

УДК 778.5(09) + 94(470)“19” + 008

Н. Б. Кириллова

СЕРГЕЙ ЭЙЗЕНШТЕЙН: РЕВОЛЮЦИОНЕР В ЭКРАННОЙ КУЛЬТУРЕ И МИФОТВОРЕЦ

Рассматривается многогранное творчество Сергея Эйзенштейна — признанного гения мировой культуры XX в. Автор, анализируя его фильмы, а также тексты теоретических работ Эйзенштейна и других исследователей, показывает художника с двух сторон: как великого режиссера-реформатора, создателя языка «интеллектуального кино» и как основоположника экранной мифологии, базирующейся на политических идеях революционной эпохи.

К л ю ч е в ы е с л о в а: экранная культура; «интеллектуальное» кино; «монтаж аттракционов»; революционная эпоха; историческая хроника; экранная метафора; герой — масса; патетический «взрыв»; мифологизация истории.

Писать о личности такого масштаба, как Сергей Михайлович Эйзенштейн (1898–1948), — задача невероятно сложная. Режиссер, сценарист, теоретик искусства, художник, педагог, он вошел в историю мировой культуры XX в. О творчестве С. Эйзенштейна, его личности, новаторских поисках и художественных открытиях писали многие отечественные и зарубежные исследователи и практики кино: И. Аксенов, Г. Александров, О. Булгакова, И. Вайсфельд, Л. Козлов, Г. Козинцев, М. Кушниров, Н. Лебедев, М. Махоуни, М. Ромм, Ж. Садуль, Е. Теплиц, С. Фрейлих, В. Шкловский, Р. Юрнев, С. Юткевич и др. Большую работу по изучению творческого наследия С. Эйзенштейна провел известный историк кино Наум Клейман, собравший его архив, создавший Государственный центральный музей кино и Эйзенштейн-Центр в Москве. Своим учителем в кино Эйзенштейна считает один из культовых режиссеров современности Питер Гринуэй.

Сергею Эйзенштейну была уготовлена особая судьба. Он родился в г. Риге 23 января 1898 г. в семье архитектора М. О. Эйзенштейна, происходившего

КИРИЛЛОВА Наталья Борисовна — доктор культурологии, профессор, заведующая кафедрой культурологии и социально-культурной деятельности Уральского федерального университета (e-mail: urfo@bk.ru).

© Кириллова Н. Б., 2017

из прибалтийских немцев, и, естественно, мальчику прочили такую же карьеру. В 1915 г. он окончил реальное училище, затем был студентом Петроградского института гражданских инженеров. Но Октябрьская революция перевернула всю его жизнь. Впрочем, как констатирует Наум Клейман, «категорический императив» своей судьбы Эйзенштейн и раньше видел в сфере искусства, так как родился и получил воспитание в России эпохи Серебряного века с ее культом культуры и учености, с ее вселенскими утопиями и университетскими идеями [2, 12].

Однако сформировала Эйзенштейна-художника все-таки революционная эпоха. Он сам писал об этом не раз и в автобиографии, и в ряде статей: «Семейными традициями, воспитанием и образованием меня готовили на совсем другое поприще... Однако понадобился вихрь пронесшейся революции для того, чтобы мне раскрепоститься от инерции раз и навсегда намеченного пути и отдаться тому влечению, которое самостоятельно не решалось выбиться наружу. И это — первое, чем я обязан революции... чтобы, забросив почти завершенное образование и обеспеченное будущее, броситься самому в неведомые перспективы деятельности в области художества...» [14, 81].

Прослужив сапером в Красной армии, пройдя в составе агитпоезда фронта Гражданской войны, Сергей Эйзенштейн поступает в Государственные высшие режиссерские мастерские (ГВЫРМ), к Всеволоду Мейерхольду, а с 1922 г. руководит первым рабочим театром Пролеткульта. Человек энциклопедически образованный, увлеченный идеями преобразования мира, он, в поисках нового языка искусства, способного выразить революционный смысл и пафос эпохи, пытается объединить театр и цирк, эстраду и плакат, а в 1924 г. уходит в кино, считая его самым уникальным и действенным видом искусства. Вслед за американским режиссером Д. У. Гриффитом, к творчеству которого он неоднократно обращался [10, 129–180], Эйзенштейн верит в силу монтажа как конструкта художественного произведения: «Моим художественным принципом было и остается: не интуитивное творчество, но осознанное конструктивное построение воздействующих элементов; воздействие должно быть заранее рассчитано и проанализировано, — это самое важное [1, 45].

