

На правах рукописи

Караева Карина Зауровна

**ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЕ ОСОБЕННОСТИ СОЦ-АРТА ВО ВЗАИМОДЕЙСТВИИ
С ВИЗУАЛЬНЫМ ЯЗЫКОМ ОТЕЧЕСТВЕННОГО КИНЕМАТОГРАФА
1970-Х — 2000-Х ГОДОВ**

Специальность 17.00.03- кино-, теле- и др. экранные искусства

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени

кандидата искусствоведения

Москва – 2017

Диссертация выполнена на кафедре киноведения Всероссийского государственного института кинематографии имени С. А. Герасимова

Научный руководитель: **Разлогов Кирилл Эмильевич**
доктор искусствоведения, профессор,
заведующий отделом разработки и
апробации методик кинопросвещения
НИИК ВГИК

Официальные оппоненты: **Якимович Александр Клавдианович**
доктор искусствоведения,
главный научный сотрудник
Научно-исследовательского института
теории и истории изобразительных искусств
Российской Академии художеств

Петровская Елена Владимировна
кандидат философских наук,
руководитель сектора эстетики
Института философии РАН

Ведущая организация: ФГБНИУ «Государственный институт
искусствознания», г. Москва

Защита состоится «26» марта 2018 г. в 15:00 часов на заседании диссертационного совета Д 210.023.01 при Всероссийском государственном институте кинематографии имени С.А. Герасимова по адресу: 129226, г. Москва, ул. Вильгельма Пика, д.3, конференц-зал.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Всероссийского государственного института кинематографии имени С.А. Герасимова и на сайте <http://www.vgik.info/dissovet>

Автореферат разослан «___» _____ 20 г. и размещен на сайтах <http://www.vgik.info/dissovet>; <http://www.vak.ed.gov.ru>

Ученый секретарь Диссертационного совета
доктор искусствоведения

Ю.В.Михеева

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

В начале 1970-х годов отечественный кинематограф начинает развиваться в безусловном соприкосновении с живописью. Конечно, эта черта не была бы столь оригинальной, если бы не находилась на стыке социалистического кинематографа и соц-арта: с одной стороны, можно говорить об идеологически окрашенном повествовании, а с другой, – об остранении идеологического высказывания. При этом образная взаимосвязь между кинематографом и живописью с 1970-х годов и вплоть до начала 2000-х недостаточно изучена и разработана. Особенно важно проследить развитие влияния соц-арта на кинематограф на примере фильмов Вадима Абдрашитова, Сергея Соловьева, Павла Лунгина, Сергея Ливнева, Глеба Панфилова, Александра Зельдовича, Петра Луцика, братьев Алейниковых, Киры Муратовой, Ивана Дыховичного, а также работ представителей соц-арта Виталия Комара и Александра Меламида, Эрика Булатова и Олега Васильева.

Проблематика исследования.

Социалистический реализм был определяющей эстетической и визуальной системой для отечественного художника. Многие режиссеры, сообразуясь с методом соцреализма, использовали в своих фильмах особый образный язык, соотнесенный с буквальным отражением реальности, а наиболее полное воплощение этот стиль получил в жанре социальной драмы. Важным элементом социалистического реализма является характеристика «пространства» и «плоскости», поскольку, с одной стороны, он восходит к традиции академической живописной школы, которая отражает действительность какой она есть, но с другой, – в контексте соц-арта – остается традиционным методом копирования реального мира. Беря за основу определенный исторический случай, художник без использования аллегии и без иронического остранения фиксирует образ – достаточно вспомнить работы Исаака Бродского «Владимир Ильич Ленин в Смольном» или Сергея Герасимова «Колхозный праздник». Соц-арт выводит картину из двухмерной плоскости, привнося остранение, цитируя изображение соцреалистической картины и тотально изменяя его, переориентируя изображение в «пространственный» контекст. Говоря об отечественном кинематографе

конкретного периода, стоит коснуться особенностей авторского фильма, в котором с конца 1960-х годов начинают вырисовываться основные направления, характеризующие возможность использования оригинального изобразительного ряда. Внедрение в повествование, помимо основного содержания, категории «изображаемого пространства» создает разрозненность времени, что определяет как раз остранение истории и в этом смысле позволяет различные изобразительные мутации. Здесь оказывается, что текст в некотором смысле вытесняется выразительным изображением и начинает символизировать его, превращая в знаковый образ. Безусловно, «операторский ренессанс» 1960-х годов оказал влияние именно на монтажные конструкции, связанные как с отражением времени в фильмах, так и фактической фрагментацией изображения, где начинает проявлять себя субъективное восприятие детали, пространства фильма и дробление плоскости картины в том изобразительном смысле, которое позволяет размышления о совмещении эпохи кино и эпохи живописных изменений, происходящих в советском изобразительном искусстве. Кинематограф стал выразителем эстетического интереса к пространству картины и к смещению акцента с плоскости повествования в пространство анализа происходящего. Фильм становится индикатором сюжета картины. Соц-артовская практика перенесения значения с повествования на знаковый образ перенимается кинематографом, в котором также происходит смещение действия к изображению. Определить границы этого смещения в кинематографе – главная цель исследования.

Актуальность исследования.

Для анализа образного строя современного российского фильма необходимо четкое осмысление эстетических трансформаций, произошедших в советском кинематографе 1970-х годов. Облик российского кинематографа во многом определили перемены, произошедшие в искусстве, начиная с 1972 года. Весьма важным представляется актуализация возникших в это время в отечественном кинематографе эстетических приемов, когда начинает использоваться язык живописи соц-арта.

Диссертант рассматривает взаимосвязи и взаимовлияния традиций отечественной изобразительной культуры и кинематографа 1970-х-2000-х годов, выявляет возможности объективного влияния эстетических особенностей языка изобразительного искусства на построение визуальных пространств в отечественных фильмах.

Речь идет о включении в повествование таких выразительных средств, как ироническое остранение, плакатное решение и бытовых элементов как дополнительной реальности или отражения прошлого (телевизор, фотографии) и т.д.

Столкновение изобразительного искусства и кинематографических приемов преобразует выразительный язык и придает образу емкость.

Степень разработанности темы исследования.

