

# ИЕРОГЛИФ КАК МОДЕЛЬ. КИНОКАДР С. ЭЙЗЕНШТЕЙНА ГЛАЗАМИ КИТАЙСТА

© 2016

*М.В. Рубец*

Кадр никогда не станет буквой, а всегда  
останется многозначным иероглифом.

*С.М. Эйзенштейн*

Существование разных типов мышления и их различия давно обсуждаются в антропологии, этнографии, лингвистике, психологии и т.д. Сегодня эта проблема вышла далеко за рамки чисто академических дискуссий: результаты исследований широко используются для разработки средств воздействия на сознание аудитории, и соответствующими вопросами занимается широкий круг “прикладных” специалистов — от педагогов до маркетологов. Но еще в 1920-х — начале 1930-х годов XX века С.М. Эйзенштейн, который был не только великим режиссером, но и теоретиком искусства, стал серьезно задумываться над способами воздействия на сферу бессознательного зрительской аудитории и возможностями использовать для этой цели опыт изучения неевропейских культур и способов коммуникации. С этих позиций он в сотрудничестве с А.Р. Лурией, Л.С. Выготским, Н.Я. Марром разрабатывал концепцию только зарождавшегося в то время киноязыка.

С.М. Эйзенштейн блестяще знал как западную, так и восточную традицию, серьезно интересовался антропологией, психологией, психоанализом, этнографией, лингвистикой, изучал японскую и китайскую культуру, иероглифику, особенности китайского мышления (по книге М. Гране) [3], а в своих фильмах пользовался всевозможными приемами, чтобы “сдвинуть” сознание зрителя и активировать элементы пралогического, “чувственного” мышления, о котором тогда много говорили психологи, антропологи и лингвисты.

Особенно интересовала режиссера роль, которую в архаическом мышлении играет фигура *pars pro toto* (“часть вместо целого”) [1]. Известно, что во многих архаических мифах отдельные части тела играют самостоятельную роль. Долгое время в искусстве и литературе сохранялись древние архетипические образы отдельных частей тела, в то время как восприятие тела как целого — явление достаточно позднее [7]. Этот же принцип лежит и в основе иероглифической письменности — наиболее архаичной системы письма, апеллирующей больше к образному мышлению, нежели к словесному, подчиняющемуся законам логики. Его же широко применяет в своих фильмах Эйзенштейн в качестве композиционного решения для крупных планов.

На внимание к чувственным, “доязыковым” элементам мышления во многом ориентировала сама специфика немого кино: оно, в отличие от того же театра, могло воздействовать на зрителя лишь с помощью визуальных средств. Но, тем не менее, язык кино — это именно язык, опи-



**ИЗ ФОНДОВ  
КУЛЬТУРЫ**



**Рубец  
Мария  
Владимировна** —  
младший научный  
сотрудник сектора  
восточных филосо-  
фий Института  
философии РАН.  
В журнале “Человек”  
публикуется впер-  
вые. E-mail: maria.  
bereznyak@gmail.  
com

Работа выполнена  
при финансовой под-  
держке РГНФ,  
в рамках проекта  
“Атомизм и мировая  
культура”; грант  
№ 13-03-00547/13.

145



## ИЗ ФОНДОВ КУЛЬТУРЫ



рающийся не только на чувственные образы, но и на определенные конвенции. На связь между восприятием кинематографа и письменных текстов обращал внимание еще М. Мак-Люэн. В “Галактике Гутенберга” он комментирует отрывок из статьи Дж. Уилсона “Film Literacy in Africa”, где описывались попытки ученых продемонстрировать учебные фильмы в бесписьменных африканских сообществах. Приемы кинематографа, понятные любому западному человеку: уход актера из кадра, панорамное движение камеры, наезд камеры на сидящего человека и т.д., вызывали у туземцев недоумение. Мак-Люэн приходит к выводу, что отсутствие письменности, предполагающей существование определенных конвенций, лишает зрителей способности без специальной подготовки адекватно воспринимать и киноискусство, представляющее собой “высококонвенционализированный символический артефакт” [6].

Обращение режиссера и теоретика кино к восточной письменности, обладающей как конвенциональностью, так и немалой образной выразительностью и возможностью визуального конструирования смыслов, в условиях немого кинематографа оказалось невероятно плодотворным.

