С.А. Филиппов

кандидат искусствоведения,

научный сотрудник факультета журналистики МГУ имени М.В.Ломоносова

s_a_filippov@mail.ru

КОГДА КИНО СТАЛО ЗВУКОВЫМ?

В первой из серии статей о датировке технических переходов в кино обсуждается их общая методология и переход на звук. В киноведении нет единой системы критериев таких датировок, а из имеющихся вариантов наиболее показательным представляется переход через середину, когда новому состоянию начинают отвечать большинство фильмов и кинотеатров. Тем самым, в случае кино технические переходы обычно распадаются на два – переход кинопроизводства и переход кинопоказа. В соответствии со статистикой, собранной на IMDb, переход мирового кинопроизводства на звук произошёл в 1930, американского – годом раньше. По имеющимся статистическим данным, переход североамериканского кинопоказа состоялся в 1931, европейского и мирового в целом – в 1932, дальневосточного – в 1933, латиноамериканского – в 1935. Таким образом, кино по-настоящему стало звуковым только в тридцатые годы.

Ключевые слова: история кино, синеметрика, звуковая революция, историческая кинотеатральная статистика, историческая статистика кинопроизводства

In the first paper of a series of articles on the dating of technical transitions in cinema, a general methodology and transition to sound are discussed. In film studies, there is no system of criteria for such dating, and of the available options, the most indicative seems the transition through the middle, when most films and movie theaters begin to conform with a new state. Thus, in the case of cinema, technical transitions usually fall into two: the transition of film production and the transition of film exhibition. On the assumption of the statistics collected on IMDb, the transition of world film production to sound occurred in 1930, the American one was a year earlier. According to available statistics, the transition of the North American film screening took place in 1931, European and the world-wide in 1932, the Far-Eastern in 1933, Latin American in 1935. Thus, the cinema really went to sound only in the thirties.

Keywords: film studies, film history, cinematics, sound revolution, historical film exhibition statistics, historical film production statistics

Если бы зритель, впавший в летаргию на самом обыкновенном киносеансе в 1919 году, проснулся век спустя на столь же обыкновенном киносеансе (допустим, что ему повезло уснуть в одном из немногих кинозалов, сохранившихся и сохранивших своё предназначение за столетие), он бы сразу заметил несколько кардинальных отличий. Фильм из немого обратился в звуковой, из чёрно-белого – в цветной, а формат кадра вместо обычного (1,33:1) стал широкоэкранным (2,39:1). Кроме того – хотя наш зритель и не смог бы этого узнать, не заходя в аппаратную, – фильм теперь никак не связан с аналоговой плёнкой (которая, собственно, “a film” и есть), и теперь закодирован последовательностью нулей и единиц.

Конечно, есть и другие отличия: радикально изменилась эстетика, резко возросло техническое качество, да и фильм, на котором наш зритель проснулся сегодня, вполне мог оказаться рельефным. Но если изменения эстетики и качества были плавными и многоступенчатыми, то остальные перечисленные изменения никаких промежуточных положений не имеют: фильм либо немой, либо звуковой; изображение либо цветное, либо нет; экран либо обычного формата, либо какого-то другого и т.д. Поэтому вполне возможно рассматривать внедрение каждого из них как революцию: переход на звук, переход на цвет, переход на широкий экран, переход на цифру¹. Переход на стереоизображение, хотя и намечавшийся дважды (в 1952 и 2009 годах – мы подробно

© Филиппов С.А., 2019

¹ Помимо этого, был ещё и переход со звука, идущего только из-за экрана, к звуку, приходящему со всех сторон. Но наш сонный зритель не мог бы его оценить, да и эстетических последствий от этого перехода было не так уж много. Так что не станем посвящать ему отдельную работу и просто ограничимся упоминанием его существования.

рассматривали оба случая в работе [Филиппов, 2012]), так и не произошёл, поэтому в этой и следующих статьях ограничимся изучением четырёх перечисленных революций.

Однако у революции обыкновенно бывает дата. Тем более, что мы только что противопоставили медленные эволюционные изменения сравнительно быстрым революционным. И очевидно, что принципы датировки разных революций должны быть одинаковыми. А вот с этим в четырёх названных случаях никакого однообразия нет.

