

«Научный» дискурс беспредметной живописи

Н.В. Злыднева
МОСКВА

В настоящей статье предпринята попытка примирить две крайности в рассмотрении исторического авангарда – крайности, основанные, с одной стороны, на акцентировании наукоориентированной составляющей этой художественной формации, а с другой – абсолютизирующие мифологический компонент, обуславливающий глубинные механизмы радикального художественного поиска. Предлагается набор изобразительных «высказываний» беспредметной живописи, система значений которых, в равной степени опирающаяся на иконографическую традицию и оспаривающая ее, выступает как самописание научного дискурса как такового (в этой автореферентности – ее эстетическая природа), чья стратегия направлена на экспликацию дологических форм рационального познания мира. При этом под научным знанием в данном случае подразумевается комплекс естественных наук и исключаются гуманитарные (что, конечно, не вполне справедливо, особенно учитывая семиотику, которая во многом обязана практике и теории авангарда (Степанов 2006), однако оправдывает себя распространенностью естественнонаучных интересов среди участников авангардного движения).

О том, что такие научные открытия XX века, как двучленная природа атома, геометрия Римана, свето-волновая теория Максвелла, теории относительности Эйнштейна, магнетизма Шрёдингера и многое другое, определили художественную практику исторического – и прежде всего русского – авангарда, известно давно. Проблема взаимопроникновения научных и художественных знаний о мире описывалась с точки зрения семиотики культуры (в частности, с точки зрения познавательной схемы авангарда – Сироткин 2005) и в контексте истории науки (Иванов 2007). С другой стороны, традиционно акцентировалась и архаическая космология авангардного мышления, его обращенность к мифопоэтическим моделям (Топоров 1980). Как научное знание, предполагающее логическое рассуждение и анализ, так и мифология архаического, ориентированного на дискретную модель, типа, вписаны в единую синтагматическую парадигму авангардной поэтики (Степанов 1985), и этим

обусловлена их взаимно-дополнительное распределение в знаковом пространстве культуры.

Стремление художников к «научности» действий и мысли проявилось в их декларациях и других вербальных манифестациях, в разнонаправленных научных (психофизиологических, физически-оптических) экспериментальных исследованиях представителей художественного авангарда (исследования Кандинского, лаборатория Матюшина, исследования Малевича, Лисицкого, группы проекционистов и др.), в вербальном использовании языка науки в названиях произведений и самоназваниях группировок. Однако главным образом – в его невербальном использовании, проявившемся в содержании художественных поисков беспредметной живописи, которые отражают глобальное отношение нового искусства к мирозданию, направленное на его изучение и практическое освоение. Задача настоящей статьи – выяснить, какие именно геометрические или органические внефигуративные формы, типы композиции, цветовые соотношения, а также приемы фактуры, монтажа и пр. взяли на себя роль означающих «научности» в живописи авангарда и почему. Иными словами, каковы были способы и формы обозначения научного дискурса в визуальном языке беспредметности. Мы сконцентрируемся в основном на первом этапе исторического авангарда 1915–1919 годов, однако с рядом оговорок обратимся и к поздней его фазе – середине 1920-х, осознавая все различия поэтических принципов этих двух фаз и все же обнаруживая в них общее ядро.

Установка художественного эксперимента на позитивное знание открыто декларировалась и вербально формулировалась теоретиками и практиками исторического авангарда на разных этапах его существования. Так, в лекциях Н. Кульбина 1914–1915 гг. содержались новейшие сведения о состоянии дел в астрономии и геологии, о влиянии пятен на солнце на жизнь планеты и новые формы в искусстве (Крусанов 1995). Представитель авангарда второго поколения Климент Редько писал в 1921 году: «Мы уходим в науку. Это первый несомненный признак большого творческого созидания материальных ценностей, возрождение искусства. ... Какое своеобразное время... Все уходит в изучение точных наук» (цит. по: Лебедева 1993, 188). В трактате «От нового пространства к новой мере пространства» Михаил Матюшин писал: «Новая наука смотреть и познавать приведет к совершенно новому мироопределению» (цит. по: Тильберг 2008), а К. Малевич в статье 1919–1922 годов «О новых системах в искусстве» указывал на то, что «новая сложность современного пути в искусстве, сознательного приведения к научным геометрическим средствам, стала необходимой ясностью в создании системы движения развития новых классических построений, интуитивных движений, связанных общим ходом мирового развития» (Малевич 1995, 161). Эти примеры можно было бы бесконечно умножить.

