

УДК 7.067

КОММУНИКАТИВНАЯ ФУНКЦИЯ ПЕЙЗАЖА КАК ПРЕДМЕТ СОЦИОЛОГИЧЕСКОГО АНАЛИЗА

Г.А. Парахонская

ФГБОУ ВПО «Тверской государственный университет», г. Тверь

В статье рассматривается коммуникативная функция искусства на примере пейзажной живописи. Выделяются коммуникативные единицы синтетического уровня коммуникации, его структура, целостность. Раскрываются социологические аспекты изучения пейзажа и социальная значимость пейзажного образа.

Ключевые слова: *коммуникация, пейзаж, единицы коммуникации, пейзажный образ, функции коммуникации.*

Искусство является одной из форм социальной коммуникации. Коммуникация представляет собой взаимодействие людей с целью передачи информации или обмена ею и воздействия на индивида в соответствии с определенной целью-установкой. В связи с этим, базовыми функциями коммуникации являются: информационная (смысловая) – сообщение информации о реалиях окружающей действительности, экспрессивная (оценочная) – выражение отношения автора к соответствующим реалиям и прагматическая – передача коммуникативной установки, предписывающей определенное воздействие на адресата коммуникации.

Изучение социальной коммуникации предполагает рассмотрение взаимодействия коммуникации и социальных структур. Социальная коммуникация обусловлена рядом социально значимых оценок, конкретных ситуаций, коммуникативных сфер и норм общения, принятых в данном обществе.

Искусство и общество взаимно ориентированы в социальном плане. Социальная среда является мощным фактором, определяющим характер искусства в ту или иную историческую эпоху. Общество диктует художнику, каким должно быть искусство, что от него ожидается. С другой стороны, искусство способно оказывать сильное воздействие на чувства людей, их сознание и подсознание, влияет на социальное поведение, ценностные ориентации, стереотипы индивидов и общества в целом.

Социологию интересуют проблемы функционирования художественного творчества, а также структура искусства как системы.

Социология искусства изучает:

- всю совокупность художественных ценностей;
- все виды деятельности, связанные с созданием, оценкой, изучением этих ценностей;
- всех субъектов такого рода деятельности (актёры, художники, режиссёры и т. д.)

- функционирование институтов культуры.

Данные явления образуют единую систему, ядро которой – искусство, а сама система – это художественная культура общества, которая может быть рассмотрена двояко: как сложившееся стабильное образование с прочной структурой и как активно действующий механизм.

Проблема взаимодействия искусства и общества с точки зрения социологического анализа поднималась многими зарубежными и отечественными социологами и философами XX в. [3] Можно отметить следующие тенденции в трактовке предмета социологии искусства:

- отождествление социологии искусства с социальной историей искусства, когда в центре внимания находится проблема зависимости искусства от экономики и от социальной структуры;

- эмпирическая социология искусства исследует распространение и потребление художественных произведений в обществе, отношение к ним различных групп населения; искусство изучается как социальный институт, форма деятельности, вид общественной коммуникации, социальная ценность;

- для философско-эстетического направления в центре внимания находится отражение в искусстве классовой структуры общества; изучается специфическое содержание искусства, а также эволюция различных видов и жанров искусства (Т. Адорно);

- отечественные исследователи (Г.В. Плеханов, А.В. Луначарский, В.М. Фриче) изучали проблемы, относящиеся к общественной природе искусства, т. е. социальную обусловленность содержания искусства; искусство рассматривается как порождение общества, отражение его жизни, активная социальная сила.

Интерес советских теоретиков к социологии искусства в 20–30-е гг. основывался на убеждении, что социальная природа искусства целиком и полностью связана с его классовой, сословной и социально-групповой природой. Когда речь заходила об общественных функциях искусства, то все они, как правило, сводились к одной – функции борьбы за увековечивание существования и укрепления господства доминирующего класса, сословия, группы.

