тому випадку, коли варіативність слугує каркасом сюжету стрічки, її зовнішня функція продовжує традицію універсалізації кіномови. Просто за час розвитку кінематографа потреба в універсальності змінювалась разом із зміною глядача та його очікувань від кіно. Колись проблемою, що позбавляла кіномову універсальності, були гео-

графічно локалізовані егрегори, згодом різне бачення глядачами ролі головного героя, різне сприйняття понять добра та зла. В сучасному світі стає дедалі складніше здійснити поділ глядачів на кластери залежно від їх уподобань. Сприйняття добра і зла, правильного розвитку суспільства, дозволеного чи недозволеного, мають усе меншу прив'язку до географічних локацій, тому кіно має розширити діапазон своєї сюжетної атрактивності, якщо воно шукає собі масового глядача. Сама потреба в різних формах сюжетів, різних формах викладу матеріалу, різних трактуваннях однієї історії є проявом наявності різного культурного бекграунду в потенційних глядачів кінотвору. Зауважимо, що цей різний культурний досвід цілком може існувати й у рамках однієї країни або соціальної групи. Можна також говорити про розпад колишніх однорідних культурних локусів на мільйони дрібніших і формування з них нових мереж на безієрархічній основі. Водночас вплив колишніх егрегорів ще відчувається. Необхідний функціонал для зацікавлення такої різноманітної аудиторії зараз і надає та форма варіативності, яку широко використовують у сучасному кіно. Вона часто націлена на задоволення не тільки глядачів, що є репрезентантами різних культур, а навіть на задоволення митецьких потреб різних субкультур. Своєю чергою, завдяки кінематографу відбувається презентація цих субкультур широкому світові, поширення їх елементів і, певною мірою, втрати ними префікса “суб”.

Сучасні технічні засоби дозволяють широко застосовувати методи варіативного кіно, а наявність

широкого культурного різноманіття стимулює таке застосування. Проте не завжди використання варіативності є глибоким і всезагальним щодо драматургії. Навіть у наш час спостерігаємо приклади примітивної варіативності, подібної до перших її форм. Зокрема, можна згадати локалізацію першого–третього епізоду “Зоряних війн”. У французькому прокаті представники федерації говорили з німецьким акцентом, у німецькому прокаті — з російським. Хоча це є вкрай примітивним використанням варіативності, проте воно також має право на існування.

Отже, з моменту виникнення варіативності була одним з елементів кіномови, значення якої зростало із часом і залежно від функцій, покладених на неї в кінематографі. Еволюція сприйняття кіно глядачем відбувалася паралельно з еволюцією самого кіно, еволюцією кіномови та еволюцією варіативності. У ході цього розвитку варіативність посідала дедалі важливішу позицію у формуванні драматургічної структури кіно, аж до ключової. Варіативність залишилася одним з елементів кіномови, значення якого залежить від сюжету та художніх прийомів, задіяних при створенні стрічки. Окремо від творчої функції варіативність різними методами в різні епохи завжди розширювала можливості кіномови, роблячи її більш універсальною. Актуальним питанням для подальшого дослідження залишається зворотний зв'язок між кіномовою та культурними егрегорами, з якими стикався кінематограф у ранні часи свого існування, а також еволюція і зниження ролі цих егрегорів з часом.

Література:

1. Великий кинемо: Каталог сохранившихся игровых фильмов России (1908–1919). Каталог. – М.: Новое литературное обозрение, 2002. – 568 с.
2. Деллук Л. Фотогения кино / Л. Деллук. — М.: Новые вехи, 1924. — 164 с.
3. Крючечников Н. Драматический конфликт и характер / Н. Крючечников // Вопросы кинодраматургии: сб. статей. — Вып. II. — М.: Искусство, 1956. — 292 с.
4. Юрнев Р. Н. Книга фильмов. Статьи и рецензии разных лет / Р. Н. Юрнев. — М.: Искусство, 1981. — 336 с.
5. DiMare P. Movies in American History: an encyclopedia / Philip C. DiMare. — Santa Barbara: ABC-CLIO, 2011. — 1232 p.
6. Richie Donald. The Films of Akira Kurosawa / Donald Richie. — Third edition. — Berkley, Los Angeles, London: University of California Press, 1998. — 273 p.
1. Velykyi kinemo: Katalog sohranivshihsyia igrovyyh philmov Rossii (1908–1919). Katalog. M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2002. — 568 s.
2. Delluk L. Photogeniya kino / L. Delluk. — M.: Novye vehi, 1924. — 164 s.
3. Krutchetchnikov N. Dramaticheskii konflikt i harakter. “Voprosy kinodramaturgii”, sbornik statei, vyp. II, M.: Iskusstvo, 1956. — 292 s.
4. Yurenev R. N. Kniga philmov. Stati i recenzii raznyh let. — M.: Iskusstvo, 1981. — 336 s.
5. DiMare P. Movies in American History : an encyclopedia / Philip C. DiMare. — Santa Barbara:ABC-CLIO, 2011. — 1232 p.
6. Richie Donald. The Films of Akira Kurosawa / Donald Richie. — Third edition. — Berkley, Los Angeles, London: University of California Press, 1998. — 273 p.