

МРНТИ 16.21.07

Ф.Н.Мустафаев

Национальная Академия Наук Азербайджана, Институт Языкознания имени Насими, отдел Прикладной лингвистики, *ведущий научный сотрудник*
Азербайджанская Республика, г. Баку

ЯЗЫК КИНО И СИНТАКСИЧЕСКОЕ ПОСТРОЕНИЕ ТЕКСТА

Аннотация. Статья посвящена актуальной проблеме языка кинематографа. Приводятся интересные факторы о семантическом уровне визуальной речи, метафорических элементах языка. Соответственно, факт обретения объектами другого значения, помимо первоначального, дает основание говорить о близости поэзии и фильма в смысловом плане.

Утверждается, что различные сравнения в горизонтальном направлении как в стихах, так и в экранных текстах всегда дают одинаковые результаты. Слова, соединенные друг с другом по горизонтали, превращаются в фразы; сочетание фраз порождает предложение на кинематографическом языке; предложения превращаются в конкретную идею.

Ключевые слова: текст, сценарий, произношение, монтаж, формирование, грамматическая потребность, теория, лексический состав, метод аналогий, структура, анализ.

Ф.Н. Мустафаев

Әзірбайжан Ұлттық Ғылым Академиясы, Насими атындағы Тіл білімі институты, Қолданбалы лингвистика бөлімі, жетекші ғылыми қызметкер
Әзірбайжан, Баку

КИНО ТІЛІ ЖӘНЕ МӘТІНДІК СИНТАКСИС

Аннотация. Мақалада кинематографияның маңызды мәселесі қарастырылады. Көрнекі сөздің семантикалық деңгейі және тілдің метафоралық элементтері туралы кейбір қызықты ұғымдар. Шын мәнінде, өздерінің әдеттегі мәндеріне қосымша мақалалар басқа мағынаға ие болғаны, бұл сонымен қатар поэзия мен кинематографияға семантикалық көзқарасты тудырады.

Поэзия мен экрандық мәтіндердегі әртүрлі горизонттарды салыстыру әрқашан бірдей нәтиже береді. Көлденең сызықтағы сөздер сөзге айналды; өрнектерді біріктіру кинотеатрда сөйлем жасайды; және сөйлем нақты идеяға айналады.

Тірек сөздер: мәтін, сценарий, айтылу, жинақтау, құрылым, грамматикалық құрамыс, теория, лексикалық құрам, ұқсас әдіс, құрылым, талдау

F.N. Mustafaeu

National Academy of Sciences of Azerbaijan, Institute of Linguistics named after Nasimi, Department of Applied Linguistics, Leading Researcher Republic of Azerbaijan, Baku

SYNTACTICAL STRUCTURE OF CINEMATIC LANGUAGE AND TEXT

Annatation. The article was dedicated to the important problem of the cinematic language. There are interesting factors about semantic level of the visual speech, metaphorical elements of language. Therefore, the fact on getting of objects other meaning in addition to their original ones, gives ground for speaking about proximity of poetry and film in semantic plan.

It is stated that, various comparisons made in horizontal direction both in poetry and screen texts always give the same results. Words connected to each other in horizontal line are turned into phrases; combination of phrases generates sentence in the cinematic language; sentences are turned into concrete idea.

Keywords: text, scenario, pronunciation, mounting, formation, grammatical requirement, theory, lexical composition, analogical method, structure, analysis.

Рассуждения выдающего русского писателя и теоретика Я. Тынянова в 20-ые годы прошлого века по поводу аспектов данной проблемы, не потеряли своей значимости и на сегодняшний день. Я. Тынянов, ссылаясь на свои научные записки в связи с соотносительными отношениями, единством между предметами в среде, далекой от реальности – на фотокадрах, и деформацией реальности в искусстве фото исследований, а также исследований, что ведутся над отдельными текстами, пришел к такому заключению, что тексты экрана больше всего походят на стихи с точки зрения построения повествования и завершают его структурные особенности.

Я. Тынянов анализирует структуру текста методом аналогии, и особое внимание уделяет тому смыслу, что придается этим словам благодаря связи между словами, а также, тому смыслу, что полностью отличается от первичного смысла.

Согласно мнению исследователя, кадр строится с закономерностью организации слов сценария: по мере связи между словами по определенному принципу закадровые элементы координируются друг с другом с одинаковым методом. Это значит, что, к примеру, слово «лицо» употребляется в 10 – ти значениях по цепи связи между словами, что предшествуют ему или последуют за ним внутри отдельных 10 – ти полустий, согласно чему черты лица человека в зависимости от факта реальности, который вступает в связь с отражением лица человека, занесенного в кадр, выражает 10 смыслов в эпизоде 10 изображений.