Искусство посредством образов влияет на воображение человека и через это его организует, упорядочивает и направляет в интересах общества. Индивид воспринимает образ и сознательно или бессознательно принимает или отвергает его типологические черты. Для выявления механизма воздействия конкретного вида искусства на индивида и общество важное значение имеет выявление используемых при создании художественного образа коммуникативных и выразительных средств.

По силе обобщения смысловые образы могут быть отнесены к знакам семиотического уровня. Действительно, многие произведения и направления изобразительного искусства исследуются в терминах семиотики.

Семиотические модели коммуникации, разработанные Ю. Лотманом и У. Эко [5]. О коммуникации Ю. Лотман говорил как о переводе текста с языка моего «Я» на язык твоего «ты». Сама возможность такого перевода обусловлена тем, что коды обоих участников коммуникации образуют пересекающиеся множества [там же, с. 58].

Изобразительные коммуникативные системы представляют собой переходное звено между однородными коммуникативными средствами и разнородными – синтетическими. Изобразительные коммуникативные системы разнородны по составляющим компонентам и структуре, но используют только один канал передачи информации – визуальный [2, с. 144]. Для таких систем характерна актуализированная эстетическая функция, однонаправленность коммуникации от художника к зрителю, сильное воздействие на чувства, сознание и подсознание людей благодаря одновременному использованию различных средств: цветовая гамма, различная техника, декоративность и т. п.

Коммуникативная функция изобразительного искусства предполагает наличие коммуникативной системы, имеющей свои объекты, структуру и определенную целостность. В живописи основную информацию и экспрессию передают свет и тень, основной цвет и полутона, фон и перспектива, ритмика линий и др. Структурирование этих компонентов создает неповторимые образные смыслы. Поэтому даже картины, принадлежащие к одному жанру и тождественные по фабуле, оказывают столь разное воздействие [там же].

Рассмотрим коммуникативную функцию и социальную значимость искусства на примере пейзажного жанра. Социологическое изучение пейзажной живописи было обделено вниманием социологов, хотя искусствоведы и историки живописи посвятили этому жанру немало работ [1; 4; 6]. Между тем на примере пейзажной живописи особенно интересно проявляется взаимное влияние общества и искусства.

Предметом социологии пейзажа является то типичное, что свойственно эпохе. Перед художником стоит трудная задача – создать ожидаемый стереотип художественного произведения определенного жанра и в то же время сделать его новым, не повторяющим прежние варианты.

Основные характеристики коммуникативной системы – её единицы, структура и целостность.

Исходя из понимания коммуникативной единицы как структурного единства формы и содержания, вычленимого из процессов коммуникации, минимальной единицей изобразительного искусства следует признать деталь. По коммуникативной значимости деталь можно сопоставить с минимальной коммуникативной единицей вербального языка. Например, в картине «Лес» П. Корина (1928) тщательно прописан конский щавель на переднем плане, высохшая трава и отава. Печальные березки на фоне темного леса. В работе А. Лентулова «Колокольня “Иван Великий”» накренившаяся глава колокольни продолжает неустойчивый

конус; звуковые волны переданы полукругами, выделенными специальными контурами и деформациями тона, соответствуют звуковым волнам, распространяющимся от колокола в левой части композиции.

Следующей по структурной сложности единицей является фрагмент, который включает несколько деталей. Фрагмент сообщает более полную и развернутую информацию (смысловую и оценочную) и является автономной единицей.

Самой сложной единицей является образ, передающий в обобщенно-образной форме смысловую и оценочную информацию о Времени, идеях, обществе, социальных ценностях. Эта информация интерпретируется адекватно лишь в картине в целом. Образ является недискретной единицей со сложной структурой. Благодаря своей художественной выразительности образы актуализируют все базовые функции коммуникации (смысловая, оценочная и прагматичная).

