



УДК 75.03, 7. 036; 80\81

**Олег КОВАЛЬ,**  
 заведующий цикловой комиссией  
 предметно-ориентированных дисциплин,  
 методист, старший преподаватель,  
 преподаватель первой категории,  
 Харьков, ВУЗ I-II категории,  
 ОКЗ «Харьковское художественное училище»

## ЯЗЫК АБСТРАКЦИИ И «РЕВОЛЮЦИЯ ЗНАКА» В.В. КАНДИНСКОГО В ТЕОРИИ И ПРАКТИКЕ ИСКУССТВА XX-XXI СТ.

*Статья посвящена выявлению форм репрезентации лингвистического мышления в теории и практике художественного метода В.В. Кандинского, в частности на материале визуального искусства XX-XXI века автор реконструирует живописно-словесные аналоги в художественном дискурсе.*

*Ключевые слова: В.В. Кандинский, искусство XX-XXI века, гибридизация, минимализация, иконическая семиотика, живописно-словесные аналоги, художественный дискурс, «революция знака».*

*Статтю присвячено аналізу форм репрезентації лінгвістичного мислення в теорії та практиці художнього методу В.В. Кандинського, у тому числі на матеріалі візуального мистецтва XX-XXI ст. автор реконструє живописно-вербальні аналоги в художньому дискурсі.*

*Ключові слова: В.В. Кандинський, мистецтво XX-XXI ст., гібридизація, мінімалізація, іконічна семиотика, живописно-вербальні паралелі, художній дискурс, «революція знаку».*

*The article covers forms for representation of linguistic thinking in Kandinsky's poetic, theory and creative method and picturesque practice. In particular, based on the examples from XIX century visual arts, the author reconstruct the pictorial-verbal analogues in the artistic discourse.*

*Key words: Kandinsky, art XX-XXI centuries, hybridization, minimizing, pictorial-verbal analogues, artistic discourse, «semiotic revolution».*

В своем небольшом эссе о книге В.В. Кандинского «Точка и линия на плоскости» (1926) [16; 17] российский искусствовед С.М. Даниэль обратил внимание заинтересованного читателя на то, что радикальный характер осуществленного В.В. Кандинским художественного переворота в сфере живописных, а со временем и визуальных форм искусства XX – XXI вв., – не что иное как «революция знака», прежде всего изобразительного, если не сказать – визуального [6; 7].

В. Кандинский первый произвел осознанное и продиктованное состоянием эстетико-философских идей начала XX века изменение самой системы функционирования знака в иконических искусствах и той коммуникации, которая за этим функционированием стоит.

Действительно: революция самой процедуры порождения автономного кода лирической абстракции, выявленного Кандинским в глубинах материала беспредметной живописи, постепенно развилась в визуально-семиотические трансформации абстракционизма, нефигуративизма и трансавангардизма (к этому стоит присовокупить и новомедиальные формы визуальности), эта же революция стала источником развития не одного лишь нового и особенного субъекта художественного языка (Н.В. Злыднева [10-13]), но и через внутренние лингвальные слои поэтики Кандинского источником прогрессии ингерентной вербальности, разлитой во всей последующей пластике и визуалистике XX и XXI столетий (см.: [19; 31; 32]).



В самом деле: жизнь «чисто и вечно художественных форм» и «форм, случайно брошенных на полотно», – революция самой процедуры порождения автономного кода лирической абстракции, выявленного в глубинах материала беспредметной живописи. Кандинский имплицировал новое понимание структуры иконического и индексального знака в искусстве, семиозиса и, наконец, самой типологии знаков и их функциональной предназначенности. Структура эстетического знака у Кандинского принципиально интерпретируема, задает отношение дискурсивной мотивации в нефигуративном коде и способствует достижению эффекта коммуникативной полноты: возможности «не глядеть на картину со стороны, а самому вращаться в картине, в ней жить» [15, с. 39].