В связи с данной проблемой рассуждения В. Пудковского слишком интересны. В. Пудковский, выступивший с позиции защиты умозаключений учителя и который старается еще больше углублять его рассуждения, пишет: «Если к примеру, писателю нужно слово «арахис», то это слово, взятое в отдельности, является тем самым понятием, что лишен сути и определенности. Только в ряду других слов, расставленных с определенной сложной последовательностью, именно искусство представляет его благодаря жизни и реальности.

По нашему сравнению, слово «арахис» изменяется, и в процессе монтажа ссылаясь на отсутствие абстрактной фотокопии природы, превращается в некую часть формы кинематографии».

Другими словами, слово, удаленное из текста стихов по мере лишения координационной системы внутри стихов в нейтральном пространстве, теряет поэтическую функцию, превращается в единство не поэтической, а разговорной речи, и точно также в фильме удаляя от монтажной структуры фильма любой предмет, кадр, отрывок монтажа, лишается сыгранной роли в контексте фильма, и фильм в результате данной операции, теряет не только определенную часть, а всецелом, мнение и концепцию автора. При этом достаточно факты имеются по поводу борьбы режиссеров за один кадр, что кажется внешне незначительным в истории кино.

В отличие от повествования прозы слова в образцах поэзии словно переплетаются друг с другом, и являются основным для существования друг – друга. Функциональная связь между элементами структуры законченных стихов похожа на существующий модель: вывод одного из элементов из структуры приводит к искажению, разрушению модели.

Обратите внимание на нижеследующее сравнение:

І – выйдут на дорогу цветочные девочки, нет силы смотреть на них и нет силы закрывать глаза, нет того, кто подарит им цветы, нет того, кто захочет, чтобы подарили ему цветы.

Изоляция этого четверостишия из контекста стихов и его предоставление в виде цитаты без нужды на толкование на самом деле оценивается как неуважительное отношение к стихам. Потому, что в таких случаях, согласно художественной информации, что выражается в этом четверостишии – ощущаются образы, сформированные в размере четверостишия, но они же оказывают неполное воздействие: при этом непонятными остаются бессилие героя лирики, когда он не смотрит на девушек, или не решается, когда девушкам следует дарить цветы. Конечно, это потому, что эти полустихия находятся далеко от общего поэтического пространства стихов, и не имеют связь с другими образами.

Разделяя строку в вертикальном направлении, в симметрической форме можем наблюдать между парными полустихиями одинаковый принцип зависимости: в нижних полустихиях, изолированных от верхних не только сужаются границы информации, а также, сужается сама речь, после чего, образы приходят в неопределенное состояние и психологическое состояние героя приобретает более туманный характер.

Похожий эффект можно понаблюдать в организации текста фильма. Для конкретности обратимся конкретному экранному произведению.

В фильме «Гурбанали бек» Вагифа Бехбутова имеется один интересный эпизод. В конце фильма после того, как Гурбанали бек разоблачается в кормушке, режиссер переносит камеру в имение Гурбанали бека и направляет «внимание» камеры на данное изображение: типичский портрет бека, что висит на стене, а под ним висит сабля и ружье в скрещенной форме. Мы, как сказать, можем прийти к определенному заключению о дизайне или о прямых функциях этих предметов в нейтральном фоне – в пустом пространстве, и вспомним, что сабля является холодным, а ружье – огнестрельным оружием, и подготовлено из определенного материала. А в указанном фильме изображение этих трех предметов в одном кадре в координационном порядке выражает различные смыслы в отдельно взятом кадре и в общем контексте фильма. В первом случае они понимаются как атрибуты бекского этикета. А в общем контексте фильма разрушение этого этикета пре-вращается в экранное отражение исторической судьбы, трагедии Гурбанали бека.

Если вести данное сравнение в связи с принципами организации, и структуры текста, то здесь объявятся интересные нюансы в связи с метафорическими элементами языка. Так как, кроме обычных смыслов предметов, факт приобретения других смыслов дает основание для повествования в семантическом плане о близости кино и стихов. Мы внизу обратим внимание на данную проблему более чем подробно.