«Звуковая эра в истории кинематографа традиционно начинается в 1927 – в год “Певца джаза” и звуковой революции» [Katz, 2001, p. 1278] – так начинается статья «звук» в самой, пожалуй, авторитетной киноэнциклопедии Эфраима Катца, и таково, действительно, традиционное общепринятое представление. Логично было бы предположить, что цветная эра должна начаться, например, в 1933 – в год «Кукарачи», первого фильма в полноценной цветной системе. Но, однако, Катц просто описывает историю цвета в кино [ibid., p. 278-279], никаких революционных дат особо не выделяя – что тоже вполне соответствует общепринятой традиции. Аналогичным образом он подходит и к широкоэкранному процессу [ibid., p. 1460-1461], хотя другие авторы зачастую связывают широкоэкранную революцию с 1953 годом – годом «Тоги». Что касается цифровой революции, традиция её датировки пока ещё не сложилась.

Понятно, что ситуация с цветом сильно отличается от положения дел со звуком, поскольку переход на цвет растянулся на десятилетия, тогда как переход на звук был быстрым (с широким экраном история совсем уж запутанная, как мы увидим в третьей статье нашего цикла). Быстрым, но всё же не мгновенным, и уж по крайней мере, не уложившимся в один год. Поэтому говорить о 1927, когда среди американских фильмов было выпущено всего лишь 3% звуковых, как о годе звуковой революции, несколько странно. А как ещё можно датировать переход на звук?

Поскольку – как мы только что в очередной раз убедились – переход любого сложного явления из одного состояния в качественно иное редко бывает мгновенным, ответ на вопрос, когда именно он произошёл, неизбежно связан с определёнными методологическими затруднениями. Проще всего их разрешить, вообще отказавшись от конкретного ответа, и вместо одной даты говорить о более или менее длительном периоде перехода. Так было бы корректно, но, к сожалению, неточно и неудобно. Поэтому остаётся выбрать определённую дату, соответствующую одному из событий в процессе перехода:

- а) момент начала процесса, когда появились первые признаки нового состояния;
- б) некоторый момент в середине процесса, соответствующий определённому критерию, признаваемому важным;
- с) момент окончания процесса, когда не осталось признаков старого состояния.

Поскольку человечество любит торжественные юбилеи исторических событий и иерархии первых–последних, то варианты с) и особенно а) выглядят наиболее естественными. Но их проблема прежде всего в том, что у процесса перехода может и не быть сколько-нибудь выраженного начала и конца.

Например, в случае цвета никакого окончания перехода на него вообще нет, поскольку чёрно-белые фильмы продолжают сниматься до сих пор, хотя и редко. У этого процесса толком нет даже и чёткого начала, поскольку цветовые эксперименты начались в кино ещё в XIX веке, а затем цветные технологии постоянно развивались, покуда к концу 1950-х годов не достигли уровня, который показался бы приемлемым нам и сейчас. Так что ничего удивительного, что цветовая революция не имеет в киноведении традиционной датировки (в следующей статье мы посмотрим, можно ли с этим что-нибудь сделать).

Однако и с интересующим нас сейчас звуковым переходом ситуация хотя и лучше, но немногим. Здесь есть хотя бы окончание, так как в середине 1930-х годов профессиональное производство немых игровых фильмов полностью и навсегда прекратилось². Но выраженного начала нет и здесь,

² Фильмы без диалога, но с музыкой («Бал» Этторе Сколы, «Юха» Аки Каурисмяки или «Артист» Мишеля Хазанавичуса) – не исключения, поскольку музыка является неотъемлемой и неизменяемой их частью, и, таким образом, они оказываются звуковыми.

поскольку первые звуковые эксперименты в кино проводились ещё до общепринятой даты рождения кинематографа, а приемлемого уровня звуковая технология достигла уже в 1910-е годы, что мы обсуждали в другом месте [Филиппов, 2006, с. 39-40].