Когда С. Даниэль пишет об этом, то пишет, конечно, метафорически, прекрасно осознавая трудность семиотической кодификации беспредметных визуальных композиций: «В разных искусствах тот или иной тип знака получает преобладающую значимость. Изобразительные искусства потому и называются так, что в них доминирует иконический (то есть изобразительный) тип знака. Что значит – воспринять такой знак? Это значит по видимым признакам – очертаниям, форме, цвету и т.д. – установить сходство означающего с означаемым <...> Такова элементарная основа изобразительности. Теперь вообразим, что сама эта основа подвергнута сомнению или даже отрицанию. Форма знака утрачивает сходство с какими-либо вещами, а восприятие – с памятью. А что же происходит вместо отвергнутого? Знаки ощущений как таковых, индексы чувства? Или вновь создаваемые художником символы, о значении которых зритель может только догадываться (ибо конвенция еще не заключена)? И то и другое. Именно в этом состоит “революция знака”, инициированная Кандинским» [6, с. 8].

Соглашаясь с такой характеристикой индивидуализации художественного творчества художника, нам хочется разобраться в содер-



В. Кандинский Тридцать. 1937.

жании живописной абстракции Кандинского и сказать о тесной связи его идей с широким кругом лингвофилософских и семиотических проблем. Перефразируя Р.О. Якобсона, можно заметить – если бы работы Кандинского были хорошо известны языковедам и философам, они, несомненно, оказали бы ни с чем ни сравнимое

влияние на формулировку важнейших постулатов знаковой теории. И такое утверждение не покажется голословным, если увидеть стоящую за ним своеобразную динамическую модель знака и вписанного Кандинским в эту модель и акт семиозиса интерпретатора живописных знаков. Подобно Ч. Пирсу в лингвофилософии, Кандинский в теории и практике абстрактного искусства впервые указал на принципиальную зависимость процесса порождения знака и его результата от субъекта. Его идеи содержат скрытое, но вычислимое представление о различных ступенях знаковости и об отсутствии между типами знаков непроницаемых границ.

Семантический морфизм пластического языка абстракции, осуществленный Кандинским, – не что иное, как индексальная метафора «внутренней необходимости» – метафора «целесообразного прикосновения к человеческой душе» [15, с. 39], провоцирующая эволюцию пластических форм по линии семиотических отношений, по линии абстрагирования «духовно действующих существ», по слову Кандинского. «Революция знака» Кандинского – это область, в которой нейтрализуются различия в базовых операциях означивания – прежде всего индексальных и символьных элементов. Пересмысливая якобсоновское «живописный образ есть идеограмма», мы стремимся уточнить ее статус – какая именно – и говорим, что нефигуративный (беспредметный) образ есть своего рода ментальный гибрид («концепт»), полученный в ходе операций слияния, контракции нескольких ментальных пространств, – результат «связи случайности и строгой внутренней формы». Пластическая идеограмма Кандинского оперирует бесконечностью как

целым и обладает способностью потенциально порождать и воспроизводить себя, при этом характеризуясь свойствами неистощимости и семантической полноты.

Гениальный мысленный эксперимент В.В.Кандинского отвечает самому феномену включенности нового языка искусства в пространство культуры, движение которого, по мысли Ю.М. Лотмана, носит линейный характер: «В своих поисках нового языка искусство не может истощиться, точно так же, как не может истощиться познаваемая им действительность» [23, с. 247; см. также: 26; 27]. Кандинский первым осознал, что формы беспредметности образуются на знаковом уровне. При этом идентификацию знаков беспредметности он начал с построения особой «лингвистической» шкалы отсчета, на одном конце которой была закреплена как содержание «означаемое» абстракции – «внутренняя необходимость», а на другом – ее «означающее», видимая абстрактная форма, являющаяся «сокращением» душевного, из которого художник заимствует элементы своих произведений. «Живопись – это язык, который формами, лишь ему одному свойственными, говорит нашей душе о ее хлебе насущном; и этот хлеб насущный может в данном случае быть представлен лишь этим и никаким другим способом» [15, с. 61-64]. Общение между художником и зрителем, в соответствии с теорией В. Кандинского, осуществляется посредством своеобразного «душевного языка», который подразумевает свой автономный код и вырабатываемые в ходе восприятия знаковые конвенции. Причем беспредметная композиция как мыслительное построение заведомо эстетична. Она обнаруживает некие закономерности, которое устанавливает само произведение и выводит интерпретатора посредством «таинственно заложенной силы “видения”, приходящей “сама собою”, в возможный ментальный универсум, в котором искусство, “брошившее вызов коммуникации и оказавшееся на грани некоммуникабельности”» [28], обретает свойство быть переменным аналогом мира: «Только на поверхности души чувствуется неясное внутреннее брожение, особое напряжение внутренних сил, все яснее предсказывающее наступление счастливого часа, который длится то мгновения, то целые дни. Я думаю, что этот душевный процесс оплодотворения, созревания плода, потуг и рождения вполне соответствует физическому процессу зарожде-