Осознание научного значения художественного эксперимента шло рука об руку с заимствованием практических методов научного описания мира – во главу угла работы художников был поставлен эксперимент, практика точного измерения, использование научного оборудования в ходе исследований зрительного восприятия. Особенно показателен интерес к «мере мира» (перефразируя В. Хлебникова) и механизмам, усиливающим возможности зрения: так, известно, что Кандинский широко пользовался микроскопом, который служил

ему своего рода телесным роботом – протезом глаза (о сходных явлениях в культуре XX века см.: Ямпольский 2001). Само тело в экспериментах Матюшина в ГИНХУК'е по разработке человеческой способности видеть «третьим глазом» выступало как инструмент и исследовательская лаборатория (или испытательный полигон). Изучение Матюшиным природы оптического восприятия и третьего глаза попадали в один ряд с глобальными проектами эпохи – с деятельностью Института мозга, опытами Павлова и т.п. – составлявшими «телесный» сегмент социальной утопии, направленной на совершенствование человеческой природы. Особая область исследований лаборатории Матюшина в конце 1920-х годов – мозговые процессы в связи с последовательными образами зрения, началом которых послужила работа над световым оформлением спектакля «Победа над солнцем» (Тильберг – рукопись).

Таким образом, научный дискурс создавался в недрах самой художественной практики в авангарде. Рассказ о научном постижении мира выступал в беспредметности как система скрытых референций. В новое время – и это особенно обострилось в начале XX века – с развитием частных наук на первый план выдвинулся принцип иконичности исследовательского метода, то есть наука выступила прежде всего как описание, а не знание. Такое положение дел соответствует идее Ж. Делёза о том, что в науке начал доминировать *частичный наблюдатель*, осуществляющий такой взгляд на объект изучения, который принципиально допускает иные точки зрения (Маркова 2008). Можно сказать, что именно частичный наблюдатель и стал субъектом или нарратором исторического авангарда.

Изоморфизм, установившийся между поисками авангардной живописи и открытиями в современной ему науке, реализовался в языке беспредметной живописи. Можно выделить несколько основных составляющих этих соответствий. В их основе лежит отношение к живописи как лаборатории по изучению проблем природы в целом, которые связаны с кругом зрительных образов. Главные изоморфизмы обусловлены тем, что сама живопись выполняла роль инструмента познания. Когнитивный подход к описанию мира делал живопись (и другие виды искусства) прозрачной субстанцией, пропускающей взгляд в глубинные слои материи. Традиционная «зеркальная» плоскость картинного полотна получила брешь: поверхность больше не отражала мира, вернее, отражала его совсем иначе. Авангардный «мимезис» не приводил к внешне узнаваемым на уровне обыденного сознания формам изобразительности – подобие выражалось в акцентировании индексальности живописной формы, подобно лакмусовой бумажке или точному прибору «объективно» регистрирующим «истинное» положение дел. Стремление к объективизму, вместе с тем, определялось границами семиосферы, в которых эксперимент самоосуществлялся.

Живописная практика – и прежде всего практика беспредметной живописи – присваивала научный дискурс, при этом реализуя присвоение и принципов научного мышления. Назовем главные из них. Это во-первых, аналитичность с целью выявления первоэлемента формы, цвета, композиции. Атомизацию формы в своей живописи производил, например, П. Филонов, а в составе совсем другой идиопоетики – Б. Эндер. Во-вторых, манипулируемость результатами анализа с целью осознанного управления процессом (в данном случае –

зрением) как сконструированным объектом инженерии – машинным механизмом. В этом весьма преуспел Матюшин, занятый освоением законов соотношения цвета и формы на основе волновой теории и максвелловской колориметрии. Наконец, речь может идти и о реализации трансформационных механизмов изобразительности наподобие природной мутации и выходе за пределы искусства как такового, подобно тому, как это делалось в научном эксперименте, выходящим в сферу смежных или даже далеких дисциплин: цветомузыка Матюшина, Скрябина, Чюрлиониса, «оптические» стихи В. Каменского и т.п. Пересечение медиальной границы нашло выражение не только в синтезе видов искусства, но и в обращении к фундаментально-научной проблематике. Многомерные миры интересовали всю научную и художественную общественность: «микроб» математики в среду авангарда, в частности, в 1910-е годы вносили лекции Кульбина. В практической сфере это вылилось в математизированные формы конструктивизма Н. Габо, Медуницкого, а также К. Кобро (ср., например, Подвесную конструкцию К. Кобро 1921 года, недвусмысленно восходящую к ленте Мёбиуса). Рефлексия на научно-технический прогресс, главным образом, в сфере летательных аппаратов и позднее электромеханики, воплотилась в модели Летатлина В. Татлина, а также в позднее и уже в другом поэтико-стилистическом контексте – в цветодинамических «напряжениях» композиций А. Тышлера и «электроорганизмах» К. Редько. Наконец, проблемы гравитации, наряду с другими радикальными прорывами традиции в супрематических полотнах К. Малевича, а также в «космических» композициях Клюна, равносильны стремлению к знанию о глобальных основах мироздания, к задаче овладения вне-антропоморфным пространством и временем.

