

Машурова А.А., Сaitова Г.Ю.
**«Историческое кино» как жанр
игрового кинематографа**

В статье рассмотрено «Историческое кино» как жанр игрового кинематографа, его основные направления, моменты зарождения данного жанра, а так же развитие. С особым вниманием исследуется характер героя революции в кинематографе 50-х – 70-х годов. Историко-революционном жанре содружестве с кинематографистами социалистических стран, сыгравшие существенную роль в создании данного жанра. Анализируется исторический фильм в художественных поисках, смысловых задачах и эстетических взглядах – поэтапная трансформация. Историческое событие либо деятель того времени, которые показываются в кинокартинах вышеуказанного жанра. Деление игрового кинематографа на группы и дробление их на категории. Теория киножанров – сложный эволюционный путь, который был пройден начиная от простых заимствований из живописи и археологических реконструкций до системы современного киноязыка. Герой историко-революционных, историко-биографических фильмов. Основное магистральное направление советского кинематографа, в том числе казахского и центральноазиатского игрового кино.

Ключевые слова: исторический жанр, историко-революционное кино, кинематограф, поджанр, национально-патриотическая тема, теория, история.

Mashurova A.A., Saitova G.Yu.
**«The historical cinema» as a
genre of cinematography**

The article is about «The historical cinema» as a genre of cinematography . Its main directions, the inception of the genre, as well as evolution. With special attention we investigate the nature of the hero of the revolution in cinema 50s – 70s. Historical and revolutionary genre collaboration with the filmmakers of the socialist countries, have played a significant role in the creation of this genre. Historic film in search of art, meaningful tasks and aesthetic views – step by step transformation.

It uses historical film in search of art, meaningful tasks and aesthetic views – gradual transformation. The historical event or some figure of the time, which is shown in the movie above the genre. Division game film into groups and splitting them into categories. Film genre theory, complex evolutionary path that has been passed from simple loans of paintings and archaeological reconstructions to the system of modern film language. Hero of historical and revolutionary, historical and biographical films. Main mainstream of Soviet cinema, including Kazakh and Central Asian feature films.

Key words: historical genre, historical and revolutionary cinema, cinema, subgenre, national-patriotic theme, theory, history.

Машурова А.А., Сaitова Г.Ю.
**«Тарихи кино»
ойын кинематографаның
жанры ретінде**

Мақалада «Тарихи кино» көркемсуретті кинематограф жанры ретінде қарастырылған. Жанрдың пайда болуы, дамуы мен оның негізгі бағыттарын зерттеуді басты нысанаға алып отыр. 50-70-ші жылдардағы кинематографта революциягердің бейнесі ерекше назармен қарастырылуда. Социалистік елдер кинематографистерінің ынтымақтастығының негізінде тарихи-революциялық жанрдың құрылуына маңызды ықпалын тигізді. Көркемдік ізденістегі тарихи фильм, ойлы міндеттер мен эстетикалық көзқарас – трансформация арқылы қадам. Жоғарыда аталып өткен жанр аясында тарихи оқиға немесе сол замандағы кез-келген тұлға көрсетілген. Көркемсуретті кинематографты топ пен категорияларға бөлді. Киножанр теориясының даму жолдары күрделі эволюциялық жолмен тепе-тең, сонау сурет пен археологиялық құрылыстардың өзара байланысы бүгінгі күндегі кинотілінің дамуына өз ықпалын тигізді. Тарихи-биографиялық, тарихи-революциялық бағыттағы фильмдердегі батырлар бейнесі. Сондай-ақ, совет дәуіріндегі кинематограф пен орталық Азия елдері мен қазақ көркемсуретті фильмдерінің негізгі бағыттары болып саналады.

Түйін сөздер: тарихи жанр, тарихи-революциялық кино, кинома-тограф, поджанр, ұлттық-патриоттық тақырып, теория, тарих.