ния и рождения человека. Быть может, так же рождаются и миры» [15, с. 39].

Такая концептуализация индивидуально- и коллективного опыта задана семиотической ситуацией, при которой идентификация нового живописного языка неизбежно связывается с *arbor inversa*, мировым деревом, сквозь ветви которого просвечиваются знаки особо сакральной ценности – «чисто и вечно художественного», связь «случайности» и «строгой внутренней формы». «Беспредметная живопись не есть вычеркивание всего прежнего искусства, но лишь необычайно и первостепенно важное разделение старого ствола на две главные ветви», – писал художник. Трансформация иконического знака у Кандинского параллельна трансформации знаковой интерпретанты, основанной на механизме перевода, т.е. возможности представить содержание иконического знака другим, более развернутым индексальным и символическим знаком. При этом, как отмечает Ю.С. Степанов, «при появлении “абстрактной картины” как нового явления искусства изменяется не только то, что изображено на холсте, что может видеть глаз, но целый комплекс качеств, о которых может быть только рассказано. Изменяются не *изобразительные*, а *неизобразимые* элементы художественной абстракции» (курсив Ю. Степанова – О.К.) [24, с. 78].

Таким образом, эстетическое суждение переводится в план дискурсивности и становится интеллектуальным. Отсюда и такая повышенная манифестарность и желание самому рассказать о коде, выявленном художником в абстрактном материале, стремление дать мета-язык, посредством которого зритель может перевести исходные душевные состояния в закономерную художественную форму. «В настоящее время зритель <...> хочет найти в художественном произведении или чистое подражание природе, которое могло бы служить практическим целям (портрет в обычном смысле и т.п.), или подражание природе, содержащее известную интерпретацию: “импрессионистская” живопись, или же, наконец, облеченные в формы природы душевные состояния (то, что называют настроением). Все такие формы, если они действительно художественны, служат своему назначению и являются духовной пищей, даже и в первом случае. Особенно верно это для третьего случая, когда зритель в своей душе находит с ними созвучие. Разумеется, та-



кая созвучность (также и отклик) не должны оставаться пустыми и поверхностными, а наоборот: «настроение» произведения во всяком случае ограждают душу от вульгарности. Они поддерживают ее на определенной высоте..., однако утончение и распространение этого звучания во времени и пространстве все же остается односторонним, и возможное действие искусства этим не исчерпывается» [15, с. 39; 20].

Вечные концепты, привлекаемые Кандинским для характеристики соотношения между знаком как способом представления ментального и духовного содержания и миром, онтологически питающим это содержание, есть «чисто и вечно художественное», «чистая абстракция», «чистая предметность».

Приведенные термины задают границу концептуализированной области, в которой «синонимизируется» и упаковка информации о внутреннем и внешнем мире, и сама эта информация, и способ ее означивания, и его предмет. «Чистая абстракция» – это не устранение от всех внешних форм, а только устранение от излишней предметности, заслоняющей собою сущность – «чисто и вечно художественное». Это, как заметил Ю.С. Степанов, и одновременно «доступ к душе современника через соответствующее (т.е. абстрактное) произведение искусства и средство ее (души – О.К.) обогащения», тем самым это же и способ выведения знаковых сущностей «из элементов личности и стиля времени» (в этом контексте в искусствоведении говорят даже о «натюрмортизации» абстракции как ее лингвоэстетического и семиотического качества [22; 10]).

