

## КУЛЬТУРОЛОГИЯ

УДК 7.01(082)

А.И. Белоус

### ТРАНСФОРМАЦИЯ КОММУНИКАТИВНОЙ ФУНКЦИИ ЖИВОПИСИ В КОНТЕКСТЕ ИСТОРИИ ИСКУССТВА ТОМСКА

Через обращение к теориям семиотики в методологическом плане и истории искусства Томска в культурологическом плане исследуется вопрос об утрате живописью роли одного из главных источников художественной коммуникации.

**Ключевые слова:** коммуникация; семиотика; томская живопись; культура.

В мире бесконечной коммуникации, многообразных форм и способов ее реализации искусство, и в частности живопись, давно находится на периферии. Почему картина, некогда бывшая одним из важнейших источников смыслов, значений, перестает таковой быть? Можно ли, выявив «разрывы» в коммуникации между художником и зрителем, восстановить прежнюю эстетическую востребованность художественной картины? Поставленные вопросы имеют фундаментальный характер, поэтому требуют обращения к теоретико-методологическим возможностям науки наиболее подходящей, на наш взгляд, обозначенной предметной области. И поскольку живопись рассматривается как коммуникативная система, то логичным является обращение к семиотике, которая с успехом применяется в лингвистических областях или, в терминах тартуско-московской семиотической школы, – «вторичных моделирующих системах» [1. С. 285]. Формальная структура трансформации коммуникативной функции будет содержательно наполнена культурологическим материалом из истории искусства Томска, поскольку главные вехи развития томской живописи в основных чертах отражают традиции европейской части России. Специфичные явления, такие как «областничество», «суровый стиль», указывают лишь на особенность содержания коммуникативного сообщения, но не структуру, поэтому не будут искажающим фактором. Такое движение – от общетеоретических положений к частным примерам и обратно – должно способствовать наиболее полному раскрытию проблематики.

**Живопись как коммуникативная система.** Задача живописи как коммуникативного источника состоит в том, чтобы передать идею, информацию, сообщение, как символического характера, так и эмоционального, субъекту видения. М.С. Каган подчеркивал, что искусство как система образов, уже заложенных в содержание, при коммуникативной «встрече» со зрителем проходит через содержание его взглядов, представлений, вкусов, чувств, трансформируя человека [2]. Особенность художественной коммуникации, по сравнению с другими видами движения художественно-культурных смыслов, состоит в том, что «текст» сообщения визуальный.

Трансформация живописных традиций происходила параллельно и с изменениями в теориях коммуника-

ции, а также нужно признать, что каждой эпохе свойствен свой семиотический стиль, свои способы анализа текстов. Поэтому важно постоянно соотносить теоретические возможности разных наук при экспликации истории искусства, чтобы иметь наиболее достоверную версию по обозначенной проблематике.

**Реалистическая живопись. Линейная коммуникация.** В реалистической живописи художник воспроизводит видимые им объективные качества предмета. Изображение при этом статично, хотя и может иметь несколько планов, создавая эффект движения. По мнению М. Фуко, классическая живопись формирует некое общее место, позволяющее соотнести образы и знаки [3. С. 72–73]. Коммуникация при фиксации общего места функционирует по принципу узнавания.

Процессуально коммуникация в реалистическом искусстве может быть описана в терминах теории взаимодействия компонентов речевого события Р. Якобсона [4. С. 353]. В общих чертах она реализуется так: сообщение поступает от адресанта адресату, которые находятся в общем контексте, а послание расшифровывается с помощью понятного для субъектов коммуникации кода. Семиотически представленная схема полагает двух субъектов (автора и зрителя-читателя) взаимодействия, между которыми распределены функции создания и чтения письма (картина принимается в качестве текста). Также важны объем и аутентичность информации на «входе» и «выходе».

Эпоха реалистической живописи в истории искусства Томска гораздо более обширна, чем абстрактная. Одно из первых художественных явлений относится к XVIII в. Это была портретная живопись, которую могли позволить себе люди высокого социального ранга (как правило, чиновники). Изображения политически значимых персонажей (позже – личные портреты) того времени несли следующее сообщение, помимо буквального: статус владельца, политическую определенность. Как отмечает И.А. Манкевич [5], знаки в портрете активизируют определенные значения в голове зрителя, которые, в свою очередь, активизируются через программы «построения» смысла, позволяя указывать на какие-то иные, ситуативно значимые образы – смыслы. Тем самым реализуется возможность для членов одной субкультуры «достраи-

вать» к использованию опыта других членов коллектива, расширять субъективные смыслы образа в рамках одной культуры. Портретная живопись служила коммуникативным базисом для социальных культурных групп.