В своих ранних статьях Эйзенштейн часто уподобляет кадр иероглифу<sup>1</sup> — знаку-символу, передающему не отдельный звук, а целостное понятие. А высказывание, взятое нами в качестве эпиграфа к статье и подсказавшее саму ее идею, дает определенное право подходить к рассмотрению его кинокадров с точки зрения иероглифики.

Известно, что Эйзенштейн занимался японским языком<sup>2</sup> на Восточном факультете Академии Генерального штаба, и, по его словам, именно полученные там знания позволили ему в дальнейшем разобраться в природе монтажа [11]. Вся теория режиссера о выстраивании последовательности кадров при монтаже базировалась на принципе рождения нового — понятийного — смысла из сочетания смыслов предметных.

Другими словами, ставя кадры, изображающие отдельные предметы либо планы (общий/крупный), друг за другом в нужной последовательности, можно сформировать у зрителя понимание или осознание какого-то события, вызвать определенные эмоции и т.д. Этот принцип напрямую был выведен режиссером из структуры восточной письменности: «Дело в том, что совокупность... скажем лучше, сочетание двух иероглифов простейшего ряда рассматривается не как сумма их, а как произведение, то есть как величина другого измерения, другой степени; если каждый в отдельности соответствует предмету, факту, то сопоставление их оказывается соответствующим *понятию*. Сочетанием двух “изобразимых” достигается начертание графически неизобразимого» [11, с. 284].

Чтобы понять, на что ссылался Эйзенштейн, рассмотрим сначала типы и структуру иероглифических знаков. Значительно упрощая и обобщая классификацию, данную Сюй Шэнем<sup>3</sup>, выделим три основных типа иероглифов.

Первый тип — простые пиктограммы или идеограммы — схематические изображения самих предметов (人 человек, 山 гора, 伞 зонт, 马/馬 лошадь и т.д.) или каких-либо их признаков, пространственных отношений и т.д. (凸 выпуклый, 凹 вогнутый, 中 середина, 上 верх, 下 низ и т.п.).

Второй тип — составные идеограммы — сочетания простых графем, созданные для обозначения понятий (чаще не предметных) путем совмещения двух или более простых знаков (尖 острый: 小 маленький + 大 большой; 岛 остров: 鸟 птица + 山 гора и т.д.). Сам Эйзенштейн в статье “За кадром” приводит примеры именно таких иероглифов:

“изображение воды и глаза означает — “плакать” (泪)

изображение уха около рисунка дверей — “слушать” (闻)

собака и рот — “лаять” (吠)

нож и сердце — “печаль” (切) [там же, с. 285].

Среди иероглифов данного типа интересны знаки, составленные из двух, трех, а иногда и четырех одинаковых графем, передающие, как

<sup>1</sup> См., напр.: [11, с. 285, 287; 14].

<sup>2</sup> Японская иероглифическая письменность была заимствована из Китая, что позволяет нам в настоящем анализе опираться на китайскую иероглифику.

<sup>3</sup> Классическая система категорий иероглифов Сюй Шэня, представленная в словаре Шо вэнь цзе цзы (I в. н.э.) выделяет 6 классов иероглифов, однако при известном обобщении некоторые из них можно представить в качестве подклассов одного более общего класса, и в данном исследовании вполне достаточной будет упрощенная трехклассовая схема.

