

Спасскова О. П. – магистр художественно-графического факультета Государственного учреждения «Южно-украинский национальный педагогический университет имени К. Д. Ушинского».

Мысык И. Г. – доктор философских наук, профессор кафедры философии и социологии Государственного учреждения «Южно-украинский национальный педагогический университет имени К. Д. Ушинского».

УДК: 75.01+140.8+7.147

ВИЗУАЛИЗАЦИЯ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ О МИРЕ В СРЕДНЕВЕКОВОЙ КИТАЙСКОЙ ПЕЙЗАЖНОЙ ЖИВОПИСИ

В статье анализируется специфика образного восприятия действительности, представлений о мире, природе, человеке, отразившихся в средневековой китайской пейзажной живописи, в своеобразии выразительных средств.

Ключевые слова: китайская философия, мировоззрение, пейзажная живопись.

ВИЗУАЛІЗАЦІЯ УЯВЛЕНЬ ПРО СВІТ У СЕРЕДНЬОВІЧНОГО КИТАЙСЬКОГО ПЕЙЗАЖНОГО ЖИВОПИСУ

У статті аналізується специфіка образного сприйняття дійсності, уявлень про світ, природу, людину, що відбилися в середньовічному китайському пейзажному живописі, в своєрідності його виразних засобів.

Ключові слова: китайська філософія, світогляд, пейзажний живопис.

VISUALIZATION OF IDEAS ABOUT THE WORLD IN MEDIEVAL CHINESE LANDSCAPE PAINTING

This article analyzes the specifics of imaginative perception of reality, ideas about the world, nature, human being and people – all this as it reflected in the medieval Chinese landscape painting, in its expressive means originality.

Keywords: Chinese philosophy, outlook, landscape painting.

Китайская философия, включающая конфуцианские, даосские и буддистские духовные традиции, явилась фундаментом представлений о мире, отраженных в художественном культурном наследии. Даосизм оказал влияние на пейзажную живопись, задал концепцию имманентной взаимосвязи человека с природой. Философия даосизма, воплощенная средствами живописи, открывала возможность передачи тончайших смыслов, сопряженных с ритмами космоса и человеческого сердца.

Эпоху китайского средневековья прославили поэзия и пейзажная живопись. Они приблизили к нам и сделали более понятными и осязаемыми минувшие века. Именно они донесли до наших дней то высокое поэтическое вдохновение, тот огромный подъем духовных сил, которые определили эстетическое содержание большого периода китайской культуры.

Цель настоящей публикации – выявить особенности передачи мировоззренческих смыслов средствами средневековой китайской пейзажной живописи.

Интерес к китайской культуре со стороны исследователей только возрастает, а не убывает, о чем свидетельствует массив публикаций как в самом Китае, так и за его пределами (Г.В. Бондаренко, Н. Е. Боревская, Ван Цзянь, Л. С. Васильев, Н.А.Виноградова, Г. А. Гвоздевская, Гэ Гуйлу, Е.В.Завадская, Г. Г. Коломиец, Ли Чэнгуи, В. В. Малявин, У Гуанюань, Чэн Бин, ЧэнЛиань, К. М. Тертицкий, С. А. Торощев и др.).

В изображение природы художники китайского средневековья вложили не только свои личные и случайные настроения, но и общечеловеческие идеи, веками накопленную мудрость. Понятные людям всех эпох и наций размышления о справедливости, о месте человека в мире, любовь к своей отчизне и восхищение вечной красотой природы составляют сущность средневековой поэзии и живописи Китая.

Созданная в отдаленные от нас эпохи пейзажная живопись Китая пронесла сквозь века сложившиеся еще в древности приемы и формы. Поэтому ее глубина и значительность воспринимаются

в наши дни далеко не сразу.

Зритель чувствует в суровой сдержанности и внешнем сходстве свитков средневековых китайских живописцев какую-то загадочность, недосказанность и скрытый подтекст, которые он не может разгадать сразу. Эта загадочность и отпугивает его и привлекает, порождая бесчисленное количество недоуменных вопросов.