Другой важный момент, на который обращает внимание А.Я. Гуревич, исследуя отсутствие портретной живописи в Средние века, это закрепление человека в определенных пространственно-временных координатах [6. С. 144]. Собственное изображение позволяет утвердить факт существования, зафиксировать достоверное историческое сообщение для других получателей.

В XIX в. живопись продолжает фиксировать реальность. Коммуникативная функция проявляется в том, что в промышленную эпоху художники, прибывшие из Санкт-Петербурга и Москвы, создают документальные сообщения-отчеты по становлению и развитию индустриальной мощи региона. Достоверность и полнота информации выступают основным приоритетом при составлении визуального текста.

В конце XIX – начале XX в. процессы развития художественной жизни Сибири происходят внутри движения «сибирское областничество». В данный период, как отмечает исследователь Е.А. Ветохин, зарождаются такие понятия, как сибирское искусство, сибирская художественная критика и сибирская интеллигенция. «Сибирские областники как самостоятельная социальная группа людей, полюбивших Сибирь, ее население, природу и связавших свою дальнейшую судьбу с этим краем, оказали значительное влияние на развитие не только экономической, политической жизни этого региона, но и на художественную жизнь сибирского общества. <...> Они явились своего рода организаторским фактором в изучении художественной жизни местного населения в разные исторические периоды. <...> Это такое звено социальной жизни, которое оказалось значимым для судьбы огромного региона России» [7. С. 25].

Искусство «областников» сообщало, помимо конкретно документального содержания, некую идентификацию сообщества, скрепленного собственным языком. С одной стороны, каждая отдельная художественная работа представляла индивидуальное сообщение, с другой стороны, являлась составным элементом в общем тексте, рассказывающем о сибирских художниках как самобытной группе.

Последующий период, начиная с первой половины 1920-х вплоть до середины 1950-х гг., характеризуется коммуникативной стратегией, декларированной государством. Наиболее распространёнными сюжетами в живописи являются отображение общественной и хозяйственной жизни: героический реализм, а также тема материнства. Функция искусства в большей степени сведена к пропаганде, поддержанию и воспроизведению языка власти, патриотизму.

В конце 1950-х – начале 1970-х гг. с притоком молодых художников Я.Я. Панова, В.Ф. Попова, К.Г. Залозного, В.Г. Гроховского, Г.М. Ламанова наблюдается обращение к историческим жанрам и бытовым сценам, а также к портретному жанру в духе

русского импрессионизма [8]. Следует упомянуть о таком явлении, как «суровый стиль», который даже в большей степени, чем «областничество» являлся идентификационной составляющей сибирской культуры. «Суровый стиль», по мнению Е.А. Мальцевой [9], послужил своеобразной реакцией на консерватизм в живописи и стал новаторским, самобытным направлением в Сибири вообще и в Томске в частности. Этот стиль стал своеобразной формой модернизации метода социалистического реализма, только с расширением и углублением связей с отечественными и мировыми традициями, повышением эстетических достоинств произведений. «Суровость» была связана с умножением художественной тематики, монументализацией станковой картины, более внимательным отношением к изобразительной форме, эмоциональной активностью живописной техники, выраженной гражданской позицией художника. Коммуникативный язык оставался публицистическим по своей сути, но с большим «словарным запасом», который обогатился за счет открытия внешних границ между городами России и других стран, а также благодаря внутреннему раскрепощению художника, который был более творчески свободен, чем в предыдущий исторический период.

Реалистическая живопись продолжает существовать и в последующие годы, однако открываются новые коммуникативные возможности, которые приводят к трансформации и семиотической теории.

**Абстрактная живопись. Нелинейная коммуникация.** Важнейшей чертой современного визуального искусства, которое берет начало еще в философии Декарта, являются «перемещение устремленности зрения» [10. С. 26] и выход за пределы видимого мира. Предлагается иной, более расширенный способ видения, который является не просто считыванием информации, движением по плоскости, но стремлением все тело превратить в глаз, стать самим созерцанием: видеть «затылком, теменем, висками и даже следами ног» [11. С. 186]. Современный швейцарский филолог Ж.-Ф. Жаккар констатирует, что «зрение в таком случае может быть только абстрактным» [12. С. 78].