Работа, посвященная прямому эстетическому взаимодействию стилистики соц-арта и отечественного кинематографа, является первым исследованием подобного рода. Исследование изобразительной и идеологической эпохи произведено в работах Б. Гройса «Комментарии к искусству» и А. Олива «Искусство на исходе второго тысячелетия». Кинематографу в контексте его эмоционального восприятия посвящен труд Р. Арнхейма «Искусство и визуальное восприятие». Также диссертант использует киноведческие исследования отечественного кинематографа с начала 1970-х годов: сборники «Социалистический реализм и современный кинопроцесс», «Беседы на втором этаже. Теория кино и художественный опыт», работы М. Зака «Кинопроцесс», «Соцреализм: вчера, сегодня, завтра?». В своем исследовании «Gesamtkunstwerk Сталин» Борис Гройс обращается к фигуре тоталитарного и тотального контроля, исследует ее как основной визуальный текст. Он указывает, что соцреалистическая картина обращается не к «визуальному эффекту», а к основе традиционного реализма. Гройс указывает на безусловный миметический характер социалистического реализма: «Трехмерная визуальная иллюзия соцреалистической картины разлагается на дискретные знаки со «сверхчувственным», «абстрактным»

содержанием»¹. Таким образом, особенностью социалистического реализма и становится метод художественной деятельности. Об этой деятельности говорит В. Соколов в статье «Социалистический реализм – метод художественной действительности»: «Художник, изображая предмет (объект, действительность), не подвергает его каким-либо физическим изменениям или преобразованиям»². Опираясь на исследования социалистического реализма и современные исследования соц-арта, диссертант выводит универсальный язык, который позволяет рассмотреть отечественный кинематограф как систему особенных символов, связанных с распространением идеи «пространства» и «плоскости» в искусстве и перенесением их в контекст киноязыка.

Объектом исследования являются отечественные фильмы, созданные с 1970-х до начала 2000-х годов, а его **предметом** – внедрение языка соц-арта в ткань кинематографического высказывания. Диссертант при помощи трактовки пространства и плоскости картины и аналогичных состояний фильма демонстрирует изобразительную и фильмическую структуры произведений соответственно.

Цель исследования – выявление средств художественной выразительности соц-арта, используемых в отечественном кинематографе 1970-х—2000-х годов.

В диссертации впервые в отечественном киноведении системно разрабатывается проблема соотношения практики кинематографа 1970-х—2000-х годов и новой образности, возникшей в искусстве 1970-х годов. Для достижения **целей** предпринимается попытка выявить:

– образные различия между классической формой «плоскости», актуальной для социалистического реализма, и ее трансформацией в понятии «пространства» в новой живописи и в кинематографе, то есть внутреннее «пространство» в картине, которое особенно в новой образности осваивает визуальные практики и включает

¹ Гройс Б. Gesamjunstwerk Сталин. М: «Ад Маргинем Пресс», 2013, С. 84

² Социалистический реализм и современный кинопроцесс. М., «Искусство», 1978, С.202

в себя отражения авангардной культуры, фотографического знания и видения и расширяет визуальное состояние картины/кадра;

– эстетические и художественные основания, повлиявшие на развитие образа в живописи и кинематографе;

– влияние кинематографического повествования и образа на изобразительный код живописи и применение определенного эстетического алгоритма для выявления этой практики в отечественном кинематографе с 1970-х годов до 2000-х.

Для достижения данных целей ставятся следующие научно-исследовательские **задачи:**

– провести сравнительный анализ изобразительной и кинематографической формы с 1972 года до 2000-х годов;

– проследить трансформации, которые претерпевает образный язык при переходе от изобразительного искусства к кинематографу, когда последний заимствует визуальное знание и возможности и работает в трехмерном пространстве;

– определить и раскрыть понятия «плоскость» и «пространство» в изобразительном искусстве и отечественном кинематографе 1970-х - 2000-х годов;

– построить и предложить модели понимания новой образности в контексте отечественного кинематографа 1970-х-2000-х годов;

– применить полученные теоретические результаты к изучению живописи и кинематографа.

Для осуществления вышеуказанных задач используется комплекс **научных методов и подходов:**

- сравнительный анализ;

- эстетический анализ;

- искусствоведческое исследование;

- культурологический метод.

Применялись также некоторые методы структурного анализа фильма.

Научная новизна исследования.

Диссертант впервые в отечественном киноведении рассматривает влияние изобразительных особенностей соц-арта на визуальный язык кино. Тема диссертации охватывает период в отечественном искусстве, маркированный социалистическим реализмом и соц-артом. Проанализировав фильмы отечественных режиссеров, диссертант приходит к выводу об использовании кинематографом приемов живописи соц-арта.

Научно-практическая значимость исследования.

Материалы и выводы диссертации могут стать полезными для исследователей в области истории и теории экранных искусств, искусствоведения, аудиовизуальных средств массовой коммуникации, современной художественной культуры и социологии культуры. Результаты данного исследования могут применяться в процессе преподавания специальных и общих курсов по теории и истории искусства в вузах и на факультетах соответствующего профиля.

Результаты диссертационного исследования позволяют углубить теоретические представления в области восприятия художественного текста неклассической формы презентации и фиксации (визуальности), понимания процессов, происходящих в искусстве. Материал диссертации может стать основой для издания учебно-методических пособий, может быть использован в научных и учебно-педагогических целях для дополнения соответствующих разделов курсов по киноведению, эстетике, истории изобразительных искусств, а также чтения спецкурсов и факультативов по соответствующей тематике. Например, по теории визуальной эстетики, теории образов и визуальных искусств: «Визуальная эстетика», «Эстетика образа», «Визуальная образность», «Образное восприятие в живописи и кинематографе».

На защиту выносятся следующие положения и термины

1. Проведенный сравнительный анализ образных систем социалистического реализма (в фильмах «Падение Берлина» Михаила Чиаурели, «Трактористы» Ивана Пырьева, которые определяют интерес к социалистическому реализму, поскольку отражают основные принципы взаимодействия с действительностью в

условиях конкретного историко-эстетического периода, в картинах Дмитрия Жилинского, Юрия Пименова) и соц-арта позволил определить понятия «плоскость» и «пространство», указав на существенные различия между ними.

2. Анализ «пространства» и «плоскости» как вещественных объектов внутри художественного текста, которые периодически вступают во взаимоотношения друг с другом и устанавливают в границах картины драматургию предметных отношений, позволяет определить номинальное значение образа, а также дисциплинирует конкретное субъективное восприятие структуры полотна/фильма.

3. В ходе диссертационного исследования было установлено, что «плоскость» и «пространство» вступают внутри художественного текста в образные отношения.