«ИСТОРИЧЕСКОЕ КИНО» КАК ЖАНР ИГРОВОГО КИНЕМАТОГРАФА

Предметом исследования данной статьи является *«Историческое кино» как жанр игрового кинематографа*. Обратим внимание, что «по теории киножанров ни у нас (в России, а также республиках постсоветского пространства – курсив наш), ни за рубежом до сих пор не написано ни одной книги. ... что касается статей по общей теории жанров, то, чтобы перечислить их, хватит буквально пальцев одной руки» [1, 41]. Так как история кино многослойна (кинетехника, кинопроизводство, киноязык, теория кино, концепция искусства кино), нами рассмотрены и изучены только некоторые аспекты зарождения кинематографа, материалы о персоналиях художников кино и исторический жанр игрового кино.

Кинематограф, на ранней стадии своего становления обращался к более древним своим собратьям, таким как, литература и изобразительное искусство. На тот момент когда появился кинематограф, в живописи уже появилось направление Импрессионизм, которое в переводе с французского означает «впечатление». Этот стиль, показывает запечатленный момент «здесь и сейчас», запечатлённое мгновение, документальность. Как и кинематограф того времени. Первые картины показанные широкой аудитории тоже были документальными, показывающие момент действия «здесь и сейчас». В дальнейшем кинематограф эволюционировал – появились сюжеты и направления, стили и жанры, большая часть которых по терминологии и смыслу были взяты из литературы и изобразительного искусства.

Ценная информация по истории становления идеи «кино как документа», использование методов ассимилирования «кино из академической живописи», содержатся в статье «Кино как художественная археология» Михаила Ямпольского [2, 75]. М. Б. Ямпольский, выявляя проблемы использования методов исторической реконструкции, подводит следующие выводы: Во-первых, «в тот период, когда кинематограф делал лишь первые шаги, он в поисках действительности и методов отражения обращался, что вполне естественно, к другим знаковым системам (в частности, к живописи). Использование методов исторической реконструкции, ассимилированных кино из академической живописи, опиралось на престиж науки, и прежде всего археологии и истории». Во-вторых, «в первые годы кинематографа ... в сюжетах акцент

делался на достоверность деталей, их интерпретации, научную достоверность реконструкций, подчеркивавшийся объективизмом кинематографической оптики. Фильмы подобных жанров отражали одну из попыток создать реалистический кинематограф, опирающийся на живописную традицию». И в третьих, «реалистическое кино опирается на определенную кодифицированную языковую систему...».

Напомним, первые реконструированные хроники появились в 1897 году во Франции (Взрыв броненосца «Мэн», «Осмотр обломков» «Мэна» Ж.Мельеса) и США («Вызов скорой помощи» Эдисона), а наивысшим достижением в жанре-реконструкция был фильм «Коронация Эдуарда VII» Жоржа Мельеса.-

Кино в США началось в 1890-х годах в залах с кинетоскопами. Начало кинематографа в России связан с гастролями «Синематографа братьев Люмьер» (май 1896), а затем проката фильм фирмы Люмер, Пате, Гомон. По прошению В. И. Ребрикова, который мотивировал появление кинематографа в России для запечатления на пленку коронационных торжеств царской семьи, начались съемки документальных фильмов о русской жизни. Затем кинематограф стал активно развиваться, но западные кинопроизводители все же долгое время удерживали первое место по производству фильмов. В дальнейшем интерес к отечественному кинематографу и отраженным в нем темам возрос. Стали экранизировать классиков литературы и снимать научно-популярные фильмы. В 1912 году, впервые в мире выходит на экран Российский объемный анимационный фильм «Прекрасная Люканида, или Война усачей с рогами» режиссера В. Старевича.

Дальнейшее развитие кинематографа охватывает советский, а затем с распадом СССР постсоветский периоды, «имеющие различные художественно-эстетические характеристики, концептуально-философские задачи» [3, 7].