Собственная теория, родившаяся в сценических работах театра Пролеткульта, которую Эйзенштейн называет «монтаж аттракционов» [11, 269], находит отражение уже в фильме «Стачка» (1924). Это была во многом экспериментальная работа, вызвавшая неоднозначную реакцию критики. «Стачка» была задумана как часть цикла, состоящего из семи серий на тему «от подпольной работы к диктатуре пролетариата». Снята была только первая серия — «Стачка». И оказалось, что фильм, посвященный лишь одной стихийной революционной «вспышке», сумел вобрать в себя, отразить замысел всех семи серий [2, 10].

Новаторским здесь было то, что впервые в истории кино главным героем картины стали массы рабочих. Здесь Эйзенштейн, как и его современники-экспериментаторы Дзига Вертов и Лев Кулешов, ищет возможность создания экранной метафоры средствами монтажа: сталкивая крупные планы полицейских, шпииков с крупными планами животных — обезьяны, бульдога, совы, он сатирически высмеивает врагов рабочего класса. Монтируя кадры разгона демонстрации

казаками с кадрами убоя быка, он пытается метафорически выразить понятие «бойня». Не все опыты удались, но все же «Стачка» стала первым игровым фильмом о массовых выступлениях пролетариата, о росте революционного сознания рабочих. Это было новаторское экранное произведение, в котором соединялись неразрывно художественное творчество и идеология, где почти хроникально были воспроизведены «вспышки» революционного движения и где все взывало к необходимости диктатуры пролетариата.

Вот как писал о фильме «Стачка» сразу после его выхода на экран историк, социолог, теоретик кино Николай Лебедев: «Это первая картина, идеология которой не возбуждает споров, целеустремленность которой не вызывает сомнений, образы которой убедительны. Это картина, в которой впервые дан новый метод показа мира через коллектив, а не героя через массы. Метод, при помощи которого может быть создан эпос грандиозных социальных движений. Этот метод должен быть освоен всеми пролетарскими искусствами и самым могущественным из них — кино. “Стачка” — первая интернациональная картина. Не в смысле пацифистского “интернационализма” фильма “Нетерпимость” Гриффита, но в смысле пролетарской солидарности рабочего класса. Это не конкретная забастовка такого-то завода в таком-то году. Это стачка вообще. Это образ стачки. И даже национально-русское в ней лишь фон, не выпирающий бытом, а подчеркивающий интернационально-классовое» [5, 61]. Таким образом, фильм Эйзенштейна оказался созвучен одной из главных идей эпохи — идее мировой революции.

«Стачка», несмотря на отсутствие привычного сюжета и традиционных героев, привлекла к себе внимание общественности, и Эйзенштейн получает новый «соцказ» на создание фильма к двадцатилетию первой русской революции. В СССР в государственном масштабе начинается процесс мифологизации истории, в который включается и молодой режиссер.

Предложенный сценарий Нины Агаджановой-Шутко, четкий и ясный в своей хронологической последовательности, назывался «1905 год». Эйзенштейн берет из него только один эпизод — восстание матросов на броненосце «Князь Потемкин-Таврический». Так рождается один из шедевров отечественной и мировой киноклассики. Стремясь к «хроникально-документальной» правдивости, Сергей Эйзенштейн вместе с оператором Эдуардом Тиссе и ассистентами режиссера Григорием Александровым и Максимом Штраухом (группа в этом же составе работала над «Стачкой») проводили съемки в Одессе, в подлинных местах революционных событий 1905 г. Снимался фильм при участии актеров театра Пролеткульта, населения города и моряков Черноморского флота. Такова предыстория «лучшего фильма всех времен и народов».

Французский историк Жорж Садуль назвал «Броненосец “Потемкин”» «инсценированной хроникой», которую Эйзенштейн выстраивает, опираясь на «монтаж аттракционов» [7, 174].

Здесь, как и в «Стачке», постановщик создает коллективный образ героя-массы, хотя в картине есть исторические лица: матрос Вакулинчук (актер А. Антонов) — руководитель восстания, старший офицер «Потемкина» Гиляровский (Г. Александров) и др. В тесной связи друг с другом в картине выступают

образы-символы: Броненосец и Город. Фильм снимался как «историческая хроника», а композиционно строился, по словам самого режиссера, как классическая трагедия, в которой выделялось пять частей («актов»): «Люди и черви», «Братья», «Мертвый взывает», «Одесская лестница», «Встреча с эскадрой».