При классификации визуальных репрезентаций научного дискурса следует различать внешние и внутренние репрезентации. Внешняя репрезентация – это способы актуализации в живописи имени. Речь идет не только о названиях произведений, но в большей мере о выстраивании живописного высказывания в именной форме. Внешнее именование включает в себя именование интертекстуальное. Например, живопись А. Тышлера беспредметного периода дает примеры метафоричности в визуализации эксперимента. Так, в картине «Цветодинамическое напряжение в пространстве» (1924, частное собрание) дискретная регулярная форма с динамическими элементами композиции создает подобие рисунка осциллографа или другого измерительного прибора, имеющего графический способ репрезентации эксперимента, чем предвосхищалось современное компьютерное моделирование.

Другой вид именованья – именованье паратекстуальное. Примером может служить творчество П. Филонова. В названии своих картин Филонов часто употреблял слово «формула»: Формула весны, Формула петроградского пролетариата, Формула Вселенной и т.п. Аналогичным образом слово «формула» использует в названиях своих произведений и Мансуров: «Живописные формулы» 1924 и 1929 годов. Проскальзывает оно и в названиях картин К. Редько начала 1920-х годов. Слово «формула» можно трактовать как попытку создания в коде изобразительности самоописывающей системы наподобие естественного языка, а саму живопись – как проект визуальной репрезентации языка. Другие «научные» названия содержат описание-обозначение объекта «иссле-

дования», напоминая подписи под картинками в научном журнале – например, картины А. Кудряшева «Траектории полета планет вокруг солнца» (1926) или М. Плаксина «Спектр газа» (1920). Наконец, именование может выступать и в интермедиальной форме: так, кинетическая скульптура Н. Габо самой своей кинетикой описывает-именует главные свойства механизма *par excellence*, эстетизируя эти свойства в абстрактной форме.

Наряду с внешним именованием следует выделить и внутреннее. Последнее представляет наибольший интерес для нашей темы: на этой основе можно составить словарь иконографических единиц беспредметной живописи. Внутреннее именование – это элементарные визуальные мотивы, которые представляют собой способ визуализации собственно научного дискурса. Назовем их «научными графемами» абстрактной живописи. В ряду проявлений аналитического описания мира следует выделяется несколько форм и/или способов организации формы, которые можно рассмотреть по отдельности, а в также в закономерных комбинациях.

Остановимся на четырех из них – атомах формы, спирали, поперечных срезах и фракталах. Сразу оговоримся, что на данном этапе мы не разделяем геометрический класс формы (треугольник, круг и т.п.) и способ его организации в композиции (фрактал), потому что в данном случае нам важно выделить основные способы графических обозначений, а не составить словарь элементарных форм как таковых.

1. **Элементарная частица.** Представлена «молекулами» живописной ткани П. Филонова, атомарностью абстрактной живописи и графики Б. Эндера, простейшими геометрическими телами в супрематизме К. Малевича. Соотношение частиц – разное: от «склеенности» наподобие клеток органической ткани и их пульсирующих сгустков у Филонова, до равномерного «мерцания» цветных пятен у Эндера. Прямым аналогом «графем» этих мастеров могут служить снимки ткани под микроскопом – но это сходство не заданное, типологическое. В отличие от них, у А.П. Сардана – разложение формы на элементарные частицы рационально мотивировано: например, картина «Радиолокация» (1929) напоминает картинку в школьных учебниках по физике с изображением электромагнитной волны в виде множества извилистых параллельных линий. Аналогичные изображения электроволн можно встретить и на оформленной А. Родченко обложке киножурнала «Радиослушатель» (1929). Тип драматургии «графем» К. Малевича, конечно, другой – геометрические формы находятся в остром взаимодействии в составе единой плоскости полотна. Им трудно подобрать научный аналог, если не считать принципа преодоления гравитации, реализуемой в этих композициях. Таким образом, в отличие от Филонова, элементарность частиц Малевича реализуется на базе предикативного, а не именного значения формы. Предикация же у Филонова возникает на уровне не дискретной единицы, а фигуративной композиции, манифестируется в органичности живописной молекулы и выражается, в частности, в мотиве инволюции вида: например, картина «Звери» (1926), где наделенные человеческими глазами животные напоминают о своем «человеческом» прошлом.

