



3-дәріс



ҚАЗАҚСТАННЫҢ
АШЫҚ
УНИВЕРСИТЕТІ

КИНО ТЕОРИЯСЫ: ҰҒЫМДАР АРҚЫЛЫ ТАЛУҒА КІРІСПЕ

Формализм (конструктивизм)
кинотеориясы: Рудольф Арнхейм,
Сергей Эйзенштейн



Кітап: Кино теориясы: ұғымдар арқылы тануға кіріспе
Дәріс: Формализм (конструктивизм) кинотеориясы: Рудольф Арнхейм, Сергей Эйзенштейн
Дәріс авторы: Назира Мұқышева

Мақсаты:

Формализм (конструктивизм) теориясының өкілдері Рудольф Арнхейм мен Сергей Эйзенштейннің кадр, ракурс, монтаж туралы зерттеулерін, Сергей Эйзенштейннің «аттракциондар монтажы», «интеллектуалдық монтаж» атты теорияларын, кинодағы монтаж түрлерін қарастыру.

Негізгі идеялары:

1. Рудольф Арнхеймнің киноның табиғаты, кадр, ракурс туралы ой тұжырымдары

Өткен дәрісімізде «Кино теориясы. Ұғымдар арқылы тануға кіріспе» атты кітабының авторлары ұсынған кинодағы жеті концептуалдық метафораның алғашқысы – терезе және жиектеме метафораларына арналған дәрісімізді бастаған болатынбыз. Онда формалистік және реалистік кино теорияларындағы «терезе» және «жиектеме» концепцияларының ұқсастықтары мен айырмашылықтарын, фильмінің «ашық» және «жабық» формаларының терезе және жиектеме концепцияларымен ара қатынасын қарастырдық.

«Формализм (конструктивизм) кинотеориясы: Рудольф Арнхейм, Сергей Эйзенштейн» деп аталатын бүгінгі дәрісіміз де осы метафораларға арналады. Сонымен, бүгінгі дәрісімізде формализм кинотеориясының өкілдері Рудольф Арнхейм және Сергей Эйзенштейннің кадр, ракурс, монтаж туралы көзқарастарын, Сергей Эйзенштейннің «аттракциондар монтажы», «интеллектуалдық монтаж» атты теорияларын және кинодағы монтаж түрлеріне назар аударатын боламыз.

Ұзақ уақыт бойы терезе және жиектеме модельдері үнемі бір біріне қарама қарсы қойылып келгені белгілі. Алайда әлем киносы тарихының көптеген фильмдері, мысалы Джордж Лукастың «Жұлдызды соғыстар», Жан Люк Годардың «Ессіз Пьеро», т.б. фильмдері терезе мен жиектеме модельдерін қайта қарастыруға мәжбүр етеді. Олай болса, осы екі модель аясында қарастырылатын реализм мен формализм (конструктивизм) арасындағы өзара қарама-қайшылығын да қайта қарастыруымыз керек. Ол үшін Рудольф Арнхейм, Сергей Эйзенштейн, Андре Базен секілді теориялық көзқарасы тұрғысынан бір біріне қарама-қарсы екі топ өкілдерінің ой-тұжырымдарына кезек берейік. Сонымен, бүгінгі дәрісімізді алдымен формализм (конструктивизм) теориясының жарқын өкілдері – Рудольф Арнхейм және Сергей Эйзенштейннің теориялық көзқарастарына арнамақпыз.

