

Коваль О.В.

заведуючий циклової комісії предметно-орієнтованих дисциплін, завкабінетом історії мистецтва Харківського художественного училища, спеціаліст I категорії, член ХО НСХУ

## ВЛИЯНИЕ ЛИНГВИСТИЧЕСКОГО МЫШЛЕНИЯ НА ПРАКТИКУ ВИЗУАЛЬНОГО ИСКУССТВА В ХАРЬКОВСКОЙ ГРАФИКЕ И ЖИВОПИСИ НАШИХ ДНЕЙ (НА МАТЕРИАЛЕ ТВОРЧЕСТВА С. КАМЕННОГО И А. КРЕМИНСКОГО)

*Аннотация.* В статье на материале творчества А. Креминского и С. Каменного рассматривается соотношение вербального и иконического кодов в теории и практике визуального искусства XX-XXI ст.

*Ключевые слова:* синтез вербального и визуального, метонимическая графика, культурные коды, визуальное искусство.

*Анотація.* Коваль О.В. Вплив лінгвістичного мислення на практику візуального мистецтва в харківській графіці й живописі наших днів (на матеріалі творчості С. Камінного і А. Кремінського). В статті на матеріалі творчості А. Кремінського та С. Камінного розглядається співвідношення вербального та іконічного кодів культури в практиці візуального мистецтва XX-XXI ст.

*Ключові слова:* синтез вербального та візуального, метонімічна графіка, культурні коди, візуальне мистецтво

*Annotation.* Koval O.V. Influence of the linguistic thinking on practice of visual art in Kharkiv graphic arts and painting of our days (on material of work of S. Kaminniy and A. Kreminsky). This article discusses the relationship of verbal and iconicity code in practice of A. Kreminsky's and S. Kamennoy visual art.

*Keywords:* synthesis of verbal and visual, metonymical graphics, cultural cods, visual arts.

Надійшла до редакції 15.12.2011

**Постановка проблемы.** В современных семиотико-культурологических и искусствоведческих исследованиях визуального искусства XX-XXI ст. вновь актуальным стало рассмотрение форм и механизмов влияния лингвистического мышления на практику визуального искусства наших дней. Этот интерес к формам визуально-вербального параллелизма в теории и практике современного искусства и дизайна не в последнюю очередь обострился не только за счет активизации исследований в области визуальной семиотики, сосредоточенной на анализе форм визуальной коммуникации и гибридации вербального и иконического кодов, но и за счет нарастания визуальноидеографического и вербальноероглифического единства (параллелизма) в современной графике и живописи, формах визуального искусства. «Чреватость» изображения словом, логосом, в наши дни стала не отдельным, отличительным явлением художественной практики, а семиотической закономерностью бытования форм визуально-проектного, живописного и графического целого, в котором составляющие это целое элементы взаимодействуют друг с другом синтаксически (структурно и системно), семантически (мотивировано связаны с означающим) и прагматически (зависимы от субъекта-интерпретатора и смотрящего-говорящего субъекта). Отсюда вытекает и лингво-визуальная полисемичность новых форм художественной практики, которые крайне трудно отнести к чисто визуальному искусству или опыту проектной креации (дизайну) – виды используемых в них знаков прегнантны, протейстичны и взаимотекучи, хотя и учитывают взаимоориентированность семиотических систем друг на друга. Это искусство, которое базируется уже не на чисто оптических закономерностях, но на концептуально-лингвальных и лингвально-визуальных гибридах. По меткому выражению З. Алферовой, здесь «акцент переносится из чисто визуальной сферы в концептуально-визуальную»<sup>1</sup>, а он вне лингвистической составляющей, без опосредования и объективации визуально-концептуального единства словом мыслиться не может.