Итак, родившись в 1895 году, пройдя определенные этапы, в результате поисков, экспериментов, благодаря техническому и художественному развитию, кинематограф искал собственные выразительные средства. Существовая во взаимосвязи с другими искусствами, впитывая общие закономерности художественного творчества, он искал свои кинематографические формы и жанры. «Понятие киножанра сформировалось с утверждением голливудской студийной системы. Оно помогло систематизировать производство и облегчило продвижение кино на рынке», – отмечает Рональд Берган [4, 115].

Необходимо отметить, что система жанров в кинематографе в основном заимствована из литературоведения, так например, «роман стал кинороманом, повесть – киноповестью, драма – кинодрамой, комедия – кинокомедией и т.д. и т.п.» [1, 50].

Размышляя и обсуждая о жанрах, поднимая проблемы идеи жанровой чистоты, о специфике жанровой организации материала, многие кинематографисты придерживаются общего мнения, что «в современном искусстве происходит постоянный процесс обогащения жанра» [5, 44]. «Современные кинопроизведения очень трудно уложить в рамки какой-либо стройной жанровой классификации, – пишет киносценарист Евгений Габрилович. – Проблема жанровой определенности или «жанровой смешанности», как всякая проблема, связанная с формой, может быть рассмотрена как часть общего художественного решения, зависящая от индивидуальности и мастерства создателей кинопроизводства... на практике мне приходилось наблюдать, как сценарий, написанный в одно жанровом ключе, на пути к экрану преобразуется, нередко совершенствуясь, но подчас и утрачивая целостность и органичность сценарной концепции...» [6, 45]. Кинорежиссер, сценарист, Народный артист РФ Александр Митта (Робинович), сталкиваясь проблемами жанра в своей практической работе, указывал, что «жанр дисциплинирует художника» и «требует быть предельно точным» в отбирании приемов в жанровой конструкции. Анализируя различные приемы в кинопроцессе, А.Митта подчеркивает, что «в том или любом произведении... равнозначными оказываются самые различные приемы», в то же время пишет: «При анализе фильма... при его создании, нужно разграничивать главные и побочные приемы, отделять внешнее от внутреннего... Чаще всего мы видим, как один жанр кристаллизует большую форму, но не отмежевывается категорически от других, а подчиняет, приспособливает «чужие», но необходимые элементы к своим нуждам» [7, 48-49]. Отмечая полижанровые построения, автор предлагает обратить внимание на «чувства меры и вкуса», требующий «тонкой интуиции», а также объясняет, что «особенна важна пластика переходов от одного приема к другому, нити связей» [7, 48-49].

Кинематограф, разделяется на такие виды как документальное кино, художественное (игровое, постановочное) кино, анимационное кино и научное кино (научно-популярное, научно-исследовательское, учебное). Каждый вид данного

искусства подразделяется на различные жанры, внутри которого имеются свои, так называемые группы «поджанры». «Для исторического жанра игрового кино характерно развитие следующих «поджанров»: *историко-бытового, батального, историко-революционного, ретро*» [8, 30].

Известно, любая группировка, классификация в произведений искусства – условна, так как один жанр может выступить в синтезе с другим жанром. «Сохраняя все богатство материально-чувственной полноты, – отмечает С. М. Эйзенштейн, – реальное событие может быть одновременно и эпическим, по раскрытию своего содержания, и драматическим по разработке своего сюжета, и лирическим по той степени совершенства...» [9, 86].

Так как в нашей работе рассматривается только одно направление, и это художественное игровое кино, то можно сказать, что оно состоит из следующих групп:

- драматический (включают в себя кинокартины комедийные, приключенческие и психологические);
- лирический;
- музыкальное кино;
- эпический (исторический).

К эпическому жанру относятся киноэпопея, кинороман, киноновелла, в основе которого лежит монументальное, крупное литературное произведение. Общей их особенностью является «повествовательное начало, многостороннее отражение исторических событий в связи с человеческими судьбами, глубокое проникновение во внутренний мир главных героев» [10, 24]. Примером могут служить фильмы, созданные еще в тридцатых годах прошлого столетия: «Александр Невский» поставленный Сергеем Эйзенштейном совместно с Дмитрием Васильевым, «Петр Первый» Владимира Петрова, «Богдан Хмельницкий» Игоря Савченко, «Иван Грозный» Сергея Эйзенштейна, «Минин и Пожарский» Всеволода Пудовкина и Михаила Доллера.