Коммуникация в абстрактной живописи не имеет линейной направленности, не миметична, а сообщение от адресанта обладает многозначностью. Статус источника послания поставлен под вопрос: художник задает пространство, в котором зритель также может выступать создателем смыслов и образов. Двигаясь в русле мысли М. Фуко, можно утверждать, что художник в качестве автора формирует дискурсивные механизмы, задает знаковое поле, позволяющее создать несколько источников описания; становится автором теории, традиции, дисциплины, внутри которых, в свою очередь, могут разместиться другие книги и другие авторы [13. С. 14]. Поле интерпретаций, созданное визуальным образом, неисчерпаемо, в нем адресант и адресат могут вступать в диалог, а также порождать других коммуникативных субъектов, с которыми возможен полилог.

В процессе коммуникации автор создает свой неповторимый язык или, в терминах У. Эко, идиолект –

«особенный, неповторимый код говорящего» [14. С. 85]. Такой авторский код в беспредметном искусстве привносит своеобразный микрофизический уровень, который скрывает техническое исполнение, семантику и идеологические коннотации, позволяя многим делать вывод о бессмысленности сообщения. Однако, утверждает У. Эко, нефигуративное искусство создает сообщение, но делает это иначе, чем классическое искусство.

Наравне с коммуникацией во множестве лиц для абстрактной живописи применимо понятие, введенное Ю.М. Лотманом, которое представляет сообщение для самого себя – «автокоммуникацию» [15]. Система «Я-Я» подразумевает расширение коммуникативной функции от простого донесения информации к «творческому сознанию мыслящего индивида» [16. С. 607], создающего новый текст. В абстрактной живописи автокоммуникация, которая не может реализоваться иначе как в субъективном пространстве, переносится и на внешнего зрителя. Редуцирование в картине любого конкретного содержания, отображение не только и не столько того, «что» видит и переживает художник, но и «как» видится видение, отсылает зрителя к первозданности восприятия бытия, непосредственности и чистоте. Акт абстрактной живописи есть онтологизация творчества художника.

В нефигуративной живописи происходят две противоположные тенденции. С одной стороны, художник стремится к собиранию мира: втягивает не только объективные свойства реальности, но и субъективные, создавая многомерное пространство, стремящееся превзойти только лишь визуальное. С другой стороны, явно проступает прерывистое свойство коммуникации, как переживание, включение множества говорящих и отвечающих. В своем эссе о творчестве Рильке М. Бланшо выразился, что «от того, насколько мы способны принимать вещь как таковую, зависит наше упование выразить себя через нее: надломленные существа находят для себя лучшее соответствие в обломках и кусках» [17].

О заметном появлении абстрактной живописи в Томске можно говорить с 1970-х гг., когда характерным направлением в искусстве, как подчеркивает историк культуры Сибири Т.В. Бабикова, становится развитие рефлектирующего сознания с «наивным» мироощущением [18]. Большинство произведений того времени пропитано обостренным чувством разлада с окружающей действительностью. Томская живопись, поддержанная лично Егором Лигачевым, испытывала небывалый подъем. Яркими представителями живописи этого периода были Ан.А. Шумилкин, А.А. Шумилкина, Г.И. Панаркин, Г.Н. Завьялов, Г.М. Ламанов и др. Их работы обладают большой искусствоведческой и культурной ценностью, несут «отпечаток» того времени. Позднее приобретают известность такие томские графики, как Р.В. Пантелеева, Т.И. Бельчикова, Н.В. Ратомская и Ю.А. Фатеев.

В 1990-е гг. в России с распадом СССР происходит идеологическая разобщенность в среде художников. Упраздняются общие темы, идеи, которые, в основном, директивно подавались «сверху». Картина

больше не является отражением общественного настроения, не задает нужный тон, не формирует мнение. Художники оказались предоставлены сами себе, в том числе и в финансовом плане.

Разноплановость художественных работ Томска характерна для сегодняшнего дня. Однако заметен уклон в сторону массового потребителя, сознательное написание картин «на продажу». Основные сюжеты для продажи – это «березки», городские сюжеты, зарисовки природы Томской области, интерьерные пятна в абстрактном стиле. Можно указать на немногочисленную группу художников, которые действительно занимаются творчеством. К ним, на наш взгляд, относятся П.П. Гавриленко, Р.Е. Асланян, В.Н. Долинский, Татьяна и Николай Коробейниковы, Г.Н. Завьялов, Lina Velina. В классическом стиле продолжают создавать картины И.Г. Панаркин и С.В. Панаркина.

