

Евгений МАРГОЛИТ

«СЛУЖЕНИЕ ДАЛЬНИМ»

Размышления о советском киноавангарде
в контексте ретроспективы
«Социалистический авангардизм»

Идея этой ретроспективы принадлежала Петру Шепотиннику, и он предложил мне ей заняться. Мы отбирали картины, если угодно, по принципу «странности»—те, что не вписываются полностью в некий канон советского кино. Сразу замечу, что называть их маргинальными, как правило, неверно, потому что речь идет, пожалуй, о прямо противоположном. Дело в том, что порой то или иное произведение вбирает в себя в известном смысле чрезмерное количество тенденций данного периода и таким образом выбивается из общего ряда.

Самый характерный для меня пример такой странной картины—конечно, «Комиссар» (1968) Аскольдова. Это во всех отношениях кино второй половины 1960-х годов, кроме одного момента—оно удивительно «своевольно» по выбору средств. Скажем, видения главной героини в это время уже в какой-то мере кажутся авангардистской архаикой. Работая в кино второй половины 60-х с его принципиально длинными медитативными планами, Аскольдов возвращается к монтажной поэтике 20-х, иногда даже напрямую указывая на источник, как, к примеру, в кадре с очками. Но есть в этом фильме еще более интересные вещи. Я обнаружил в нем переключку со знаменитыми сценами из двух картин подобного рода рубежа 20-30-х гг., классических в своей «странности». Это «Простой случай» Пудовкина и «Прометей» Кавалеридзе (в ретроспективе его не было).

Действие «Прометея» происходит в 50-е годы XIX века. Там есть сцена, где войско идет вдоль реки под марш. Проходит, исчезает из кадра, остается река, марш затихает. В глубине, где-то за кадром, начинает звучать реквиемная тема. И вот на речной глади появляется одна бескозырка, потом другая, третья—и вот уже целый полк бескозырок колышется на волнах. В «Комиссаре» использован тот же принцип отраженного показа: кони, мчащиеся в атаку, а потом—кони без седоков.

А вот как строится в «Комиссаре» сцена бреда, видений героини в предродовых муках. Песок, мертвое пространство,—бойцы бредут, естественно, в поисках воды. Ей дают напиток, потом следует реплика: «Я не выживу!»—и снова вода. Когда Вавилова разрешается от бремени, за окном идет сильнейший дождь. А эпизод болезни в «Простом случае» смонтирован с кадрами, изображающими засуху: песок (в цейтрафере) поглощает умирающие, ссыхающиеся растения. Мелькает и застывает ящерка—чуть ли не превращается в скелет. Потом появляется ручеек—вода, которая все заполняет. И вот сквозь песок пробивается трава, пловцы прыгают в воду: вода как порождающая стихия, женское начало.

Самое занятное, что этих картин Аскольдов не видел. Не общий ли принцип порождает подобную перекличку?

Поэтому такой выбор—рубеж 20-30-х, а потом—60-е с небольшим захватом начала 70-х—вовсе не был изначальным заданием. Когда мы собрали ретроспективу, то все получилось, как в известном школьном опыте с магнитом и железными опилками на листе бумаги, которые сосредоточиваются у полюсов,—очевидно, потому, что два эти периода перекликаются. И в том, и в другом случае происходит определенный «сдвиг смыслов», художники начинают чувствовать, что для описания данного явления нужно найти принципиально иные средства. Так было, скажем, у Ржешевского. И в связи с «Простым случаем», собственно, дело даже не в Пудовкине, а именно в нем. Чистым кинодраматургом в полном смысле слова его назвать трудно, поэтому мы имеем право говорить о феномене *кинематографа* Ржешевского*. Он возникает именно в предощущении звучащего слова, которое вот-вот должно появиться, поэтому наиболее показательно то, что кинематограф Ржешевского прямо противопоставляет себя монтажной эстетике. То и дело в его сценариях возникает: «Долго, метров на десять, долго, метров на пятьдесят...» или «Долго-долго говорит...» Это кинематограф принципиально удлиненного кадра.

Пудовкина, по сути, занимал технический вопрос: что делать со звучащим словом? «Простой случай» задумывался как звуковой. Его «странность» определена тем, что в итоге получилась немая картина, но сделанная именно в преддверии звука. Довженко в процессе съемок «Земли» все время думает о звуке. Он снимает немое кино лишь потому, что в данный момент нет технической возможности сделать картину звуковой—отсюда принципиальная близость результатов.