Просто по каким-то причинам, которые заслуживают подробнейшего рассмотрения, но тоже не здесь, в конце 1920-х годов звуковые фильмы стали сниматься намного чаще, и за несколько лет они полностью вытеснили немые. Этот процесс резкого перехода, по всей видимости, начался после успеха фильма «Певец джаза», поэтому день его премьеры, 6 октября 1927 года, и стали считать днём прихода звука в кино. В результате и сам этот фильм зачастую называют первым звуковым фильмом, хотя в действительности он не был ни первым звуковым фильмом, ни даже первым звуковым фильмом представившей его компании Warner Bros.

И это очень показательно: имеется длительный, занявший четыре десятилетия процесс со сравнительно быстрой лавинообразной финальной фазой, внутри которого не так просто выявить какой-либо несомненный переходный момент. Поэтому ретроспективно выделяется фильм, вероятно, послуживший катализатором быстрой фазы, а затем, по склонности человечества к юбилеям, иерархиям и первенствам, этот фильм совершенно безосновательно начинает считаться первым. То есть, по сути дела, здесь фактически используемый критерий б) выдаётся за критерий а), применять который в данном случае нет никаких исторических причин.

То, что критерий а) здесь употребляется чисто психологически, тогда как на деле здесь имеет место критерий б), заставляет присмотреться к последнему повнимательнее. Вариант «Певца джаза» – то есть некоей знаменательной даты в середине процесса, для этого критерия далеко не единственный и, по сути дела, не самый адекватный.

Более показательным для него будет какая-либо статистическая величина. Знаменательная дата может быть субъективной, или её может не оказаться вообще, а статистика существует всегда, и она объективна. И здесь наиболее естественный вариант – *переход через середину*, то есть такая ситуация, когда большинство представителей рассматриваемого явления начинает соответствовать не прежнему состоянию, а новому. Критерий середины важен не только своей самоочевидностью и удобством, но и, прежде всего тем, что он во многом задаёт норму: более распространённое состояние явления обычно воспринимается как более нормальное.

И это не какая-то абстрактная норма, а норма, прямо формирующая значение. В теории коммуникации со времён Романа Jakobson [Jakobson, 1985 (1932)] известно, что маркированный элемент более значим, чем немаркированный. А поскольку элемент несёт тем больше информации, чем меньше вероятность (и, стало быть, частота) его появления, неудивительно, что «семантическая немаркированность и высокая частота использования обычно совпадают» [Фэнк-Оцлон, 2002, с. 15]. Более частый элемент используется как бы по умолчанию и своим появлением дополнительной информации не несёт, тогда как более редкий элемент создаёт новое значение уже одним фактом своего появления.

Таким образом, переход через середину переворачивает доску, меняет немаркированный и маркированный элементы местами. Поэтому – равно как и в силу названных выше проблем с другими существующими критериями – именно этим критерием мы и воспользуемся как в данной статье, так и на протяжении всего цикла.

* * *

Когда говорят о кино, обычно имеется в виду совокупность фильмов, когда-либо произведённых. Однако каждый такой говорящий формирует своё представление о кино в целом, исходя из совокупности только тех фильмов, которые он видел сам. Фильм – это не то, что было снято (сам по себе он до недавнего времени был просто десятком жестяных коробок с целлулоидом, а сейчас это вообще нули и единицы), это то, что было увидено зрителями. Поэтому кинопоказ не менее важен, чем кинопроизводство, а в некоторых отношениях он даже и важнее (показательно, что датой звуковой революции считается день премьерного показа «Певца джаза», а не день окончания его производства; так же датируется и рождение кино).

Поэтому когда речь идёт о датировке какого-либо явления, затрагивающего кинематографию в целом, нужно говорить не только – и, возможно даже, – не столько о том, когда оно случилось в кинопроизводстве, но и о том, когда это произошло в кинопоказе. Таким образом, наш критерий перехода через середину во всех случаях (кроме перехода на цвет, никаких изменений в кинопоказе не потребовавший) распадается на два: *переход в производстве и переход в показе*. В случае звука это, соответственно, будет время, когда большинство произведённых фильмов стало звуковыми, и время, когда большинство кинозалов было переоборудовано на звук³.