1932 жылы Рудольф Арнхеймнің «Кино өнер ретінде» деген кітабы жарық көреді. Осы еңбегінде ол кино туралы ойларымен бөліседі. Формаға басымдық беретін киномектептің өкілдері, соның ішінде Арнхеймнің де пікірі бойынша, фильм – шынайы өмірдің жәй ғана имитациясы емес, керісінше киноға тән спецификалық ерекшеліктері бар көркемдік тәсілдер мен суреттеу құралдардың көмегімен көрсетілетін шынайы өмірдің бейнесі. Рудольф Арнхейм шынайы өмірдің экрандағы көрінісі тек тақырыбына ғана емес, қолданылған материалдың сапасына да байланысты дейді. «Суреттеу құралдары шынайы өмірдің өзі емес пе?» деп жазды ол. Ол осы пікірімен кино дегеніміз шынайы өмірдің көріністерін тек пленкаға түсіріп алу деген көзқарасқа қарсы шығады.

Киноға қатысты антинатуралистік концепцияны ұстанған Арнхеймнің көзқарасы кеңес киносының классиктерінің бірі Всеволод Пудовкиннің теориялық ұстанымымен үндес болды. Әйгілі «Ана» фильмінің режиссері «Шынайы өмірдегі оқиғалар мен олардың экрандағы көрінісі арасында айырмашылық өте көп. Дәл осы айырмашылық фильмнің нағыз көркем шығармаға айналуына кепілдік береді» дейді. Венгрлік кинотеоретик Бела Балаштың да осы көзқарасты ұстанғаны белгілі. Яғни, Рудольф Арнхеймнің пікірінше, кино шынайы өмірдің көшірмесі немесе оған жасалған имитация емес. Керісінше, кино өз әлемін, өзінің шынайы өмірін қалыптастырады. Кино мен шынайы өмір арасындағы, экрандағы көріністер мен шынайы өмірдегі көріністерді қабылдау арасындағы айырмашылықты зерттеу Рудольф Арнхеймнің басты назарында болды.

Алайда, Рудольф Арнхейм «киноның негізі – монтаж» деген пікірмен келіспейді. Осы тұрғыдан алғанда Всеволод Пудовкин ғана емес, монтажды киноның маңызды бейнелеу құралы деп есептеген әрі бірқатар фильмдерде монтажға басымдық берген кеңес киносының өкілдерін сынайды. Рудольф Арнхеймнің пікірінше, кинопленканың жекелеген бөліктерінің өзі нағыз көркем шығарма және олардың шынайы өмірден айырмашылығы бар.

Сондықтан, Рудольф Арнхейм конструктивизмнің өзге өкілдері секілді, кадр мәселесіне өте көп назар аударды. Ол кадр туралы былай дейді: «Кадр – зат немесе адамның «фотосуреті» емес. Кадр түрлі пландар



мен ракурстардың, төменгі немесе жоғарғы т.б. түсіру нүктелерінің көмегімен адамға немесе затқа тән ерекшеліктерді айқындайды. Кадрдағы адам немесе зат – бұл механикалық түсіру процесі емес, керісінше кинорежиссердің жеке шығармашылық еңбегінің жемісі. Бұл дегеніміз – нағыз өнермен бетпе бет кездесіп отырмыз деген сөз».

Рудольф Арнхейм кадрдың, ракурстың бірнеше маңызды тұсын атап өтеді. Оның айтуынша, ерекше ракурста түсірілген кез келген нысан (объект) көрерменнің назарын аудартады. Суреткер кадрдағы нысанға назар аудартып қана қоймайды, сонымен бірге оның көркемдік маңызын да айшықтай түседі. Мұндай ракурсмен берілген нысан көрермен назарын мейлінше өзіне мұқият аудартады. Сонымен бірге, нысанды «өмірде қандай болса, тура солай қабылдауына» ешқандай нұқсан келмейді. «Мұндай кадрдың тағы бір ерекшелігі, - дейді Рудольф Арнхейм, - көрермен жаңағы көріністің көркемдік қырына мән беріп қана қоймайды, сондай-ақ кейіпкердің мінез-құлқына, көңіл-күйіне немесе заттың ерекшеліктеріне мұқият назар аударады». Арнхеймнің пікірінше, адам немесе затты белгілі бір ракурсмен көрсету арқылы суреткер оның қандай да бір маңызына назар аудартады және фильм авторы өзінің де көзқарасын білдіреді.