Вот как описывает свои ощущения от фильма «Броненосец “Потемкин”» Ж. Садуль: «...Кульминационный момент “Потемкина” — знаменитый расстрел на лестнице. Этот кусок фильма, вошедший в антологию кино, представляет собой прекрасный образец эйзенштейновского стиля, сочетавшего в себе литературные и театральные теории “левого” искусства. Толпа индивидуализирована при помощи крупных планов: лиц, поз, деталей костюма, отобранных с исключительным пониманием характеров действующих лиц. Натурщики выразительно чередуются с вещами: сапоги, лестница, решетка, пенсне, каменные львы. Но особую силу приобретает эпизод, благодаря применению душераздирающих “аттракционов”: мать с трупиком своего ребенка на руках; детская коляска, которая сама катится вниз по лестнице; выбитый окровавленный глаз за разбитым стеклышком очков в железной оправе. Надуманность теории (речь идет о *марксистской теории классовой борьбы*. — Н. К.), ее бесчеловечность здесь забывались; мы чувствовали огромный народный революционный порыв и глубокую искренность Эйзенштейна, его неукротимость, его нежность, его человеческую теплоту и его гнев...» [7, 175].

Садуль отмечает также, что за пределами СССР цензура всюду запретила «Броненосец»; зрители собирались тайком, чтобы смотреть его; фильмотеки разных стран тщательно хранили копию. Фильм сразу стал самым знаменитым в мире, за исключением разве только фильмов Чаплина. Геббельс после прихода фашистов к власти, воздал ему невольно похвалу, когда приказал немецкому кино дать Германии нового «Потемкина»...

В анализе знаменитого историка мирового кино нет и не может быть даже намек на мифологизацию исторического события в фильме Эйзенштейна; он оценивает шедевр с точки зрения его эстетической «новизны», открытий в сфере «киноязыка» и специфики эмоционально-идеологического воздействия. Однако, констатируя здесь мифологизацию истории, мы опираемся на достаточно веские аргументы. К ним в первую очередь относятся мысли самого С. Эйзенштейна, синтезировавшего в своем творчестве искусство и марксистско-ленинскую идеологию, многие догматы которой оказались мифологическими.

«...Наше кино оригинально отнюдь не только формой, приемом или методом, — пишет Эйзенштейн. — Форма, прием и метод — не более как результат основной особенности нашего кино. Наше кино — не умиротворяющее средство, а боевое действие. Наше кино прежде всего — оружие, когда дело идет о столкновении с враждебной идеологией, и прежде всего — орудие, когда оно призвано к основной своей деятельности — воздействовать и пересоздавать.

Здесь искусство поднимается до самосознания себя как одного из видов насилия, страшного орудия силы, когда оно использовано “во зло”, и сокрушающего оружия, пролагающего пути победоносной идее.

Годы нашей жизни — годы неустанной борьбы. И годы подобной титанической борьбы не могли не вызвать к жизни и разновидности подобного

агрессивного искусства и своеобразной “оперативной эстетики” искусствопонимания...» [13, 13].

Эйзенштейн не скрывает, что его искусство «агрессивно» по своей природе, а значит, наступательно, деятельно, что его цель — борьба, революционное воздействие и пересоздание мира, т. е. «конструирование» новой реальности и формирование нового общественного сознания.

Силу своего творчества режиссер видит в «патетическом взрыве», о чем размышляет в «Мемуарах» через много лет после выхода на экран «Потемкина»: «...О “Потемкине”, не кичась, можно сказать, что видели его многие миллионы зрителей. Самых разнообразных национальностей, рас, частей земного шара. У многих, вероятно, перехватывало горло в сцене траура над трупом Вакулинчука. Но, вероятно, никто из этих миллионов не усмотрел и не запомнил крошечного монтажного куска в несколько клеток в этой самой сцене. Собственно, не в ней, а в той сцене, когда траур сменяется гневом и народная ярость прорывается гневным митингом протеста вокруг палатки.

“Взрыв” в искусстве, особенно “патетический” взрыв чувств, строится совершенно по такой же формуле, как взрыв в области взрывчатых веществ. Когда-то я изучал это в школе прапорщиков инженерных войск по классу “минное дело”. Как там, так и здесь сперва усиленно нагнетается напряжение...» [13, 80].