2. **Спираль.** Представлена в знаменитом нереализованном проекте Памятника III Интернационалу (1919) В. Татлина и в ряде композиций других

мастеров (А. Родченко «Черное на черном» (1918), картины А. Кудряшева, А. Сардана), а также менее известных и таких разных по темам и назначению жанра, как «Костюм к опере Принцесса Турандот» (1929) А. Петрицкого, «Киноплакат к фильму “Великосветское пари”» (1927) В. Стенберга. Спираль, получившая столь широкое распространение в 1910–20 годах, явилась одновременно моделью пространственно-временного симбиоза, который имеет проекции на различных уровнях: от диалектической эволюционной модели в духе просвещенческого позитивизма – до иррациональных направлений в философии. Однако очевидна и ее сциентистская семантика. С точки зрения научных представлений о строении материи спираль как графема научного дискурса трактовалась как схема распространения световой энергии (об этом в связи с композициями К. Редько ниже). В отличие от элементарной частицы внутри дискретного изобразительного поля, спираль представляла собой усложненную геометрическую фигуру, разложимую на простейшие элементы, но вместе с тем и единый знак. Возможны и варианты спирали – например, зигзаг (К. Редько «Динамит», 1922). Графема спирали тоже может быть осмыслена в рамках проникновения в невидимое, например, внутрь тела – такова, например, сдвоенная композиция картины К. Редько «Число рождений» (1922), на которой сочетаются и спираль, и зигзаг, и поперечный срез (в левой части композиции), семантически сопряженные с представленной в правой части фигурой обнаженной беременной женщины. Видимое становится пронизываемым для взгляда ученого и в его композиции «Эскиз лаборатории» (1923).

3. **Поперечные срезы.** Аналитический дискурс в репрезентации пространства обусловил возникновение большого числа «графем», обозначающих (или читаемых как) его поперечные срезы, чем препарированное художниками пространство уподоблялось, например, материалам биологов, исследующих срезы под микроскопом. Именно в качестве поперечного среза спирали можно прочесть вышеупомянутую композицию А. Родченко «Черное на черном». Аналогичного рода спираль в поперечном срезе можно обнаружить и в композиции Л. Поповой «Пространственно-силовая конструкция» (1920/21). Поперечное, словно вывернутое наизнанку пространство угадывается в картине М. Матюшина «Автопортрет Кристалл» (1917), на полотне К. Редько «Материнство» (1928), а также в фигуративных композициях 1920-х годов А. Лабаса, в которых представлен торцовый срез движущихся на зрителя объектов – «В кабине аэроплана» (1928) и «Приближающийся поезд» (1928). Как вариант среза возникает мотив продольного среза, который характеризует ряд беспредметных композиций П. Филонова – например, картина «Без названия» (1929) с изображением, напоминающим продольный срез кристаллической решетки.

Поперечные срезы имеют свою иконографическую семантику – в истории искусства им соответствуют торцовые развороты изображаемого предмета или человека. Особенно характерны такого рода композиционные приемы для барокко с его пристрастием к пересечению границ – в частности, границ пространственных, а также границ невидимого (скрытого) мира. Причем развитому барокко соответствует как бы возведенный в квадрат прием: торцовому развороту сопутствует рассечение поверхности с целью проникновения за пределы видимого (вспомним вышеупомянутую композицию Редько «Число

рождений»). Квантование приема происходит постепенно. Так, на картине голландского мастера ван Миревельта «Урок анатомии доктора ван дер Мейера», написанной в 1617 году, препарированное тело расположено вдоль плоскости полотна. Но уже в 1632 году на знаменитом полотне Рембрандта «Анатомия доктора Тульпе» труп развернут торцом к зрителю. И наконец в 1656 году на полотне того же мастера «Урок анатомии доктора Деймана» совмещаются обе формы срезов: лежащее ногами вперед рассеченное тело с рассеченными перед взором зрителя внутренностями представлено поперечно к передней плоскости картины. Стремление к научному познанию природы человеческого тела совмещается здесь с трагическим переживанием преодоления невидимой границы между миром живых и мертвых. В этом полотне Рембрандт достигает максимальной для своей эпохи степени пространственного аналитизма, исполненного брутального гротеска.