**Утраченная коммуникация.** Живопись и реалистичного и абстрактного исполнения выполняет коммуникативную функцию по-разному. Оценивание качества коммуникативного акта происходит не по жанру живописи, а напрямую связано с разрушением сути эстетической информации, которая, по мнению М. Бензе, характеризуется бытием «на основе знака без значения». Знаки художественного языка передают смысл, но лишены предметного значения, т.е. несут бесполезную информацию, не соотносимую с практической целью. Данное суждение М. Бензе [20] передает в терминах теоретико-информативной эстетики старую кантовскую идею об искусстве как о лишенной внешней цели игре продуктивного воображения. То есть искусство не может быть создано «как средство», но лишь «как цель», должно быть соотносимо по значимости с масштабом человечества, а не преследовать утилитарную задачу.

Именно прагматичность и экономика зачастую определяют современное визуальное искусство, основной призыв которого – к покупке. Так, реализация данной метафоры недавно нашла воплощение буквально: на выставке была представлена работа с неоновой надписью на сером фоне «купи меня». Больше ничего она не изображала и ничего не имела в виду. Картина служила квинтэссенцией общего маркетингового позиционирования современной живописи.

В коммуникативном акте всегда есть иная сторона. Если искусство превращает себя в товар, то значит среда дает импульс для данного положения дел. Известные физиологи Л.А. Фирсов, А.М. Чижиков, обращаясь к исследованиям Десмонда Морриса, указывают, что человек-охотник предавался рисованию в случае трех мотиваций – магически-религиозной, утилитарно-коммуникативной и эстетической. После того как письменность повсеместно получила развитие, рисование потеряло одну из главных своих функций – коммуникативную, но сохранило эстетическое и магически-религиозное значения. В современном мире основная роль изобразительного искусства сводится к области чистой эстетики. Часто «человеческие» художники и художники-обезьяны получают удивительно похожие результаты. Какой

можно сделать вывод? В живописи сегодня, как и в живописи обезьян, явно упущен (и сознательно) элемент коммуникации. Обезьяна не поднялась до него в силу эволюционных причин, а у человека-живописца он опущен потому, что коммуникативный аспект отдан более эффективным фотографическим и электронным методам, а также связан с прагматическим устремлением [20].

Спектр важных вопросов остается открытым: возможно ли «насытить» современную живопись коммуникативной составляющей, чтобы зритель обратился к ней, или стоит констатировать, что мир сегодня переведен в товарно-денежные отношения и в нем нет места важным смыслам? Это взаимосвязано и с социальным устройством общества, при котором художник зачастую вынужден рисовать для продажи, ставя творчество на рыночные рельсы. Должно ли государство ставить в про-

грамму развития своих граждан эстетическое воспитание и просвещение, и тогда художник должен быть «выдернут» из проблемы «прокармливания»?

В прогрессирующем движении коммодификации эстетического как категории, когда на место объекта искусства ставится хоть что-то, чтобы «заполнить место» (это могут быть экскременты, мусор), возможно, утраченная коммуникация не восстановима современниками. Художник как проводник времени, в котором он живет, не может выйти, подняться над товарно-денежным способом существования, как бы он ни стремился. Визуальный текст, созданный в Томске во времена наиболее продуктивной коммуникативной связи автора и зрителя, особенно в периоды «сурового стиля», как нам видится, может служить тем очищающим и расчищающим истинное общение проводником.