4. В настоящей работе анализируется одна из проблем образа в изобразительном искусстве и кинематографе — проблема соотношения «пространства» и «плоскости», которая является наименее изученной в современном искусствоведении.

5. Исследование «пространства» осуществляется в рамках двух главных оппозиционных категорий: восприятия и художественного высказывания.

6. Для выявления основных специфических черт образа в живописи диссертант ограничивается исследованием практик Ренессанса, когда была открыта перспектива, и фотореализма, в котором изучается положение «пространства» и «плоскости».

7. В кинематографе (на примере фильмов Киры Муратовой, Павла Лунгина, Вадима Абдрашитова, Александра Зельдовича, Сергея Ливнева и др.) рассматривается проблематика образа в визуальном искусстве.

Диссертационная работа **соответствует паспорту специальности**, так как обращается к темам: «Изучение истории российского киноискусства», «Исследование проблем взаимодействия кино с литературой, живописью, музыкой и другими видами художественного творчества» (исследование проблем взаимодействия отечественного кино с социалистическим реализмом и соц-

артом), «Исследование эстетических и социокультурных аспектов киноискусства в разрезе его отдельных видов» (исследование «пространства» и «плоскости» в кинематографе и живописи).

Апробация работы

Все результаты и выводы исследования были получены автором лично, посредством анализа отечественных фильмов, киноведческих и искусствоведческих источников и прямого общения с некоторыми авторами анализируемых работ

Диссертация поэтапно проходила обсуждение на заседаниях кафедры киноведения Всероссийского государственного института кинематографии им. С.А. Герасимова.

Основные положения и выводы диссертационного исследования нашли отражение в ряде статей, три из которых опубликованы в рецензируемых журналах, рекомендованных ВАК РФ.

Отдельные аспекты темы диссертации изложены на научных конференциях:
«Кинематограф и современность: методология изучения» (МГУ, 2007)
«Филология-искусствознание-культурология: новые водоразделы и перспективы взаимодействия» (РГГУ, 2009)

Структура диссертации обусловлена ее целью и задачами.

Диссертация изложена на 160 страницах, состоит из введения, трех глав, заключения, библиографии (82 наименования) и фильмографии (34 наименования).

Основное содержание диссертации

Во **Введении** обосновывается выбор темы, степень научной разработанности проблемы, ее актуальность и научная новизна, формулируются цели, задачи, объект и предмет исследования, определяются главные направления исследования и теоретические принципы построения, указываются положения, выносимые на защиту и сведения об апробации диссертационного исследования.

В первой главе **«Новая образность. Искусство 1970-х годов»** рассматривается историческая и художественная ситуация, сложившаяся в культуре в 1970-е годы.

В параграфе 1.1. **«Исторические особенности. Отражение в литературном тексте»** рассматриваются исторические предпосылки, послужившие вытеснению социалистического реализма и превращению его в новую образную систему, которую открыл соц-арт.

В конце 1960-х годов перестает быть актуальным идеологический язык социалистического реализма. До этого времени картина, отображающая реальность, в некотором смысле приукрашивала ее. Главным в изображении был идеологический контекст. Картина в живописи несла в себе изображение, которое можно было рассматривать исключительно через призму метавысказывания – социальный заказ на изображение достижений труда, возвеличивание образа Родины, национальной, исторической тем и т.д. В 1972 году происходит переосмысление и постепенная перекодировка изображения в живописи. Соц-арт, используя картину социалистического реализма, начинает работать с его внутренней идеологией, вводя прием остранения. С одной стороны, художник использует мотивы постмодернистской практики и вводит в принцип социалистического реализма иронический код. С другой, – воспроизводит то, от чего так активно откращивался социалистический реализм, – от преобразования действительности: художник соц-арта гиперболизирует реальность, превращая ее в особенный смещенный художественный образ. Литературный пример – Владимир Сорокин, который воспроизводит традиционный соцреалистический текст. Выстраивая повествование как серию зафиксированных событий, писатель обозначает границу, на которой возникает знак остранения. Визуальный текст также, с одной стороны, обращается к исторической парадигме, как и в социалистическом реализме, нацеленном на ретроспективное изображение исторических событий, а с другой, – к идеологической составляющей знака образного решения.

В параграфе 1.2. **«Средства художественной выразительности. Соотношения, реплики и взаимодействия»** рассматривается визуальный текст социалистической фрески, изменения и преломления возможностей изображения,

а также исследуются понятия «пространства» и «плоскости» применительно к практике новой изобразительной системы.

Диссертант подчеркивает, что переосмысление социалистического реализма приводит к зарождению иного зрения, отличного от устоявшегося – «гармоничного» – взгляда. Возникает осмысленная цензура изображения, направленная не столько на разработку нового художественного «продукта», сколько на создание синтетического произведения, которое вбирает в себя художественные завоевания предшествующего направления и в то же время пытается взглянуть на него через призму иного художественного знания.

Станковая и монументальная живопись с ее стремлением к национально-государственным концепциям, по мнению диссертанта, является наглядной образной системой отображения действительности в соцреализме. Основа ее традиции – буквальное изображение действительного события, которое обладает необходимым набором стандартизированных образов. Станковая живопись социалистического реализма, прежде всего, эксплуатирует плакатный принцип изображения. В соцреалистическом полотне заключено отображение повседневной или парадной реальности и призывная патетика плаката. Новый изобразительный знак художественного произведения эпохи включает в себе код, связанный как с колористическим и предметным решением, так и с определенной заданной структурной формой изображения – возможностью его включения в другие не идеологические изображения. Этот знак также выделяет образ в культурный объект, который в свою очередь не желает существовать вне субъекта – вне системы изобразительных координат. Изобразительные координаты – это «пространство» и «плоскость» картины: «В качестве пространства картина предоставляет нам возможность построить некое пространство по ту сторону поверхности картины, а зрителю — войти в него, то есть, оставаясь физически в пространстве своего обычного существования, оказаться в ином пространстве, как бы внутри картины»³. Получается, что

³ Булатов Э. Картина умерла! Да здравствует картина! РЖ, 17 декабря 1999 года, www.russ.ru/culture/19991217_bulat.html

вхождение в пространство означает, прежде всего, отказ от существующего идеологического пространства – именно поэтому процесс инициации, как правило, происходит через преодоление либо ордена, как в картине Эрика Булатова «Орден», либо мощного светового луча или пересечения этих лучей, как в работе Олега Васильева «Огонек», либо через плакат, надпись, запрет. Илья Кабаков также определяет положение объекта в картине, заимствованного из выразительной практики социалистического реализма и преобразованного в пластике нового искусства: «Сама плоскость, поверхность, по отношению к которой возникает колебание ”вдали-внутри”», стоит перед нами как вещь, абсолютно неподвижная черта, плоскость, служащая лишь средством для этого важного движения»⁴. Новая картина использует плоскость социалистического реализма через знакомый образ и выраженную идеологию и преобразовывает ее в пейзаж, то есть в возможность пространства. Для художника Эрика Булатова, провозглашавшего, что природа картины двойная: «картина — это предмет, вернее, предметная поверхность, и одновременно — некое потенциальное пространство»⁵ драматургии изображения.