Основная сложность восприятия заключается в двойственном значении каждого пейзажного сюжета, доступном и понятном каждому образованному китайцу, но чуждом людям непосвященным. Намек, поэтические ассоциации присущи всему старому китайскому искусству, и особенно пейзажной живописи, которая служила одним из средств духовного общения между образованными людьми и часто преподносилась как излияние сердечных чувств или благопожеланий к определенным событиям жизни.

Вместе с тем, китайский пейзаж не занял бы в мировой истории искусств столь важного места, если бы он не имел и другого, гораздо более широкого смысла, делающего его доступным и понятным людям, мало знакомым с китайской символикой. Именно этот смысл сообщает ту значительность созданным много веков назад картинам, которая в равной мере ощущается разными людьми, независимо от степени эрудиции и специальных знаний. Чрезвычайно обостренное и непосредственное чувство природы, переданное с огромной искренностью и убедительностью, умение запечатлеть ее красоту и изменчивость – вот качества, прославившие в веках пейзажную живопись средневекового Китая.

Как всякое древнее и большое искусство, китайская пейзажная живопись, давая простую радость от ее созерцания, требует и определенного эстетического опыта от того, кто с ней соприкасается. Зрителю необходимо внимательно взглянуть в потемневшие шелковые свитки, чтобы заметить ошибочность своих первых поверхностных наблюдений. И тогда он начинает понимать глубокую оправданность и значительность оригинальных выразительных средств и неожиданность решений китайского искусства. Постепенно пробуждается заинтересованность и увлеченность сложным миром развернутых перед ним картин. Первоначальное впечатление однообразия сменяется изумлением перед богатством и красотой поэтического видения действительности. Каждый китайский пейзаж открывается как целый мир, наполненный ощущением то светлой радости земного бытия, то настроением печали, навеянной тишиной и величавостью природы. Человек, постигший существо средневековой китайской живописи, как бы испытывает чувства первооткрывателя, проникшего неожиданно для себя в прекрасный сказочный мир, правдивый и вместе с тем фантастический, где многое ему бесконечно знакомо и близко, а многое почти невероятно. Всматриваясь в китайскую картину, зритель сам невольно словно вступает в нее, превращаясь то в странника, то в исследователя, то в поэта. Художник раскрывает ему сокровенные тайны природы, приближая зрителя к ее жизни, вызывая в нем широкие поэтические ассоциации, как бы раздвигая перед ним границы изображенного.

Вся система средневекового мышления с ее сложной символикой отступает на задний план, когда перед взором зачарованного зрителя сменяют друг друга близкие и знакомые его собственным переживаниям картины природы. Нежные, еще безлистые цветущие ветви деревьев, стаи легких птиц, готовых вспорхнуть с качающихся ветвей, одинокие белоснежные цапли, задумчиво стоящие среди стелющихся на осеннем ветру камышей, или дикие утки, задремавшие под весенним солнцем в тихих водоемах, – все это не просто маленькие пейзажные сценки. В них заключена такая полнота жизни, что изумленный правдивостью и тонкой поэтической красотой показанного мира зритель захвачен тем острым, почти физическим чувством природы, которым проникнуты представшие перед ним образы. В скромных изображениях он обнаруживает подчас такую глубину и цельность чувства, что самый простой мотив превращается в значительное произведение искусства.