Итак, когда возникает ощущение смыслового слома, кризиса средств описания, вопрос формы сам по себе выходит на первый план. Не знаю, насколько важно для Ивана Кавалеридзе в «Перекопе» было утверждение революционной патетики само по себе—для меня куда более значимо, что в кинорежиссуру один из ведущих скульпторов-авангардистов приходит на рубеже 20-30-х с идеей «сочетать кино со скульптурой»...

Что мы вообще подразумеваем под авангардизмом? Если речь идет именно об этом слове, сдвиге, о смене средств описания, то кино рубежа 20-30-х—искусство, за которым еще непосредственно не стоит затвердевшая традиция,—авангардно само по себе. А когда приходит звук, любой ре-

* Это понятие применимо к нескольким фигурам, которых очень немного, но все они грандиозны. Прежде всего, естественно, сам Ржешевский, а позже—Геннадий Шпаликов и Евгений Григорьев. Это кинематографисты (обозначим их так), которые по тем или иным индивидуальным причинам не могли отразить свое кинематографическое видение непосредственно на пленке и описывали то, что происходило в их воображении, на бумаге. Наша кинодраматургия—это, как правило, более или менее высокого качества драматургия, а чаще всего, канонически,—проза. И здесь, кстати, истоки совершенно парадоксального, нелепого, но укоренившегося к 70-м годам тезиса о том, что кинодраматургия—один из видов литературы, что, конечно, в корне неверно.

жиссер, приступающий к созданию своей первой звуковой картины,—вне всяких традиций, вне всякого опыта, которого просто не существует,—обречен делать если не авангардное, то уж точно экспериментальное кино. Поэтому все кино первой половины 30-х, в особенности наше,—кино авангардное и никаким другим быть не может, не так ли? Другое дело, насколько эти новые языковые средства продиктованы сущностью материала. В раннем звуковом кино есть примеры того, как художник непреодолимо идет за материалом, повинуется его требованиям, даже внутренне сопротивляясь. «Юность Максима», «Путевка в жизнь», «Чапаев»—это абсолютно авангардные картины, революционные, но средства в них диктует материал—заговоривший человек прежде всего.

Для недавнего Круглого стола, посвященного Протазанову, была придумана замечательная формулировка: «Протазанов как авангардист». Чем более мы всматриваемся в его фильмы, тем отчетливее понимаем, что это человек с необычайно гибким киноязыком, изощренный мастер, если угодно—кинополиглот. Но у него в арсенале ряд языковых систем—именно потому, что он использует каждую из них в зависимости от требований материала. Это уже другой принцип—стилевого протеизма, я бы сказал.

Таким образом, нужно договориться по поводу термина «авангардизм». Очевидно, это то, что соответствует девизу чеховского Треплева: «Нужны новые формы, а если их нет, то ничего не нужно». Есть ситуации, когда ряд художников работает, руководствуясь именно этим.

Что касается специфики советского авангардизма, то здесь суть в уникальном характере экранной реальности советского кино в целом. Идеал «классической» кинореальности—Голливуд, «фабрика снов». Это реальность мифологическая. Она существует рядом с нами, но за стеной. Живущие там звезды снисходят к нам, но это совершенно особая жизнь, противопоставленная повседневной, параллельная ей.

Авторское кино—прошу не путать с артхаусом!—скажем, кино авторского лирического высказывания—опыт, который был закреплен и проредителарирован уже во второй половине столетия Феллини или Тарковским—это кино, где реальности противопоставлен внутренний мир, даже не субъективная, а *субъектная* реальность, интенсивнейшим образом переживаемая, непосредственно на глазах зрителей претворяемая в душе художника. Это имеет прямое отношение и к нашим авангардистским картинам 60-х.

А экранная реальность советского кино находится в исторической перспективе будущего, она—утопический проект будущего. Я повторю еще раз: большинство создателей феномена советского киноискусства никогда не ставило во главу угла эксперимент с языком сам по себе. В определенных моменты это могло, повторю, выступить на первый план—потому что ощущалась исчерпанность господствующей языковой системы. Но прежде всего, они мыслили свои произведения как модели грядущего прекрасного нового мира, которые нужно непосредственно воплотить в жизнь—как чертежи. Причем понимать это надо не столько в переносном, сколько в буквальном смысле слова.