Если говорить о родине как звукозаписи вообще (Эдисон), звукозрительной записи (Эдисон же), так и начала звуковой революции в кино, то американская статистика переоснащения кинотеатров (в те однозальные времена это то же самое, что и кинозалов) достаточно надёжна, обширна и разнообразна. В графическом виде она представлена на *рис. 1*, исходные данные для которой взяты из справочника [The 1945 Film Daily..., 1945, p. 51]. Как видим, звуковой переход американского кинопоказа через середину произошёл только в 1931 году – через четыре года после «года звуковой революции».

Рис. 1.

Динамика перехода американских кинотеатров на звуковой показ.

По всему миру собрать столь же точные и, главное, единообразные данные затруднительно. А точность тех цифр, которые удаётся обнаружить, может быть не очень велика, поскольку они составлялись одними бюрократическими организациями (чаще всего министерством торговли США) по данным других – понятно, что ни одна из них не была особо заинтересована в правильности приводимых данных. Тем не менее, то, что есть, кажется почти достаточным для наших нужд, несмотря даже на то, что агрегированных данных хватает только для сводки, но не для графика (*Таблица 1*)⁴.

³ Строго говоря, лучше говорить о большинстве *действовавших* кинозалов, а не обо всех существовавших, но такую статистику можно собрать лишь об очень немногих странах. А говоря ещё строже, идеальным вариантом было бы даже не большинство действовавших кинозалов, а большинство реальных *кинопросмотров*, но такой статистики не существует в принципе.

⁴ Данные за 1930 и 1931 взяты из работы [North and Golden, 1932, p. 448] и дополнены данными по США из [The 1945 Film Daily..., 1945, p. 51], данные за 1932 – из [Progress... 1933, p. 497].

Конечно, смущает снижение доли звуковых театров в Латинской Америке в 1932 по сравнению с предыдущим

год	Европа	Африка и Бл. Восток	Дальний Восток	Латинская Америка	Канада	ВСЕГО	без Европы и Сев. Ам.
1930	18,3%	6,3%	22,5%	11,3%	40,9%	26,1%	15,9%
1931	35,2%	16,5%	35,5%	33,5%	63,6%	43,8%	33,2%
1932	58,2%	54,8%	43,6%	33,0%	70,6%	63,5%	39,0%

Таблица 1.

Доля звуковых кинотеатров в разных регионах.

Итак, европейский кинопоказ перешёл на звук годом позже американского, в 1932 году, и тогда же это произошло в мире в целом. Причём персентаж звуковых кинозалов в мире был даже выше, чем в Европе – что, очевидно, объясняется (если цифры верные) стремительным ростом доли звуковых кинотеатров в Северной Америке, составлявшей примерно треть мирового кинопоказа, и, видимо, перекрывавшим отставание той части мира, которая лежит вне евроамериканской цивилизации. На Дальнем Востоке в 1932 до середины не доставало 314 кинозалов и для преодоления барьера уже в следующем году с лихвой хватило звуковых кинотеатров, открывшихся в одних лишь лидерах региона – Австралии и Японии⁵. Кстати, сама Австралия перешла на звук в 1932⁶, а Япония – весной 1935⁷. Латинская Америка перешла через середину несколько позже Дальнего Востока: в 1934 там было ещё 40,4%⁸ звуковых кинотеатров, и только в 1935 их стало 53,8%⁹.

Сложнее всего понять ситуацию в Советском Союзе, где не было коммерческого кинопоказа, и, соответственно, не было ни государственных (налоговое ведомство), ни общественных (профессиональные ассоциации) организаций, стремившихся к сколько-нибудь адекватному учёту. В сочетании с характерной для коммунистов гигантоманией это приводило к тому, что в счёт кинотеатров шли все способные что-нибудь показывать киноустановки – включая и клубные. Поэтому количество кинозалов в советской статистике оказывалось сопоставимым с общемировым: 30, а то и 40 тысяч «кинотеатров» в одном только Советском Союзе при примерно 60 тысячах в остальном мире – то есть 33-40% от всех. Это при населении, составлявшем около 8% от всемирного, и паре процентов от мирового производства игровых фильмов (да ещё и крайне ограниченном киноимпорте). Оценки количества полноценных кинотеатров расходятся в несколько раз, тогда как оценки числа звуковых установок в середине тридцатых, напротив, довольно стабильны (около двух тысяч), хотя, казалось бы, им следовало быстро расти. При этом какая-то часть звуковых установок должна была находиться в клубах и потому не идти в общий подсчёт, но какая именно – неизвестно. В общем, выяснить год перехода советского профессионального кинопоказа на звук едва ли возможно.