Более того, – названная ситуация влечет за собой и методологическую проблему – очевидное сближение лингвистики и искусствоведения требует поиска соответствующей методологии, ориентированной не только на общность объекта исследования (по И. С. Перельмутеру<sup>2</sup>, и общесемиотических методов его анализа), но и на необходимо вычисляемые черты естественного языка, участвующего в построении визуального высказывания. Все это составляет **проблемную ситуацию и актуальную исследовательскую задачу**, которую можно решить, лишь исходя из постулата о взаимном параллелизме (общности) вербального и визуального в современном образ- и формотворчестве. Интересно этот параллелизм выявить на «горячем» материале текущих художественных проектов международного и регионального характера, что составит самостоятельную **цель** нашего исследования. В качестве **эмпирического материала** нами выбрано два самостоятельных и не пересекающихся в визуально-пластическом методе проекта, но объеди-

ненных, как кажется, одной риторикой культуры XX – XXI века: проект С. Каменного «Родина» («Доска почета»), готовящийся к представлению в Москве, в галерее М. Гельмана. Работа состоит из серии портретов гастарбайтеров разных стран, изображенных на тыльной стороне инструмента для затирки стен. Изображения напоминают газетные фотографии с крупным растром, аллюзивно отсылают к: а) иконостасу православного храма, б) формам концептуального искусства, в) ксероксам с портретами разыскиваемых милицией преступников, г) «ликам вождей», д) рекламе. Затирка, стертость изображения, сложная техника и универсализм культурных концептов, втянутых в визуально-лингвистическую игру, семиотизируются, – и проект графической серии А. Креминского, харьковского графика и дизайнера, активно внедряющего экспериментальные формы в плоскость современной украинской визуалистики. И тот, и другой проект воспринимаются нами не только как формально-языковой и визуальный эксперимент в искусстве XXI века, но как объективированные формы визуальной репрезентации естественного языка и самоописываемая и самопорождаемая культурная практика. Такую формулировку мы предлагаем в качестве предварительного вывода нашей работы.

**Связь работы с важнейшими научно-практическими задачами.** Работа выполнена в соответствии с планом научно-исследовательской деятельности кафедры культурологи ХДАК и цикловой комиссии профессионально-ориентированных дисциплин ХГХУ, а также в рамках НИР «Синтез вербального и иконологического в теории и практике визуального искусства XX – XXI ст.» и поддержано грантом РГНФ «Лингвоэстетика концептов: словесные, живописные и музыкальные аналоги», проект № 09-04-00362а.

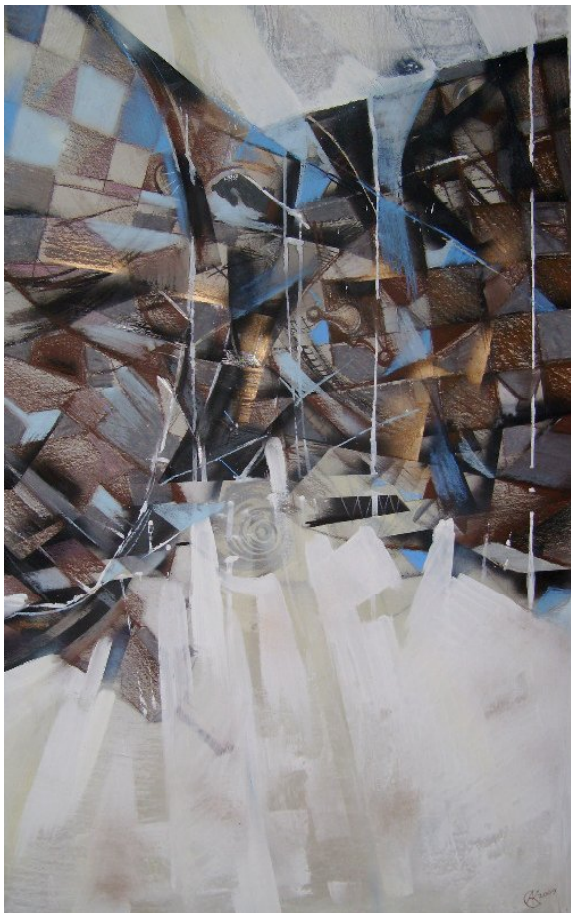
**Анализ последних исследований и публикаций.** Исследуемые нами вопросы пока еще мало привлекают специалистов в области отечественной теории и истории культуры и искусствознания. По всей вероятности, это вызвано отсутствием методологической базы, способной выдерживать семиотическое напряжение поставленных проблем. Между тем, сама их постановка несет необходимое и давно назревшее радикальное обновление исследовательской методологии и аналитического инструментария культурологии и искусствознания, обращенных к интерпретации форм современного визуального искусства и, что еще шире, культуры постмодерна. Из работ последних лет, выполненных в настоящем русле, укажем на исследования З.И. Алфёровой<sup>3</sup>, Н.В. Злыдневой<sup>4</sup>, В. Сидоренко<sup>5</sup>, А. Шило<sup>6</sup>, наши публикации в изданиях Украины и Москвы<sup>7</sup>. В контексте анализа новейших тенденций развития региональных форм харьковской художественной школы этот вопрос не поднимался, однако косвенно предпосылки его рассмотрения заложены в трудах Н.В. Мархайчук, В.С. Немцевой, Л.Л. Савицкой<sup>8</sup>.