В историческом фильме – в первые годы кинематографа обнаружилось (поначалу в примитивных формах) присущая ему способность зримо, с убеждающей наглядностью фиксировать воссозданные образы минувших времен, что явилось необходимой эстетической предпосылкой развития исторического фильма... «реконструкции прошлого» совпадали с принципиальными художественными поисками и постановкой серьезных смысловых задач [11, 156]. А значит основные этапы становления теоретических и практических представлений об историческом

жанре игрового кино соответствует этапам развития киноискусства советского и постсоветского периода, периода независимости республик Центрально-азиатского региона.

Итак, с изменением общественного социально-политического строя и духовного прогресса человечества, исторический фильм в художественных поисках, смысловых задачи и эстетических взглядах – поэтапно трансформировался. Если в советский период 20-х годов акцент был поставлен на историко-революционную тематику (кинотрилогия С. Эйзенштейна: «Стачка», 1924 г.; «Броненосец Потемкин», 1925 г. «Октябрь», 1927 г.; «Мать» Вс. Пудовкин, 1926 г.; «Звени гора» А. Довженко, 1928 г.), то для кинематографа Голливуда того периода было характерно направление, получившее условное название «плаща и шпаги» (Д. Фэрбенкс «Знак Зорро», 1920 г., «Три мушкетера», 1921 г., «Багдадский вор» 1924 г.).

Примитивные по сюжету монохромные фильмы постепенно совершенствуются. В середине 30-х годов, еще молодое искусство искало и осваивало новые приемы киноизображения, технические средства киноязыка, вырабатывало новые драматургические приемы, жанровую структуру, базировалось на театральные системы. Стремление к синтезу, а именно: обращение к литературным произведениям, музыке, используя в органике звук, цвет, поиск новых художественно-эстетических форм, осмысление теории киноискусства – все это позволило раскрыть и развить многогранность киноискусства, определяя тем самым, феномен кинематографа.

Отступая от обзорного представления о становлении кинематографа, вернемся к основной теме – исследованию исторического жанра игрового кино.

Повторимся, жанры, «не имеют резких границ», они «как бы диффузируют, сливаются, переходят один в другой» [12, 19], что приводит к новому жанру. Поэтому классификация исторического жанра игрового кино имеет свой принцип, который подразделяется, опять-таки условно, на следующие группы;

- пеплум;
- «фильм плаща и шпаги»;
- суперколосс;
- байопик (биографический фильм).

Заострим свое внимание именно на историческом жанре. Жанр, который был изначально заимствован из изобразительного искусства, который является одним из основных его жанров. Известно, «традиционные жанры живописи –

исторический жанр, батальный, бытовой, портрет, пейзаж, натюрморт и т.д» [1, 50].

Данный жанр подразумевает под собой какое-то историческое событие либо какого-то деятеля того времени, которое показывается на экране либо запечатлено на полотне. «Герой – это главный действующий персонаж, выражающий основную идею, тему, содержание того или иного произведения, воплощающий авторский замысел и художественную концепцию» [13, 14].

И.Л. Долинский, в своей статье «Исторический фильм и экранизация литературной классики» отмечает, что «в лучших кинопроизведениях национально-патриотическая тема является главной. Историческая правда в них сочетается с художественным вымыслом, без которого невозможен игровой фильм» [14, 273].