Диссертант считает, что для соцреалистического сознания преодоление предметного изображения невозможно. Соцреалистическая практика изображения воспринимает объект буквально, в нем не существует дополнительного измерения. В работах Виктора Цыплакова возникает абсолютная калька события, по большому счету, его работы можно назвать документальными, однако в них возникает небольшое смещение, потому что в его идеологическом отображении массовые сцены стремятся быть осмыслены через одного персонажа, что, безусловно, несколько противоречит реалистическому отображению в контексте социалистического пафоса. Однако этот пример показателен, поскольку открывает возможности соц-арту. Новая образность отстраняется от объекта, выстраивает сознательную границу. В фильме Вадима

⁴ Кабаков И. 60-70-е... Записки о неофициальной жизни в Москве. – М.: Новое литературное обозрение, 2008, С.45

⁵ Булатов Э. Картина умерла! Да здравствует картина! РЖ, 17 декабря 1999 года, www.russ.ru/culture/19991217_bulat.html

Абдрашитова «Поворот» название/текст является доказательством действительного происшествия — аварии, которая определяет все дальнейшее развитие: как физическое перемещение героя по предложенному бытовому пространству, так и метафизическое изменение реалий его жизни. Абдрашитов с Миндадзе рассматривают жизнь персонажа, в которой происходит определенное изменение, которое должно стать причиной нового события. Однако и режиссера, и сценариста в большей степени задевает траектория развития мысли и поступков героя — от конкретного преступления до возможного искупления. Эта своеобразная «спираль погружения человека в новые обстоятельства»⁶ определяет устройство драматургии, когда «некая мощная, но простая пружина раскручивала весь остальной часовой механизм сценария»⁷.

Изобразительная философия художника Эрика Булатова включает демонстрацию внешнего, связанного с внутренним, выходящего из внутреннего образа-знака. Так, реальность в его изобразительной системе превращается в пейзаж, увиденный из окна. Форма окна напоминает раму картины. Рама в традициях живописи импрессионизма, например, «скрывает» происходящее действие (отсюда частое сравнение этого изобразительного течения со стилистикой кинематографа, в которой экран служит и материалом, и преградой, рамкой, цензурирующей изображенное), как будто срезанное мастером-фотографом. В этом смысле возникает очевидная связь, синтез с художественной идеологией фотографического зрения, которое также присуще глазу художника, конкретизирующего текст до состояния пленочной статики. Автор использует многослойность для увеличения действия образа. Удвоение, наложение предполагает объемность, то есть увеличение объема действия конкретного объекта. У художника Ивана Чуйкова наоборот: двойная композиция разряжает драматургию, принцип ассамбляжа в его серии «Окна» посвящен именно этому. Она освобождает действие от дополнительного знакового определения —

⁶ Булатов Э. Картина умерла! Да здравствует картина! РЖ, 17 декабря 1999 года, www.russ.ru/culture/19991217_bulat.html

⁷ Там же

существует только образ и его пространство. Далее это пространство входит в коммуникацию с плоскостью отраженной реальности и постепенно превращается в отражающее пространство, так как отражение может быть богаче, чем отражаемый объект. Мощностъ отражаемого зависит от объема субъекта отражения, то есть зеркала–полотна–фильма.

В параграфе 1.3. «Плоскость и пространство в картине, на фотографии, в фильме» исследуются особенности изображения через понятия плоскости и пространства.

Спрятанный за передним планом горизонт, особенно в ренессансной культуре, представляет наибольший интерес для выстраивания знакового синтеза. По отношению к социалистическому реализму и новой эстетике изображения можно применить различия между ренессансом и барокко, выражающиеся, по замечанию Генриха Вёльфлина, в «различном отношении к движению и статике, а также в очевидном преимуществе вертикальной субстанции перед горизонтальной косностью. Горизонтальная последовательность и замкнутая на себе «равномерность» ренессансного пейзажа «растворилась в безграничном» изобразительном формате барочной культуры. Произошла зрительская революция видения: отныне зритель не может воспринимать внешний образ без того, чтобы его взгляд, разбегаясь по всем направлениям, не уходил в бесконечность. Бесконечность выступает как основополагающая структурная единица новых изобразительных текстов, которой необходима теоретическая глубина как компенсация «неработающего» переднего плана, его однозначности. Если исходить из утверждения, что «отвращение к ограниченному и определенному»⁸ есть «наиболее глубокая черта характеристики барокко»⁹, а также привести совпадающую по отношению к объекту в искусстве и на первый взгляд парадоксальную параллель с метафизическим аспектом новых произведений, то необходимо определить и эволюцию перспективы как изобразительного метода,

⁸ Вёльфлин Г. Ренессанс и барокко. Исследования сущности и становления стиля барокко в Италии. / Пер. Е.Г.Лундберга. – СПб: Азбука-классика, 2004, С.116-117

⁹ Там же

который важен с точки зрения внедрения в структуру определенного произведения. Об этом пишет Эрвин Панофский.

Традиции социалистического реализма и соц-арта очевидно перекликаются, если перспективу в качестве художественного приема рассматривать в исторических границах как «триумф отстраненного объективного осознания действительности»¹⁰ и как «упрочение и систематизацию внешнего мира»¹¹, а также «расширение сферы собственного Я»¹². В социалистическом реализме прием отстранения применяется к завуалированной, символической системе демонстрации конкретного образа. Для художников новой образной системы, осознающих невозможность открытого декларирования объективного предметного мира, необходимой актуальной формой становится перспектива. Она прорывает «плоскость» картины и актуализирует ее символическое пространство, которое связано с конкретным действием.