И хотя, как уже говорилось, кинопроизводство обычно вызывает интерес больший, чем годом. Судя по исходным цифрам, это получилось потому, что за год число немых кинотеатров росло быстрее звуковых. Поскольку трудно себе представить, что в регионе в 1932 году открылось почти шестьсот *новых* немых кинозалов, естественнее всего предположить, что в предыдущей статистике учитывались только действующие кинотеатры, тогда как в следующей – все.

⁵ По сопоставлению данных [The 1933 Film Daily..., 1933, pp. 978, 1003] с [The 1932 Film Daily..., 1932, pp. 1012, 1038].

⁶ 42,3% звуковых кинотеатров в 1931 и 55,0% – в 1932 (по данным из [The 1931 Film Daily..., 1931, p. 1008] и [The 1932 Film Daily..., 1932, p. 1012] соответственно).

⁷ 45,3% в конце 1933 и около 50% в апреле 1935 (по данным из [The 1935 Film Daily..., 1935, p. 1063] и [The 1936 Film Daily..., 1936, p. 1190] соответственно).

⁸ По данным из The Film Daily, 1934, Jul. 30, p. 1 (211).

⁹ По данным из [The 1935 Film Daily..., 1935, pp. 1034, 1038, 1039, 1041, 1043, 1046, 1047, 1059, 1063, 1065, 1068, 1069, 1072, 1082].

Интересна динамика крупнейшего представителя региона – Бразилии. Если в 1932, как мы видели, треть латиноамериканских кинотеатров были звуковыми, то в Бразилии – только девятая часть (11,6% по данным из [The 1932 Film Daily... 1932, p. 1015]). В следующем году – одна пятая (20,6% по данным из [The 1933 Film Daily..., 1933, p. 980]). В 1934 кинопоказ страны приблизился к середине, опережая регион на шесть процентных пунктов (46,7% по данным из [The 1934 Film Daily..., 1934, p. 1015]), а в следующем году он достиг уровня в две трети (66,7% по данным из [The 1935 Film Daily..., 1935, p. 1039]), до которого Латинская Америка в целом добралась только год спустя (66,2% по данным из [The 1936 Film Daily..., 1936, p. 866]).

кинопоказ, найти статистику производства звуковых и немых фильмов значительно труднее, чем статистику переоборудования кинотеатров. По крайней мере, никаких сколько-нибудь агрегированных данных обнаружить не удаётся. Но, к счастью, у нас есть огромная база данных по фильмам, которая очень пригодится и сейчас, и в остальных статьях цикла, – IMDb.

Правда, поскольку эта база неполная (во всяком случае, недостаточно полная по отношению к середине XX века и весьма неполная по отношению к первой его половине), то возникает естественный вопрос о репрезентативности. А так как база формируется энтузиастами, понятно, что она заполняется не случайным образом, и первыми в неё попадают фильмы, вызывавшие или вызывающие больший интерес, и таким образом, понятно, что звуковой фильм имеет заметно больше шансов попасть в неё, чем современный ему немой. Поэтому в том, что касается давних времён, выборка с IMDb неизбежно оказывается смещённой, причём чем меньше выборка, тем больше она смещена.

Тем не менее, при сколько-нибудь разумном объёме выборки IMDb отнюдь не факт, что она более смещённая, чем те же данные о кинотеатрах, которые составляли либо ленивые западные бюрократы, мало заинтересованные в точности, либо очень активные советские бюрократы, весьма заинтересованные в завышении чисел. Абсолютно точные сведения нам не получить в любом случае, но при осторожном обращении с цифрами можно надеяться на достаточно релевантный результат.