Можно сказать, что мир китайской средневековой живописи – это мир природы, тесно связанной с жизнью человека. Согласно даосским представлениям, «изначальная природа мириад вещей заключена в естественности. Поэтому ей можно следовать, но нельзя действовать; можно проникнуться, но нельзя схватить (обрести)» [3, с. 329]. Не случайно именно средневековый пейзаж всегда являлся в Китае выразителем самых лирических и возвышенных чувств своего

времени. Сама символика китайского пейзажа явилась результатом постоянного обращения к образам природы для передачи человеческих чувств, мерилom которых она является. Человеческие качества также издревле соизмерялись с природой. Так, пион служил символом знатности и богатства, бамбук ассоциировался с мудростью ученого. Пышный лотос, вырастающий нежным и светлым из ила и тины, – не просто красивый цветок: китайский художник вкладывал в изображение лотоса особые чувства, так как этот цветок – знак чистого человека с незапятнанной жизнью, стойко проходящего через грязь и соблазны. А сочетание бамбука, вечнозеленой сосны и цветущей зимой дикой сливы мэйхуа, встречающееся во всех сферах китайского искусства (по-китайски – «три друга холодной зимы»), означает стойкость и верную дружбу.

Это своеобразное мировосприятие, связанное с постоянным общением с природой, зародилось в Китае, стране земледельческой, еще в глубокой древности и с тех пор на протяжении многих веков превратилось в сложную и детально разработанную эстетическую систему.

Накопленные опытом многих поколений, проверенные временем правила указывают на упорные и последовательные поиски наиболее возвышенного и цельного выражения в искусстве представлений человека о мире природы. Ни одна из характерных особенностей эмоционального содержания построения или колорита пейзажной живописи не являлась случайностью. Необычайно устойчивые принципы средневекового искусства в пору расцвета способствовали кристаллизации его лучших достижений, отражали гуманистические идеалы времени.

Многие отличительные качества китайской живописи, создавшей свое направление пейзажа, предстают перед нами особенно наглядно и при сопоставлении ее с пейзажной живописью других стран. При этом довольно ясно выступают особенности, порожденные самим характером исторических условий, в которых развивался пейзажный жанр в Китае.

Раннее возникновение пейзажной живописи в Китае связано с глубокой эстетической подготовленностью человека к восприятию образа природы как самостоятельной художественной ценности. Отсутствие той жесткой церковной догматики, которая в известной мере ограничивала сферу образов и чувств в европейской культуре средневековья, определило более светскую направленность изобразительного искусства ряда восточных средневековых государств, в том числе и Китая. Длительность процесса созревания определенных эстетических представлений, широта и утонченность светской культуры древних городов, где религиозно-мифологический пантеизм получил свое разработанное поэтическое и художественное оформление, подготовили уже в средние века возможность развития такого жанра, как пейзаж.

В то же время восприятие природы в средневековом Китае связано с противопоставлением ей бренности человека, с одухотворением и обожествлением ее сил, с осмыслением ее как носителя великих и вечных законов, только через постижение которых человек может достичь мудрости: «Мудрец достигает естественности и плывёт сквозь страсти myriad существ. Поэтому он идёт следом, но [сам] не действует, следует, но не свершает (не проявляет себя), устраняет то, что вводит его в соблазн (сомнения), и то, что вызывает желания. Поэтому в его сердце нет хаоса, а изначальная природа вещей достигается сама» [3, с. 330].

Китайский пейзаж всегда фантастичен, несмотря на свою реальность, он как бы обобщает наблюдения над природой в целом. Подобное понимание природы как явления, которое господствует над жизнью и чувствами человека, связано со всем строем средневековой китайской философско-мифологической системы мышления, сложившейся еще в древности, но сформулированной и обобщенной уже в период средневековья. Частное и личное выражение чувств в китайском пейзаже всегда заменено характерным для средневековья взглядом на мир как на некое нерасторжимое единство [2].

Как самостоятельный жанр пейзаж появился в Китае еще в VI в. Пейзажи китайских художников, выполненные **тушью на шелковых свитках**, очень одухотворены и поэтичны. Они имеют глубокий философский смысл, как бы показывают вечно обновляющуюся природу, беспредельное пространство, которое кажется таковым из-за введения в композицию обширных горных панорам, водных гладей и туманной дымки. В пейзаж включаются человеческие фигурки и

символические мотивы (горная сосна, бамбук, дикая слива), олицетворяющие возвышенные духовные качества. Под влиянием китайской живописи сложился и японский пейзаж, отличающийся обостренной графичностью, выделением декоративных мотивов, более активной ролью человека в природе[4].