## ЛИТЕРАТУРА

1. *Лотман Ю.М.* Структура художественного текста // Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб. : Искусство-СПБ, 1998. С. 14–285.
2. *Каган М.С.* Морфология искусства. М. : Искусство, 1972. 440 с.
3. *Фуко М.* Это не трубка. М. : Художественный журнал, 1999. 152 с.
4. *Jakobson R.* Concluding Statement. *Linguistics and Poetics // Style in Language*, ed. T.A. Sebeok. Cambridge & New York : Cambridge University Press, 1960. P. 350–373.
5. *Манкевич И.А.* Культура и социокультурные коммуникации. СПб. : Инфо-да, 2014. 86 с.
6. *Категории средневековой культуры.* 2-е изд., испр. и доп. М. : Искусство, 1984. 350 с.
7. *Ветохин Е.А.* Развитие художественной жизни Сибири в контексте влияния сибирского областничества : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Барнаул, 2008. 24 с.
8. *Латишин В.* Сибирь Социалистическая. Зональная выставка. Художник РСФСР. Л., 1967. С. 5–15.
9. *Мальцева Е.А.* Тенденции развития сибирской живописи второй половины 1950-х начала 1970-х гг.: проблема «сурового стиля» : дис. ... канд. искусствоведения. Барнаул, 2005. 218 с.
10. *Шпет Г.Г.* Явление и смысл. Томск : Водолей, 1996. 192 с.
11. *Матюшин М.* Опыт художника новой меры // К истории русского авангарда. Stockholm, 1976. С. 160–182.
12. *Жаккар Ж.-Ф.* Даниил Хармс и конец русского авангарда / пер. с фр. Ф.А. Перовской. СПб. : Академический проект, 1995. 471 с.
13. *Фуко М.* Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет : пер. с франц. М. : Касталь, 1996. 448 с.
14. *Эко У.* Отсутствующая структура. М. : Петрополис, 1998. 432 с.
15. *Лотман Ю.М.* Автокоммуникация: «Я» и «Другой» как адресаты (О двух моделях коммуникации в системе культуры) // Лотман Ю.М. Семисфера. СПб. : Искусство-СПБ, 2000. С. 159–165.
16. *Лотман Ю.М.* К построению теории взаимодействия культур // Лотман Ю.М. Семисфера. СПб., 2001. С. 603–614.
17. *Бланишо М.* Пространство литературы. М. : Логос, 2002. 288 с.
18. *Бабикина Т.В.* Омск – региональный центр художественной жизни Сибири во второй половине XX века : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2005. 183 с.
19. *Бензе М.* Введение в информационную эстетику // Искусство-метрия: Методы точных наук и семиотики / сост. и ред. Ю.М. Лотмана, В.М. Петрова. 3-е изд. М. : Изд-во ЛКИ, 2008. С. 198–215.
20. *Фирсов Л.А., Чиженков А.М.* Очерки физиологической психологии. СПб. : Астер-Х, 2003. 200 с.

Статья представлена научной редакцией «Культурология» 01 февраля 2015 г.

## THE TRANSFORMATION OF THE COMMUNICATIVE FUNCTION OF ART IN THE CONTEXT OF THE HISTORY OF ART IN TOMSK

*Tomsk State University Journal*, 2015, 393, 99-103. DOI 10.17223/15617793/393/15

**Belous Anastasiya I.** Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation). E-mail: beliiapfel@yandex.ru

**Keywords:** communication; semiotics; Tomsk art; culture.

The main questions which set the direction of the study were as follows: Why does the picture that has once been one of the most important sources of meanings, values cease to be such? Is it possible, having identified the "gaps" in the communication between the artist and the viewer, to restore the old aesthetic demand for artistic painting? In order to approach the answer to this question systematically, theoretical and methodological foundations of semiotics were used. The formal structure of the transformation of the communicative function is meaningfully filled with culturological material of the history of art in Tomsk, as the main elements in the development of Tomsk painting in its main features reflect the traditions of the European part of Russia. In realistic painting, an artist reproduces visible objective qualities of the subject. In general, it is implemented as follows: message comes from the sender to the addressee, who are in the general context, and the message is decrypted using a code understandable to the subject of communication. Since the 18th till the end of the 19th centuries realism in Tomsk painting was presented by the portrait genre, as well as by documentaries. At the end of the 19th and beginning of the 20th centuries a special cultural event in Tomsk was the "Siberian regionalism" movement. In the 1960s the "Severe style" appeared. The communicative message, in addition to a specific documentary content, contained some identification of a community bonded with its own language, with a special reality within a group and position-

ing of artists as "Siberian" to the outside world. Communication in abstract painting, which appeared in Tomsk since the 1970s, is characterized by the absence of a linear orientation. Message from the sender has many meanings and the source status of the message is called into question. The artist sets a space in which the viewer can also act as the creator of meanings and images. Today, the world of painting in general, and in particular for Tomsk, tends towards the mass market, conscious painting "for sale". The problem of the loss of communication in art is associated with the destruction of the essence of aesthetic information, which, according to M. Benze, is characterized by being "based on the sign of no value". Signs of artistic language convey meaning, but they lack subject matter, i.e. they contain useless information which is not correlated with the practical purpose. Art can not be created "as a tool", but only "as a goal", which should relate by significance to the scale of humanity, rather than pursue a narrow utilitarian task.