В этой связи интересно высказывание американского историка, литературного критика Хайдена Уайта, утверждающего, что «Like the historical novel, the historical film draws attention to the extent to which it is a constructed or, as Rosenstone calls it, a «shaped» representation of a reality we historians would prefer to consider to be «found» that have been established by historians' investigation of the record of the past. But the historical monograph is no less «shaped» or construction than the historical film or historical novel. It may be shaped by different principles, but there is no reason why a filmed representation of historical events should not be as analytical and realistic as any written account («Подобно историческому роману, исторический фильм обращает внимание на суть, на которой он выстроен, или, устами Розенстоуна, «сформировал» образ реальности, кою мы, историки, предпочли бы считать «найденной», что признано историческими исследованиями записей прошлого. Но историческая монография не менее «сформирована» или выстроена, нежели исторические фильмы или исторические романы. Она может быть сформирована на иных принципах, но не существует причины, по которой снятый на пленку образ исторических событий не должен быть менее аналитичен или реалистичен, нежели письменный отчет») [15, 1195-1196].

Проводя параллель между советским периодом кинематографа и зарубежного кино (cinema), мы можем отметить идентичность интереса к исторической тематике. Так, например, во Франции и Великобритании, интерес к исторической тематике, к исторической личности, трактовался как «безудержная идеализация его

как исключительной и могущественной личности вознесенной над человеческими интересами (А. Ганс «Наполеон», 1927г., Франция), или, чаще всего, сведение его деятельности к сугубо приватной сфере (А. Корда «Частная жизнь Генриха VIII», 1933г., Великобритания)». Размахом и яркой зрелищной выразительностью отличались итальянские фильмы, основанные на «античных сюжетах» («Кабирия» режиссера ДЖ. Пастроне, 1914), опыт которых был унаследован американским кинематографом («Десять заповедей» С.Б. Де Милль, 1923; «Бен Гур» Ф.нибло, 1927). [11, 157].

Необходимо отметить, благодаря игре актеров, созданным им образам, на экране появился герой, раскрываемый в индивидуально-неповторимых свойствах его личности.

С особым вниманием исследуется характер героя революции в кинематографе 50-х – 70-х годов. Критерием режиссеров становятся задачи интерпретации героя, раскрывающие его политические взгляды, социальная острота, построенная на противоречиях и сложностях этого развития.

Последовательно работая в историко-революционном жанре, многие режиссеры, в разные годы создавали фильмы в содружестве с кинематографистами социалистических стран, сыгравшие существенную роль в создании данного жанра. Это были «Урок истории» Л.О. Арнштамп (1957), «Олеко Дундич» Л.Д. Луков (1958), «Красные колокола» С.Ф. Бондарчук (1982) и многие другие.

«Приведенные примеры показывают, что обращение к художественному опыту», а также совместных работ с «другими странами не приводило к размыванию национального своеобразия, к идеологическому эклектизму», а приводило к «творческому поиску», решению «общественно-политических проблем, выдвинутым временем» [16, 18-19].

Все перечисленные фильмы, а также «Павел Корчагин», «Комиссары», «Оптимистическая трагедия», «Выстрел на перевале Каракаш», «Адъютант его превосходительства», «Белое солнце пустыни» и многие другие, дают представление о том как создавалось кинолетопись революции и история советской многонациональной кинематографии. Опираясь на исторические данные, говоря о «диалектики взаимосвязей, слитности национальных культур, исторически сложившееся решающее влияние русского кинематографа», зародившегося под влиянием западной киноиндустрии, необходимо подчерк-

нать, что этот процесс является закономерной особенностью в формировании и жизни кинотудий республик постсоветского пространства.

В эти же годы, с историко-революционной тематикой параллельно получает свое развитие историко-биографическое кино.

Резюмируя исследованный материал, необходимо отметить:

– теория киножанров – это, прежде всего, сложный эволюционный путь, который был пройден начиная от простых заимствований из живописи и археологических реконструкций до системы современного киноязыка;

– мировой фонд кинематографа, созданный в конце XIX века и в течение XX столетия, свидетельствует, что – есть синтетический вид искусства, обладающий познавательным потенциалом, имеющий социально-эстетическое значение, способствующий «магическим» воздействием на кинозрителя;

– выдающиеся кинорежиссеры Мельес, Гриффит, Чаплин, Эйзенштейн, Пудовкин, Довженко, Кулешов, Вертов, непрерывно овладевая новыми средствами кинематографа, опираясь