К VII веку в Китае уже сложилась ясная концепция пейзажа, а с ней – замечательная школа пейзажистов. Созерцание природы в средневековом Китае стало неотъемлемой частью духовной жизни. Не удивительно, что изображение природы в VII–VIII веках ставится ведущим жанром живописи в этой стране.

Несколько необычны внешние признаки китайского пейзажа. Ни рамы, ни подрамника, на который натягивается холст, здесь нет. Длинная узкая полоска шелковой ткани или рисовой бумаги свернута трубкой. Хочешь посмотреть – разверни свиток. Свитки вертикальной композиции – «тяо-фу» – служили обычно для украшения стен. Если композиция была решена по горизонтали – «шоу-цзюань», в несколько метров длиной, ее рассматривали часть за частью, расположившись на полу. Пейзаж напоминал хорошую книгу. Он существовал не для украшения, а для духовного общения.

Не всегда свиток бывал в несколько метров длиной, но в целом для китайского пейзажа характерен вытянутый формат. С необычным размахом, словно увиденные с двух точек (сверху и прямо), изображены причудливой формы деревья, грандиозные горы, беспредельные воды. Пейзаж так и называется: «шань-шуй» – горы-воды. Это традиционный тип картины. И горы и воды, как правило, окутаны тонким туманом, который разъединяет композицию на ясно читаемые компоненты и вместе с тем объединяет в единое целое с небесами. Горы-воды могут быть населены крохотными фигурками людей и животных, застроены редкими крохотными фанзами, отчего размеры и массы пейзажа кажутся еще более внушительными. Иногда с исключительным изяществом в композицию введены иероглифы надписей. Они живут в плоскости свитка, еще более оттеняя глубину туманного пространства, но своей изысканной каллиграфией родственны рисунку ветвей, листьев и других деталей изображения. Лаконичны и полны поэзии названия пейзажей: «В осенний вечер лодка ставится на ночь» и т. п.

В свитках VII столетия природа погружена в неподвижное безмолвие или громоздится в космическом преувеличении (Ли Чжао-дао). Позже, ближе к XII веку, пейзаж приобретает все большую одухотворенность, поэтичность и, наконец, движение. Картины Ма Юаня – подлинная изобразительная музыка, умиротворенная, полная неизъяснимой грусти.

И однако же, попади в Китай, мы вряд ли узнали бы те или иные места по изображениям на средневековых картинах. И не потому, что за истекшие столетия в Китае изменился характер ландшафта. Средневековый художник не имел целью изобразить нечто конкретное. Пользуясь точным знанием характерных деталей, он писал величественную поэму – песнь мудрой красоте вселенной, какой представлял ее, исходя из жизненного опыта.

С VIII века в китайской живописи получает распространение и другой тип пейзажа, представляющий как бы извлечение из панорамной структуры шань-шуй. Это так называемая «живопись цветов и птиц». Если кисть китайских мастеров всегда отличалась необыкновенной, изысканной точностью мастерства, то в жанре «цветов и птиц» ее возможности выражены сверх всяких технических пределов (ЮньШоупин).

Достигшая блестящих результатов в рамках средневекового мышления, китайская живопись после XVII века переживает период некоторого зстоя. В это время создаются ученые трактаты о правилах писания деревьев, цветов, скал, рассматриваются идеальные образцы живописи мастеров прошлого. Отдельные талантливые мастера Востока XVII–XX веков совершенствовались и «осовременивали» традиционную живопись более свободной манерой исполнения (Чжу Да), колористическими находками, введением перспективы. Но процесс этот шел довольно медленно, не порывая со средневековыми традициями, сохранившимися до XX века.