Нетрудно заметить, что изоморфность кода и кодируемого опыта задает подлинно семиотическое напряжение, поскольку она образует «нечто вроде непроницаемой оболочки», внутри которой формируется оппозиция двух типов комбинаторики знаков – линейной сочетаемости и симультанной совместимости. Этот симультанный пучок признаков, одновременное соединение и наложение знаков «чисто и вечно художественного» реализовано во внутреннем строении самой художественной формы и в динамике художественного процесса. «Отходом от предметного и одним из первых шагов в царство абстрактного было исключение третьего измерения как из рисунка, так и из живописи, т.е. стремлением сохранить “картину” как живопись на одной плоскости. От-

вергнуто было моделирование. Этим путем реальный предмет получил сдвиг к абстрактному, и это означало известный прогресс» [4, с. 85-86; 5, с. 185-206].

Само соединение признаков живописности в богатую возможностями и наиболее выразительную беспредметную конструкцию есть «внешне разделенное», являющееся одновременно и «внутренне слитным» – «как-то относящиеся друг к другу формы имеют в конечном итоге большое и точное отношение друг к другу».

Здесь легко усмотреть если и не полное, то очень близкое сходство с собственно языковыми структурами, обнаруживающими смешанные знаки на уровне внутреннего синтаксиса производных и сложных слов, синтаксиса зависимостей, а не непосредственно составляющих, где «иконичность пронизывает все устройство знака в целом, а символизация относится лишь к внутренней организации его частей». Важно, что это сходство отзывается и на возможность применения к беспредметной живописи Кандинского понятия *blending* (слияние, контаминация) как уже концептуальной метафоры, применимой к царству нефигуративного искусства.

У Кандинского этого термина, принятого в современной когнитивной лингвистике, разумеется, нет, но формулировка художником «связи случайности и строгой внутренней формы» как совмещения в одно целое того, что в формальной логике и лингвофилософии называется возможными ментальными мирами, позволяет говорить еще об одном предвосхищении Кандинским современных когнитивных теорий и попыток определения знаковых соотношений в структуре лингвистических и семиотических гибридов (см.: [1; 20; 9]).

Между тем, живописные конфигурации Кандинского не предстают перед нами как некая конфигурация смыслов, наделенная принципиально неопределенностью и непереводаемостью. У нее структурная связь определена мотивировками со стороны знаний о внутреннем мире художника и зрителя, являющегося неперменным участником «прочтения» беспредметной композиции. У нее двусмысленность и многомерность знаков служит основанием связи между художественной формой и ее означающим. Лирическая абстракция Кандинского – это всегда метафоризация и самой знаковой функции и явлений макро- и микромира,

с нею непосредственно связанных: здесь знак в своем стремлении создать впечатление внутреннего оживления становится неточным и двусмысленным.

Меж тем двусмысленность знака не делает неопределенной саму картину представленных форм: «она дает усмотреть в ней некую соприродную вибрацию, более интимное соприкосновение с окружающей средой, размывает контуры, жесткие разграничения между одной формой и другой, а также между формой и фоном. Тем не менее, глаз всегда настроен на то, чтобы различать эти, а не иные формы (даже если его уже наталкивают на возможность внезапного растворения, обещают плодотворную неопределенность, если он наблюдает кризис традиционных конфигураций, призыв к бесформенному, который проявляется в соборах позднего Моне’и в эстетическом дискурсе Кандинского, т.е. дискурсе, в котором беспредметный образ рассказывает сам о себе, одновременно являясь эпистемической метафорой порождаемого им мира. Отсюда и отказ от иллюзорности прямой перспективы и «стремление сохранить картину как живопись на одной плоскости».