**Результаты исследования.** Перед тем, как осуществить анализ нашей проблематики на конкретном материале, остановимся на методологических и теоретических основаниях этого анализа. Суть метода – семиотико-культурологический анализ визуального

текста с точки зрения явного или скрытого участия естественного языка (шире – вербальных или лингвальных кодов) в структуре визуального целого. Этот подход близок искусствоведческой и философской герменевтике, стремящейся вскрыть культурологический потенциал визуальной формы. Однако основной удар наносится исследователем на синтетический конгломерат иконологической семантики визуального объекта и его синтаксической формальной структуры, обладающей лингвистически и культурологически мотивированными смыслообразующими компонентами. В пределе – такой анализ есть следствием семиотического механизма минимализации, действующего на всем поле вербально-визуального синтеза<sup>9</sup>. В некотором роде метод, выбранный и обоснованный нами, близок иконологическому подходу, реализованному в новой версии иконологической семантики, представленной в широко известных работах Н. Брайсена и Т. Митчела и других современных исследованиях<sup>10</sup>. Но он напрямую связан и с опытом интерпретативного искусствознания С.М. Даниэля и В. Паперного<sup>10</sup>. Общий принцип здесь таков: под лингвистическим участием языка в построении культурно мотивированного визуального целого мы понимаем конгломерат значений, образуемых и реализуемых посредством синтеза концептуально и лингвальной мотивированной иконологической и синтаксической семантики визуального, внешним проявлением которой станет на композиционном уровне подчинение смыслообразующих (и лингвистически мотивированных) элементов формы синтаксической доминанте, регулярно воспроизводимой в структуре самой формы и носящей атомарный, бесконечно варьированный по своей форме и семантике элемент. Проницаемость формы вербальным элементом может быть выражено эксплицитно (на уровне сюжета, иконографии, текстуального экстрактного компонента) и имплицитно (на уровне структурной денотативно-референциальной мотивации), но при этом семантика плана выражения на план содержания, ось синтагматики и ось парадигматики несут аналоговую нагрузку друг по отношению к другу и соотносятся с концептуальной схемой, корректируемой в процессе порождения визуальной репрезентации. Лингвально-концептуальный элемент в визуальной репрезентации действует как синтагматическая доминанта и экстатическая фугированность формы в их проекции на иконикOVERBальную (идеопластическую) семантику. До известной степени, каждый элемент формы, ориентированный на выражение определенной концептуальной семантики визуального текста, включая и его метаимы, сюжет внутренней наррации и внешнюю темпоральность, есть «знак попытки в коде изобразительности создать самоописывающую систему наподобие естественного языка», – как абсолютно точно и с полным осознанием семиотических границ процесса выявлено и сформулировано Н.В. Злыдневой (см. сноску № 4, С. 279).

В силу сказанного выбранный материал оказывается совсем не случайным и весьма прогностичным и диагностичным, несмотря на всю его разницу в материале, технике, сфере приложения и уровне мастерства.