Көріп отырғанымыздай, ракурс, кадр бір жағынан автордың қарым-қатынасын білдірсе, екіншіден көрермен экрандағы көрініске мұқият мән беруіне мүмкіндік туғызады.

Рудольф Арнхеймнің көзқарасынша, көріністің шектелуі, яғни кадр жиіктемесі мен камера және түсіру нысаны арасындағы қашықтық өзара тығыз байланысты. Бұл фильм түсірушіге кез келген көріністі бірнеше көріністерге бөліп тастауына мүмкіндік береді. Бұл ретте тұтас көріністің шынайылығына еш нұқсан келмейді. Және әрбір бөлшегінен тұтас көріністің мазмұнын ұғуға болады. Рудольф Арнхейм осы ретте: «Жеке фрагменттерді анық көрсету арқылы көрерменнің қызығышулығын тудыруға әрі фрагменттің символикалық мазмұнын іздеуіне мүмкіндік береді» дейді.

Рудольф Арнхеймнің айтуынша, кинодағы көріністер көрерменге шынайы секілді әсер еткенімен, шын мәнінде сол шынайы өмірдің өзі емес. «Кино өнер ретінде» атты кітабында ол «Кино фотографиядан көп дүниені алды, түрлі-түсті бояулардың жоқтығы, көлемділік, кадр жиіктемесі, т.б. киноның шынайы өмірді, болмысты айна-қатесіз сол күйінде көрсетуіне мүмкіндік бермейді» деп жазды. Яғни, кинода бәрі шынайы секілді әсер еткенімен, бірақ ол шынайы өмірдің өзі емес дейді.

Сонымен, Рудольф Арнхеймнің киноға қатысты ой-пікірі 1920-1930 жылдардағы көптеген кинотеоретиктердің ой-пікірлерімен үндес болды. Олардың пікірінше, егер адамның шынайы өмірде қоршаған ортаны, дыбыс пен бояуларды қалай естіп, сезінгенін тура солай кинода да қайталаса, онда кино тек өмірдің көшірмесі ғана болып қалады, олай болса өнер ретінде өзінің маңызын жоғалтады дейді.

Осы себептен де болуы керек, Рудольф Арнхейм сол жылдардағы басқа да көптеген теоретиктер секілді, кинода табиғи дыбыс пен түс-бояудың пайда болуына сын көзбен қарады. Оның пікірінше, жана техникалық жетістіктер фильмнің көркем шығарма ретіндегі басты ерекшеліктерін жойып, кәдуілгі өмірдің өзіне жақындатады. Әсіресе, 1930 жылдардың басында Рудольф Арнхеймнің дыбысты киноға қатысты сыни мақалалары бірінен кейін бірі жарияланып жатты. Оның пікірінше, дыбысты кино формасы жағынан біріне бірі үйлеспейтін дыбыссыз кино мен радиодраманың біріккен одағы деп есептеді.

2. Сергей Эйзенштейн: «Кадр – монтаж ұяшығы, клеткасы»

Егер Рудольф Арнхейм кадрға аса назар аударса, тағы бір кинотеоретик, режиссер Сергей Эйзенштейн кадрды өзінің монтаж туралы концепциясында қолданды. Сергей Эйзенштейн – әріптестері Дзига Вертов, Всеволод Пудовкин секілді теориялық еңбектерін жаза жүріп, фильмдер түсірген кинорежиссер. Сонымен бірге, кинопедагогиканы да қатар алып жүрді. Әлемдегі ең алғашқы киномектеп – 1919 жылы құрылған Мемлекеттік кино техникумында (ВГИК) дәріс берді. Біраз уақыт өткен соң бұл техникум Бүкілодақтық мемлекеттік кинематография институты болып қайта құрылады. «Броненосец Потемкин», «Октябрь», «Иван грозный» фильмдері Сергей Эйзенштейнді әлем киносы тарихындағы ең бір маңызды режиссерлердің қатарына қосты.