В данном исследовании использовался расширенный поиск imdb¹⁰ по годам (поля Release Date) отдельно по немым и по звуковым фильмам (галочки, соответственно, silent и mono в меню Sound Mix) продолжительностью только от 40 минут (поля Runtime), чтобы отсеять короткометражки. Результаты для США (United States в меню Countries) представлены на рис. 2. Как видим, американское кинопроизводство уверенно перешагнуло середину уже в 1929 году – когда, как мы знаем, на звук было переоборудовано всего лишь три с половиной процента кинотеатров в стране.

Рис. 2.

Динамика перехода американского кинопроизводства на звук.

¹⁰ <https://www.imdb.com/search/title/> (дата обращения 14.10.2018).

Несмотря на это, данные по Америке выглядят достаточно надёжными в силу большого объёма выборки, поскольку в ней количество выпущенных фильмов довольно близко к официальным данным об американском кинопроизводстве по годам [The 1945 Film Daily..., 1945, p. 45]: от двух третей от общего числа в 1927 году до 107% в 1932. Почему количество американских фильмов в этом году (равно как и в 1931) на IMDb превышает официальную статистику, не вполне понятно. Документальные фильмы не покрывают разницу в силу своей малочисленности¹¹, так что остаётся предполагать различия в определении границы полнометражных фильмов. Вообще говоря, традиционно считается, что feature – это больше 3000 футов [Katz, 2008, p. 443], то есть тридцать три с половиной минуты в звуковом формате, что даже меньше нашего критерия 40+, но нельзя исключать, что в справочнике исходили из ещё более долгого критерия. Так или иначе, на недостаточную репрезентативность по США выборка IMDb пожаловаться не может.

Другое дело с миром в целом, где фильмов в базе представлено явно маловато. В 1925 больше трёх четвертей всех фильмов в базе составляют американские, затем эта доля постепенно снижается до сорока с лишним процентов. Поэтому общемировой график (тёмная линия на рис. 3) не имеет смысла как резко смещённый в американскую сторону, но график мирового производства, за исключением США (светлая линия на рис. 3), уже можно обсуждать. В соответствии с ним, переход через середину произошёл в 1930 (когда только 18% неамериканских кинотеатров были переоборудованы на звук), хотя здесь остаются уже обсуждавшиеся сомнения по поводу репрезентативности. С другой стороны, даже если в более адекватной выборке проценты бы и снизились, включение в неё США подняло бы их обратно – так что датировка мирового перехода на звук тридцатым годом выглядит достаточно правдоподобной. В то же время, эти же сомнения, равно как и недостаточный объём выборки, не позволяют обсуждать региональные переходы на звук.

Рис. 3.

Динамика перехода мирового (по имеющимся нерепрезентативным данным – тёмная линия) и неамериканского (светлая линия) кинопроизводства на звук.

¹¹ В 1932 это только 11 фильмов из «лишних» 35, в 1931 – 10 из 32.

* * *

Итак, мы рассмотрели разные критерии датировки длительных технических изменений и пришли к заключению, что наиболее показательным является переход через середину. В случае большинства кинематографических изменений вообще и звуковой революции в частности этот переход разделяется на переход кинопроизводства и переход кинопоказа.

В соответствии с ним, переход на звук американского кинематографа произошёл в 1929 по производству и двумя годами позже по показу. В мире в целом это случилось со сдвигом в год: в 1930 по производству и спустя два года по показу (но, конечно, в отдельных регионах процесс происходил ещё дальше). При желании иметь какую-то одну усреднённую дату, можно назвать 1931 год. В любом случае, говорить о конце двадцатых как о звуковой эпохе едва ли имеет смысл.

ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. Артист / *The Artist* (2011, реж. Мишель Хазанавичус, Франция, Бельгия, США), игр.
2. Бал / *Le Bal* (1983, реж. Этторе Скола, Франция, Италия, Алжир), игр.
3. Кукарача / *La Cucaracha* (1934, реж. Ллойд Корриган, США), игр.
4. Певец джаза / *The Jazz Singer* (1927, реж. Алан Кросланд, США), игр.
5. Тога (Планиция; Багряница) / *The Robe* (1953, реж. Генри Костер, США), игр.
6. Юха / *Juha* (1999, реж. Аки Каурисмяки, Финляндия), игр.