1. Креминский А. Sketch, шахматный этюд, 2009, 80x50, картон, пастель



2. Креминский А. Город, 2009, 80x50, 2009, картон, пастель



3. Креминский А. Сингулярность, 2010, 62x42, картон, сетка, пастель, акрил



4. Креминский А. Почта, 2011, 50x80, картон, сетка, пастель, акрил





5. Креминский А. Электронный рассвет, 2009, 70x90, картон, сепия, пастель



6. С.Каменной. Доска почета, 2011, смешанная техника, дерево, акрил, двп, затирка

**Сергей Каменной.** Сергей Каменной в поисках оптической метафоры «Родины» начинает условным, почти идеографическим знаком – нулем визуальных форм, размеченных едва узнаваемыми контурами, распыленными, растертыми и замытыми, в основе которых – ликующая обезличенность взгляда, его затертость, материальная выскобленность, аппликативно наложенная на пространство плоскости, вынужденной мимикрировать под знаки изобразительного. Любопытно то, что в поисках новых визуальных ме-

тафор этот автор обращается к старому и раскрученному в свое время Розалинд Краусс пластическому мотиву, который, казалось бы, ставит нерушимый барьер между лингвальностью перцептивного опыта и его визуального воплощения, – *мотиву решетки*. Но примечательно, что художник при этом сохраняет гипертрофированную лингвистичность своих «предложений искусства». Его «Доска объявлений» и есть визуальная перифраза европейского и московского концептуализма, сквозь которую проглядывает

успешная и хорошо знакомая по «Диалогам с Веласкесом» любимая игра автора со старым искусством. В этом смысле решетка, да и сама плоскость доски, на которую нанесены изображения лиц гастарбайтеров сыграла свою роль достаточно успешно. Во-первых, она отказалась предоставить свой фундамент для «крепкой игры» в концептуализм, поскольку воплощенный проект не есть чистый опыт оформления социальных концептов в чистую же визуальную форму, а, во-вторых, она обнажила ту ситуацию, когда семантическая емкость визуализированной портретной серии оказалась напрямую связанной с естественной языковой эмерджентией, чей порядок предопределил и законченность высказывательной стратегии, и ее потенциальную бесконечность. Богатые ассоциативные связи, предопределенные жанром (портрет), медиаторами (поверхность, плоскость, доска, рама), материальностью и фактурой носителя (тыльная сторона инструмента для затирки, исполненность портретной серии тем же самым материалом, которым затирают стены), стиливыми и концептуальными переключками (кубизм, беспредметничество, экспрессивный фигуративизм, наконец, – все тот же концептуализм), а также отсылкой к жесткой формульности фотографического изображения, — неминуемо приводят к интерпретации этого проекта как своеобразного конгломерата (кляйстера) пластических знаков, образующих прочную текстоподобную вязь, и замешанного на лингвистике языкового и социокультурного существования. Причем чем острее социальность этого проекта, тем острее ощущается речевая, дискурсивная природа его визуальной наррации. В проекте Каменного концептуально-зрительное, видимое, несмотря на свою подчеркнутую оптическую материальность, уступает место высказывательному, маркером которого становится и надпись, допущенная в поле изображения, и название самого проекта – метаимя «ДОСКА ПОЧЕТА».

Слепой взгляд героев доски Каменного не безмянен, но мертвенно холоден — той ледяной холодностью, которая вообще свойственна чистым грамматическим отношениям, будь то языка или искусства. Формальная структура визуального синтаксиса здесь превалирует над самой картинкой, но не теряет в семантике. Оборванность лицевых объемов, хлипкость их линии, бесцветие и противостоящие им четкие буквы названия плоскости как нельзя лучше дополняют тип проекта как идеопластического: в нем цвет уходит, оставляя место жесткой композиционной геометрии и симметрии, превращающих образы людей-призраков в обобщенный, условный, вновь умозрительный образ «новых святых», которым приличествует и свое житие, и его визуальное воплощение. Если старое искусство, любимое Каменным дает опыт «видимости невидимого» (Фуко–Подорога), то у самого Каменного его доска изменяет саму видимость, претворяя ее в образчик «невидимой видимости». Но и тут, и там изображаемое визуально-проектно остается «единственным местом, где возможен Язык», где он, собственно, и присутствует с изображаемым. Но С. Каменной не заменяет современное искусство текстологией. Если у Кошута