Вторая составляющая коммуникативной системы – структура, которая во многом определяется природой живописи и выражается в композиции картины: расположение объектов, передний и задний план. Так, Р. Фальк выбирает классическую композицию в картине «Бухта в Балаклаве»: слева ствол дерева, как кулиса, первый план – набережная с фигурами, затем – синь бухты и, наконец, ее противоположный берег со старыми постройками, которые переданы обобщенно кубическими формами. В пейзаже К. Петрова-Водкина «Полдень» благодаря композиции пространство представляется необозримым: без горизонта, без неба. Яблоки на переднем плане – это крестьянская жизнь, похороны – конец бытия, крестьянка с ребенком уподоблена мадонне. Пейзаж не может быть понят только как изображение местности. Он глубоко символичен в работах К. Петрова-Водкина.

Одной из семиотических закономерностей является оппозиция – противопоставленность знаков на основе различных признаков. Отношения противопоставления формируют структуру невербальной коммуникации. Оппозиция передается посредством композиционного решения, а также цветовой гаммой, первым и вторым планом, перспективой. Так, в пейзаже А. Лентулова «Загорск. Троице-Сергиева лавра» открытый белый цвет башен, стен и собора контрастирует с интенсивной синью неба. Художник выявляет архитектурный облик, высокую эстетику памятника древнерусского зодчества.

Третья составляющая – целостность. Целостность восприятия произведения живописи обеспечивается тем, что образ подчинен единому коммуникативному замыслу. Например, открытость русского пейзажа, его красоту, простор и безбрежность тонко чувствовал П. Корин. Эстетика демократического пейзажа представлена в работах Н. Крымова 20-30-х гг. Он сосредоточил внимание на тихих провинциальных городках, на спокойном течении жизни, на непримечательной красоте и простоте провинциальных дворишков.

Социальная информация, передаваемая посредством живописи, однонаправлена от художника к зрителю. Для социальной коммуникации важны все компоненты социальной информации – смысловой, сообщающей социально значимую информацию, оценочной, сообщающей об отношении коммуникатора (автора) к передаваемой информации (посредством созданного произведения), и ценностная ориентация, сообщающая об отношении в партнере или к самому себе.

Смысловая информация передается через тему, сюжет художественного произведения. Она значима в том случае, если передает социальные реалии, важные для общества, социальных групп, их социальные ценности.

В зависимости от характера пейзажного мотива можно выделить городской, сельский, индустриальный пейзаж; с присутствием человека и без такового, ландшафтный, мистический, религиозный, фактографический, романтический и др.

В XX в. получают развитие такие разновидности пейзажа, как городской и индустриальный. Для урбанизации характерны приток в города сельского населения и возрастающее маятниковое движение населения из сельского окружения и ближайших малых городов в крупные города (на работу, по культурно-бытовым делам и т. д.). Уже с рубежа XIX–XX вв. социология отмечала замену пейзажа природы пейзажем города.

Смысловая коммуникация тесно связана с тематическим полем дискурса (В. Рождественский «Березники. Химстрой» (1931) – стройки первый пятилеток; тема войны – картина А. Русакова «Блокадный пейзаж» (1941–1943), произведения А. Дейнеки).

В своих работах «Окраина Москвы. Ноябрь 1941 года» (1941), «Сгоревшая деревня» (1942) А. Дейнека точно воспроизводит предметную сторону окраины столицы: надолбы, горящие кроваво-красным цветом, холодную белизну снега и стальное холодное небо. Все выражено достоверно, подчеркнуты характерные атрибуты осажденного города. Художник стремится к обобщению. Выраженное в картине дыхание войны можно отнести к любому прифронтовому городу России. На полотне воплотилось суровое время войны, время потерь и утрат, лишений, борьбы и стойкости.

Тематическое поле дискурса посредством пейзажа представлено и в других направлениях пейзажного жанра. Реалисты породили «будничный пейзаж», воссоздающий прозаизм повседневной жизни (С. Герасимов, В. Бакшеев, Л. Туржанский). В лирических пейзажах А. Шевченко присутствуют люди за работой («Уборка сена»), в быту («Проходной двор», «Деревенский пейзаж»).