Пейзаж «шань-шуй», то есть «горы-воды», особый традиционный тип картины, являющийся классическим образцом китайского пейзажного жанра, равно как и все другие изображения природы, сложился и достиг расцвета в Китае ранее, чем в других странах. Зародившись в первых веках нашей эры, пейзаж в китайском искусстве не только приобрел совершенно самостоятельное значение, но стал главным выразителем идейных, эмоциональных

и этических взглядов, сложившихся в Китае в эпоху средневековья. Его воздействие распространилось на искусство других средневековых восточных государств, в частности на искусство Центральной Азии, Ирана, Японии и Кореи, где пейзажная живопись возникла значительно позднее.

Нельзя сказать, что подобный вид пейзажа являлся единственным способом и пониманием изображения природы. Но именно в обобщенных и грандиозных ландшафтах с изображением гор и вод наиболее цельно воплотилась специфика китайского средневекового миропонимания и поиски характерного для этого времени эстетического идеала. Природа в ее нетронутой и цельной гармонии воспринималась средневековыми китайскими поэтами и мыслителями как своего рода огромный храм, священное место очищения и возвышения духа, как место, где человек постигает самого себя, обретая утраченную в суете мира гармонию души. Каждая часть, каждый атом природы являлись, по представлениям китайского художника-философа, не просто ее элементами, а выразителями тех же высоких идей, что и весь простор большого мира, понимаемый как нечто непостижимое и необъятное. Чувство восхищения красотой природы, весьма разнообразно выразившееся в живописи различных стран, в Китае всегда определялось философской глубиной обобщений, доведенных подчас до монументальности образов. Бескрайняя широта пространства, глубина и ясность пропитанных туманной влагой далей, всегдашняя недосказанность и сдержанная сила чувств китайских картин заставляют зрителя воспринимать в них мир в его единстве, где детали составляют лишь части всеобщего.

Своеобразие художественного видения и философское осмысление пейзажа породили особый творческий метод, ставший традиционным для китайской пейзажной живописи многих столетий. Китайский художник создавал свою картину не по зарисовкам с натуры, а путем обобщения многовековых наблюдений, легших в основу определенных канонов. Построение пейзажа в большинстве случаев основано на нескольких традиционных принципах.

Само понятие «пейзаж» для китайских картин природы в известной степени условно. Восприятие природы и ее элементов в Китае в целом настолько всеобъемлюще, что почти все живописные жанры связаны с пейзажем. Многие из тех сцен, где изображены какие-либо небольшие детали природы, например стаи рыб, плывущих в глубокой прозрачной воде, ветка бамбука или распустившийся цветок, настолько близки по выраженному в них широкому мироощущению к пейзажу, что их далеко не всегда возможно расчленить, так же, как и найти им точные аналогии в искусстве других стран. В том случае, когда наиболее значительное место отводится изображению цветов, птиц или животных, китайские художники относят подобные картины к так называемому жанру «цветов и птиц», как бы вычлняя из пейзажа еще один способ изображения мира природы.

При общности мировосприятия и стиля каждый из этих жанров имеет свою специфическую «построенность» и эмоциональное звучание. Жанр «цветов и птиц», так же как и «горы-воды», получил огромное распространение уже в VIII–XII веках и сохранил свою жизнеспособность до наших дней. Иногда произведения этого жанра писались на веерах, альбомных листах и почтовой бумаге. При взгляде на эти маленькие пейзажи, где отражен целый мир жизни растений и животных, у зрителя зачастую рождается почти физическое, осязательное впечатление шелковистости перьев изображенной маленькой птички или прихотливости полета двух бабочек над цветущим деревом. Это впечатление основано на том, что китайский художник в пору расцвета средневекового искусства, прежде чем писать свои картины, подобно естествоиспытателю, с бесконечной тщательностью изучал природу во всех ее мельчайших проявлениях. Он прекрасно знал структуру каждого листа, движение медлительных гусениц, пожирающих спелые плоды, он знал мягкую поступь крадущегося тигра и настороженный поворот головы молодого оленя, прислушивающегося к шорохам леса. Его творческий метод основывался не на прямой передаче натуры, а на многолетней тренировке зрительной памяти и на копировании образцов, на бесконечном повторении одних и тех же мотивов в различных видах и аспектах. Метод скрупулезного изучения деталей, применявшийся в жанре «цветов и птиц», приводил к тому, что художник воспроизводил движения животного или структуру растения, словно рассматривая в отдельности каждый элемент пейзажа; приближая к зрителю микромир природы, художник помогал ему постичь все ее слагаемые. Этот метод позволял живописцам использовать великолепно отточенную наблюдательность и в