есть эффект подстановки текста вместо изображения, а у Кабакова (на работы которого лишь «смахивает» проект Каменного) текст сопутствует изображению, то у Каменного текст, невзирая на красноречивую надпись, проступает сквозь смутно-растровое визуальное, обращая своей подлинной стороной: предварительной вербализацией визуального образа. Лингвистическая сторона зрительной коммуникации у Каменного проявляется даже тогда, когда ее фигуры сплошь материально-зрительны. Но это давно замечено: «тень, упавшая на какую-то поверхность, есть текст, написанный на этой поверхности о фигуре, изображенной в этом же пространстве. Поэтому в тени можно видеть не только средство моделирования пластики фигур, но и какой-то тип внутренней коммуникации между фигурами» [А. Раппапорт]. Важно, что эта коммуникация осуществляется вопреки и благодаря естественному языку, чья природа столь очевидно участвует в построении визуального целого<sup>11</sup>.

**Андрей Креминский.** Андрей Креминский — автор метонимической графики. Ее принцип вполне семиотичен — замена целого частью, встраиваемой в органику композиционного построения. В его основе — не монтаж, а смежность, сцепление экстрактивных частностей и смысловых сгустков-видений автора, прием детализации, выводящей синекдоху и синтаксис графических отношений на передний план. Но это и графика, основанная на некоей содержательной системе представлений человека о мире, и она разделяет все свойства, присущие современному искусству Украины и Европы — его повышенную восприимчивость к мировоззренческим модусам и философским трактовкам формы. Она интерпретативна и содержательна, лаконична и структурна, хотя и отсылает к чему-то вполне узнаваемому. Что и вполне хорошо: опознается, значит, воспринимается глазом, а раз глазом — и мыслительно, и системно.

Метонимическая графика А. Креминского есть система графического и визуального мышления, тесно соприкасающегося с проектностью и абстрагированием (что сближает ее с проектом С. Каменного), первоначально введенным в поле графического листа, а затем, как и в естественном языке, постепенно исключаемым из его плоскости. Это извечная борьба экзистенции с интенциональностью, борьба алеаторики с комбинаторикой и декоративности с цельностью графического решения. Но цельность не отменяет известной затененности визуальных оснований, среди которых лишь одно оказывается главенствующим: метонимическая графика остается графикой, опирающейся на форму, акцентуирующую или конкретизирующую конструктивную сторону сигнификативных свойств, вовлеченных в процесс графической метонимии.

Такая форма здесь выступает как форма означающая и означивающая, а значит, — выводящая процесс визуализации и точки зрения на его составляющие в особое поле видения-перцепции и их ментальной обработки. Означающая самостоятельность формы в метонимической графике в своем пределе стремится к абсолютной самостоятельности, именно поэтому такая графика воспринимается как «странная», «нео-

бычная» и даже как «непрофессиональная», хотя в последнем А. Креминского уж никак нельзя упрекнуть, и, попутно замечу, именно в силу продуманности ее композиции и конструкции. Иногда, правда, налицо упреки в клишированности и «обрывочности» композиционных решений, неудачности форматирования и фигурирования графического листа, но они справедливы лишь отчасти: метонимическая графика по своей природе фрагментарна, стремится к этюдности, контрапунктности и не нуждается в эпической законченности визуального текста. Здесь все совсем почти, как по В. Ходасевичу: «Палкой шупая дорогу / Бродит наугад слепой, / Осторожно ставит ногу / И бормочет сам собой. / А на бельмах у слепого / Целый мир отображен: / Дом, лужок, забор, корова, / Ключья неба голубого – Все, чего не видит он» («Слепой»). Разница лишь в том, что эта осторожность тактильного ощупывания и ведения–видения–неведения–невиденья подсказана концептуально-визуальной и вербально-пластической идеографичностью современной культуры.