#### REFERENCES

1. Lotman Yu.M. *Ob iskusstve* [On art]. St. Petersburg: Iskusstvo SPB Publ., 1998, pp. 14–285.
2. Kagan M.S. *Morfologiya iskusstva* [Morphology of art]. Moscow: Iskusstvo Publ., 1972. 440 p.
3. Foucault M. *Eto ne trubka* [This is not a pipe]. Moscow: Khudozhestvennyy zhurnal Publ., 1999. 152 p.
4. Jakobson R. *Concluding Statement. Linguistics and Poetics*. In: Sebeok T.A. (ed.) *Style in Language*. Cambridge & New York: Cambridge University Press, 1960, pp. 350–373.
5. Mankevich I.A. *Kul'tura i sotsiokul'turnye kommunikatsii* [Culture and socio-cultural communication]. St. Petersburg: Info-da Publ., 2014. 86 p.
6. Gurevich A.Ya. *Kategorii srednevekovoy kul'tury* [Categories of medieval culture]. 2nd edition. Moscow: Iskusstvo Publ., 1984. 350 p.
7. Vetokhin E.A. *Razvitie khudozhestvennoy zhizni Sibiri v kontekste vliyaniya sibirskogo oblastnichestva: avtoref. dis. kand. iskusstvovedeniya* [The development of the artistic life of Siberia in the context of the influence of Siberian regionalism. Abstract of Art History Cand. Diss.]. Barnaul, 2008. 24 p.
8. Lapshin V. *Sibir' Sotsialisticheskaya. Zonal'naya vystavka* [Socialist Siberia. Fine Arts Exhibition]. Leningrad: Khudozhnik RSFSR Publ., 1967, pp. 5–15.
9. Mal'tseva E.A. *Tendentsii razvitiya sibirskoy zhivopisi vtoroy poloviny 1950-kh nachala 1970-kh gg.: problema "surovogo stilya"*: dis. kand. iskusstvovedeniya [Trends in the development of Siberian painting of the second half of the 1950s – beginning of the 1970s: the problem of "severe style". Abstract of Art History Cand. Diss.]. Barnaul, 2005. 218 p.
10. Shpet G.G. *Yavlenie i smysl* [Phenomenon and sense]. Tomsk: Vodoley Publ., 1996. 192 p.
11. Matyushin M. *Opyt khudozhnika novoy mery* [The experience of the artist of a new measure]. In: Khardzhiev N. (ed.) *K istorii russkogo avangarda* [On the history of Russian avant-garde]. Stockholm, 1976, pp. 160–182.
12. Jacquard J.-F. *Daniil Kharms i konets russkogo avangarda* [Daniil Kharms and the end of Russian avant-garde]. Translated from French by F.A. Perovskaya. St. Petersburg: Akademicheskiiy proekt Publ., 1995. 471 p.
13. Foucault M. *Volya k istine: po tu storonu znaniya, vlasti i seksual'nosti. Raboty raznykh let* [The will to truth: Beyond knowledge, power and sexuality. Works of different years]. Translated from French. Moscow: Kastal' Publ., 1996. 448 p.
14. Eco U. *Otsutstvuyushchaya struktura* [The absent structure]. Moscow: Petropolis Publ., 1998. 432 p.
15. Lotman Yu.M. *Semiosfera* [Semiosphere]. St. Petersburg: Iskusstvo–SPB Publ., 2000, pp. 159–165.
16. Lotman Yu.M. *Semiosfera* [Semiosphere]. St. Petersburg: Iskusstvo–SPB Publ., 2000, pp. 603–614.
17. Blanchot M. *Prostranstvo literatury* [The space of literature]. Moscow: Logos Publ., 2002. 288 p.
18. Babikova T.V. *Omsk – regional'nyy tsentr khudozhestvennoy zhizni Sibiri vo vtoroy polovine XX veka: avtoref. dis. kand. iskusstvovedeniya* [Omsk as the regional center of artistic life in Siberia in the second half of the 20th century. Abstract of Art History Cand. Diss.]. Moscow, 2005. 183 p.
19. Benze M. *Vvedenie v informatsionnyuyu estetiku* [Introduction to information aesthetics]. In: Lotman Yu.M., Petrov V.M. (eds.) *Iskusstvo-metriya: Metody tochnykh nauk i semiotiki* [Methods of exact sciences and semiotics]. 3rd edition. Moscow: Izd-vo LKI Publ., 2008, pp. 198–215.
20. Firsov L.A., Chizhenkov A.M. *Ocherki fiziologicheskoy psikhologii* [Essays of physiological psychology]. St. Petersburg: Aster-X Publ., 2003. 200 p.

Received: 01 February 2015