Художественный образ всегда символичен. Социально значимая оценка в живописи выражается явно как авторское отношение к изо-

бражаемому. Пейзажный образ соединяет в себе мировоззренческую и пластическую концепции.

Оценочная информация может быть актуализирована только через опору на смысл. Идея художника в пейзаже играет большую роль, чем в других жанрах, поскольку он почти лишен иных средств проявления идеи, как-то: фабулы, действия, психологического сцепления персонажей. Пейзаж – это целостный мир, где пластические средства устремлены к единству эмоционального воплощения идеи. Духовная жизнь времени, авторское настроение, общественная психология выступают в нем как всеобщее качество.

Пейзаж всегда таит духовную суть личности художника. Искусство знает много форм проявления личности художника. Они могут воплощаться в лирично звучащей природе, в суматохе города, в энергии строек, в ритме дорог. В символике Дейнеки и других художников ОСТА предметом их поэтического внимания в 30-е гг. XX в. становятся не природа и город, а ускользающее ощущение времени, тревожного и мятежного.

Чувство Родины, обострившееся в военное время, побудило художников формировать в своем творчестве идеал, отвечающий представлениям народа о родной земле. Вслед за А. Дейнекой оно нашло воплощение в работах Е. Зверькова, В. Сидорова, Н. Андропова, М. Иванова, П. Оссовского и проявлялось в попытках сформулировать образ Родины, поиске идеала природы страны, среды человеческого бытия.

Степень эффективности актуализации оценочной информации во многом зависит от выбора коммуникативных средств. В пейзажах П. Кончаловского с 1929 г. чувствуется интимная тональность, обращение к обычному, даже обыденному окружению человека. На полотнах – тихие переулки, скромные дворики, деревенские прудики. В прозаичном обнаруживается наслаждение жизнью, простыми человеческими радостями.

Ценностная ориентация в социальной психологии определена как социальная установка. Этим подчеркивается, что отношения между коммуникаторами носят характер определенной намеренности, целенаправленности. Здесь актуализируются прагматическая и экспрессивная функции социальной коммуникации.

В пейзаже первых послереволюционных лет рождались новые художественные ценности, детерминированные эпохой. Это были ценности духовного и нравственного плана. И хотя социального пейзажа не наблюдалось, социальные мотивы обуславливали его ценностные ориентации. Социальные мотивы давали о себе знать в ландшафтном пейзаже [4, с. 11], но в наибольшей степени социальную окраску акцентировал городской пейзаж, так как общественные перемены более ощутимы в городской среде. С середины 20-х гг. в искусстве пейзажа все более утверждается тема городской среды, делаясь выражением состояния человеческой души, социального самочувствия.

Индустриальный пейзаж первых десятилетий XX в. передавал дух революционных перемен. Оптимистический взгляд на мир пронизывал все направления пейзажного жанра. Изображение новостроек, использование ярких красок – всё порождало энтузиазм, веру в светлое будущее, вдохновляло на подвиги.

В пейзажах представлена жизнеутверждающая красота мира, тесная связь с преобразующей деятельностью человека. Через черты конкретной местности проступает собирательный образ Родины.

Искренняя окрыленность идеями создания нового общества породила оптимистическое и жизнеутверждающее творчество А. Дейнеки.

В работах А. Дейнеки, Г. Нисского прослеживается взаимодействие индустриальной и природной форм, динамические сдвиги в пространственном восприятии мира, связанные с созидательным трудом человека. Для советского пейзажа, развивавшегося в духе социалистического реализма, характерны образы, раскрывающие жизнеутверждающую красоту мира, тесно связанную с преобразовательной деятельностью людей.