От агрессии и патетики Эйзенштейн ведет зрителя к пафосу идей революционного переустройства мира, символом которого в фильме является красный флаг броненосца «Потемкин» (самый мощный эстетический и идеологический эффект фильма). Объясняя столь сильный «взрыв» воздействия фильма, Эйзенштейн утверждает, что это связано с признаками патетической композиции, среди которых выделяются «непрестанное исступление, непрерывный “выход из себя”, непрерывный “скачок” каждого отдельного элемента из качества в качество, благодаря чему нарастает интенсивность эмоционального содержания кадра, эпизода, сцены, произведения в целом» [12, 72].

Фильм «Октябрь», снятый в 1927 г. к десятилетию революции, не стал открытием в сфере киноязыка, хотя и в нем есть много ярких метафор. Он интересен сегодня опять-таки с точки зрения мифологизации истории.

В «Октябре», многие кадры которого войдут впоследствии в научно-популярные и учебные ленты по предметам «История СССР» (в школе) и «История КПСС» (в вузе) и будут восприниматься как реальный факт Октябрьской революции, соединяются «игровые» и «хроникальные» элементы. Здесь впервые был дан образ В. И. Ленина, в гриме которого на экране предстал не актер, а эйзенштейновский типаж — питерский рабочий Никандров, воссозданы важнейшие события революции 1917 г.: речь Ленина с броневика на Финляндском вокзале, июльский расстрел, борьба с корниловщиной, штурм Зимнего, Второй съезд Советов. События революции Эйзенштейном героизированы, на их основе создан романтический миф о закономерности и справедливости социалистической революции и ее вождей, сумевших поднять народ на борьбу за лучшую жизнь.

Работая над «Октябрем», Эйзенштейн пришел к мысли, что кино может создавать и использовать не только художественные образы, но и научные понятия,

что оно должно стать «интеллектуальным». Экранизируя в своих фильмах многие политические лозунги и поднимая философские проблемы («революция и народ», «народ и власть», «личность и история» и др.), он мечтал поставить фильм по «Капиталу» Карла Маркса. И хотя этот дерзкий замысел остался неосуществленным, идеи «интеллектуального кино» расширили горизонты экранного искусства, выводя его на лидирующее место в структуре медиакультуры XX в.

Для того чтобы воссозданные на экране реалии и мифы революции действовали как факт, документ эпохи, Эйзенштейн в первое десятилетие своего творчества отказывается от профессиональной актерской игры, с ее психологизмом, национальными стереотипами, предпочитая подбирать исполнителей непрофессиональных, которых он называет «типажами».

По такому же принципу Эйзенштейн снимал «Старое и новое» (1929) — о процессе коллективизации советской деревни с участием реальных «героев» эпохи — и потерпел фиаско из-за несовпадения мифотворческих элементов с реалистическими, хотя и в этой картине есть запоминающиеся кадры и «монтаж аттракционов». Идея фильма (сценарий назывался «Генеральная линия» — это генеральная линия XIV партсъезда ВКП(б), направленная на коллективизацию деревни) вызрела с 1926 по 1929 г. Основная тема — преобразования в советской деревне — соединялась с «пафосом сепаратора», затеей Эйзенштейна «“патетизировать” предмет сельскохозяйственного оборудования» [12, 73].

Действие начинается с картин нищеты русской деревни, вызванной мелко-собственническим ведением хозяйства. Крупным планом дана жизнь крестьянки (в финале — колхозницы) Марфы Лапкиной. Надежды на лучшую долю в фильме связаны с техникой. У крестьян, объединившихся в артель, появляется трактор и другая техника. Сергей Эйзенштейн и Григорий Александров (соавтор сценария и сорежиссер), работая над «Старым и новым», раскрывают патетику самого «будничного» материала. «Мы должны влюбить нашу аудиторию, — писали авторы фильма, — в племенного бычка, в трактор, идущий рядом с захудалой лошадежкой...» [9, 142].

Драматична и история создания фильма о мексиканской революции на латиноамериканском континенте, где Эйзенштейн оказался вместе с Григорием Александровым и Эдуардом Тиссе после триумфальной поездки по Европе и посещения Голливуда. Фильм «Да здравствует Мексика!», оставшийся незавершенным и собранный в 1979 г. по частям и отдельным кадрам Г. Александровым, поражает тем не менее не столько экзотикой, сколько техникой съемки, методом подхода к живому, «натуралистическому» материалу и удивительной красотой человеческих лиц, одухотворенных пафосом революции.

Нереализованной осталась и идея фильма «Бежин луг» (1937) — о классовой борьбе в колхозной деревне, сюжетная линия которого была навеяна историей уральского пионера Павлика Морозова (сценарий А. Ржешевского). Фильм, задуманный как трагедия борьбы старого и нового в деревне, был снят с производства; он сохранился в виде фотофильма и находится в Эйзенштейн-Центре.