Сергей Эйзенштейннің алғашқы көрген шетелдік фильмдері – атақты америкалық кинорежиссер Дэвид Гриффиттің «Ұлттың дүниеге келуі» («Рождение нации», 1915) және «Төзімсіздік» («Нетерпимость», 1916) фильмдері болды. Дэвид Гриффиттің бұл фильмдерінің Сергей Эйзенштейн фильмдерімен ортақ кейбір сәттері бар. Бұл ретте ең алдымен мейірімділік пен зұлымдықтың, ақиқат пен қателіктің, өткен мен бүгінгі күннің арасындағы қарама-қарсылық көзге түседі. Сергей Эйзенштейннің бұл фильмдердегі, әсіресе, назарын аудартқаны – монтаждың ғажап мүмкіндіктері болды.

Егер Рудольф Арнхейм әрбір кадр өз алдына жеке көркем шығарма және жеке кадрдан тұтас көріністі



Кітап: Кино теориясы: ұғымдар арқылы тануға кіріспе
Дәріс: Формализм (конструктивизм) кинотеориясы: Рудольф Арнхейм, Сергей Эйзенштейн
Дәріс авторы: Назира Мұқышева

көруге болады десе, Сергей Эйзенштейн оған жеке кадрлардың қақтығысы арқылы қол жеткізуге болады деді. Оның пікірінше, көріністерді тұтас қамту, ал ол үшін, мысалы, Люмьерлердің фильмдеріндегідей ұзақ пландар арқылы қол жеткізу мүмкін емес. Сондықтан, ол кадрдың тікбұрышты жиектемесіне басым назар аударады. Бұл ретте диагональдар, ассиметрия немесе параллельді линиялардың көмегімен тікбұрыштың динамикалық композициялық мүмкіндіктерді барынша қолданды.

Сергей Эйзенштейн үшін кадр – монтаж ұяшығы, клеткасы. Ол «Кадр монтаждың элементі ретінде қызмет атқармайды. Кадр – монтаждың ұяшығы. Монтаждың, олай болса, кадрдың мәні неде? Мәні – қақтығыста. Қатар тұрған екі кадрдың қақтығысында» деп жазды.

3. Сергей Эйзенштейн: «Аттракциондар монтажи» теориясы

Сергей Эйзенштейннің «аттракциондар монтажи» теориясына дейін Дзига Вертов, Лев Кулешов, Всеволод Пудовкиндер монтаж туралы өздерінің теориялық көзқарастарын ұсынды. Алайда, бұл теориялық тұжырымдар Эйзенштейн ұсынған теориядан айырмашылығы болды. Ол Лев Кулешов пен Дзига Вертовтың теорияларын өте мұқият зерттейді. Алайда бұл теориялармен келіспейтін тұстары өте көп болды. Бірақ, Сергей Эйзенштейннің «аттракциондар монтажи» мен Дзига Вертовтың монтаж туралы теориясы арасында ұқсастықтарды көруге болады. Байқағанымыздай, екі режиссер де кадрларды монтаждауда белгілі бір қатаң тәртіпке бағынбау және сюжеттен бас тарту принциптеріне басымдық береді.

Ал Лев Кулешов монтаж туралы былай дейді: «Егер фильм кадрлар монтажының көмегімен құрылса, онда бұл кадрлар мүмкіндігінше қысқа әрі мазмұны тез, жеңіл оқылуы үшін күрделі болмауы тиіс». Сондықтан, Кулешов кинематографқа актерлер, әсіресе театр актерлері керек емес, олардың орнына «типаждар», «натурщиктер» ойнауы керек деді. Дзига Вертов кинокамераның көзіне «ілінген» көріністерді режиссердің өз қалауынша еркін монтаждау деп түсіндірді. Вертовтың түсіру мен монтаждау тәсілдері конструктивистердің поэтикасына жақын келді.