При характерных для графики линии, тона, цветового акцента, но не пятна, форматности, наконец, фактуры, — метонимии А. Креминского автоживописны: они отсылают к его же собственным живописным парафразам и часто вне их восприниматься не могут. Но тот фокус, в прицеле которого они удерживают шаткий баланс между живописностью и графичностью, — фокус абстракции, прочно стоящей на затеканиях и кристаллизациях, отзывающихся в творчестве харьковского художника целой серией работ, лингвистических в своей визуально-культурной морфологической природе. Ряды кристаллов и полосы затеканий отзываються эхом визуальных серий. Серийность органически присуща и самой метонимической графике, и ее версии в опыте Андрея Креминского (и уж тем более визуальным проектам С. Каменного). Серийность вообще, прямо скажем, есть следствие прямого участия языка в порождении визуальных структур. Но не одной лишь серийностью исчисляется графика А. Креминского. Она измерена координатами интенсивности и своеобразной агрессии формы, подпадающей под названные исчисления: совсем как по В. Беньямину, Ж. Диди-Юберману, Ю. Данишу и К. Эйзенштейну: эта форма аурагична, автономна в закономерностях своего формообразования и метрически и ритмически акцентирована на уровне своего конструирования. Автономности опыта зеркально отвечает автономность жизни художника, его интегрированность в художественную и культурную среду и характер рефлексии и самоанализа, — словом опыту интерпретации того, «что мы видим и того, что смотрит на нас!» Ясно, что этот опыт неоднороден и, — в силу самого характера визуального мышления художника, — нетипичен (см. цитату из В. Ходасевича выше). На высшем уровне композиционного мышления основным средством графической выразительности А. Креминского оказывается бесконечно плетущийся и нескончаемый тропеизм неиллюзионистской и полуиллюзионистской, но иконической формы (зиждется на синекдотичности и метонимичности мышления графика), которая позво-

ляет просвечивать сквозь ее покров некий фигуративный объект. Именно форма метонимической графики позволяет быть видимым и узнаваемым некоему предмету, который прошел искушение абстрактностью и стал предметом графического воплощения, как она же и направляет этот первичный фигуративный объект в щель незримого, которую мы стараемся заполнить мотивированными мыслительнолингвистически и субъективно привычными очевидностями. Поэтому метонимическая графика А. Креминского — это графика со стертым референтом, она интенциональна и слабо экзистенциональна. В ней и для нее быть видимым одно, а быть представленным — совершенно отличное. Она потому так зрительно и тянется, вяжуще обтекает пространство графического листа, режет его, выхватывает, почти обкусывая и откусывая края, а где-то увлекая их в центростремительный и центробежный ритм графической метрики, что хочет уподобиться «причудливым чертежам, похищенным у вечности», но всякий раз несет на себе бремя утилитарного формообразования. Такая графика способна из орнамента и арабеска вывести целую философию мира, а способна так и остаться «кюрассой», мускульным панцирем еще не вполне окрепших пластических и визуальных идей. Но сам метод такой графики, резко противопоставленной монтажным приемам, очаровывает своей перспективой: она приходит к целостности с несколько иной стороны, стороны минимализации и почти лингвистического конструктивизма. В этом — дух времени и абрис творческого пути художника. Линии этого пути наглядно очерчены в его сериях, каждая из которой обыгрывает определенный визуальный и ритмический прием. Одна играет на отношениях визуальных величин и мнимостей, другая борется с симметрией, отстаивая право на асимметрические отношения; в одной зрительные и связующие центры обнажены, в иной — они ловко прячутся в определении формата и основного визуального мотива, который приобретает определенно процессуально-сюжетный, а не именной (номинативный) характер. А. Креминский выразителен и в названиях серий, каждое из которой — своеобразная формула-ключ к осознанию ее графических репликаций.