Семантика рисуночного растяжения пространства, использование минимальных композиционных схем, элементы с геометрической формой, цветом, фактурой, графический символизм композиций Кандинского соприкасаются семиотически («во вневременном мире форм», по выражению Ю.С. Степанова) и с пространством древнерусской фрески и иконы, и с «бустрофедоном» экзотического этнического искусства. Живописная конфигурация Кандинского мотивирована со стороны «духовного противоположения» между денотатами, транслирующими в эстетический знак культурные ценности, и суммой синтаксических отношений элементов, формирующих гибридный коллективный образ. По мысли У. Эко, к такому «противоположению» художник стремится почти всегда, «даже тогда когда изображает конфигурацию, где случайность оказывается самой высокой» [28, с. 216-221]. Интересно, что опыт В. Кандинского, по «конструированию произведения искусства из отдельных образов вещного мира» (Ю. Степанов) провоцирует подлинно научную проблему, заявленную Э. Бенвенистом как проблему «общности теории языка и теории искусства», которая обнаруживается и объясняется благодаря семиотическому подхо-

ду, столь явственно явленному в практике художественного творчества В. Кандинского.

Как справедливо заметил Ю.С. Степанов, «в искусстве, прежде всего реалистическом, образы предметного мира лишь тогда могут стать формой человеческого, духовного содержания, когда они воплощают сущность самого предметного мира. Листва, ручей, небо в пейзаже, льющееся молоко (как на известной картине Вермеера), блики солнца и персиков (как на картине Серова) не кодируют элементы содержания, а выражают свою собственную сущность. Сопологаясь друг с другом в пределах одного произведения искусства, такие предметные образы реализуют каждый какую-либо сторону более глубокой сущности – “особенного”. Но только выражая свою собственную сущность, они могут нести отличное от них самих духовное содержание, относящееся к миру человека. Таким образом, мы приходим к выводу, что знаковый принцип в искусстве, как и в языке, не реализуется непосредственным соединением “смысла” и “формы”, “значения” и “звука”, а что это соединение опосредовано целой иерархией — языка в одном случае, отдельного произведения искусства в его внутреннем строении – в другом”, и что эта иерархия основана на конструктивном принципе “особенного» [25, с. 131-171; 24, с. 144-145].

В свое время Ю.М. Лотман обратил внимание на параллелизм форм лингвистического и художественного сознания [22], определение типов которого может представлять самостоятельный научный интерес. Здесь же важно заметить, что семантические схемы такого параллелизма также носят знаковый характер и представляют собой сферу действия оператора абстракции, приобретающего значительный вес в экспериментах с символьным и фигуративным материалом. Более того, – лингвистическое сознание проникает в самые основы изобразительного процесса. “Живопись – единственный вид искусства, который не может освободиться, даже отчасти, от знаковости. Она является более знаковой, если не более лингвистической, чем сама литература”, – писал по этому поводу Морпурго-Тальябуэ (цит. по [8, с. 299]). Примечательно, что подобные соответствия или параллели отмечены не только применительно к образотворческому процессу начала XX века, применительно к творчеству кубистов и импрессионистов, как у Ю.М. Лотмана, но и по отношению к явлениям предпре-



нессансного характера. Так, о влиянии лингвистического мышления на Джотто пишет М. Баксандалл, который, по мнению Ж. Базена, идет здесь за Маурицио Боничетти (детальнее см. [2, с. 231]).

Методологическая ценность подобного исследования очевидна: она позволяет разобратся в таком сложном конструкте как стиль в искусстве, предоставляя исследователю-аналитику ясные и содержательно строгие аналоги-корреспонденции: «подобно тому как футуристы в “самовитом” слове воскрешали осязаемость и значимость фонемы, кубисты делают воспринимаемыми и значимыми пространственные формы вещи”, а “синтетическая тенденция, проявляющаяся в натюрморках Сезанна, может быть сопоставлена с законами построения связного текста» [22, с. 347].