Эти типичные сравнения, что ведутся в горизонтальном направлении не только в текстах стихов, а также, в текстах экрана, всегда дает одинаковые результаты. Слова, что связаны друг с другом в горизонтальном направлении, превращаются в выражения, и при этом соединения фраз образуют предложения, а предложения же в свою очередь, превращаются в конкретное мнение. Таким образом, по всему тексту

фонографии происходит специальное событие: слова и выражения комбинируются, переходят в новое качество – то есть, превращаются в процесс выражения определенных рассуждений. Другими словами, внутри текста происходит смысловой монтаж слов, выражений, и предложений. В экранном повествовании всем известна роль, сыгранная монтажом. С. Эйзенштейн, называл его «способом организации речи».

Теоретики кино, говоря о взаимосвязях экранного искусства и художественной литературы, затрагивают монтажные аспекты повествования в экранных произведениях и в тексте, созданным благодаря художественному слову, но, при этом анализы ведутся больше всего, в контексте прозы.

По нашему мнению, при сравнительном анализе кино и поэзии, большое значение имеет разъяснение фильма и стихов именно с точки – зрения монтажной поэтики. Сначала по той причине, что монтажные принципы эпического мышления классифицирует закономерностей организации относительно больших единиц текста. А монтаж в экранном искусстве не только урегулирует связь между эпизодами и кадрами, а также, отношений между элементами видимости внутри кадра.

Координация между звуками, эпизодами в первичных фильмах примитивным уровнем причинно – результативной логики вспоминается в поэтики современного кино в качестве исторического факта. Современное экранное повествование обуславливается более сложным, многоплановым характером синтаксических связей. Спектр методов получения новых смыслов на экране слишком разноцветный. Интересным является тот факт, что в разносторонности настоящего спектра более значительную роль играют особенности, что вытекают из лирической поэзии, а в широком смысле, из поэтической речи.

Обратим внимание на следующий отрывок из статьи покойного критика Айдына Мамедова «В поисках стихов, перекликающихся со временем»:

«Изучение рифмовки, повторения стихов представляется возможным, но невозможно научиться от кого-то создания слишком влиятельного психологического эффекта с необычной близостью, соединением слов, употребляемых в отдельности друг от друга... Новизна и неожиданность перед словом и выражением, не имеющих никакой смысловой близости является главным средством воздействия стихов и самыми прекрасными образцами для этого служат образцы народной поэзии».

По нашему мнению, это самые точные рассуждения, высказанные в связи с построением текста согласно монтажным принципам структуры и ученый в последующем представляет научное доказательство по данным рассуждениям на основе конкретного образца, взятого из фольклора.

2 – лучшие все стран родина моя, лучшая одежда полотно из льна, лучше всего путешествовать по чужим странам, но лучше всего умереть на родине своей.

На фоне анализа вышеуказанного баяты А. Мамедов пришел к такому заключению, что кроме слов, что касаются Родины, сопоставление по отдельности в первых полустихиях слов и выражений, не имеющих общего содержания создает новые, дополнительные ассоциации и единство между рубашкой и полотном из лени, конкретизируется в виде художественного образа, отождествляя при этом неделимую связь человека с родиной.

Ученый затем пишет: «Все ощущаемое оживляется в отношении к видимому. Самым главным является то, что переход из первого полустихия во второй, из второго полустихия в третий является мгновенным, неожиданным и тождество между первыми двумя полустихиями за такую мгновенность и противоречие в двух последних полустихиях, воспринимается как что – то единое, неделимое».

Близость к языку кино именно той темы, что выражается в простых, понятливых научных мнениях является настолько ярким, что если заменить слово «полустушише» в цитате со словами «кадр», то при этом не останутся сомнения по поводу выражения какого – либо суждения в связи с неким отрывком определенного фильма.

Сначала о ритмическом монтаже. Если ритм – это «периодическая замена определенных элементов текста в определенном порядке», то мы обязаны признать, что вышеуказанное мнение является правильным в определенном смысле. В построении фильма действительно, значительную роль играет ритм с предоставлением методом монтажа движения, делимого на различные фазы отображения. На самом деле он в равной степени относится к словесному, звуковому и синтаксическому составу поэтического текста и только в стихах только этот принцип учитывается в гармонии звуков, во внутренней рифме, в рифме между полустушишиями, в системе размеров и такта.

В 20 – ые годы в кинематографии Франции в течение определенного времени модными были мнения о соответствии между кинематографическими и музыкальными композициями. В ту пору Э. Веермоз, активно занимающийся кино критикой, писал, что фильм пишется как симфония и проходит оркестровку. А, по мнению А. Обейна: «Режиссер как балетмейстер, превращающий партитуру в пластику, обязан сделать музыкальные образы видимыми».