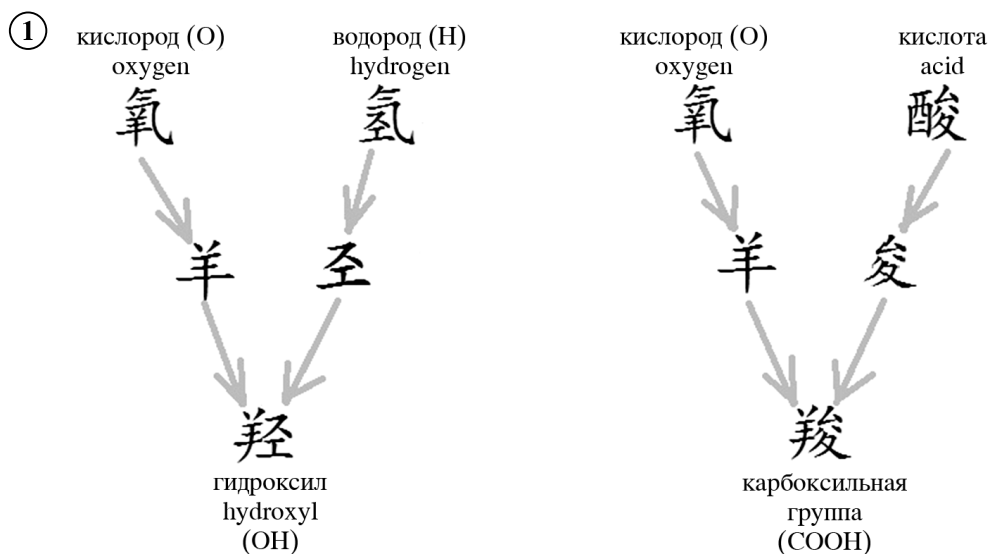
правило, значение изобилия (火 огонь, 炎 воспаление, 焱 пламя, 焱 пожар; 木 дерево, 林 лес, 森 чаща; 水 вода, 洑 две реки, 淼 водная ширь; 人 человек, 从 следовать, 众 толпа/масса; 子 ребенок, 孖 близнецы и т.д.).

Третьим типом иероглифов являются семантико-фонетические сложные иероглифы, где одна графема (смысловый ключ / детерминатив) указывает, к какой сфере относится значение иероглифа, а вторая является его фонетиком, то есть указывает его приблизительное произношение (扣 kòu удерживать: 扌 shǒu рука + 口 kǒu рот; 媽 mā мама: 女 nǚ женщина + 馬(马) mǎ лошадь; 松 sōng сосна: 木 mù дерево + 公 gōng бескорыстный).

Иероглифы третьего типа являются наиболее поздними, и данный принцип составления новых письменных знаков является наиболее простым и продуктивным. Например, китайский ученый и переводчик Сюй Шоу (1818–1884), переводивший совместно с Джоном Фрайером химические труды, составил новые термины для 64 химических элементов (из которых 44 используются в Китае до сих пор) [2], прибегая именно к этому — фонетическому — принципу: *детерминатив*, относящий иероглиф к той или иной категории веществ, + *фонетик*, указывающий на чтение всего знака. Фонетик подбирался по принципу созвучия с первым слогом латинского названия. Если первый слог для этого был неудобен, брали следующий слог [15]. Этот же принцип продолжили использовать химики и в XX веке при переводе названий вновь открытых элементов. Например, 钙 gài кальций, 镁 měi магний, 铋 bì висмут имеют слева один и тот же ключ — 钅 (металл), указывающий, что все они являются металлами, а правый элемент каждого из иероглифов дает им свое чтение (не значение!): 丐 gài попрошайка, 美 měi красивый, 必 bì гарантировать. Неметаллы и полуметаллы в качестве смыслового элемента имеют ключ камень 石: 硼 réng бор, 矽 xī (устар.) кремний (сейчас 硅 guī) [16], 砒 ǐ аstat и т.д. По тому же принципу составлены иероглифы, обозначающие газы (气): 氧 yǎng кислород, 氢 qīng водород, 氦 pǎi неон; и жидкости (水 либо 氵): 溴 xiù бром, 汞 gǒng ртуть. Таким образом, из начертания любой китаец сразу понимает, какого рода вещество скрывается за обозначающим его иероглифом.

Замечательным примером, иллюстрирующим возможности выражения смыслов путем графической компоновки элементов иероглифической письменности стали названия химических соединений и радикалов (рис. 1). В частности, иероглиф 羟 qiǎng — гидроксил; гидроксильная группа, английское название которого состоит из двух корней hydro- и оху- (водород и кислород), состоит из двух фонетиков, входящих в иероглифы кислород

М.В. Рубец  
Иероглиф  
как модель



1. Составление иероглифов, обозначающих хим. соединения



## ИЗ ФОНДОВ КУЛЬТУРЫ



2. Матрос спиной к зрителю.
  3. Тень закрывает лицо матроса.
  4. Силуэты матросов на фоне неба.
- «Броненосец «Потемкин»»

(氧) и водород (氢); 羧 suō карбоксил (карбоновые кислоты + окси- (кислород)) — из 氧 (кислород) + 酸 suān — кислота [там же].