Эрик Булатов перенимает типографский стиль: окантовка букв, помещение их на границу горизонта картины символизируют идеологический контроль. Контроль в фотографическом образе выражен в авторской цензуре кадра, а в гиперреализме традиция его изображения смещена в область живописи, которая, пользуясь минимальными художественными приемами, стремится передать положение «здесь» и «сейчас». Зеркальная провокация как единственная возможность «подглядывания» действует в этих условиях аналогично подсознательному воспроизведению несуществующего изображения как идеальной формы реальности.

Плакатный характер словосочетаний «Запрещено!», «Опасно», «Нет входа», «Осторожно», «Не прислоняться» идеологически абсолютно точен и применим для экспликации состояния «внутри» этих лозунгов. Однако красочность и доступность в связи с точеной изобразительностью букв блокирует впечатление и останавливает сознание на уровне конкретного текста. Достаточно показательным

¹⁰ Олива А.Б. Искусство на исходе второго тысячелетия. – М.: Художественный журнал, 2003, С.88

¹¹ Там же

¹² Там же

в этом отношении примером является выражение «Не прислоняться»: оказавшись спиной к этому словосочетанию, зритель видит аналогичное на другой стороне вагона поезда московского метрополитена. Таким образом, его положение оказывается тотальным — переход невозможен — в конкретном времени и пространстве зритель оказывается в границах очень частного запрета. На поддержание этого запрета, усиление его воздействия работает и изобразительное решение текста — он максимально графичен, буквы точно прописаны, цвет однозначен — белый, черный, красный. Текст обретает функцию объекта.

Эрик Булатов в работах «Нет входа», «Опасно», «Осторожно», «Добро пожаловать», «Иду», Иван Чуйков в серии работ «Окно», Олег Васильев, использующий в работе «Огонек» систему света и цвета как блокирующие границы перехода в пространственную область, воспроизводят плоскость изображения как деталь. Так же, как вычлененный лингвистический эпизод в анализе психологической гегемонии в изобразительных коннотациях Жака Рансьера является показательным в отношении интерпретации конкретной проблематики плоскости как детали: «...Деталь функционирует как частичный объект, несогласуемый фрагмент, нарушающий упорядоченность изображения, чтобы воздать должное бессознательной истине, каковая является отнюдь не истиной некой индивидуальной истории, а противопоставлением одного строя другому: таково фигуральное за фигуративным или визуальное за видимым, зримо изображенным»¹³. Рансьер говорит именно о том, что плоскость превращена в воспринимаемой массе изобразительного произведения в частицу плотного и эстетически адекватного по отношению к основной картине регистра, который переносит функцию изобразительного и изображаемого: «Строй изображения означает по сути две вещи. Прежде всего, имеет место определенный строй отношений между говоримым (в данном случае «говоримое» — плоскость — К.К.) и видимым (здесь «видимым» должно стать пространство, так как оно изобразительно более уникально, чем плоскость — К.К.). В рамках этого строя сущность речи — дать увидеть. Но она делает это, следуя режиму

¹³ Рансьер Ж. Эстетическое бессознательное. – СПб; Москва: Machina, 2004, С.61-62

двойного сдерживания. С одной стороны, ее функция зримого проявления сдерживает возможности речи. Последняя выявляет чувства и желания, вместо того, чтобы говорить самой по себе. ...Во-вторых, строй изображения — это определенный строй отношений между знанием и действием»¹⁴. И далее: «...то, что я ...назвал эстетической революцией, как раз и состоит в упразднении упорядоченной системы соотношений между видимым и говоримым, знанием и действием, активностью и пассивностью»¹⁵.

Редукция означающего в пространстве, по мнению диссертанта, состоит в редукции плоскости в пространстве, его означающего, в смещении и действии на уровне горизонта. Его граница в пространстве выражена в провозглашении новой горизонтальной координаты, самостоятельность которой зависит от соотношения Текстов. Текст здесь с заглавной буквы по той причине, что он одновременно является изобразительным и визуальным. В том смысле, что использует «пространство» и «плоскость» как особый принцип взаимодействия нарратива внутри картины. Другими словами, в Тексте соц-арта действует означающее и означаемое. Горизонтальная парадигма плоскости сублимируется в горизонтально–вертикальное состояние пространства, взаимозаменяя означаемое и означающее. Если допустить, что плоскость есть означаемое, то пространство вторгается в образ как означающее. Означаемое плоскости в таком случае — в образной идеологии означающего пространства. Плоскость в этих определениях вообще не действует вне пространства — связь с внутренним состоянием образа очевидна. И здесь плоскость действует не как прерывание, а как граница, переход через которую символизирует диалог между означаемым и означающим.

Положение означаемого в этом конкретном случае зависит от возможности предоставления определенной свободы — пространство действует как самостоятельная единица живописи и визуальной структуры, так как является объектом знака, в то время как плоскость — его субъект. Но плоскость всегда воспринимается как объективный предмет, то есть метафизика плоскости лежит в

¹⁴ Рансьер Ж. Эстетическое бессознательное. - СПб; Москва: Machina, 2004, С.22

¹⁵ Там же, С.24

границах объективности — индивидуальное зрение, прежде всего, считывает плоскостное состояние, потому что «положение картины уникально. На ней сходятся два противоположных начала: предмет, то есть конечное, и пространство, то есть бесконечное»¹⁶.

Невозможность видения, неразличимость объекта связаны с девальвацией изображения в границах запрета – идеологического и творческого. Визуальная идеология подобного изображения действует как своеобразная невозможность преодоления идеологии пластического образа.

Во второй главе **«Корреляции и формы выражения как изобразительные и визуальные коды»** исследуется особенность построения образного языка на основе анализа «плоскости» и «пространства» визуального текста.

В параграфе 2.1. **«Кинематографические особенности в преломлении языка живописи»** в диалог между пространством и плоскостью вклинивается третий участник — экран. Он делит и одновременно сближает пространство и плоскость, является своеобразной «отсутствующей» матрицей (отсутствующий здесь — категория своевременная, так как связана с перманентным обозначением, идентификацией экрана, прежде всего, исполнением границ действия — физического и драматургического). Физическое действие героя связано с невозможностью преодоления рамки, хотя подобные визуальные эксперименты, когда персонаж переступает через рамку экрана, были произведены в истории кинематографа — достаточно вспомнить выразительный прыжок из пространства фильма в финале «Антракта» Рене Клера. Его драматургическое действие — и этот аспект особенно ярко проявляется в работах Киры Муратовой — связано с невозможностью адаптации в реальности и авторским нарушением социального запрета, поведенческого косноязычия и душевного переживания (герои ее фильмов часто заикаются, повторяют предложения несколько раз, неоднократно задают одни и те же вопросы).