Ко всему прочему, следует отметить, что этот эффект применяется в свадебной церемонии фильма «Крестьяне», снятым С. Мардановым. Ритм игральной мелодии на свадебной церемонии, постепенно переходящей в ускоренный ритм нагары и выраженный в данном ритме, обуславливает динамику очередной сцены.

Но, постепенно, проблема поиска текста не только в формальной форме, а также по плану смысла и содержания, выявила неполноценность данного подхода. Потому, что в данной концепции ритм фильма построен под ритмом представленной музыки, то есть, построено в виде подчинения изображения музыкальному ритму, тогда как, главная цель состоит из нахождения изобразительным материалом собственного ритма, как сказать, из получения ритма содержания.

Р. Клер впервые пришел к такому заключению, что данная категория является той функцией, что порождена из содержания. Он, пишет в статье «Ритм», опубликованной в 1921 году: «Раньше я, до момента приседания за стол монтажа думал о том, что фильму можно придать ритм с легкостью. В фильме я придавал большое значение 3 факторам, так как благодаря именно им, можно получить ритм, близкий к ритму стихов:

- 1) длина каждой части;
- 2) чередование сцен или «мотивов движений»;
- 3) движение предметов, зафиксированных объективом».

Затем, режиссер справедливо отметил, что определение отношений между 3 факторами, не представляется легким, потому, что длина и чередование сцен в ритмическом смысле, эмоциональное качество фильма подчиняется внешнему движению, что не выражается цифрами.

И.А. Аксенов пишет в книге «Портрет мастера», посвященной С. Эйнштейну о том, что: «Сопоставление частей по различной длине с точки – зрения метрически одинакового, но виртуального размера дает эффект, что наблюдается во время применения ритмичных вариаций над метрической схемой в музыке или в тексте».

По нашему мнению, с точки – зрения комбинации элементов текста идея близости экранного текста именно к тексту стихов выражается в точной форме.

В связи с этим возникает такой вопрос: зачем в данном рассуждении не вспо-

минается проза в том случае, когда проза для экранного искусства считается движущей базой?

Интересным является тот факт, что легко найти ответ на заданный вопрос в произведениях языковедов и литературоведов, чем в произведениях кинематографов. Например, по С.И. Тимофееву, «речь стихов является специальным и целым типом речи, что устанавливается как система единой и внутренней связи, что находит своеобразное выражение».

По мнению В. Виноградова «основу ритма прозы составляют отдельные конструктивные признаки, которые полностью отличаются от ритма стихов». Для того, чтобы ученый сумел обосновать свою позицию, он ссылается на некое рассуждение Вячеслава Иванова, согласно которому «ритм стихов фиксируется в константах и в главах, что сопровождают настоящие константы, тогда как ритм прозы фиксируется в более чем больших размерах и пропорциях, что вызывает большую сложность в сфере константы».

Стихи «Чапаев» обладает своеобразным делением, ритмом, гармонией, структурой рифма. Самыми ценными поэтическими качествами являются те, которые обусловлены с характером ситуации, отображенной в повествовании, с внутренней гармонией на языке стихов, что построена над звуком «ч», которая порождается из настоящей ситуации и завершается им. Но, основная черта, что интересует нас в настоящем образце, это своеобразный синтез ритмических вариаций с метрической схемой и эффект, заданный настоящим синтезом.

3 – Чапаев скакал на своем скакуне через реки, убивает на степи генералов царя, в этой битве, весь народ с ним заодно, он скачет на скакуне и видит ясный день человечества.

Противостояние метрики и ритмики, о чем идет речь, ярче всего проявляется в первых полустушиях. Окраски содержания в полустушиях, простодушные гиперболы при выражении мысли, напряженность, динамизм описанного процесса обусловлены с эмоциональным содержанием внутреннего мира героя. При этом существует размер ритма, что отдельно порождается от того противостояния, что имеется между содержанием мысли и формой его донесения кроме внешнего ритма, который проявляется в виде точного деления в полустушиях, и чередования звуков и рифм.

Читатель не обращает на это внимания. Ритм двигательного акта Чапаева является ведущей силой в данном повествовании. Все – метрическое построение стихов, полустушия, связи между словами подчиняются ему.

4 – Чапаев нападает словно ветер, перескаки Чапаев через реки, чтобы сияло солнце и месяц.