В начале 1930-х гг. Г. Нисский уловил скупой цвет нового стиля жизни и суровую тональность эпохи. Он почувствовал индустриальный пейзаж как явление современной жизни, как новую среду, определяющую общественный и жизненный интерес человека. В индустриальном пейзаже он изобразил его ускоренный темп, его новые скорости.

Убыстряющиеся темпы современной жизни тонко чувствуют прежде всего люди искусства, изображая в своих произведениях. Например, в картине Г. Нисского «Осень. Семафоры» (1932) человек присутствует незримо, паровоз, семафоры, нити телеграфных проводов несут в себе частицу человеческой энергии. Динамику времени передают и экспрессивные пейзажи К. Редько, А. Лабаса «Первый советский дирижабль» (1931), «Поезд идет» (1929), П. Вильямса «Автопробег» (1930).

Интересное социологическое явление 30-х гг. – возникновение пейзажа будущего города: картина К. Богаевского «Порт воображаемого города» (1932). Он мог возникнуть только в эпоху социального романтизма. Идиллические мечтания художников первой трети XX в. противостояли действительности, но они соответствовали преобразованию общества. Городской пейзаж совпал с мечтой о будущем. «Белый город» в акварельных работах К. Богаевского похож на новостройки, новые городские районы 1960–1970-х гг. Еще одна особенность пейзажа этого периода отношение к жизни как к празднику, оптимизм, праздничность образа города («Днепрострой» К. Богаевского, 1930-е гг.). Таким отношением примечательны провинциальные пейзажи В. Юона, Б. Кустодиева. Даже в лирическом полотне К.С. Петрова-Водкина «Весна» (1935) во многом за счет сферической перспективы и колорита передается ощущение молодости, любви, весеннее настроение. Влюб-

ленные как бы парят над миром, под их ногами расстилается обыденная человеческая жизнь, но они на краткий миг вознесены над нею.

Ю. Пименов в ранних работах создавал образы, прославляющие индустрию и фабричный труд, а потом стал первым певцом советского города, а точнее Москвы. В картине «Новая Москва» (1937) улица Охотный Ряд изображена с точки зрения пассажирского открытого авто, за рулем которого женщина. Здесь все ново – и ситуация, и улица с недавно воздвигнутым огромным зданием Госплана (ныне – Госдума). Новые широкие улицы без всяких переулочков, дворики и тем более церквушек – идеологически верный и распространенный штамп пейзажа в советских фильмах 1930–1940-х гг. Москва виделась столицей не только СССР, но и некоего нового мира [там же, с. 263]. Советский пейзаж старался преодолеть отчуждение города от индивидуума.

Романтическое и символическое искусство И. Орлова, С. Пустовойта, А. Усенко, В. Рачева 1960–1980-х гг. прибегает к аллегории, мифу, которые придают предметному изображению характер вымысла, приобретающего всеобщее значение.

Социально значимая оценка выражается различными способами в системах синтетического уровня. Это может быть явно высказанное авторское отношение: энергиястроек, пейзаж «сурового стиля» военного времени, поиски национального идеала. Важны также способы передачи информации о социальной среде, социальной ситуации. Социальная среда выражена городским или сельским пейзажем, индустриальным или морским. Социальная ситуация представлена в виде конкретного занятия людей или времени дня. В работах Н. Поликарпова «По первому снегу» (1981), «Пора уборочная» (1987), «Ложатся длинные тени» (1998) представлены люди со своими повседневными занятиями или отдыхающие после трудового дня.

Русская деревня с ее жителями, русская природа с ее скромной волнующей красотой становятся главным мотивом в работах русских художников последнего десятилетия XX в. Особенно симптоматично обращение к образу Родины, эпическим панорамным пейзажам и пейзажам настроения на рубеже XX–XXI в. и в первое десятилетие XXI в. Работу Н. Поликарпова «Память о селе Подрелье» (2006) (стоящем на слиянии двух рек – Вятки и Быстрицы) характеризует левитановская грусть и вместе с тем эпичность. Пейзажи «За окнами август» (2002), «Тает первый снег» (2005), «Истобенск» (2003), эпическое полотно «Родина моя» (2003) воспевают красоту родного края [6]. Дорога с цветущим травостоем по обе ее стороны, прохладная гуща деревьев на первом плане. На среднем – уютное село Полом, уходящие к самому горизонту дали. И плывущие над ними облака – на третьем. Мы видим пример конструкции национального русского пейзажа. Но это не схематичный идеал, а самодостаточный, выстраданный художественный образ, передающий мироощущение автора.