на опыт, на традиции театра, живописи, музыки, традиции литературы стали подлинными новаторами, оставившими неизгладимый след в становлении и развитии мирового киноискусства и киножанров;

– становление исторического фильма, озаглавили советские историко-революционные, историко-биографические фильмы 20-х годов, снятые в историко-хронологическом и героико-эпическом жанрах;

– для 30-х годов характерно повышенное внимание к личности борца революции. Основной задачей становится показ «человека в его реальном своеобразии, в ожидаемых качествах, вычисляемых по логике социальных закономерностей, и в неожиданностях, даже капризах индивидуальной психологии и поведения, в сложных переходах от одного состояния в другое» [12, 19].

– историко-революционные, историко-биографические фильмы – составляют основное магистральное направление советского кинематографа, в том числе казахского и центрально-азиатского игрового кино.

Литература

- 1 Фрейлих С.И. Теория кино: от Эйзенштейна до Тарковского: учебник для вузов. – 4-е изд. – М.: Академический Проект: Фонд «Мир», 2007. – 512 с. – С. 41, 50.
- 2 Ямпольский М.Б. Кино как художественная археология. // Сеанс. – 2008. – № 33/34 [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://seance.ru/n/33-34/kino-kak-hudozhestvennaya-arheologiya/> – С. 75.
- 3 Ногербек Б.Р. Экранно-фольклорные традиции в казахском игровом кино. – Алматы: RUAN, 2008. – 376 с. – С. 7.
- 4 Берган Р. Кино. Полная энциклопедия / пер. с англ. Т.А. Граблевской. – М.: ООО «Издательство Астрель», 2008. – 512 с. – С. 115.
- 5 Юлий Райзмон. Размышления о жанрах. Материал подг. И. Шиловой // Кино и время. Вып.2 / НИИ теории и истории кино Госкино СССР; Редкол.: Д.С. Писаревский (отв. ред.) и др. – М.: Искусство, 1979. – 225 с.]. – С. 44.
- 6 Евгений Габрилович. Размышления о жанрах. Материал подг. И. Шиловой // Кино и время. Вып.2 / НИИ теории и истории кино Госкино СССР; Редкол.: Д.С. Писаревский (отв. ред.) и др. – М.: Искусство, 1979. – 225 с.]. – С. 45.
- 7 Митта А. Размышления о жанрах. Материал подг. И. Шиловой // Кино и время. Вып.2 / НИИ теории и истории кино Госкино СССР; Редкол.: Д.С. Писаревский (отв. ред.) и др. – М.: Искусство, 1979. – 225 с.]. – С. 48-49.
- 8 Макиенко М.Г. Художественное пространство и время в историческом кино: диссерт. ... на соиск., ученой степени канд. философских наук: 09.00.04 – Эстетика – М.: Московский Государственный университет культуры и искусства, 2011. – 144 с. – С. 30.
- 9 Эйзенштейн С.М. Гордость [1940] // Избр. произв. – М.: Искусство, 1964. Т. 5. – С. 86.
- 10 История и теория кино: учеб. –метод. комплекс / авт.-сост. Н.П. Соколова; каф. Культурологии Тюм. Гос. акад. Культуры и искусств. – Тюмень: РИЦ ТГАКИ, 2007. – 240 с. – С. 24.
- 11 Кино. Энциклопедический словарь. Под редакцией С. И. Юткевича. – М: Советская энциклопедия, 1986. – 640 с. – С. 156, 157.
- 12 Юренев Р.Н. Новаторство Советского киноискусства. – М.: Просвещение, 1986. – 192 с. – С. 19.
- 13 Ногербек Б. Б. Эволюция и трансформация образа героя в казахском игровом кино (1930-е – 2000-е годы): диссерт. ... на соиск. ученой степени доктора философии (PhD): 17.00.03 – Алматы: КазНАИ им. Т. Жургенова, 2012. – 133 с. – С. 14.
- 14 Краткая история советского кино. Редактор В. Рязанова. – М.: Искусство, 1969 – 616 с. – С. 273.
- 15 Hayden White. Historyography and Historiophoty. // The American Historical Review. – Oxford: Oxford University Press on behalf of the American Historical Association, Dec., 1988. – Vol. 93, No. 5. – Pp. 1193-1199. – PP.1195-1196.
- 16 Вайсфельд И.В. Наше многонациональное кино и мировой экран. – М.: Знание, 1975 – 136 с. – С. 18-19.