В стихах «Чапаев» мы встречаемся с признаками, которые присущи к видам скрещенного, обертоного монтажа.

5 – мне кажется, что мне касается его радость и горе, что рана Чапаева моя родная рана.

Это, уже новый факт второго повествования, который возникает как голос внутреннего «я» лирического героя. Здесь, выражается не самое событие, а те самые впечатления, которых создает данное событие. Чередование событий с теми впечатлениями, что созданы ими, встречается в последних частях текста.

И наконец, «Ведущий – доминантный тон в стихотворении Чапаева – вытекает из таких качеств, которые проявляются в мотивах героизма ради того идеала, кому веришь, в рвении, в победе и в триумфальном походе. Все элементы поэтического языка стихотворения находится в орбите данной тоники.

Как известно, визуальная энергия кадров, что является самым важнейшим языко-

вым элементом кино, обусловлена объемом конфликта, происходящего внутри него».

То ли письменная, то ли устная речь становится возможной на почве борьбы и конфликта слов друг с другом и обогащается динамизмом данного конфликта. Выразительность, внятность, поэтическая глубина речи является результатом противостояния слов и мастерства. Мы написали о том, что у киносценаристов данное качество проявляется в более систематизированной, стабильной форме.

Мы может рассказать о прямом противостоянии некоторых слов в устной речи. А в поэзии такое невозможно. Связи между словами в поэзии не являются только грамматическими, они также являются поэтическими; то есть, при этом происходит не чередование, а сталкивание различных слов ради определенной цели.

Несомненно, великие мастера слов, говоря о процессе возникновения стихов, обычно, характеризуют их как борьбу слов, и заявляют о том, что этот процесс продолжается вплоть до того, слова, уклоняющиеся от такой борьбы, находят своего места. Народный поэт Расул Рза с большим мастерством передал поэтическое выражение данного процесса:

6 – каждая минута превратилась в год, и я превратился в певучего соловья, в огне волнения я таю как свеча или

7 – горюет моя душа, что раньше радовалась, томиться в цепях моя душа, что раньше была свободной. На чужбине моя душа поет и плачет от горя, тогда как она же радовалась когда то, когда любила и парила в небесах от любви (Физули).

8 – Все то, что было, есть и будет, – все воплощается во мне, Не спрашивай! Иди за мною. Я в объясненья не вмещушь. (Насими)

Конфликт между словами и их смыслами из художественного фильма «Насими» находится на уровне поэтической фигуры. Противостояния, столкновения, сравнение противоречивых понятий в повествовании является настолько неожиданным, что сразу захватывает дух читателя и руководит его чувствами.

9 – мое сердце износилось, словно старое рваное платье, в эту ночь я срежу полотно из звездного неба и буду сшивать свое оборванное сердце. (Р. Ровиан)

Сердце, перенесенное из стихов в киносценарий, отражается как элементы языка и небо – выражает эффект, что создается противостоянием сердец.

10 – Женщина должна постоянно любить словно так, как парус нуждается ветрах. Следует верить в Аллаха и поверить в то, что Он не существует. Для революции необходима революция, красавица моя а не свобода.

В этом образце словно внешне все имеет противоположность: сопоставляемые слова – это слишком близкие друг к другу слова (парус – ветер, женщина – любовь), даже семантически близкие друг к другу слова, сопоставляют одно слово (революция – революция). Наряду с этим, движение мысли в стихотворении снова вызывает конфликт: все факты, встречаемые в конце стихотворении, вытекают из заключения.

Конечно, составление общего рецепта поэтического творчества, получение формулы из универсальных закономерностей не является столь легкой работой. Наряду с этим, как средство поэтического выражения принцип художественных противоречий, сопоставления является одним из важнейших понятий теории поэзии. Близость между монтажом аттракционов кино данной фигурой в теории поэзии явно бросается на глаза. Понятно, что здесь речь идет не о стопроцентном тождестве поэтической формы, а о похожих особенностях принципов организации киносценарий. При этом можно представить многочисленные примеры, которые служат утверждению данного заключения.

11 – только я, налей и выпью только я, проходит время, летят года, не буду

молодым никогда.

Первые двуступища настоящего баяты присоединены к последним двуступищам методом аттракционного монтажа, что считается «достижением» кино.