ИСТОЧНИКИ

1. North, C.J. and Golden N.D. *The European Film Market – Then And Now* // “*Journal of the S.M.P.E.*”, vol. XVIII, No. 4 (April 1932). Pp. 442-451.
2. *Progress in the Motion Picture Industry* // “*Journal of the S.M.P.E.*”, vol. XX, No. 6 (June 1933). Pp. 459-499.
3. *The 1931 Film Daily Year Book of Motion Pictures*. S.l.: The Film Daily, 1931.
4. *The 1932 Film Daily Year Book of Motion Pictures*. S.l.: The Film Daily, 1932.
5. *The 1933 Film Daily Year Book of Motion Pictures*. S.l.: The Film Daily, 1933.
6. *The 1934 Film Daily Year Book of Motion Pictures*. S.l.: The Film Daily, 1934.
7. *The 1935 Film Daily Year Book of Motion Pictures*. S.l.: The Film Daily, 1935.
8. *The 1936 Film Daily Year Book of Motion Pictures*. S.l.: The Film Daily, 1936.
9. *The 1945 Film Daily Year Book of Motion Pictures*. S.l.: The Film Daily, 1945.

ЛИТЕРАТУРА

1. Филиппов С. 11 важнейших событий в истории кинотехники с точки зрения их влияния на кинэстетику // *Киноведческие записки*, вып. 78 (2006). С. 21-48.
2. Филиппов С.А. Прошлое и будущее стереокино // *Теория художественной культуры*. Вып. 14, 2012. С. 321-339.
3. Фэнк-Оцлон Г. Осведомленность, поток информации и лингвистическая форма. – Казань: Отечество, 2002.
4. Якобсон Р. О структуре русского глагола (1932) // *Якобсон Р. Избранные работы*. – Москва: Прогресс, 1985. – С. 210-221.
5. Katz E. *The Film Encyclopedia*. 4th ed. (revised by Fred Klein and Dean Nolen). – New York: HarperResource, 2008.

SOURCES

1. North, C.J. and Golden N.D. *The European Film Market – Then And Now*. In: *Journal of the S.M.P.E.*, vol. XVIII, No. 4 (April 1932). Pp. 442-451.
2. *Progress in the Motion Picture Industry*. In: *Journal of the S.M.P.E.*, vol. XX, No. 6 (June 1933). Pp. 459-499.
3. *The 1931 Film Daily Year Book of Motion Pictures*. S.l.: The Film Daily, 1931.
4. *The 1932 Film Daily Year Book of Motion Pictures*. S.l.: The Film Daily, 1932.
5. *The 1933 Film Daily Year Book of Motion Pictures*. S.l.: The Film Daily, 1933.
6. *The 1934 Film Daily Year Book of Motion Pictures*. S.l.: The Film Daily, 1934.

7. *The 1935 Film Daily Year Book of Motion Pictures*. S.l.: The Film Daily, 1935.
8. *The 1936 Film Daily Year Book of Motion Pictures*. S.l.: The Film Daily, 1936.
9. *The 1945 Film Daily Year Book of Motion Pictures*. S.l.: The Film Daily, 1945.

REFERENCES

1. Fenk-Oczlon G. *Familiarity, Information Flow, and Linguistic Form*. In: *Frequency and the Emergence of Linguistic Structure*. Amst., John Benjamins, 2001. Pp.431-448.
2. Filippov S. *11 vazhneyshikh sobytiy v istorii kinotekhniki s tochki zreniya ikh vliyaniya na kinestetiku* [11 major events in the film technology concerning their influence on film aesthetics]. In: *Kinovedcheskie zapiski*, 78 (2006). Pp. 21-48.
3. Filippov S.A. *Proshloye I buduscheye stereokino* [The Past and the Future of 3-D Cinema]. In: *Teoriya khudozhestvennoy kultury*, 14 (2012). Pp. 321-339.
4. Jakobson, R. (1932) *The Structure of the Russian Verb*. In: Jakobson, Roman. *Russian and Slavic Grammar. Studies 1931-1981*. B., N.Y. Amst.: Mouton, 1984. Pp. 1-14.
5. Katz E. *The Film Encyclopedia*. 4th ed. (revised by Fred Klein and Dean Nolen). New York, HarperResource, 2008.