Вот известная фраза Довженко: «Как только я произнес это слово—"Аэроград",—оно стало жить в моем сознании, как реальность». Но ведь

параллельно со сценарием режиссер на полном серьезе прислал Сталину разработку архитектурного плана этого города: как его строить, вплоть до деталей (в будущем году должны открыть архив Довженко, и станет известно, сохранилась ли эта записка). Создатели советского кино—и вот где, прежде всего, истоки их трагедии (и трагедии возвышенной!)—напрямую отождествляли себя с Советской властью. Киноруководство раздражало их, прежде всего, потому, что они хотели говорить с государством, «как держава с державой», по известному выражению Маяковского. Они сами по себе Советская власть, а не на службе у нее. Они строят светлое будущее художественными средствами.

Теперь еще одно следствие этой идейной установки. Если их модель, или, скажем так, предмет—это утопия, грядущее, прекрасный новый мир, то, соответственно, утопией помимо всего прочего оказывается и зритель. Они рассчитывают на зрителя идеального—«сознательного пролетарского зрителя», которому нет никакого дела до частной жизни, который должен быть всецело поглощен построением этого нового мира... Будущее и его зритель для этого поколения куда более очевидная реальность, нежели окружающий мир и конкретная киноаудитория. «Должен быть»—само собой разумеющееся, что и приводит на рубеже 20-30-х к очередной катастрофе.

Отношения нашего авангардного кино со зрителем, с наличной реальностью—такого рода, что в качестве его девиза можно использовать фразу «Служу дальним»—из примечательного диалога в гениальном довженковском киносценарии «Жизнь в цвету»—этом автопортрете творческого метода, имеем, по сути, весьма мало общего с вышедшим на экраны фильмом «Мичурин». Мичурин спорит со священником, который, обвиняя его в кощунстве, кричит: «Ох, как ты зол! Ты угнетаешь ближних!». «Я служу дальним»,—отвечает Мичурин.

Восприятие несовершенного настоящего всего лишь в качестве строительного материала для совершенного будущего—вещь небезопасная. Фактически настоящее приносится в жертву будущему как цели. Нашему авангарду 20-х присущ пафос тотального упорядочивания мира—и зачастую за счет его упрощения. Много чего хлебнувший и понявший к концу 40-х Довженко заметил: начальники немало преуспели на фронте борьбы с человеческой индивидуальностью и разнообразием. Любование геометрической правильностью механизмов и ассоциирующихся с ними стройных пролетарских рядов, где личность теряется раз и навсегда, в момент распада монтажной эстетики инфицирует кинематограф вирусом «агитпропфильма».

Мир агитпропфильма—это истовое служение будущему в форме непрестанного трудового самоистязания. Все должны принести себя в жертву новому божеству-заводу, подобному языческой «печи огненной»,—как в вертовской «Симфонии Донбасса». Или в «Перекопе», где есть чудовищная буквализация этой метафоры: чтобы заводские печи не остановились, рабочие разбирают на топливо свои деревянные хибары. И такие цветочки произрастают на почве «презрения к материалу», то бишь к наличной реальности. Так что диспут о бесчеловечности модернизма, который велся у нас в 60-е, совершенно небеспочвен. Автор нашумевшего тогда эссе-пам-

флета «Почему я не модернист» Михаил Лифшиц, один из интереснейших наших философов-марксистов, противопоставляя искусству XX века с его тяготением к упорядочиванию традицию классики, резонно напоминал: «примитив XX века—парень дюжий». И «Симфония Донбасса», и «Перекоп», и калатозовский «Гвоздь в сапоге», да и роомовский «Строгий юноша»—попытка рационализировать чувства—тоже изобразительным решением завораживают, но ведь в их основе—абсурдистски жутковатая, тотально рационалистская схема!

Военный период не был включен в ретроспективу, поскольку там просто было не до экспериментов. Очевидно, что Юткевич в серии фильмов о Швейке и Козинцев в «Юном Фрице» использовали опыт агит-театра своей бурной юности (и то козинцевскую картину не выпустили). Неожиданные находки встречаются в этом периоде в немалом количестве (чего стоит только финальная перестрелка в церкви из пырьевского «Секретаря райкома»), но режиссеры все равно были озабочены проблемой доходчивости языка, пусть и в ущерб, так сказать, собственно эстетическим качествам. Противоположные варианты столь редки, что воспринимались, как чудо. На обсуждении в министерстве кинематографии весной 45-го картины Барнета «Однажды ночью» именно этим все в ней восхищались. Пудовкин говорил, что кинематографисты огрубели, унифицировали язык, в нем стала ощущаться потеря индивидуальности, а Барнет замечателен тем, что «он—это всегда он».