Данное обстоятельство одинаково в семантических образцах языка киносценарий. Текст первой газели является художественным подтверждением противоречивого мира, открывающего именно методом аттракционного монтажа души, что радовалась раньше, а теперь горюет, тогда как вторая газель является художественным подтверждением с помощью того же метода попытки героя, что не вмешается в объяснения на уровне солнца, искры и наконец, на уровне истины.

Очередной пример:

12 – цветы рождаются в летний вечер, цветы расцветают на голос пули, и на воротниках белых рубашек, на воротнике живых сердец, открываются пули.

В данном отрывке текста сопоставление романтического природного события с ужасной, драматической ситуацией – со смертью, параллельность между следами, что оставлены смертью на воротнике белых рубашек, живых сердец с распусканием цветков весенней ночи являются ярким примером для стилистической – семантической формы монтажа аттракционов.

Для другого сравнения следует вспомнить пролог, построенный методом аттракционного монтажа фильма «Обычный фашизм». Маленькие ребята рисуют на асфальте белым мелом различные рисунки: один мальчик рисует кота, а другой рисует цветка, тогда как третий мальчик рисует маму. Они бывают счастливыми и несчастными, они улыбаются, и лицо их светит. Очередные кадры, присоединенные к этим кадрам методом аттракционного монтажа действительно делает зрителя неколебимым, снова счастливые дети, их радость, смех... Снова свист пуль, крик детей...

На финальной сцене фильма «Время седлать коней» производства киностудии «Азербайджанфильм» успешно был использован метод аттракционного монтажа. На поле, где Наби и его соратники собирают зерно, они попадают в западню, и повергаются массовому расстрелу, где на месте, где их ждут с нетерпением – сцены танца сельчан смонтированы аттракционным методом к сцене массового истребления Наби и его соратников.

Если взять отдельные фазы одного процесса в качестве близких друг к другу элементов общего смыслового контекста данного процесса, то мы становимся свидетелем того, как метод перпендикулярного монтажа в фильме обладает принципом одинакового построения со структурой перпендикулярной рифмы в стихотворении. После такого монтажа язык кино становится определенно внятной и правила интонации становятся нормальными. Например, в фильме «Хочу семь сыновей» сцена преследования Герай бека комсомольцами обладает построением перпендикулярного монтажа. Здесь две сюжетные линии делятся на определенные фазы и для усиления впечатления целостности ситуаций эти фазы соединены методом перпендикулярного монтажа: мы на экране видим изображения то ли комсомольцев, то ли Герай бека – тех самых образов, что являются участниками одинакового процесса. Если обозначить буквами А и В этих сюжетных линий соответственно, то структуру монтажа эпизода можно выразить следующим образом:

***13 – линия А движения
повествование – абабаба
линия В движения***

Теперь обратим внимания на построение рифмы в нижеследующем отрывке стихотворения:

14 – даже если в течение тысячелетия буду писать стихи о твоей красоте, разве преданное сердце насытится тобою? Слава этому дню и нашему времени, приходи мой дорогой праздник и пусть обнимемся (С. Вургун).

В данном тексте первые и третьи полустишия имеют одну, а четвертые полустишия одну рифму. Это построение можно выразить знаками буквы: абаб.

Обобщая все сказанное можно прийти к такому заключению, что тождество построения между текстами кинопроизведений и киносценариями как один из аспектов взаимосвязи текста и экранного искусства, является неопровержимым. Данное тождество выступает как один из основных факторов, что обуславливает близость киносценарий в семантическом плане. Круг окружения связей больше всего расширяется в плане семантики.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

- [1] Э. Линдгрен. Искусство кино. Москва. «Искусство», 1956, стр. 90
- [2] Рамиз Ровшан «Небо не держит камень». Баку. «Язычы», 1987, стр. 25, 31
- [3] Мамедов Айдын. Наше слово услышат. Баку. «Язычы», 1988, стр. 75
- [4] Р. Клер. Ритм. В кн: Из истории французской кино мысли. Москва. 1966. стр. 326
- [5] Из истории французской кино мысли. «Искусство». Москва, 1987, стр. 126, 144
- [6] Аксенов И, Сергей Эйзенштейн. Портрет художника. Москва. «Киноцентр», 1991, стр. 69
- [7] Виноградов В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. Москва. Издательство Академии Наук СССР, 1963, стр. 133, 135, 136
- [8] Сулейман Рустам. Избранные сочинения. 1 том. Баку «Азернешр», 1969, стр. 102, 103, 104
- [9] Вагиф Самедоглу. Я здесь, о боже. Баку, «Гянджлик», 1996, стр. 222