На рубеже XX–XXI вв. для многих художников свойственно обостренное чувство Родины, поиск национальной идентичности через пейзаж, обращение к традиционному классическому пейзажу. Некоторые возвращаются к живописи из-за объективных причин: закрытие стекольных заводов и вследствие этого невозможность работать со стеклом (Борис Федоров), обращение к местным мотивам, русской провинции: работы Г. Комардиной (изображение Вышнего Волочка, Осташкова, Торжка, красот озера Селигер).

Возможности пейзажного жанра распространяются на изображение социальных групп и среды обитания человека. Например, «Яростный день» Алексея и Сергея Ткачевых (1995), «Село Андрейково» В. Стожарова (1958).

В советское время формируются национальные художественные школы, отражающие в пейзажной живописи разительные перемены в жизни людей, прославляющие человека труда, щедрость и красоту родного края (работы М. Сарьяна). Художники часто отправлялись в творческие командировки, некоторые были эвакуированы в период Великой Отечественной войны. Результат таких поездок – многочисленные работы, показывающие красоту многонациональной Родины, разнообразие ландшафтов, культур и народов, местный колорит. Таковы «Золотой пустырь» (1943) Р. Фалька, написанный во время эвакуации в Самарканде, пейзажи А. Шевченко, мотивы которых были найдены во время путешествия по Дагестану, Аджарии, Азербайджану. На основе впечатлений художник создаёт живописные образы. Произведения А. Древина, путешествовавшего по Армении, Алтаю, близки своей исповедальной глубиной экспрессионизму. Киргизские степи пишет П. Кузнецов, видит в них целостность мироздания и передает ее стройность ритма.

Образная концепция романтического искусства найдена в начале XX в. Она оказалась необычайно устойчива, время лишь внесло некоторые коррективы. Ощущение предстоящих перемен воплощено в произведениях А.А. Рылова «В голубом просторе» (1918) «Свежий ветер» (1918). Романтический образ как будто приспособлялся ко времени и нашел в нем свое место и свою среду. В первые годы после Октябрьской революции творчество А. Рылова сохраняло беспокойное, драматическое ощущение мира. Художник продолжал драматическую тему России. «Свежий ветер» – это новый образ, окрашенный пафосом мятежного духа природы и человека. Акцентируя определенное состояние природы, художник передает тревогу, характерные волнения сурового времени. Природа отражает смятенное самочувствие человека. Картина «В голубом просторе» (1918), словно по контрасту с драматично-тревожными предшествующими работами, порождена желанием покоя и гармонии, так недостающих смятенной и революционной России 1917 г. [4, с. 371–373].

Романтизм А. Рылова менялся со временем. В 1920-х гг. он исходил из мироощущения человека эпохи великих социальных потрясений,

а в 1930-х гг. утратил общественную напряженность. Романтические волнения 1930-х гг. уже не были социальными предчувствиями. В картинах отражена желаемая гармония, еще не установившаяся в обществе.

Произведения К. Петрова-Водкина нередко органично сочетают пейзаж с сюжетом. Примером такой картины может служить «Полдень» (1917). Пейзаж этот удивителен по масштабу идей и грандиозности пластического претворения. Художник пытается осмыслить весь мир и всю жизнь человечества. Круговорот человеческой жизни на Земле прочитывается в изображении рождения ребенка, работы крестьян, их отдыха, в сцене похорон и т. п. К. Петров-Водкин как бы обзорекает весь мир, его природу и деяния людей. Все в его картине космически значительно. Всколмленные дали с речными разливами раскрываются сверху, с планетарной высоты. Принцип сферической перспективы давал возможность представить землю как огромный мир. Сельскому сюжету придана национальная русская интонация.