По моему глубочайшему убеждению, собственно советское кино существовало всего полвека—с 1923-го по 1973-й. Я имею в виду кино, для которого советский коллективистский миф есть питающая среда, где этот миф переживается и в переживании воспроизводится. А к концу 60-х годов появляется ощущение (оформляющееся в первой половине 70-х), что советский коллективистский миф умер—и он становится предметом исследования, анализа. В 1973 году выходит «Романс о влюбленных» Кончаловского, где это уже совершенно очевидно. Запечатление мифа за несколько мгновений до того, как он окончательно окостенеет и превратится в мертвый ритуал, является действительным сюжетом картины. А пока этот миф еще жив, в наше кино приходит вторая волна авангардизма. Это напоминает яркую, ослепительную вспышку лампочки, перед тем как сгореть окончательно.

Почему мы взяли ленту Михаила Калика «Человек идет за солнцем»? Не просто потому, что это один из первых образцов цветовой драматургии, но, прежде всего, из-за безупречного сюжетного обоснования эксперимента. Когда кино на рубеже 50-60-х чувствует, что необходимо радикально обновить язык, чтобы передать новое ощущение мира, протагонистом камеры чаще всего оказывается ребенок. «Сережа», «Каток и скрипка», «Мальчик и голубь», восхитительная «Аленка» Барнета. В «Аленке», между прочим (собственно, как и в «Человеке»), очевидно: ребенок—это естественный

человек, гармоническое будущее. Все герои «Аленки» исповедуются будущему—перед камерой. А камера—это инвариант вечности. Отсюда и кинематографические формы—монолог, исповедь. Ребенок—это, естественно, пришелец из того прекрасного будущего мира, который мы видим в образе города в «Человеке.» и который строят в «Аленке». Ребенок воплощает все ту же утопию...

Но ситуация очень быстро усложняется, и на место ребенка приходит новый, более сложный герой—художник-творец. В этом смысле естествен переход Тарковского от «Катка и скрипки» к «Рублеву», Абуладзе от «Чужих детей» и «Я, бабушка, Илико и Илларион» к «Мольбе», Таланкина от «Сережи» и «Вступления» к «Дневным звездам». Можно еще назвать туркменскую версию поэтического кино Булата Мансурова с картинами «Состязание» (1963), «Рабыня» (1969), «Тризна» (1973), в каждой из которых центральной фигурой является художник, или «Пиромани» (1969) Георгия Шенгеля. С одной стороны, высшая цель героя этого фильма—обрести внутреннюю гармонию с окружающим миром при помощи своих творений. С другой—защитить суверенность сложного внутреннего мира от посягательств мира внешнего.

Здесь перебрасывается мостик к 70-м годам, когда внутренний мир человека и мир, его окружающий, оказываются полярно разведены. 60-е в нашем кино начинаются с вердикта доверия героя окружающему миру в ожидании полного слияния с ним. Проходит меньше 10 лет, и оказывается, что внутренний мир—единственная оставшаяся у человека ценность и реальность. Окружающий мир—*внешний*, он равнодушен, если не враждебен. В конечном счете внешний мир—одна большая мнимость, и только «вольный Хрущук», который внутри и к которому нужно найти дорогу, реален, помогает выжить—отсюда «Драма из старинной жизни» (1971) Авербаха—может быть, самого показательного художника 70-х—с принципиальной заменой финала лесковского «Тупейного художника»: героиня не спивается, а превращается в дурочку, то есть блаженную, и обретает возможность прозреть. О том, что не видали «вольного Хрущука», ей говорят слепцы—потому что «зорко одно лишь сердце»—Экзюпери пока оставался среди самых читаемых и почитаемых.

Таким образом, переход, трансформация образа будущего от всеобщего неизбежного прекрасного нового мира к чисто индивидуальному внутреннему миру, царству Божьему, которое внутри нас,—как раз и представляет собой сюжет второй волны киноавангарда. Художники осознают это только в 70-е, когда уже начинается прощание с советским мифом. И вот здесь во многом заключены обстоятельства, объясняющие феномен национальных кинематографий. В 60-е туда приходит поколение, которое, по сути, впервые (предшествующий опыт Довженко или Бек-Назарова—скорее, исключение) открывает для себя, если можно так выразиться, *киногению* национальной культурной традиции как системы, а не в качестве набора разрозненных этнографических деталей. Они как бы заново открывают свои корни—так в 60-е это и воспринималось.