Всеволод Пудовкин түсіру жылдамдығын үдете түсу арқылы экранда қимыл-қозғалысы баяулатылған көріністердің маңызды деген сәттерін көрерменнің «уақыттың ірі планында» («цайтлупа») көруіне мүмкіндік береді. «Уақыттың ірі планы» немесе «цайтлупа» арқылы Пудовкин шынайы өмірді, кейіпкерлерінің мінез-құлқын зерттеудің тәсілдерін іздеді. Пудовкин де киноның негізгі қаруы – монтаж деді. Алайда, фильм жасау кезінде монтаж материалында шынайы өмірдің өзінен алынған көріністер болғанымен, оларды өзара біріктіріп немесе созып, қысқартуы арқылы шынайы уақыт пен кеңістікке өзінің жеке, яғни кинематографиялық уақыт мен кеңістігін қарсы қояды. Всеволод Пудовкин «контраст», «параллельдік», «салыстыру», «бір уақыттылық» және «лейтмотив» монтаждың негізгі маңызды тәсілдері деп есептеді.

Осы тұста Сергей Эйзенштейннің киноға Лев Кулешов пен Дзига Вертовтардан кейін бірнеше жылдан соң келгенін айта кеткім келеді. Эйзенштейн кинодағы кадрлар қақтығысы туралы идеясын дамыта келе, 1920 жылдардың ортасында өзінің «аттракциондар монтажи» деп аталатын теориясын дүниеге әкелді. Бұл теория бойынша Сергей Эйзенштейн «фильмде көрсетілетін фактілер емес, көрерменнің эмоциялық реакциясының комбинациясы маңызды» деді. Оның пікірінше, кино аттракцион секілді көрерменнің сезіміне, психологиясына әсер етуі тиіс, тіпті белгілі бір жағдайларда көрермен фильм көрсетілімі кезінде эмоциялық қатты әсер алуы керек. Бұл орайда ол көпшілік арасынан жеке тұлғаны бөліп алмайды және бірінен бірі туындайтын оқиғалар қатарынан бас тартады. Яғни, фильм нақты бір сюжетке құрылмайды. Режиссердің пікірінше, жеке кейіпкердің тұлғасын ұсыну мен «шиеленіс-фабуланың» мән-мағынасының өзі киноға деген таптық көзқарасқа қайшы келеді деді.

Бұл теория бойынша тән мен сезім ешқайда кетпейді, бірақ орындары ауысады. Егер реалистердің теориясында ол субъект болса, формалистердің теориясында объектін рөлін атқарады. Демек, Сергей Эйзенштейннің «аттракциондар монтажи» теориясы бойынша кинематографиялық оқиға фильм мен көрермен арасындағы өзара әрекет, байланыс (эмоциялық) арқылы пайда болады. Қазір осы аттракциондар монтажи теориясы қолданылған «Потемкин» бронды кемесі» фильміндегі атақты «Одесса баспалдақтары» эпизодынан үзінді көрейік

4. Сергей Эйзенштейн: «Интеллектуалды кино» теориясы

1925 жылы түсірілген «Потемкин» бронды кемесі» («Броненосец «Потемкин») фильмін Сергей Эйзенштейннің өзі «аттракциондар монтажи» принципінің жеңісі деп есептеді. Бұл фильмнен соң көп



ұзамай «интеллектуалды кино», яғни «ой кинематографы» теориясын дүниеге әкелді. Осы теориясы арқылы Эйзенштейн тағы да киноның жаңа формалары мен заңдылықтарын, тың жолдарын іздейді. Кино арқылы тек эмоция мен сезімдерді ғана емес, сондай-ақ саяси, ғылыми, философиялық ойларды жеткізу жолдарын қарастырады.