Два последних фильма Эйзенштейна — «Александр Невский» (1938) и «Иван Грозный» (1945–1947) — являются во многом антиподами, несмотря на то, что

главные роли в них исполняет один и тот же актер — Николай Черкасов, а отделяет их друг от друга всего несколько лет. Причина в том, что первый фильм в полной мере соответствует жанровым признакам мифа (легенды, былины), выполняющего патриотическую миссию предвоенного времени: «Кто с мечом к нам придет — от меча и погибнет». «Александр Невский» прекрасно вписался в когорту лучших советских фильмов историко-биографического жанра эпохи социалистического реализма, таких как «Петр I» и «Кутузов» Владимира Петрова, «Минин и Пожарский», «Суворов» и «Адмирал Нахимов» Всеволода Пудовкина, «Адмирал Ушаков» Михаила Ромма и других.

Иной подход к концепции роли личности в истории — в фильме «Иван Грозный», в котором Эйзенштейн отказывается от идеализации и мифологизации истории в соответствии с социальным заказом власти. Более того, в отечественном кино «Иван Грозный» стал первым фильмом, содержащим аллегорический протест против культа личности И. В. Сталина и деспотии власти, и потому он остался незавершенным. Две серии фильма «Иван Грозный» представляют собой философски сложное полифоническое произведение, в котором синтезируется слово и живопись (на экране соединяются черно-белые кадры с цветными), пластика и музыка Сергея Прокофьева (композитор С. Прокофьев работал с Эйзенштейном и в «Александре Невском»), создавая неповторимый звукозрительный образ. А психологическая глубина актерской игры (Николая Черкасова, Серафимы Бирман, Павла Кадочникова, Людмилы Целиковской, Михаила Жарова, Михаила Кузнецова, Михаила Названова и др.), создающая особую атмосферу фильма, дает возможность говорить о близости эстетики фильма к лучшим образцам театрального искусства (хотя Эйзенштейн долгие годы стремился уйти от «театральщины»).

Интересным кажется сопоставление фильмов «Броненосец “Потемкин”» и «Иван Грозный», которые не только отдалены друг от друга временной пропастью в двадцать лет, но и имеют разную идейно-эстетическую основу. В них нет того, что называется «сквозной темой», разве что философский подход к историческому материалу. Сам Эйзенштейн, предвидя подобные аналогии, писал: «... Что может быть более разительно несхожего, чем темы и разработка подобных двух сочинений, по времени отстоящих друг от друга на двадцать лет? Коллектив и масса — там. Единодержавный индивид — здесь. Подобие хора, сливающееся в коллективный образ, — там. Резко очерченный характер — здесь. Отчаянная борьба с царизмом — там. Первичное установление царской власти — здесь. Если здесь, на этих двух крайностях, темы кажутся разбежавшимися во взаимно исключают друг друга противоположности, то, что между ними, на первый взгляд кажется просто невообразимым хаосом совершенно случайно разбросанной тематики...» [8, 293].

И тем не менее Эйзенштейн считал, что конечная идея всех его фильмов одна — это тема достижения единства: национально-патриотического («Александр Невский»), государственного («Иван Грозный»), коллективно-массового («Броненосец “Потемкин”»), социалистически-хозяйственного («Старое и новое») [8, 295].

Справедливости ради отметим, что мифологизации истории не избежали и фильмы других классиков отечественного кино: Всеволода Пудовкина, Александра Довженко, братьев Васильевых, Михаила Ромма и др.

Сергей Эйзенштейн был в стране одним из первых теоретиков и практиков, кто попытался осмыслить и проблему взаимоотношений кино с возникающим телевидением. Он знал первые шаги отечественного телевидения не только как зритель: зимой 1940–1941 гг. его часто приглашали в телецентр на Шабаловке для обучения работников телевидения монтажу, который осуществлялся сразу же — когда передача шла в эфир [15, 72]. Следы практического знакомства Эйзенштейна с телевидением можно обнаружить в ряде его теоретических работ 1946–1947 гг.

Сошлемся в связи с этим на статью Валентина Михалковича «Кино и телевидение, или О несходстве сходного». Анализируя знаменитую фразу Эйзенштейна о том, что благодаря телевидению «реальность вваливается как следующая стадия вваливания экрана вообще» [6, 460], исследователь приходит к таким выводам. Вероятно, фразу Эйзенштейна следует понимать в том смысле, что появление телеприемника в доме («вваливание экрана») неизбежно столкнет зрителя с действительностью как таковой, т. е. «сырой», творчески не преобразованной. А это значит, что телевидение, по мнению режиссера, по природе своей ориентировано на завоевание «пространства», в то время как кинематограф оперирует «временем».