References

- 1 Freilich S.I. The theory of cinema from Eisenstein to Tarkovsky: a textbook for high schools. – 4th ed. – M.: Academic Project Foundation «Mir», 2007. – 512 p. – P. 41, 50.
- 2 Yampolsky M.Yu. Cinema as an art archeology. // Seans. – 2008. – № 33/34 [electronic resource] – Access: <http://seance.ru/n/33-34/kino-kak-hudozhestvennyya-arheologiya/> – P. 75.
- 3 Nogerbek B.R. Screen- folk traditions in Kazakh feature films. – Almaty: RUAN, 2008. – 376 p. – P. 7.
- 4 Bergan R. Cinema. Complete Encyclopedia / Tr. from English. TA Grablevsky. – M.: OOO «Publishing Astrel», 2008. – 512 p. – P. 115.
- 5 Julius Reisman. Reflections on the genres. Material. I. Shilova // Movies and time. Issue 2 / Researching Institute of Theory and History of State cinema of the USSR; Editorial Board.: D.S. Pisarevsky (Rep. Ed.), and others. – M.: Art, 1979. – 225 p.]. – P. 44.
- 6 Eugene Gabilovich. Reflections on the genres. Material. I. Shilova // Movies and time. Issue 2 / Researching Institute of Theory and History of State cinema of the USSR; Editorial Board.: D.S. Pisarevsky (Rep. Ed.), and others. – M.: Art, 1979. – 225 p.]. – P. 45.
- 7 Mitt A. Reflections on the genres. Material. I. Shilova // Movies and time. Issue 2 / Researching Institute of Theory and History of State cinema of the USSR; Editorial Board.: D.S. Pisarevsky (Rep. Ed.), and others. – M.: Art, 1979. – 225 p.]. – P. 48-49.
- 8 Makiyenko MG Artistic space and time in the historic movie: disser-. ... On comp., scientists PhD of Philosophy degree: 09.00.04 – Aesthetics – Moscow: Moscow State University of Culture and Arts, 2011. – 144 p. – P. 30.
- 9 Eisenstein S.E. Pride [1940] // fav. manif. – M.: Art, 1964. T. 5. – P. 86.
- 10 History and Theory of Film: educational and methodological complex / aut.- compiler N.P. Sokolova; Dep. of Cult. Tyumen State Academy of Culture and Arts. – Tyumen: RIC TGAKI, 2007. – 240 p. – P. 24.
- 11 Cinema. Encyclopedic Dictionary. Edited by S.I. Yutkevich. – M.: Soviet Encyclopedia, 1986. – 640 p. – P. 156, 157.
- 12 Yurenev R.N. The innovation of the Soviet cinema. – M.: Prosveshenie, 1986. – 192 p. – P. 19.
- 13 Nogerbek B.B. Evolution and transformation of image of the hero in the Kazakh feature films (1930s – 2000s): disser-. ... On comp. scientists PhD of Philosophy degree: 17.00.03 – Almaty KazNAA them. T.Zhurgenov, 2012. – 133 p. – P. 14.
- 14 A brief history of the Soviet cinema. Editor V. Ryazanov. – M.: Art, 1969 – 616 p. – P. 273.
- 15 Hayden White. Historyography and Historiophoty. // The American Historical Review. – Oxford: Oxford University Press on behalf of the American Historical Association, Dec., 1988. – Vol. 93, No. 5. – Pp. 1193-1199. – PP.1195-1196.
- 16 Vaysfel'd IV Our multinational cinema and world screen. – M.: Knowledge, 1975 – 136 p. – P. 18-19.