Оның пікірінше, интеллектуалды кино дегеніміз – эмоционалды, деректі және абсолютті киноның синтезі. Сергей Эйзенштейн киноның негізгі элементі – монтаж, олай болса монтаждың табиғатын анықтау – көркемдік ойдың жаңа формаларының табиғатына қатысты мәселелердің шешімін табуымыз тиіс деді. Алайда, Дзига Вертов пен Лев Кулешовтың жеке көріністердің қимыл-қозғалысы мен әрбір кадрдың ұзақтығы (метраж) маңызды деген ұстанымымен мүлдем келіспейді. Бұл ұстанымның қате екеніне баса назар аудартады. Оның пікірінше, қимыл-қозғалыс алдыңғы кадр және одан кейінгі кадрдың өзара қақтығысынан туындайды. Қимыл-қозғалыс әсері, кинематографиялық көріністердің бірінен кейін бірі ауысып отыруы алғашқы көрініс пен одан кейінгі көріністің қайшылығынан пайда болады. Яғни көрерменнің әсер алуы мен ширығуы осы қарама-қайшылық деңгейіне байланысты. Сондықтан, Сергей Эйзенштейн кинопластиканың ең басты белгісі – оптикалық контрапункт деді.

Егер Пудовкиннің «эпикалық принципі» бойынша монтаж жекелеген кадрлардың байланысы негізінде пайда болатын түрлі элементтер арқылы идеяны жеткізуде қызмет етеді десе, Эйзенштейн бұған өзінің «динамикалық принципке» қатысты тұжырымын қарама қарсы қояды. Яғни, бұл принцип бойынша идея бірінен кейін бірі ауысып отыратын көріністердің емес, бір біріне қатысы жоқ жеке кадрлардың қақтығысы нәтижесінде туындайды.

Сергей Эйзенштейн кеңес киносының өзге теоретиктеріне қарағанда, көрініс пен монтаж арқылы көрерменге әсер ету жолдарын іздеуге, зерттеуге басымырақ назар аударды. Қазір өздеріңізбен бірге Сергей Эйзенштейннің 1929 жылы түсірген «Ескі мен жаңа» фильмінен үзінді көріп тамашалайық

5. Сергей Эйзенштейн: монтаж түрлері

Сергей Эйзенштейн 1929 жылы «Ескі мен жаңа» атты фильмін түсірді. Осы фильмнің тәжірибесі негізінде монтаждың бес түрінен тұратын типологиясын ұсынды. Оның тұжырымынша:

1. Метрикалық монтаж кадрлардың ұзақтығымен ерекшеленеді, яғни монтаж темпоралдық принцип бойынша жүзеге асады.
2. Ритмикалық монтажда кадрлардың ұзақтығы ғана емес, олардың мазмұны да маңызды. Мәселен, «Броненосец «Потемкин»» фильміндегі атақты Одесса баспалдақтары көріністерін айтуға болады.
3. Тональдық және обертондық монтаждар кадр ішіндегі қимыл-қозғалыс, форма мен қарқындылық (интенсивность) арқылы жүзеге асады. Сергей Эйзенштейннің пікірінше, әрқилы, бірақ бірін бірі толықтыратын монтаждың осы төрт формасын өзара сәтті қиыстырып, қолдану (комбинациясы) арқылы ұлы фильм дүниеге әкелуге болады.

Жоғарыда аталған метрикалық, ритмикалық, тональдық және обертондық монтаждардың жиынтығы белгілі физиолог, жүйкенің жоғарғы қызметі туралы ғылымның негізін қалаушы Иван Павловтың «стимул-реакция» принципі бойынша жұмыс істейді. Яғни Сергей Эйзенштейн бұл монтаж типтерімен жұмыс істеуде Павлов іліміне жүгінеді. Монтаждың жаңағы аталған төрт типінің көмегімен белгілі бір эмоция тудыруға болады деген тұжырым жасайды. Сергей Эйзенштейннің пікірінше, бір біріне ұқсамайтын, алайда бірін бірі толықтыратын бұл монтаж формаларының өзара әрекеті арқылы шын мәніндегі ұлы фильм жасауға болады. Ол өзінің «Кинодағы төртінші өлшем» атты мақаласында былай деп жазады: «Олар тек бір бірімен өзара теке-тіреске түскенде ғана монтаждық құрылым пайда болады».