несколько иной манере. Чтобы передать с поразительной смелостью самое существо явления, поэтическое и образное его ощущение, они научились отбрасывать лишние детали, как бы приблизив к зрителю душу самого предмета.

В пейзажах «гор и вод» природа, напротив, отдалена от зрителя, который созерцает ее издалека. Впечатление, которое она производит, иное, нежели в упомянутых выше сценах. Китайские художники, которые не подошли к открытию законов линейной перспективы, разработали свои особые принципы, помогающие им создать иллюзию огромного пространства. Живописец смотрит на открывающийся перед ним вид словно с высокой горы, отчего горизонт расстилается перед ним необыкновенно широко. Автор картины как бы находится одновременно и над землей, созерцая ее «с птичьего полета», и будто видит перед собой еще более высокие горы, поднимающие горизонт в бесконечную высь. Сама вытянутая форма свитка способствует такой передаче пространства. Для того чтобы создать впечатление дальних и ближних расстояний, художник делит свой пейзаж на несколько планов, высоко поднятых один над другим. Таким образом, дальние предметы оказываются самыми высокими: «всякий предмет в китайской эстетико-философской традиции был ценен тем, что за ним символически прозревалась пустота Дао. Позже это стало основой для пейзажной живописи типа «горы-воды», а также утонченной до избыточной мелочности китайской скульптуры»[3, с.397].

На переднем плане в китайском пейзаже обычно размещены группы крупных предметов, скалы, деревья, иногда строения. Эти детали первого плана служат некоей масштабной единицей, с которой соотносятся все окружающие части пейзажа и расстояния. От этой ясной и чрезвычайно четко изображенной группы художник отделяет последующие планы либо водным пространством, либо туманной дымкой, обволакивающей подножия гор и очертания дальних предметов. Дальние вершины то вырисовываются легким силуэтом, то почти исчезают, словно поглощенные дымкой, так что между передним и задним планами создается воздушный прорыв, разделяющий их на расстояние, кажущееся безмерно большим. Это воздушное или водное пространство связывает в единое целое разрозненные части пейзажа, сливает их в единый ансамбль. Для того чтобы усилить впечатление грандиозности мира, живописец непрерывно противопоставляет малые формы большим. Деревья кажутся огромными рядом с крошечными фигурками людей у их подножия, но если зритель бросит взгляд ввысь, то увидит, что и эти деревья ничтожны по сравнению с махинами нависших скал, на вершинах которых сосны и ели выглядят былинками. Вместе с тем, воспринимая как единое целое картину изображаемого мира, китайский художник на основе эмпирических познаний о природе рисует отдельные ее детали словно увиденными в бинокль, приближая их к зрителю и помогая ему постичь природу и как некий синтез и как сумму гармонически соединенных фрагментов.

Это непрерывное противопоставление малых форм большим создает ощущение динамического развития пространства и еще более усиливает зрительное ощущение расстояния. Путник, бредущий по горной тропе, занимает крошечное пространство; включенный в пейзаж, он сам может видеть лишь малую его часть, поскольку изображенная природа бесконечно больше и шире, чем может охватить человеческий глаз. Однако зритель, глядя на неспешно движущуюся фигуру, осознает благодаря ей окружающее пространство так, словно ему пришлось взглянуть на землю с гигантской высоты и переосмыслить все ее привычные глазу масштабы. Китайским художникам в своих пространственных пейзажах удалось передать то чувство духовного подъема и ощущения вечности, которое испытывает обычно человек, находящийся высоко в горах и созерцающий дали. Это чувство в силу своей общечеловечности вневременно и доступно любому человеку вне зависимости от того, кто он и когда созерцает картину.