Мышление режиссера, по признанию самого С. Эйзенштейна, работает таким же образом: «Выстраиваешь мысль не умозаключениями, а выкладываешь ее кадрами и композиционными ходами» [10], «Художник мыслит непосредственно игрой своих средств и материалов» [там же].

В ранних статьях режиссер еще отрицает самостоятельную композиционную значимость отдельного «кадрика», отводя главную роль монтажу: «монтаж — это конфликт. /.../ Кадр же является ячейкой монтажа.

И, следовательно, рассматривать его надлежит тоже с точки зрения конфликта» [13, с. 290–291]. Именно так были сняты «Броненосец «Потемкин»» и «Октябрь», о которых мы будем говорить ниже. Однако позже Эйзенштейн признает: «Значение кадра сейчас возросло. Острие внимания внедряется «в то, что движется, в то, что сопоставляется. Сейчас кадром говорится /.../ иногда больше, чем монтажным сопоставлением кадров. Отсюда ответственность композиции содержания кадра возрастает колоссально» [13]. «Иван Грозный» был снят уже в новой манере.

Вместе с тем, сознательно или нет, режиссер-востоковед почти каждым своим кадром отсылает нас к иероглифу, который, как и кинокадр, несет зрителю тот или иной смысл, организуя определенным образом разрозненные элементы в отдельно взятой ячейке.

Возьмем, к примеру, составные иероглифы второго типа (см. выше) — производные от простого иероглифа 人 человек: 从 следовать и 众 толпа/масса. Мы видим, что человек в самом иероглифе 人 не имеет лица — это лишь силуэт, очень схематичное обозначение. И в «Броненосце «Потемкин»» часто у отдельных людей (матросов на броненосце) действительно нет лица (лицо обретает самостоятельное значение лишь в крупном плане): зачастую человек либо стоит спиной, либо на его лицо падает какая-то тень, либо это просто силуэты на фоне неба (см. рис. 2–4).

Вероятно, этим С. Эйзенштейн хочет еще раз подчеркнуть обезличенность героя кадра, отсутствие конкретного героя кинофильма в целом, свое «... а) долой индивидуальные фигуры (героев, выделенных из массы), б) долой индивидуальную цепь событий (интригу-фабулу), пусть даже не персональную, все же «персонально» выделенную из массы событий...» [9]. И эта идея коррелирует с принципом изображения человека в иероглифическом письме.





Рассмотрим первый из взятых нами составной иероглиф — 从, состоящий из двух одинаковых “человечков” и означающий “следовать”. Традиционное написание, на которое мог ориентироваться С. Эйзенштейн, отличается от упрощенного наличием элементов “шаг” слева от “человечков” и “стопа” под ними: 從, которые подчеркивают смысл движения людей друг за другом. В связи с ним бросается в глаза отрывок того же фильма — целый эпизод — организованный, как будто специально, по образу и подобию этого иероглифа. В начале третьей части жители Одессы, узнавшие о моряке, убитом “из-за ложки борща”, приходят его оплакивать к месту его последнего пристанища. Сначала в кадре появляются два одинаковых черных силуэта, следующие друг за другом, останавливающиеся и продолжающие движение строго на одинаковом расстоянии друг от друга на протяжении всего своего пути — точь-в-точь как силуэты человека в иероглифе 从 (рис. 5).

Вслед за ними из-за левого края кадра подходят двое мужчин, одновременно снимая кепки (рис. 6). Позже мимо палатки проходят двое мужчин и затем сразу же две женщины. И даже когда от толпы отделяется фигура дамы в белом платье, за ней через секунду, словно сестра-близняшка, возникает вторая точно такая же (рис. 7–9).

- 5. Женские силуэты — 从.
  - 6. Двое мужчин — 从.
  - 7. Двое мужчин проходят мимо палатки.
  - 8. Две женщины проходят мимо палатки.
  - 9. Две дамы в белых платьях у палатки.
- «Броненосец “Потемкин”»





10. Экипаж на броненосце — 眾. 11. Экипаж на броненосце — 眾.  
12. Экипаж на броненосце — 眾. 13. Игра частей тела в кадре.  
14. Игра частей тела в кадре. 15. Игра частей тела в кадре.  
«Броненосец “Потемкин”»



Если мы возьмем третий иероглиф — 众 (толпа/масса), в традиционном написании имеющий над тремя человечками элемент “сеть” (眾), то и ему найдется параллель в “Броненосце”. Олицетворением массы как главного героя кадра является в фильме команда броненосца. В картине есть несколько эпизодов, в которых показано единодушие команды. Расположение людей внутри кадра в этих эпизодах графически соответствует треугольной двухъярусной форме иероглифа 众 упрощенного написания, этому способствует также форма самого корабля (рис. 10–12). И точно так же, как в иероглифе 眾 традиционного написания, над матросами растянуты канаты так, что создается эффект сети, что особенно хорошо видно на рисунке 10.