¹⁶ Булатов Э. Картина умерла! Да здравствует картина! – РЖ, 17 декабря 1999 года, www.russ.ru/culture/19991217_bulat.html

В 1970-е годы в кинематографе становится актуальным конфликт между традиционной визуальностью и авангардным авторским самовыражением, которое по собственной воле избирает репрезентативный способ этой «двойной экспозиции», то есть режиссерского воплощения и анализа текста реальности. Авторская позиция, отстаиваемая при помощи этого приема, показательна в связи с нарушением изобразительных и особенно мироощущенческих табу. Изначальная авторская ориентация на погружение в пространство и изучение его ткани позволяет говорить о растворении образа на переднем плане и «другого» – особого – состояния внутри, за пределами внешнего.

В структуре кинематографа пространство задано по определению, но драматургия, операторская работа, изобразительное решение могут изменять его действие и переводить в состояние плоскости. Если рассматривать фильм вне границ восприятия, то есть исключительно в действии произведения, то плоскость в качестве кадра, отдельной монтажной единицы входит в состав изображения и становится адекватным отображением реальности, то есть, по мнению диссертанта, — формой сфотографированного сегмента действительной природы.

В параграфе 2.2. **«Пространство и плоскость фильма. Г. Панфилов, Д. Асанова, К. Муратова, А. Зельдович, П. Луцик, бр. Алейниковы, С. Ливнев, П. Лунгин, С. Соловьев»** рассматривается особая пространственная система кинематографа, допускающая всевозможные формы репрезентации. Благодаря монтажным приемам можно добиться не только определенного психологического, но, прежде всего, эстетического эффекта. Игровой фильм содержит в себе определенный пространственный «горизонт», который видит зритель. Таким образом, два условных плана – передний и задний, читаемый и прочитываемый, явный и скрытый в метафизическом смысле – разрушают традиционный сюжетный принцип. Система кодов, возникающая вследствие этих сложных структурных отношений внутри произведения, задает перспективное – в пространстве живописи – чтение художественного текста. Двойная экспозиция, предполагающая аналогичное прочтение в отечественном кинематографе, вытесняет демонстративность фильмов. Плоскость кинематографического

полотна как объекта изображаемого не соотносится с плоскостью холста. Отражающее свойство экрана, его световое качество номинально аналогично жесткой фактуре холста. Если представить экран в обрамлении, в своеобразной воображаемой рамке, «сковывающей» действие объекта как такового, а также в данном случае субъективную природу изображения, то действие превратится в антидействие, так как его развитие, цензурированное горизонтальными и вертикальными границами, блокирует внутреннюю драматургию. Кинематограф 1970-х-2000-х годов также стремится прорвать засилие идеологии «стерилизованной» реальности, предложенной социалистическим реализмом. Алексей Герман в своих фильмах «Мой друг Иван Лапшин» и «Проверка на дорогах» использует принцип эстетизации прошлого, то есть в некотором смысле принцип соц-арта: присваивает идеологический язык социалистического реализма и переводит его в новую визуальную практику. Он представляет историю, используя выразительные художественные средства и одновременно проявляя фотографическую и бытовую точность в описании деталей. Частое использование авторского комментария приносит в его работы отстранение, которое позволяет перевести реальность в условность.

Принципиальными для социалистического реализма, при анализе, осуществленном диссертантом, являются узнаваемость сюжетных ходов, а также шаблонность персонажей. Динара Асанова применяет традиционный прием, используя юношескую тематику для реализации идеи капитуляции табуированной действительности. Наиболее характерным в этом отношении является фильм «Ключ без права передачи», в котором традиционная фабульная схема – история заурядного школьного класса – становится художественной провокацией вследствие острого режиссерского анализа системы отношений между учителем и учениками как отношений между начальником и подчиненными. Молодая учительница приходит в класс и пытается навязать ему собственные представления о честности, отзывчивости и взаимопомощи. Ученики отказываются принимать новый свод правил поведения. В финале картины Асанова намекает на возможность диалога между старшим и младшим

поколением. Режиссер изучает плоскость конкретных отношений с возможным прорывом в глубокое пространство частного переживания, совести.

Глеб Панфилов в фильме «Тема» принципиально удаляет своего героя от Москвы как географического и идеологического центра. Писатель бежит в провинцию в надежде обрести вдохновение. Сложный творческий путь становится возможной дорогой очищения и духовного освобождения от «мегаполисной болезни». Стабильность как болезнь, как клеймо ненормального состояния, интересует Киру Муратову. В фильме «Чувствительный милиционер» вначале персонаж испытывает условные отцовские чувства-рефлексы по отношению к найденному в капусте младенцу. Режиссер использует условность, не касающуюся действительного человеческого проявления, а, скорее, следования выстроенной сценографической ситуации: Муратова прибегает к скрытой театрализации, к такой форме абсурдизма действия, в которой крайняя чувствительность персонажа позволяет поставить неутешительный диагноз обществу. Гипертрофированная условность проявляется за счет удвоения, постоянного проговаривания, грамматического восклицания.

Сергей Соловьев в фильмах «Асса» и «Черная роза – эмблема печали, красная роза – эмблема любви» выходит на уровень нового познания реальности, во-первых, через призму соц-артовской иронии и пространства остранения, во-вторых, – особенно в фильме «Асса» – через колористическое настроение (художник Сергей Шутов, Сергей Бугаев-Африка и другие).

Сергей Ливнев в фильме «Серп и молот» создает утопическое пространство, еще одно визуальное пространство, связанное не с иронией, но, скорее, с драматургическим остранением. История советского гомункула может быть соотнесена как с искусством авангарда или протазановской «Аэлитой» (хотя подобные темы были отражены в немецком экспрессионизме и символизме), так и трансавангардными практиками. Производство машин и критика режима – основной и условно очевидный слой картины Ливнева. Однако за этим слоем лежит и особый изобразительный подход, который, с точки зрения диссертанта, раскрывает особенность взаимодействия пространства и плоскости в картине.