Репликации, как известно, основаны на подобии форм, и таких «подобий» в графике А. Креминского достаточно много, однако главным «визуальным, зрительным» рычагом его работ выступает отношение *диссонанса-консонанса*, обеспечивающее графике харьковского художника визуальную вариативность формы. В ее необозримом потенциале, на наш взгляд лингвиста и искусствоведа, кроется своеобразие и привлекательность графических метонимий художника. Сам он определяет свой метод как «абстрактный экспрессионизм», а жанр, в котором работает, — как символическую композицию. Но надо учесть, что минималистическая, метонимическая графика и живопись сознательно бегут стиливых экспликаций и обладают способностью мимикрировать под любой стиль. Это втягивает в оборот интерпретации подобной графики (и визуального продукта в целом) элемент неприятия и ложной негативной оценочности. Но, по-

вторим, дело не во вкусах (ясно, что А. Креминского много в чем можно упрекнуть и с разных позиций), а дело в прощупывании самого механизма метонимической визуальной креации, носящей концептуально-лингвистическую мотивировку. Между тем, все упреки А. Креминскому в чрезмерной перегруженности его работ формальными элементами, в прямолинейной символизации, в некритическом использовании принципа контраста, в разноформной эклектике хотя отчасти и воспринимаются как справедливые, все же заимствованы из другого словаря, — не словаря Креминского. Этого графика меряют чужой меркой, тогда как следовало бы найти его собственную. Она определена не только академической школой, выучкой самого художника, но и продуманным выбором тех систем визуализации мира, тех средств графического воплощения своих образов, арсенал которых он черпает из словаря исторического авангарда XX столетия и собственных апроприаций визуального.

Наконец, графика А. Креминского есть отражение его личного визуального вкуса и индивидуального подхода к экспрессивной абстракции в графике, лишённой привычной условности искусства и пресловутой ясности графической моделировки натуры, отчетливой остроты линейно-пластического решения. При желании в его графике можно найти и откровенную декоративность, атомарность, графическую репликантность, однако все названные характеристики, в особенности атомарность, репликантность и аструктурация формы и есть видимый знак присутствия естественного языка в теле визуально-пластической формы.

Но в еще большей мере графика А. Креминского (как и творчество С. Каменного) привлекательна в смысле некоего здравого смысла в сфере художественных идей, полнотой разлива которого она очаровывает любого, кто возьмет на себя труд и усердие вдуматься в нее и, как следствие, принять ее концептуальные смыслы и механизмы их выражения, не желая с ними расставаться. Поскольку именно концептные смыслы, форма их визуально-пластической упаковки имеют для наших дней первостепенную культурную ценность. За ними — новейший опыт истолкования произведений как смыслового целого и опять-таки как определенной культурной ценности. А дальше — обновление экфрастических и дискурсивных стратегий самого искусствознания и культурологии. Здесь, конечно, более всего важен материал, но не менее ценным становится опыт изживания страха перед методологически неприступным, новым, таким, которое заставляет ломать привычные формы видения и ведения современной гуманитаристики.

**Выводы.** Повторим вслед Ю.С. Степанову, — ничто так не пугает буржуа, в том числе буржуалингвиста, буржуа-искусствоведа, буржуа-критика и буржуа-культуролога как приключения здравого смысла в сфере художественных и лингвоэстетических идей. Но, будем надеяться, что к таковым пугливым себя не причислит тот, кто пытался в них разглядеть и понять нетривиальный полет визуальной мысли наших дней, как и опыт современного нам визуально-идеографического и культурного семиозиса<sup>12</sup>.

**Перспективы дальнейших научных исследований** автор видит в углублении анализа визуально-вербального синтеза в формах метонимического и метафорического визуального креационизма и современного визуального искусства Украины XX и XXI вв.