Очевидна отсылка к так интересовавшему режиссера иероглифическому — визуальному — письму, хотя, возможно, она еще и не играет здесь какой-либо особой роли, кроме чисто оформительской.

Но если человек у Эйзенштейна безличен, то части человеческого тела, напротив, получают в кадре самостоятельную роль. «Броненосец “По-





темкин»» изобилует крупными планами рук и ног, будто отрезанных от тела и самостоятельно совершающих некие действия (рис. 13–15).

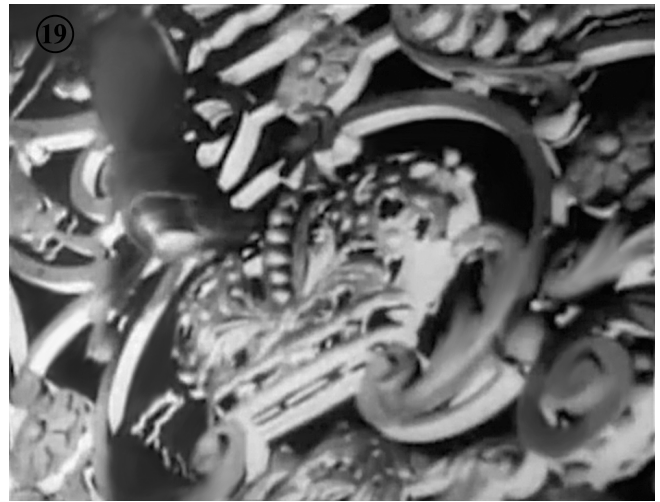
Этой возможности не давал классический театр, и именно принципом “разложенной игры” через несколько лет после съемок “Потемкина” поразит Эйзенштейна японский традиционный театр Кабуки: «Игра одной правой рукой. Игра одной ногой. Игра только шеей и головой. Весь процесс общей предсмертной агонии был разъят на сольные отыгрывания каждой “партии” врозь; партии ног, партии рук, партии головы. Разложенность на планы» [11, с. 295].

Композиция представленных кадров уже напрямую повторяет композицию иероглифов третьего типа, имеющих детерминатив — графему, отражающую ту или иную сферу опыта, к которой относится иероглиф. Мы видели, как этот принцип отразился в китайских названиях химических элементов, — это самые недавние из созданных китайцами иероглифов. Однако и в традиционном (исторически сформировавшемся) китайском письме этот принцип также применяется достаточно часто. Например, практически все действия, совершаемые ногами, обозначаются иероглифами с детерминативом “нога” 足: 跑 бегать, 跳 прыгать, 踢 пинать, 踩 топтать и т.д.; действия с участием рук — иероглифами с детерминативом “рука” 手(扌): 扒 сгребать, 打 бить, 拉 тянуть, 捏 лепить и т.д.; то же самое со ртом 口: 吃 кушать, 吐 тошнить, 吻 целовать, 问 спрашивать... Чаще всего смысловой ключ располагается в левой части иероглифа, и именно такое композиционное решение мы видим в представленных выше кадрах.

Снятый через два года после “Броненосца” фильм “Октябрь” продолжил игру частей тела в кадре. Однако, в отличие от “Броненосца”, здесь кадры все больше напоминают осмысленные композиции: это уже иероглифы, они буквально “говорят” со зрителем. Например, после сцены братания революционных рабочих с солдатами-горцами поочередно идут крупные планы марширующих сапог и лаптей. Заметен фрагмент оружия рядом с ногами в обоих отрывках маршей (рис. 16, 17).