Ливнев использует принцип мимесиса, который в кинематографическом преломлении претерпевает небольшие изменения. То есть он создает надпространство. Простое, по сути, повествование превращается в метавысказывание, так как предполагает, как было сказано выше, десакрализацию и демифологизацию действительности. Особенностью этой демифологизации является также создание дополнительного пространства в повествовании. В тот момент – на самом деле, кульминационный, – когда режиссер в повествование включает хронику, он вводит того, кто эту хронику создает, и того, кто эту хронику смотрит, – по сути, один и тот же персонаж. Режиссер, комментирующий происходящее и выстраивающий миф вокруг героя, начиная с его частной жизни (влюбленность), заканчивая жизнью общественной (встречи со Сталиным). Этот прием, который можно назвать фильмической деконструкцией, – особенность не только повествования картины, но и ее визуального объема.

Тот артефакт, к которому обращаются братья Алейниковы, скрыт в сублимации и отстранении материалов идеологической направленности. Интересно, что режиссеры создают свое идеологическое пространство, построенное по принципу разрушения реального, то есть объективного и субъективного времени. Возникает соотношение времени продолженного, того, к которому непосредственно обращаются режиссеры, включающее свою стилистику и эстетику, и времени дискретного. То, что удастся Алейниковым, – это перенесение значения из плоскости идеологического изображения, о котором можно говорить в контексте киноэстетики 1930-х, в пространственную тотальность «здесь и сейчас».

В параграфе 2.3. **«Особенности нового изобразительного языка в некоторых фильмах В. Абдрашитова»** рассматриваются работы режиссера в контексте развития новой эстетической системы. Вадим Абдрашитов — автор диагноза окружающей реальности: историческая парадигма в условности кинематографического высказывания превращается в критику отношений между частными характерами, которая перерастает в жестокий анализ социалистического настоящего. Именно здесь происходит столкновение между

завуалированной образной невысказанностью картины действительности и выраженным кинематографическим гипертекстом.

Режиссер говорит о ситуации, при которой персонаж сталкивается с жесткими, предписывающими «знаками» реальности, о том, как он в этих обстоятельствах старается выжить или, как в случае с Потаповым («Остановите Потапова!»), смиряется с действительностью. Абдрашитов использует уже наработанный социалистической условностью механизм существования персонажа в действительности, однако расширяет и одновременно подавляет эту условность внедрением морального аспекта, помещая героя в нестандартную ситуацию (авария в «Повороте» и в «Остановился поезд», происшествия в «Охоте на лис», преступление в «Слове для защиты», агрессивные социальные условия в «Магнитных бурях»).

В фильме Вадима Абдрашитова «Слово для защиты» действует «испорченная» зеркальная закономерность, прежде всего, на драматургическом уровне: адвокат Ирина Межникова, которая по ходу действия будет защищать Валентину Костину, покушавшуюся на жизнь собственного жениха, в начале картины долго рассматривает себя в зеркале (Межникова собирается замуж и в ателье примеряет свадебное платье), а в финале признается отцу, что свадьба может не состояться. Зеркало не только деталь, но, прежде всего, рамка, определяющая, помимо изобразительных модификаций, моральный аспект фильма: именно с этого момента начинается столкновение двух женских характеров. В другой режиссерской работе «Пьеса для пассажира» Олег, бывший судья, разоблачает преступника Николая, причем разговор происходит на фоне зеркала, в котором отражается лицо последнего.

Вадима Абдрашитова больше интересует проявление социалистического повседневного в жизни человека и влияние на его поведение и восприятие мира, на взаимодействие с социумом. Безусловно, герой фильмов Абдрашитова всегда находится в границах общественного стандартизированного сознания. Он сталкивается с происшествием и начинает действовать по лекалам уже сформированного, то есть предписанного отношения. Однако развитие событий

выводит героя за пределы предписанного отношения и открывает новую перспективу реагирования.

В третьей главе **«Кинематограф как происхождение образа. Изобразительный язык в кинематографическом преломлении»** рассматриваются фильмы Вадима Абдрашитова сквозь призму изобразительной знаковости.

В параграфе 3.1 **«Драматургия образа и фильмы В. Абдрашитова»** предпринимается попытка проанализировать особенности визуального языка фильмов режиссера.

Абдрашитов использует плакат как фон, но в исключительно кульминационных эпизодах, которые определяют основной смысл кинематографического послания режиссера. Так, в фильме «Остановился поезд» следователь Герман Ермаков проходит мимо поезда (впоследствии он в него войдет и обнаружит сломанный спидометр) с символичным для того времени идеологическим лозунгом «Над электровозом шефствует комсомольско-молодежная колонна имени XXIV съезда КПСС», а в «Охоте на лис» граница кадра проходит по множеству агитационных плакатов уже в финале, когда положение героя определено. Вне прошлого и будущего создается монументальное полотно, существующее только в настоящем, которое определяет авторскую (объективную) и зрительскую (субъективную) рефлексию, но по настоящему заявляет себя исключительно в момент создания. Так идеологическое пространство социалистического реализма переходит в символическую плоскость, лишенную политических мировоззренческих мифологем. Абдрашитова, прежде всего, интересует двойное пространственное решение в фильме. С одной стороны, это решение связано с кинематографической реализацией интересующих режиссера и сценариста некоторых элементов социальной действительности. С другой, — со своеобразным художественным проникновением в эту апроприированную реальность, в ходе которого выявляются недостатки и несовершенства социалистической системы. Однако также очевидно переживание плоскости в кинематографической матрице, которое

является перверсией художественного отношения к образу, так как, «будучи всегда символической конденсацией, порождением идеи, переодетым в одежды фигуративности, изображение в творчестве (...) не является средоточием сильного значения, не является транслятором открытого смысла, но представляет собой «рассеянное изображение»¹⁷, в котором «нейтрализуется его сильное значение, и оно превращается в репрезентативную оказию, в которой фигуративное и абстрактное находятся в равновесии»¹⁸.

В параграфе 3.2. «Драматургия действия. Новая образность и фильмы В. Абдрашитова» режиссерские работы анализируются в границах изображения и визуальности.

В фильмах Абдрашитова активна и реальность, в которой существуют герои. Режиссер тщательно подходит к прорисовке внешнего мира персонажа, таким образом позволяя понять его внутреннее состояние. Пассивность, скрытая активизация сознания сублимируется в подвижную действительность. Абдрашитов пытается выявить жизнь как провокацию, как постоянного агрессора по отношению к персонажу. В фильме «Плюмбум, или Опасная игра» герой как будто действует адекватно происходящему вокруг. Действительность на его стороне, ничто первоначально не препятствует его конкретному поведению и жизненным правилам, точнее, — правилам штатным, переходящим в обыденные человеческие отношения.