Но дело в том, что обновленный взгляд возможен только извне, в том числе с точки зрения освоенного опыта мирового кинематографа, в ту пору обозначенного, прежде всего, именами Феллини, Куросавы, Бергмана. То есть с личностной точки зрения—на мир, в данном случае *доличностный*, патриархальный. Что есть вся эта ослепительная визуальная экспрессия перчисленных выше (а также неупомянутых) образцов национального кино той поры, как не знак, обозначение присутствия внутри этого доличностного мира нарождающегося, вызревающего личностного сознания? Это идет, в первую очередь, на уровне ощущения—так сказать, пальцем указывается на то, что проартикулировать словесно пока бессильны. На конфликте двух этих типов сознания все и строится. Поэтому именно в национальных кинематографиях герой-художник, о котором мы говорили, становится ведущим персонажем, ключевым. Даже в тех случаях, когда речь идет в основном о приобщении к корням, все видится глазами «человека со стороны», как в «Красных полянах». (Кстати, именно здесь—объяснение роли «пришельцев», становящихся основоположниками национальных кинематографических традиций—Калика в Молдавии, отчасти Параджанова на Украине или Кончаловского в среднеазиатском кино в целом, что особенно очевидно при сопоставлении «Первого учителя» с картиной Али Хамраева «Без страха»).

Но поскольку, прежде всего, желая того или не желая, эти художники открывают в патриархальном мире личностное начало, это значит, что они запечатлевают мир на пороге кардинального обновления. На пороге окончательного ухода в прошлое всех традиционных форм, которые кинематографисты с таким упоением запечатлевают. Отсюда ощущение застылости, сковывающей героя. Этот язык не просто перестает быть для него внятным—метафорическая невнятность обрядово-ритуальных форм начинает отзываться скрытой угрозой по отношению к герою. Он обнаруживает в их системе—дьявола. Вспомним «Мольбу» или «Вечер накануне Ивана Купала»! Да и в «Тенях...» кто как не дьявол языческий колдун, с которым Ивану изменяет Палагна?

Откровенная декорация на фоне природы—еще один более чем распространенный авангардистский прием нашего кино второй половины 60-х—начала 70-х (в том же «Вечере...», в фильмах Полоки, Рашеева, в «Спасите утопающего» Павла Арсенова, у Митты в «Гори, гори, моя звезда» и «Сказе про то, как царь Петр арапа женил»)—представляет собой помимо всего прочего омертвевшие социальные отношения. Нечто вроде панно уличного фотографа с прорезью для лица. Контраст плоскостного изображения и живого человеческого лица кино открывает как раз в ту пору—и в буквальном, и в переносном смысле, то есть на уровне сюжета. Ибо все это восходит, как выясняется к середине 70-х, к рефлексии на смерть советского коллективистского мифа, что до конца осмыслено именно Кончаловским в «Романсе о влюбленных». Вот он—итог и ключ к разгадке истинного смысла поэтического кино! Недаром у этой ленты столько совпадений и в приемах, и в драматургии—в образной системе в целом—с «Тенями забытых предков». Очень рекомендую приглядеться к этому!

И когда, по сути, только что открытый национальными кинематографами 60-х мир начал рушиться, обваливаться, в пыль распадаться на их

глазах (до чего же все-таки вовремя появилась в 1973-м полудетская картина «Земля Санникова!»), наше кино встало на распутье, как герой медведкинского «Счастья». Один путь—осваивать раскинувшееся неохватное новое пространство (финал «Романса о влюбленных»)—и это страшно: все начинать заново. Другой—окончательно погрузиться в себя, вновь и вновь прокручивать собственные сновидческие фантазии, но это почти смертельно (вспомните «Фантазии Фарятьева»). Третий—уныло воспроизводить требуемое системой: помереть не помрешь, но и жив не будешь. До поиска ли новых форм тут! «Но это уже совсем другая история».