Это явно постановочный кадр: в реальной жизни марширующий солдат, как правило, носит оружие, повесив его на плечо дулом вверх. В этом мне видится практически прямая отсылка к иероглифу 踐 (в традиционном написании 踐), графически состоящему из элементов “нога” и двух графем со значением “оружие”, и означающему “попирать”, “топтать”, “реализовывать”. Мы не знаем, намеренно ли Эйзенштейн составил эту композицию в соответствии с данным иероглифом для выражения того смысла, который мы здесь видим, но общий настрой и контекст всего фрагмента говорит именно об этом. Смысл кадра не-

16. Фрагмент  
оружия у ноги — 踐.  
17. Фрагмент  
оружия у ноги — 踐.  
“Октябрь”



18. Нога, попирающая корону. “Октябрь”  
 19. Нога, попирающая корону. “Октябрь”  
 20. Рука над глазами — 看. «Броненосец “Потемкин”»  
 21. Рука над глазами — 看. “Иван Грозный”

посредственно переключается со значением иероглифа: побратавшиеся армии действительно идут “попирать” существующий режим. Позже это значение вновь всплывет во время штурма Зимнего, когда эти ноги уже буквально *толчут* корону на воротах дворца (рис. 18, 19).

В этих кадрах, опять же, главная роль принадлежит не попираемой короне, а попирающей ноге — именно она является “смысловым ключом” этого иероглифа.

В завершение приведу еще два примера, привлекающие внимание китаиста во время просмотра фильмов Эйзенштейна. Один из них связан с иероглифом “смотреть” 看, состоящим из графем рука 手 (сверху) и глаз 目 (внизу). Композиция иероглифа интуитивно понятна, по всей видимости, она пошла от жеста человека, всматривающегося в даль в солнечную погоду (рис. 20). Жест довольно естественный и потому понятный в любой культуре.

Тем не менее в фильме “Иван Грозный” обращает на себя внимание один момент: это жест Малюты Скуратова, выходящего из палаты, где лежит тяжело больной царь, и глядящего на бояр. Малюта смотрит не просто глазами, он выходит с опущенной головой, а потом подносит к глазу палец и пальцем поднимает бровь, открывая глаз (рис. 21).

Жест настолько нестандартный для таких ситуаций, что возникает мысль: хотя к 1930-м годам Эйзенштейн уже перестает в своих статьях уподоблять кадр иероглифу, но все же продолжает опираться на иероглифообразные композиционные решения в кадре.

Это наблюдение, в свою очередь, позволяет пойти дальше и решиться сделать вывод об одном из последних кадров первой серии



“Ивана Грозного”: царь в Александровской слободе ждет, что народ придет просить его вернуться на царство, и тот к нему, действительно, приходит, встает перед ним на колени, и Грозный, таким образом, получает “мандат” на царство. В этот момент он обретает право — прежде всего перед боярами — опять стать царем. Однако этому событию в фильме соответствует кадр, в котором Грозный стоит в своеобразном “дверном проеме” (рис. 22).

Если разобрать этот кадр исходя из китайской иероглифики, получится иероглиф 阩, состоящий из графем “царь” в “дверях”, одно из значений которого... “незаконное царствование”. Упомянутым парадоксальным кадром заканчивается первая серия фильма.

Интересно, что во второй серии первый же кадр, в котором появляется царь, вернувшийся на престол по воле народа, построен точно таким же образом (рис. 23). Через несколько минут кадры из воспоминаний Ивана Грозного о начале своего царствования вновь воспроизводят (уже зеркально) тот же самый иероглиф (рис. 24).

Вспомним, что ко времени съемок “Ивана Грозного” Эйзенштейн уже отчетливо осознавал важность внутрикадровой композиции, так что в этом фильме можно ожидать гораздо меньше случайных совпадений, нежели могло быть, скажем, в “Потемкине”. Недаром А. Тарковский писал: «Есть фильм, который предельно далек от принципов непосредственного наблюдения, это “Иван Грозный” Эйзенштейна. Фильм этот не только в своем целом состоит из иероглифов, крупных, мелких и мельчайших, в нем нет ни одной детали, которая не была бы пронизана авторским умыслом» [8].