Известно, что авангард многим обязан поэтике барокко, особенно по части пересечения различного уровня семиотических границ. В данном случае композиционно-иконографический прием унаследован в полной мере. Распространенность «графемы» поперечных срезов указывает на стремление художников авангарда к означиванию проникновения в невидимое посредством дескриптивного анализа по образцу естественнонаучной исследовательской практики.

4. Фракталы. Все вышеназванные формы и приемы комбинации в беспредметной живописи организуются наподобие фрактала – самоподобной геометрической фигуры, каждый фрагмент которой повторяется при изменении масштаба. Примером может служить все тот же П. Филонов. Самоподобием, хотя совсем в другом смысле, обладает и поздний Малевич, вернувшийся к фигурации, но на основе супрематических законов построения формы и цвета. Интересно, что ряд отказавшихся от беспредметности мастеров в своих фигуративных композициях продолжают оставаться верными все тому же принципу построения формы – тиражированной элементарной единице-графеме, развернутой на всю или большую часть сюжетной композиции: так, например, картина К. Редько «Девушка с косой» (1924), где чешуйчатая структура платья персонажа и орнаментальная крона дерева на заднем плане превосходят современную компьютерную графику, основанную на алгоритме фрактала. Топологические фракталы исторического авангарда имеют предысторию в нарративных фракталах старых мастеров, например, композиции картины Д. Веласкеса «Менинь», а также пост-историю в геометрических лабиринтах графики М. Эшера или семантических фракталах композиций Р. Магритта.

Есть и еще одно – возможно, главное – основание для сближения научного дискурса с художественной практикой авангарда: и то, и другое в значительной степени обусловлено мифологическим складом мышления. Наука XX века пропитана мифологичностью (о близости науки и мифологии см.: Иванов 1978). Научные импликации в искусстве авангарда несут в себе явные мифологические значения. Оксюмороны в духе барочной риторики, проявляющиеся в сближениях большого и малого, выступают как принцип подобия макро- и микро-пространств в архаической картине мира. Проблема осмысления и способов описания гравитации восходит к первобытному космозису. В онто-

логизации зрения, в самой стратегии проникнуть в незримое реализуется одна из фундаментальных мифологических оппозиций *видимое / невидимое*, и коренится устремленность к протоформам, воспроизводящим миф о первоначале. Поэтому то, что было выше изложено относительно способов присвоения научного дискурса отдельными «графемами» живописи, можно переформулировать с точки зрения реализации в этих же формах мифологических значений.

Так, дискретная материя, образованная однородными элементарными частицами, выступает как один из основных принципов архаического мышления – принцип бриколажа. Спираль является одним из древнейших визуальных символов в самых разных культурах (см., например, знаки спирали на ритуальных статуэтках археологической культуры неолита Винчи на Балканах), имеющих широкую семантику, которая базируется прежде всего на инициальном комплексе ритуальной практики. Спираль выступает и означающим световой энергии, уходящей корнями в древнюю солярную символику. Изображение электромагнитных волн в этом смысле является проявлением технологически усеченной мифологемы солнца. Композиции типа поперечного среза и практику фреймирования изображения можно соотнести с логикой партиципации в архаическом сознании. Поисками «нового перпендикуляра» был озабочен М. Матюшин, разрабатывавший свои синестезийные практики, которые в духе мифологического синкретизма объединяли оптическое и звуковое начала художественного творчества. Моделью спирали, как известно, очень интересовался Эйзенштейн, применивший ее для построения глубинного кадра, при этом все свои новаторские разработки великий режиссер «сверял» с часами восходящего к мифологическому мышлению древнего по своей типологии подсознательного комплекса представлений (Иванов 1998). Фракталы выступают, как и принцип тождественности миров, в соответствии со все той же архаической логикой.