В работе художника Олега Васильева «Огонек» зритель становится свидетелем изобразительного диалога между рамкой фотографической реальности и картиной. Здесь для автора основным мотивом изображения является не драматургия действия, а положение света, который становится проводником и одновременно границей в реальность пространства. Аналогично для Абдрашитова: сама ситуация, которая в принципе может быть описана, в том числе и в журнале «Огонек», превращена в категориальную линию отношений

¹⁷ Олива А.Б. Искусство на исходе второго тысячелетия. – М.: Художественный журнал, 2003, С. 48

¹⁸ Там же. С.49

между пространством и плоскостью. Авария (кстати, здесь это слово служит как для экспликации конкретного дорожного происшествия, так и интерпретации нарушения, сбоя восприятия жизни виновников события) в фильме «Поворот» проходит красной нитью сквозь всю картину, разоблачая систему социального, бытового и личного заигрывания героя с жизнью. Если выстраивать драматургическую схему происшествия как события, единственной агрессивно конкретной детали фильма, так как все последующие действия связаны только с ней, то: масса, материал — это герои; наполнение — то, что происходит в их жизни, — рамка; сознание, переживание, поступок — пространство; освобождение — расплата, искупление — снова рамка.

Абдрашитов в фильме «Магнитные бури» использует также систему диагонального воздействия в границе запрета. Он вводит горизонтальное и вертикальное соотношение толпы: так, люди бегут сначала справа налево, потом слева направо, а также снизу вверх, пересечение линий на плоскости символизирует столкновение не только внутри движения, но и хаотичность любого неосмысленной динамики.

Деталь, вещь в фильмах Вадима Абдрашитова, ее крупный план, играет существенную роль в демонстрации возможностей пространства. Так, деталь добавляет образу дополнительную смысловую характеристику. В «Повороте» незначительная деталь — полоска красного цвета на корпусе телефонной будки рядом с женой Виктора Веденева — вводит цветовую характеристику, символизирующую запрет, понуждающую к осторожности. Героиня одновременно является проводником табу и демонстрирует сознательное дистанцирование от героя — преступника. Другой пример — фотографии, под которыми оказываются персонажи, пришедшие объясниться с сыном убитой ими пожилой женщины: своим присутствием они повторяют ушедшую семейную жизнь. В фильме «Остановился поезд» авария на железной дороге является деталью, которая в рамках кинематографической условности превращается в драматургический фетиш. В фильме «Поворот» есть эпизод, в котором Веденев звонит своему научному руководителю из телефонной будки. Телефонная будка

— своего рода рамка, инструмент, объект, вещь крупным планом, связывающая жизнь героев, одновременно граница между «преступной» жизнью и возможностью внутреннего оправдания; она стеклянная, как и окно, то есть сделана из аналогичного материала. В этом предмете совмещается практическая функциональность и герметизация пространства, превращающегося в рамку. Похожий принцип использует в работе «Единогласно» Эрик Булатов: персонажи словно иллюзия, они замещены текстом, «пленкой», идеологическим стеклом. Пафос кинематографического образа Абдрашитова направлен одновременно на обнаружение и исчезновение пространства.

В **Заключении** диссертант доказывает, что взаимовлияние нового образного приема живописи соц-арта и отечественного фильма остается актуальной темой в киноведении.

Действие в фильме обусловлено не закономерным драматургическим развитием, а личной ответственностью героя перед сложившимися обстоятельствами. Для Вадима Абдрашитова, Киры Муратовой, Глеба Панфилова, Александра Зельдовича, братьев Алейниковых, Петра Луцика, Сергея Ливнева, Сергея Соловьева всегда существует пространство, связывающее героя с прошлым, где скрыто преступление, ошибка, моральное падение. Если плоскость рассматривается как элемент организации мира, его оболочки, соответственно перетекающей в определение кинематографической матрицы или живописного холста, то пространство возникает как продолжение плоскости и одновременно его замещение, как действие превращения в более совершенное знаковое положение. Пространство всегда связано с плоскостью, так как оно более насыщено, многогранно и не имеет изобразительных границ. Пространство переходит за границы изобразительного рисунка. Действуя вне рамок исключительного копирования реальности, оно расширяет также возможности восприятия.

Фильмы упомянутых режиссеров отчасти продолжают развивать социально-повествовательную драму, но одновременно расширяют сознание персонажа, свидетельствуют о его внутренней эволюции. Новая образность использует

фоном реальность, актуальную для социалистического реализма, кинематографисты этот фон расширяют до состояния «очищенного» изображения – драматургически и визуально освобожденного от всевозможных этических интерпретаций.

Публикации в журналах, включенных в перечень ВАК:

1. Караева К.З. Выразительность соц-арта как изобразительно-визуальный код [Текст] / К.З. Караева // Научно-аналитический журнал Дом Бурганова. Пространство культуры. – 2016. - №2. – С. 156-169

2. Караева К.З. Соц-арт и изображение действительного события [Текст] / К.З.Караева // Обсерватория культуры. – 2017. – Т.14. – №3. – С. 294-301

3. Караева К.З. Особенности визуального пространства в отечественных фильмах 1990-х годов (на примере фильмов Сергея Ливнева и братьев Алейниковых) [Текст] / К.З.Караева // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. – 2017. – №.2/2 – С.240-244

4. Караева К.З. Тотальность пространства фильма. Сергей Соловьев, Петр Луцик и Илья Хржановский. От соц-арта к постмодернизму [Электронный ресурс] / К.З.Караева // Педагогика искусства: сетевой электронный журнал. – 2017. - №3. –

URL: http://www.art-education.ru/sites/default/files/journal_pdf/karaeva_108-113.pdf

Другие публикации по теме диссертации:

5. Караева К.З. Пейзаж, соц-арт и В.Абдрашитов. Полемические заметки// Вопросы культурологии. – Москва. – 2010. – №7

6. Караева К.З. Литература и кинематограф соц-арта//Свободная мысль. – 2010. – №1

7. Караева К.З. Пространственно-плоскостные отношения в пластике соц-арта и отечественного кинематографа // Кинематограф и современность: методология исследования и стратегия изучения. – МГУ – 2007