Поэтому Петр Шепотинник был против того, чтобы включать в ретроспективу что-либо из 80-х, и я думаю, это правильно. То, что возникает в режиме остановленного времени—безнадёжно закручивается в себе: я имею в виду «подтарковский» артхаус Дыховичного, Лопушанского, замечательного актера Кайдановского—цветы позднего застоя. С традициями нашего авангарда это, по-моему, никак не связано—именно потому, что пытается существовать вне времени. Но есть одна картина тех лет, которую мне очень бы хотелось показать. Она вышла в 1986-м, и в сумятице перестройки прошла незамеченной. Совершенно несправедливо. Это поставленная на «Узбекфильме» лента «Объятие мечты» выпускника кулиджановской мастерской (кажется, 80-го года) Фирдавса Зайнутдинова. По-моему, это эталон цветовой кинодраматургии. Парню поручили в качестве полнометражного дебюта экранизировать повесть национального классика. Старая Бухара, бедный юноша любит дочь богатого соседа, а она его; девушку пытаются выдать замуж за богатого старика, юноша пытается похитить ее, их ловят, ее вновь выдают замуж, он вновь похищает, над ними учиняют расправу.—короче, сюжет для индийского кино (в среднеазиатских республиках более чем ценимого). В советском кино всегда самым узким местом был «фабульный анекдот»—повороты сюжета ограничены множеством табу, и творческая энергия проявлялась, прежде всего, в преодолении их за счет построения сюжета с помощью внефабульных элементов. И что же придумали режиссер и сценарист? Они сделали героя... дальтоником. Но не обычным, а таким, у которого чувство цвета зависит от степени близости возлюбленной. Чем дальше она от него, тем яростней краски мира меркнут, чем ближе—тем они ярче, до воспаленности. И на этом выстроили фильм! Ход с цветом, пропадающим после потери любимой, был использован и в «Тенях», и в «Романсе». Но построить на этом все повествование—элементарно, и потому безупречно. Чудо, а не кино! Или так: настоящее кино, а потому—чудо! Жаль, что Зайнутдинову, кажется, не удалось реализовать больше ничего из своих замыслов. Несколько напоминает «Древо желания»? Но я предпочитаю этот фильм—там больше кино.

И последний важный вопрос: где все это увидеть? Есть ниша, где этот кинематограф, безумно интересный, оригинальный, кинематограф прорыва, и должен показываться,—это канал «Культура». Но, видимо, люди, ку-

рирующие там отдел художественного кинопоказа (а на государственных каналах над непосредственными работниками их всегда несколько, и приказания отдаются, зачастую друг другу противоречащие), выстраивают концепцию репертуара, особенно отечественного, по принципу «если я такого фильма не знаю, значит, его и нет». Это означает, что начальство до такой степени невежественно, что даже не представляет себе степени своего невежества. В результате отечественный репертуар «Культуры» ближе всего к репертуару канала «Домашний», рассчитанного на домохозяйек в возрасте от 35 до 65 лет. Таким образом, и шедевры российского кинематографа, и кино национальных республик, права на показ большей части которого в России оформлены (кроме Литвы, Молдавии, Туркмении и Эстонии), лежат мертвым грузом. Одиночки-энтузиасты пробивают там свои замыслы с невероятным трудом. Сколько лет существует программа «Шедевры старого кино», столько слышу, что она находится на грани закрытия. С отбором — те же проблемы. Черно-белое кино — только днем, про немое думать не смеете, и опять же: только то, что всем известно. За любое новое название едва ли не кровь проливают, отстаивая необходимость показа. А мы смотрим наше новое кино и думаем: почему режиссер уже кадра с кадром склеить не может? А ему остается только одно: говорить, что до него не было вообще ничего, что он оригинален. И вина канала «Культуры» в этом тяжелейшая. Пока там не поймут, что должно составлять основу их репертуара, это будет в числе прочего сильнейшим образом влиять на чудовищное беспамятство и бескультуре нашего кинематографа.

Записал **Денис Вирен**

Список фильмов, составивших ретроспективу «Социалистический авангардизм»:

«Моя бабушка» Котэ Микаберидзе (1929), «Перекоп» Иван Кавалеридзе (1929), «Гвоздь в сапоге» Михаил Калатозов (1931), «Пасифик 231» Михаил Цехановский (1931), «Симфония Донбасса» Дзига Вертов (1931), «Простой случай» («Очень хорошо живется») Всеволод Пудовкин (1932), «Строгий юноша» Абрам Роом (1934), «Аэроград» Александр Довженко (1935), «Новая Москва» Александр Медведкин (1938), «Человек идет за солнцем» Михаил Калик (1961), «Ленин в Польше» Сергей Юткевич (1966), «Красные поляны» Эмиль Лотяну (1967), «Мольба» Тенгиз Абуладзе (1967), «Бег иноходца» Сергей Урусевский (1968), «Восточный коридор» Валентин Виноградов (1968), «Кто вернется — долюбит» Леонид Осыка (1968), «Aue vita!» Альмантас Грикявичус (1970), «Без страха» Али Хамраев (1971).