Романтический пейзаж был обращен преимущественно к духовной сфере человека. Он улавливал духовные колебания общества, создавал вымысел, понимаемый как духовная реальность, недостающая человеку в действительности. Романтический образ – всегда модель воображаемого или существующего волнения эпохи. Существенным для романтического образа является пафос свободы. Стремление к свободе мысли, свободе раскрепощенной человеческой души присутствует во многих пейзажах К. Богаевского, в идиллических пейзажных интерьерах Н. Крымова. Романтические воззрения на жизнь продолжали питать и пейзаж 1930-х гг. Наряду со светлой мечтой в пейзаже народился идеал, строящий свои пространства вне действительности и устремленный в прошлое.

При оценке социальной значимости произведения искусства с точки зрения коммуникативной системы важны не только способы создания образа, но и способы передачи информации о социальной среде, социальной ситуации. В периоды социальных потрясений обществом востребованы произведения, максимально приближенные к социальной фактологии. Отсюда интерес к пейзажам «сурового стиля» или индустриальному пейзажу в годы первых пятилеток.

Художественный образ, формируемый искусством, недискретен, в значительной степени символичен, так как в нем воплощается социальный опыт человека. Для правильного понимания социальной значимости художественного образа необходимо учитывать зависимость его компонентов от всего комплекса исторически сложившейся и социально обусловленной культуры.

Живопись относится к коммуникативной системе синтетического уровня. Как коммуникативная система, она имеет свою структуру, использует разнородные средства, обладает целостностью. Особенностью данного канала коммуникации является визуальность, наличие специфических коммуникативных единиц (деталь, фрагмент, пейзажный об-

раз), как правило, он обладает однонаправленностью воздействия на аудиторию. В отличие от кино и телевидения живопись является непосредственным каналом коммуникации. Помимо основных коммуникативных функций (информационной, экспрессивной и прагматической), она выполняет социализирующую роль. Уступая по массовости кино, телевидению, живопись продолжает формировать через художественный (пейзажный) образ систему ценностей общества.

Список литературы

1. Богемская К.Г. Пейзаж. М.: АСТ-пресс : Галарт, 2002. 255 с.
2. Конечкая В.П. Социология коммуникации. М.: Международный университет бизнеса и управления, 1997. 304 с.
3. Кривцун О. Социальные функции искусства. Современные социологические теории. URL:<http://rud.exdat.com/docs2/index-464486.html?page=18>
4. Манин В. Русский пейзаж. М.: Белый город, 2000. 632 с.
5. Почепцов Г.Г. Теория коммуникации. М.: Ваклер; К.: Рефл-бук, 2001. 656 с.
6. Скоробогатова Т. Николай Поликарпов. М.: Белый город, 2008. 48 с.

ART COMMUNICATIVE FUNCTION AS AN OBJECT OF SOCIOLOGICAL ANALYSIS

G.A. Parakhonskaya

Tver State University, Tver

Communication function of art is analyzed in the article's format on the example of landscape painting. Communicative segments of synthetic communication level, its structure and unity are studied. Sociological aspects landscape interpretation and social value of landscape image are revealed

Keywords: communication, communication unit, landscape image, communication functions.

Об авторе:

ПАРАХОНСКАЯ Галина Анатольевна – кандидат исторических наук, доцент кафедры социологии ФГБОУ ВПО «Тверской государственный университет», г. Тверь. E-mail: parakhonskaya@gmail.com

Author information:

PARAKHONSKAYA Galina Anatolyevna – Ph.D. (History), Assoc. Prof. of the Dept. of Sociology, Tver State University, Tver. E-mail: parakhonskaya@gmail.com