Сергей Эйзенштейн ұсынған монтаждың бесінші формасы – интеллектуалдық монтаж. Егер аттракциондар монтажы көрермен аудиториясын толық басқаруға бағытталса, интеллектуалдық монтаж көріністер арқылы айтылатын ойдың соңынан ілесіп отыруға шақырды. Монтаждың мұндай типін режиссер «Октябрь» (1927) фильмінде қолданады. Фильмде дін және ұлтшылдықтың табиғатын негіздейтін большевиктерге қарсы күреске шыққан контрреволюционерлердің іс-әрекетін айыптайтын көріністер бірінен кейін бірі аса жылдамдықпен өтіп жататын кадрларда қолданады.

Негізгі терминдер: кадр, ракурс, кинематограф, фильм, терезе, жиектеме, кинокамера, формализм (конструктивизм), реализм, экран, дыбыссыз кино, дыбысты кино, кадр композициясы, «аттракциондар монтажы» теориясы, «интеллектуалды кино» теориясы, концепция, метрикалық монтаж, ритмикалық монтаж, тональдық монтаж, обертондық монтаж, интеллектуалдық монтаж, «типаж», «натуршик»



Дәріс тақырыбы бойынша қосымша әдебиет:

1. Аристарко Г. История теорий кино. – М.: Искусство, 1966
2. Арнхейм Р. Кино как искусство. – М.: Изд.во иностран.лит., 1960
3. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. – М.: Прогресс, 1974
4. Арнхейм Р. Новые очерки по психологии искусства. – М.: Прометей, 1994
5. Арнхейм Р. Современное искусство и кино // Киноведческие записки, №70
6. Балаш. Кино, становление и сущность нового искусства. – М.: Прогресс, 1968
7. Эйзенштейн С. Избранные сочинения: в 6 т. – М.: Искусство, 1964-1971
8. Балаш Б. Видимый человек: очерки драматургии фильма – М.: Всеросс. пролеткульт., 1925
9. Балаш Б. Дух фильма: достижения немого и звукового кино и перспективы развития. – М.: Гослитиздат., 1935
10. Балаш Б. Искусство кино. – М.: Госкиноиздат., 1945
11. Балаш Б. Кино: становление и сущность нового искусства. – М.: Прогресс, 1968
12. Вертов Дз. Статьи, дневники, замыслы. – М.: Искусство, 1966
13. Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. – М.: Искусство, 1974
14. Метц К. «В своих книгах я часто цитирую Балаша, Тынянова, Арнхейма, Эйзенштейна...» // Киноведческие записки, № 25
15. Эйзенштейн С. Монтаж / сост. авт. предис. и коммент. Н. Клейман. – М.: Музей кино, 2000
16. Эйзенштейн С. Неравнодушная природа: сочин. в 2-х томах. – М.: Эйзенштейн-центр, Музей кино, 2004
17. Фрейлих С. Теория кино: От Эйзенштейна до Тарковского. – М.: Искусство; ТПО Истоки, 1992
18. Гинзбург С.С. Очерки теории кино. – М.: Искусство, 1974
19. Пудовкин В. Собрание сочинений. В 3-х томах. – М.: Искусство, 1974
20. Марсель М. Язык кино. – М.: Искусство, 1959
21. Рошаль Л.М. Дзига Вертов. – М.: Искусство, 1982
22. Кулешов Л.В. Статьи. Материалы. – М.: Искусство 1979