Любопытно, что теория отображения (mapping) когнитивных функций на грамматическую структуру и экспериментальная верификация каузальных связей между языковыми и когнитивными явлениями носит подчеркнуто визуально коммуникативный характер и опираются на возможность перцептивного отображения языкового материала. Принцип “внутренней композиции” В. Кандинского, кажется, как нельзя лучше демонстрирует лингвистические основания художественного процесса.

Имя В. Кандинского не случайно всплывает в контексте лингвофилософских и семиотико-искусствоведческих исследований как образец достаточно строгой и вместе с тем органичной (всеобщей) теории искусства, близкой к языкотворческому теоретизированию.

Введение понятия «формы как абстрактного существа» в чем-то сродни введению понятия фонемы как минимальной сигнификативной единицы языка, не говоря уже о том, что В. Кандинский ставит на первый план две кардинальные составляющие любого пластического искусства – абстрактность и линейность как два существенных признака «художественной формы». Характерно стремление В.В. Кандинского выделить «идеальный» элемент художественной формы, не знающий ни времени, ни пространства и являющийся на самом деле образцом знакового абстрагирования. Понимание В. Кандинским формы как «абстрактного существа» предвосхищает теоретико-лингвистические и эстетико-культурные исследования семиотиков и дает надежду на про-

зрения в области подлинно эстетического дискурса, адекватного самому произведению искусства.

Кроме прочего, В. Кандинский намекает нам на необходимость отправиться в художественно-образительные леса, чтобы отыскать там идеального искусствоведа, страдающего идеальной формой лингвистической адекватности выражения своих наблюдений.

Необходимо отметить важный аспект концепции искусства В. Кандинского – ее атропный, антропологический характер: чтобы художественная форма состоялась, должна установиться подлинная гармония между «вещью» и «душой человека, созерцающего предмет искусства», и этот этический аспект теории В. Кандинского повышает ее статус в сравнении с любыми опытами художественной адекватности, т.е. «вызволения души, сути вещи из природного явления». В. Кандинский абстрагирует даже не технику письма, он абстрагирует саму «внутренне живописно звучащую вещь», какой он считал картину. В более широком историко-культурном и семиотическом отношении вырисовывается еще одна параллель – на этот раз уже с собственно практикой «транспозиции» знаков разных видов искусств. Нам представляется, что эта подлинно семиотическая проблема (проблема не потеряла актуальности и сейчас, что подтверждают новейшие исследования межвидовой транспозиции и эволюции знаков) также была предвосхищена Кандинским. Более того, именно характер постановки этой проблемы и ее практического освоения в рамках лирической абстракции снимает, как кажется, упреки в «полном отмирании живописной семантики», не раз раздававшиеся в адрес Кандинского.

Повторим в качестве вывода еще раз: знаковая специфика цветовых пятен и линейно-пространственных решений в работах Кандинского продуцировала новое грамматическое и семантическое согласование форм визуальности и знаковых семантических комплексов, представленных в теории и практике искусства XXI столетия. В.В. Кандинский имплицировал новое понимание структуры визуального, иконического семиозиса и саму типологию изобразительных знаков, включенных в процессы визуальной репрезентации.

Без европейски ориентированного лингвофилософского фона произойти это не могло. Корни многих современных культурологиче-