#### Примечания:

- <sup>1</sup> *Алферова З.И.* Репрезентация визуального искусства: парадоксы постмодерна / З. И. Алферова [Текст] // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. — Х.: ХДАДМ, 2006. — С. 92–94.
- <sup>2</sup> *Перельмутер И.С.* О парадигматической функции лингвистики / И.С. Перельмутер [Текст] // Взаимодействие наук как фактор их развития. — Новосибирск: Наука, Сиб. отд., 1988. — С. 217–224.
- <sup>3</sup> *Алфьорова З.И.* Межі видимого. Становлення візуального мистецтва / З. І. Алфьорова [Текст]. — Х.: ХДАК, 2008. — 268 с.
- <sup>4</sup> *Злыднева Н.В.* Мифопоэтика страшного в живописи: случай Филонова / Н.В. Злыднева [Текст] // Современная семиотика и гуманитарные науки. — М., 2010. — С. 271 – 281.
- <sup>5</sup> *Сидоренко В.* Візуальне мистецтво: від авангардних зрушень до новітніх спрямувань. / В. Д. Сидоренко [Текст] — К.: ІПСМ, 2008.— 188 с.
- <sup>6</sup> *Шило А.В.* Основы визуалистики как теоретического предмета / А.В. Шило [Текст] // Шило А.В. Листы. Х., 2010.
- <sup>7</sup> *Коваль О.В.* Перекодування живописних і візуальних смислів у просторі культури: до теорії вербально-іконічного синтезу в мистецтві XX–XXI століття / О.В. Коваль [Текст] // Вісник Прикарпатського університету. Івано-Франківськ, 2009–2010. Вип. 17–18; *Коваль О.* Концепт «минимализации» в живописно-словесном: автоэкфрасис как лингвистический самоанализ художника / О. В. Коваль [Текст] // Язык как медиатор между знанием и искусством. М., 2009; *Коваль О.* Назначение в поэтику: общность теории языка и теории искусства в свете художественной семиотики и лингвоэстетики / О.В. Коваль [Текст] // Критика и семиотика. 2007. № 11.
- <sup>8</sup> *Коваль О., Мархайчук Н.В.* К вопросу о методологии исследования современных художественных процессов / О.В. Коваль, Н.В. Мархайчук [Текст] // Вісник ХДАДМ. Мистецтвознавство. Архітектура. — № 1. — С. 85–89; *Немцова В.С.* Харьковская художественная школа / В.С. Немцова [Текст]. — Х., 2011. — С. 252–274; *Немцова В. С.* Изобразительное искусство Харьковщины / В.С. Немцова [Текст]. — Х., 2004. — 120–121; *Савицька Л.Л.* Мистецтво Харкова на зламі ХХІ ст. / Л.Л. Савицька [Текст] // Образотворче мистецтво. — 2008. — № 3. — С. 57–60.
- <sup>9</sup> *Коваль О.* Концепт «минимализации» в живописно-словесном: автоэкфрасис как лингвистический самоанализ художника / О.В. Коваль [Текст] // Язык как медиатор между знанием и искусством. М., 2009. — С. 229–240.
- <sup>10</sup> Подробнее см. в статьях *Н.В. Злыдневой, О.В. Коваль, Ю.С. Степанова, В.В. Фещенко*, опубликованных в сборнике под ред. Н.Фатеевой: Язык как медиатор между знанием и искусством. М., 2009. См. особенно: *Даниэль С.М.* Сети для Протея. — СПб., 2004.; *Паперный В.* Культура Два. — М., 1996.
- <sup>11</sup> О визуально-вербальном у С. Каменного в связи с парафразами «старых мастеров» см. нашу работу: *Коваль О.В.* *Varia Velasquena* и проблема вербально-визуального синтеза в условиях глобализации / О.В. Коваль [Текст] // Традиційна культура в умовах глобалізації: сучасні соціокультурні практики. Матеріали міжнародної науково-практичної конференції. — Харків, 2010.— С. 85–96.
- <sup>12</sup> *Иванов Вяч. Вс.* «Границы семиотики: Вопросы к прдварительному обсуждению» / Вяч. Вс. Иванов [Текст] // Современная семиотика и гуманитарные науки. — М., 2010. — С. 31–52.