Примером индивидуального преломления принципов научного мышления сквозь призму мышления мифологического может служить исследовательский путь М. Матюшина. В «Справочнике по цвету. «Закономерность изменчивости цветовых сочетаний» (полный анализ исследования и его исторического контекста см.: Тильберг 2008) он в полной мере реализовал логику мифологического мышления в рамках научного дискурса. Об этом свидетельствует и его основанная на бинарно-третичных соотношениях система взаимодействия цветовых тонов, а идея цвета-посредника непосредственно напоминает описанную Я. Проппом функцию медиатора в сказочном сюжете. Ученого-художника роднит с архаическими представлениями о мире и его исполненное древнего холизма желание проникнуть в невидимое посредством 360-градусного охвата зримого, а путь в мистически-трансцендентное открывают визуальные картины последовательных образов зрения (Тильберг, рукопись).

Таким образом, то, что представляется (или рационально формулируется самими мастерами) как позитивистское, ориентированное на исследование отношение к живописи как инструменту познания, имеет глубинную мифопоэтическую основу. В сущности, мифологическое мышление определяет любое художественное действие. Спецификой авангарда стало наличие важнейшего опосредующего звена, выступающего в форме присвоения языка научного описания.

В ориентации на архаическое мышление выявляется связь авангарда с символизмом. Принципиальным отличием авангарда от символизма стала система референций: если план референций в символизме – объективизация невидимого, в авангарде – это проблематизация невидимого посредством автореферентности. Таким образом, стремящийся к позитивной достоверности рассказ о мире в беспредметной живописи авангарда – это демонстрация научного эксперимента глазами частичного наблюдателя как имплицитного зрителя и удвоенного Я автора. Именно внутренняя репрезентация демонстрирует присвоение научного дискурса на основе схем мифологического мышления. Тем самым осуществляется разворот от науки к мифу. Рассказ как описание-творение (тавтологичность репрезентации) – это и есть экспликация такого рода поворота, поворота к строению космоса из хаоса. Зеркальная симметрия коммуникации типа Я–Я' сама по себе выступает отражением базисного принципа строения материи. И художественная практика исторического авангарда, особенно беспредметной живописи, выступила как мифопоэтический аллоформ этого принципа, что проявилось в словаре его «научных» высказываний.

Литература

- Иванов 1978 – Иванов Вяч. Вс. Чет и нечет. М., 1978.
- Иванов 1998 – Иванов Вяч. Вс. Эстетика Эйзенштейна // Иванов Вяч. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры. М., 1998. Т. I. С. 143–378.
- Иванов 2007 – Иванов Вяч. Вс. Практика авангарда и теоретическое знание XX века // Иванов Вяч. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры. М., 2007. Т. I. С. 345–347
- Крусанов 1996 – Крусанов А.В. Русский авангард: 1907 – 1032. СПб., 1996. Т. I: Боевое десятилетие.
- Лебедева 1993 – Лебедева И. Лирика науки – «электроорганизм» и «проекционизм» // Великая утопия. Русский и советский авангард 1915 – 1932. М., 1993. С. 185–193.
- Малевич 1995 – Малевич К. Собрание сочинений: В 3 т. М., 1995. Т. 1.
- Маркова 2008 – Маркова Л.А. Наука и искусство – из хаоса (Ж. Делёз) // Маркова Л.А. Человек и мир в науке и искусстве. М., 2008. С. 264–282. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://ec-dejavu.net/c-2/Chaos.html>.
- Степанов 2006 – Степанов Ю. Семиотика, философия, авангард. Ввод от составителей // Семиотика и авангард: антология. М., 2006. С. 5–32.
- Сироткин 2005 – Сироткин Н. О методологии исследования авангардизма, или семиотические отношения авангардизма к действительности // Семиотика и авангард: антология. М., 2005. С. 33–42.
- Степанов 1985 – Степанов Ю.С. В трехмерном пространстве языка. М., 1985.

Тильберг 2008 – Тильберг М. Цветная Вселенная: Михаил Матюшин об искусстве и зрении: пер. с англ. М., 2008.

Тильберг, рукопись – Тильберг М. «Будь слухом созерцать»: цветомузыка Михаила Матюшина как научный эксперимент над зрителями / Пер. с англ. Н.В. Злыдневой. [Рукопись].

Топоров 1980 – Топоров В.Н. Изобразительное искусство и мифология // Мифы народов мира: В 2 т. М., 1980. Т. 1. С. 482–488.

Ямпольский 2001 – Ямпольский М. О близком (Очерки немиметического зрения). М., 2001.