Средневековый китайский пейзаж рождает при внимательном ознакомлении с ним целый ряд разнообразных эстетических ощущений, пробуждая философскую рефлексию. Его красота раскрывается постепенно, по мере вживания зрителя в его образный строй поэтическое и лирическое звучание все более и более усиливается. Несмотря на присущий средневекому искусству сложный строй мышления и символическое восприятие вселенной, глубина и жизненная сила китайского пейзажа остались понятными для последующих эпох. Проникновение в живую жизнь природы, навеянное ею самою подлинное вдохновение, сила чувства сохранились

независимо от того скрытого смысла, который имел значение во времена создания средневековых произведений искусства [1, с. 5].

Таким образом, столь характерное для искусства почти всех средневековых стран и народов стремление к установлению единства и взаимосвязанности всех процессов, происходящих в мироздании, показывает, что китайская живопись при всем своеобразием художественных решений была явлением далеко не изолированным, а многими корнями связанным с общими эстетическими идеалами всего человечества, характерными для этого этапа культуры. Именно на протяжении периода средневековья художественное воображение человека впервые пыталось воспроизвести стройную картину вселенной в ее единстве, природы – в ее бесконечности и изменчивости. Желание представить себе мироздание как гармоническое стройное целое, равно как и мысль о взаимодействии всех сил природы, явились важным этапом в познании мира человечеством.

В каждой стране, на каждом этапе развития средневековой культуры возникали и складывались свои образные системы, явившие собой оригинальные способы визуализации духовных исканий. В этой цепи поисков китайская пейзажная живопись явилась неповторимым эстетическим открытием, надолго определившим характер образного мышления, миропонимания китайского народа.

Следуя даосской концепции, китайский художник воспринимает пейзаж как часть необъятного и просторного мира, как грандиозный космос, где человеческая личность – ничтожная часть вселенной – растворена в созерцании великого, непостижимого и поглощающего ее пространства.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Виноградова Н. А. Китайская пейзажная живопись / Н. А. Виноградова. — М. :Изобраз. искусство, 1972. — 160 с.
2. Китайская живопись // Ларчик. Статьи об искусстве, живописи и художниках и их картинах, [Цит.2012, 29 октября]; [Электронный ресурс]. — Режим доступа :<http://larchik.com.ua/p/china.html>.
3. Маслов А. А. Мистерия Дао. Мир«Даодэцина» / сост., пер. с древнекит.иссл. ипримеч. А. А. Маслова; ин-тДальнего Востока РАН, научно-иссл. Центр духовно-мистической культуры. —М. :Изд-во «Сфера» Российского Теософского Общества, 1996. — 512 с.
4. Пейзаж / Словарь художественных терминов, [Цит. 2012, 29 октября]; [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://iskusstvom.ru/108.php>.

Цибра М. Ф. – доктор філософських наук, професор кафедри філософії, історії та політології Одеського національного економічного університету.

УДК: 141. 7

ФІЛОСОФІЯ СУСПІЛЬНОЇ ІНЕРЦІЇ

У статті проаналізовано різні підходи до класифікації видів суспільної інерції, їх визначальна роль у сучасних формах взаємодії людини і суспільства.

Ключові слова: суспільство, взаємодія, соціальна адаптація, суспільна інерція, стагнація.

ФИЛОСОФИЯ ОБЩЕСТВЕННОЙ ИНЕРЦИИ

В статье проанализованы различные подходы к классификации видов социальной инерции, их определяющую роль в современных формах взаимодействия человека и общества.

Ключевые слова: общество, взаимодействие, социальная адаптация, социальная инерция, стагнация.

PHILOSOPHY SOCIAL OF INERTIA

The article analyses the various approaches to the classification of types of social inertia and their defining role in modern forms of interaction between person and society.