ских, лингвофилософских и визуальных идей сегодня возводят к именам Э. Гуссерля, Р. Ингардена, М. Хайдеггера, Г. Гадамера, М. Мерло-Понти, М. Марпурго-Тельябуэ, М. Фуко, Ж. Деррида, В. Подороги, Ю. Степанова и многих других философов экзистенциального и феноменологического направления. С не меньшим основанием эти идеи можно возводить к лирической абстракции и символизму В. Кандинского, показавшему скрытые возможности построения современной теории знака, объединяющей лингвоэстетику, философию языка и культуры и теорию искусства XXI века, стиль мышления которого столь же семиотичен, как и стиль художественного мышления В.В. Кандинского. Но что роднит и то и другое, так это «предельно радикальная целеустановка» (В. Фещенко) на прагматическое измерение художественных и словесных текстов В. Кандинского и текстов современного искусства. Сквозь струящиеся потоки «Сверхпрагматики» просматриваются закономерности современного визуального языка и новые субъекты его будущего состояния.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Алфьорова З.И. Межі видимого. Становлення візуального мистецтва. – Харків, 2008.
2. Базен Ж. История истории искусства. – М., 1995.
3. Бобрик Р. Схема и описание в научных текстах о живописи: Анализ или экфразис? // Алфавит. Филологический сборник. – Смоленск, 2002.
4. Бычков В.В. Духовное как эстетическое credo Василия Кандинского // Литературное обозрение. – VII. – 1996.
5. Бычков В.В. Духовный космос Кандинского // Многогранный мир Кандинского. М., 1999. С. 185-206.
6. Даниэль С. От вдохновения к рефлексии: Кандинский – теоретик искусства // Кандинский В. Точка и линия на плоскости. – СПб., 2004.
7. Даниэль С.М. Статьи разных лет. – СПб., 2013.
8. Долгов К.М. От Киркегора до Камю. Философия, эстетика, культура. – М., 1990.
9. Елина Е.А. Изобразительное искусство в интерпретациях: лингво-семиотический взгляд. – Саратов, 2012.
10. Злыднева Н.В. Фигуры речи и изобразительное искусство // Искусствознание. 1/01. – М., 2001.
11. Злыднева Н.В. Имя и подпись художника: взаимодействие вербального и визуального в искусстве // Вопросы искусствознания. – 2003. – № 2.
12. Злыднева Н.В. Название versus изображение // Художественный текст как динамическая система. – М., 2006.
13. Злыднева Н.В. Изображение и слово в риторике русской культуры XX века. – М., 2008.
14. Иванов Вяч. Вс. О воздействии “эстетического эксперимента” Андрея Белого // Андрей Белый. Проблемы творчества. – М., 1988.
15. Кандинский В. О духовном в искусстве. – Л., 1990.
16. Кандинский В. Точка и линия на плоскости. – СПб., 2004.
17. Кандинский В.В. Избранные труды по теории искусства: В 2 т. – М., 2001.
18. Коваль О.В. Конкурирующие мотивации в дискурсе: диаграмматический иконизм и иерархия рекурсивной концентричности // Вестник Международного Славянского университета. Сер. Филология. – Т. V. – № 1. – 2002.
19. Коваль О.В. Концепт «минимализации» в живописно-словесном: автоэкфразис как лингвистический самоанализ художника // Язык как медиатор между знанием и искусством. – М., 2009.
20. Коваль О.В. Отношение языка к живописи, экфразис и культурные смыслы // «Невыразимо выразимое»: экфразис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте: Сборник статей. – М., 2013.
21. Кубрякова Е.С. Возвращаясь к определению знака // Вопросы языкознания. – № 4. 1993.
22. Лотман Ю.М. Натюрморт в перспективе семиотики // Вещь в искусстве. – М., 1984.
23. Лотман Ю.М. Культура и взрыв. – М., 1992.
24. Степанов Ю.С. Протей. – М., 2004.
25. Степанов Ю.С. Константы: Словарь русской культуры. – М., 1997.
26. Фещенко В.В. Лаборатория логоса: Языковой эксперимент в авангардном творчестве. М., 2009.
27. Фещенко В.В., Коваль О.В. Сотворение знака: Очерки о лингвоэстетике и семиотике искусства. – М., 2014.
28. Эко У. Открытое произведение. – СПб., 204.
29. Якобсон Р.О. Работы по поэтике. – М., 1988. С.424.
30. Hagège Cl. L’homme de paroles: Contribution linguistique aux sciences humaines. P., 1985.
31. Kooistra L.J. The Artist As Critic: Bitextuality In Fin-de-siecle Illustrated Books. Aldershot, 1995.
32. Sers Ph. Kandinsky, philosophie de l’art abstrait : peinture, poésie, scénographie. Milan; Paris, 2003