О подтекстах, скрытых в изображении на протяжении всего фильма, говорит и Н. Клейман: “Зная, что сценарий будет читать сам Сталин, он придумал фильм полифонический, где слова будут звучать так, как хотел бы слышать их Сталин, а изображение, музыка, игра, жесты будут опровергать эти слова. Т.е. смысл строится на полифонии этих голосов. И когда смотришь Ивана Грозного, в первой серии еще кажется как бы ожидаемая слава великому государю, хотя там уже начинаются противоречия...” [5].

Конечно, мы еще не можем с уверенностью сказать, сознательно или нет Эйзенштейн повторял в своих кинокадрах те иероглифы, которые мы в них увидели. Для этого необходима работа не только с его изданными статьями, но и с дневниками, возможно, с письмами и т.д. Однако его знакомство с иероглификой, его частые отсылки к иероглифу вообще, его работа над проблемой архаического мышления, несом-



22. Царь в дверном проеме — 阩.  
 23. Царь в дверном проеме — 阩.  
 24. Царь в дверном проеме — 阩.  
 “Иван Грозный”



ненно, подталкивают нас к анализу его кадров и с этой точки зрения. Человек такого кругозора не мог, по крайней мере, не учитывать, не иметь в виду смысловые корреляции выстроенных им в кинокадрах композиций с иероглифическими знаками японской/китайской письменности, которую он хорошо знал.

## Литература

1. Булгакова О. Теория как утопический проект [Электронный ресурс] // НЛО. 2007. № 88. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2007/88/bu3.html>. (Дата обращения: 4.11.2015).
2. Ван М.Н. Современная наука о переводе в Китае: история становления и тенденции развития: дис. ... канд. филол. наук. М., 2014. С. 41.
3. Гране М. Китайская мысль от Конфуция до Лаоцзы / М.: Республика; Алгоритм, 2008.
4. Иванов Вяч.Вс. Эйзенштейн и культуры Японии и Китая // Восток — Запад. Исследования. Переводы. Публикации. М.: Наука, 1988. Вып. 3. С. 279–290.
5. Клейман Н.И. Кинематограф Сергея Эйзенштейна [Электронный ресурс]. URL: <http://www.youtube.com/watch?v=2dN66wKSsxk> (Дата обращения: 5.11.2015).
6. Мак-Люэн М. Галактика Гутенберга. Сотворение человека печатной культуры. Киев: Ника-Центр, 2003. С. 57.
7. Палванзаде Ф. “Мы обречены на то, чтобы жить вместе”: Вячеслав Всеволодович Иванов об антропологии тела [Электронный ресурс]. — URL: <http://theoryandpractice.ru/posts/7557-ivanov>. (Дата обращения: 4.11.2015).
8. Тарковский А.А. Запечатленное время // Медиа-архив “Андрей Тарковский”. URL: <http://tarkovskiy.su/texty/vrema/vrema4-2.html> (Дата обращения: 5.11.2015).
9. Эйзенштейн С.М. Бела забывает ножницы // Избр. произведения: в 6 т. М.: Искусство, 1964. Т. 2. С. 277.
10. Эйзенштейн С.М. Вертикальный монтаж // Избр. произведения: в 6 т. / Редкол.: П.М. Аташева и др. М.: Искусство, 1964. Т. 2. С. 266.
11. Эйзенштейн С.М. За кадром // Избр. произведения: в 6 т. М.: Искусство, 1964. Т. 2. С. 283–297.
12. Эйзенштейн С.М. Как я стал режиссером // Избр. произведения: в 6 т. М.: Искусство, 1964. Т. 1. С. 98 — 99.
13. Эйзенштейн С.М. Монтаж // Избр. произведения: в 6 т. М.: Искусство, 1964. Т. 2. С. 290–291.
14. Эйзенштейн С.М. Четвертое измерение в кино // Избр. произведения: в 6 т. М.: Искусство, 1964. Т. 2. С. 46.
15. Shen G.W. Translating Western Concepts by Creating New Characters: A Comparison of Japanese and Chinese Attempts / Guo Wei Shen // Journal of Cultural Interaction in East Asia. 2011. Vol. 2. P. 60.
17. 孙亚飞. 化学趣史 (一) 中国人学化学以及疯狂的造字 (Сунь Яфэй. Занимательная история химии. (1) Китайцы учат химию или безумное письмо-творчество) // 科学松鼠会. 2014-07-07. 14:53 URL: <http://songshuhui.net/archives/88938>. (Дата обращения: 04.04.2015).