Ради преодоления «сырого» состояния действительности, которая «вваливается» к зрителю через посредство приемника, Эйзенштейн изобретает фигуру, ставшую хрестоматийно известной в отечественной телетеории, — «киномага телевидения», который, «жонглируя размерами объективов и точками кинокамер, будет прямо и непосредственно пересылать миллионам слушателей и зрителей “свою” художественную интерпретацию события...» [6, 461].

Сегодня, в эру не только эфирного, но и кабельного, спутникового и цифрового телевидения, оно в полной мере оперирует и «пространством», и «временем», усиливая свои контакты с эпохой и зрителями, являясь не только самым массовым и востребованным фактором медиакультуры, но и «фабрикой мифов» [3, 129–130].

Вместо заключения

Подводя итоги, хочется особо подчеркнуть, что Сергей Эйзенштейн как художник был «рожден» Октябрьской революцией, 100-летие которой отмечает страна, а его многогранное творчество, сформированное в эпоху социалистических преобразований, выразило смысл исканий всей советской культуры. Будучи человеком своего времени, Эйзенштейн неистово верил в идеи революции и в силу «важнейшего из искусств», способного изменить мир. Ради этого он жил и творил, осмысливая прошлое ради будущего.

В условиях новой демократической России, казалось бы, свободной и открытой, хотя и взбудораженной мировыми катаклизмами, мы с горечью осознаем, что наша культура в глубоком кризисе. Причина в том, что общество давно утратило идеалы, утратило веру, а в творчестве иссякла жажда поиска, энергия духа, осталось только «рыночное мышление» — желание прибыли. Как в связи с этим

не вспомнить Сергея Эйзенштейна, мысли которого так актуальны: «...Пусть светильники в руках у нас, ожидающих света, будут чисты и готовы к тому мгновению, когда искусствам нашим предстанет необходимость выразить новое слово жизни...»

1. *Аксенов И. А.* Сергей Эйзенштейн: портрет художника. М., 1991.
2. *Вайсфельд И.* Путь Эйзенштейна-драматурга // Эйзенштейн С. М. Избр. произведения : в 6 т. М., 1971. Т. 6. С. 7–26.
3. *Кириллова Н. Б.* Медиалогия. М., 2015.
4. *Клейман Н.* Мемуары Эйзенштейна: система координат // Эйзенштейн С. М. Мемуары. М., 1997. Т. 1. С. 5–16.
5. *Лебедев Н. А.* Внимание: кинематограф! : статьи, исследования, выступления. М., 1974.
6. *Михалкович В. А.* Кино и телевидение, или О несходстве сходного // Экранная культура: теоретические проблемы : сб. ст. / под ред. К. Э. Разлогова. СПб., 2012. С. 423–487.
7. *Садуль Ж.* История киноискусства. М., 1957.
8. *Эйзенштейн С. М.* Автор и его тема // Эйзенштейн С. М. Мемуары. М., 1997. Т. 2. С. 291–297.
9. *Эйзенштейн С. М.* Восторженные будни. К выпуску картины «Генеральная линия»// Эйзенштейн С. М. Избр. произведения : в 6 т. М., 1964. Т. 1. С. 141–143.
10. *Эйзенштейн С. М.* Диккенс, Гриффит и мы // Эйзенштейн С. М. Избр. произведения : в 6 т. М., 1968. Т. 5. С. 129–180.
11. *Эйзенштейн С.* Монтаж аттракционов // Эйзенштейн С. М. Избр. произведения : в 6 т. М., 1964. Т. 2. С. 269–273.
12. *Эйзенштейн С. М.* Пафос // Эйзенштейн С. М. Избр. произведения : в 6 т. М., 1964. Т. 3. С. 72–233.
13. *Эйзенштейн С.* Почему я стал режиссером // Эйзенштейн С. М. Мемуары. М., 1997. Т. 1. С. 11–24.
14. *Эйзенштейн С. М.* Через революцию к искусству — через искусство к революции // Эйзенштейн С. М. Избр. произведения : в 6 т. М., 1964. Т. 1. С. 81–83.
15. *Юровский А.* Телевидение — поиски и решения. 2-е изд. М., 1983.

Статья поступила в редакцию 06.06.2017 г.