

МЕТАФИЗИКА ПРИРОДЫ: ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИЙ АНАЛИЗ Т. БУРКХАРДА КИТАЙСКОЙ ПЕЙЗАЖНОЙ ЖИВОПИСИ

Фотиева Ирина Валерьевна
Доктор философских наук, профессор
Алтайского государственного университета.
Россия, г. Барнаул.

Шишин Михаил Юрьевич
Искусствовед, член-корреспондент
Российской академии художеств,
доктор философских наук, профессор,
заведующий международной кафедрой
ЮНЕСКО Алтайского государственного
технического университета.
Россия, Барнаул.
shishinm@gmail.com

Аннотация

Статья посвящена наследию еще недостаточно известного в России философа, культуролога, искусствоведа Титуса Буркхардта. Дается обзор раздела одной из его ведущих работ «Сакральное искусство Востока и Запада. Принципы и методы», посвященного пейзажной китайской живописи. Отмечается точность и глубина проводимого Буркхардтом анализа как художественно-выразительных средств, так и философско-метафизических основ китайской пейзажной живописи, а также ее отличия от близких европейских течений.

Ключевые слова: живопись, пейзаж, китайская живопись, буддизм, даосизм.

Библиографическое описание для цитирования:

Фотиева И.В., Шишин М.Ю. Метафизика природы: искусствоведческий анализ Т. Буркхардта китайской пейзажной живописи // Искусство Евразии. – 2017. – № 3(6). – С. 104-113. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2017.03.010. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/821476/48/>

Особое место в искусствоведении занимает имя Титуса Буркхардта (1908-1984) – метафизика, философа, специалиста в области сравнительного религиоведения, исследователя традиционного искусства и цивилизации. Он был внучатым племянником гораздо более известного в России Якоба Буркхардта. Как писал С.Х. Наср, «о метафизике Буркхардт писал с чрезвычайной ясностью, а его книги и статьи о традиционных искусствах, в особенности алхимии, о которой он написал, вероятно, самую выдающуюся книгу XX века, обладали несравненной глубиной... Однако именно в сфере искусства он оставил после себя наследие, обладающее непревзойденной ценностью. Он не только обнаружил

метафизическую истину различных традиционных цивилизаций посредством языка сакрального искусства, но он также написал несколько работ, проливающих свет на христианское искусство...» [2].



*Рис. 1. Т. Буркхардт (Titus Burkhardt), 1950.
Источник: www.worldwisdom.com*

Но здесь хотелось бы особенно отметить вклад Т. Буркхардта в исследование дальневосточной, прежде всего китайской пейзажной живописи. В книге «Сакральное искусство Востока и Запада. Принципы и методы», на которой мы хотим остановиться в данной статье, он анализирует как выразительные средства, используемые китайскими живописцами, так и метафизическое «наполнение» самих работ.

«Феномен дальневосточной пейзажной живописи, – пишет Буркхардт, – обычно напоминает о шедеврах “северной школы”, которые отличаются изысканной экономией в использовании средств и “спонтанностью” исполнения, а также употреблением индийской туши и техники размывов. Термин “северная”, применяемый к этой школе, не несет географического подтекста, это просто обозначение особого направления в китайском буддизме, и его произведения в действительности представляют даосскую живопись, в той форме, в которой она была увековечена в рамках китайского и японского дхьяна-буддизма» [1, с. 170].

Далее Буркхардт детально останавливается на глубоком философском символизме этого направления. Он отмечает, что даосское искусство отражалось символом круга с отверстием в центре. «Круг представляет небо, или космос, пустота в его центре – единственную в своем роде и трансцендентную Сущность. Иногда эти круги украшены символом двух космических драконов, аналогичных взаимодействующим принципам Ян и Инь, “активному” и “пассивному”; драконы вращаются вокруг отверстия в центре, словно стремясь поймать неуловимую пустоту. Такова точка зрения и пейзажной живописи буддийского (чаньского) вдохновения, где все элементы, горы, деревья и облака, существуют только для того, чтобы через контраст подчеркнуть пустоту, из которой они, по-видимому, возникли в одно мгновение и от которой отделились, подобно эфемерным островкам» [1, с. 170]. Буркхардт подчеркивает пронизанность китайской живописи философско-религиозным содержанием, причем, как правило, существенно более глубокую, чем в религиозной (христианской)

живописи Европы. Здесь скорее следует провести параллель с иконописью, где громадную роль играл символ, но, в отличие от религиозно-христианской живописи, божественное начало проявлено не через лики или жития святых, а через саму Природу.

Далее Буркхардт детально анализирует своеобразие китайского символизма. «В древнейших китайских изображениях пейзажей на металлических зеркалах, кубках или надгробиях люди и предметы, кажется, подчинены игре элементов: ветра, огня, воды и земли. Для отражения движения облаков, воды и огня используются различные типы криволинейного меандра; скалы задуманы как восходящее движение земли; деревья определены не столько своими статическими очертаниями, сколько структурой, которая обнаруживает ритм их роста. Космическое чередование Ян и Инь, активного и пассивного, очевидно в каждой форме композиции. Все это соответствует шести принципам, сформулированным в V в. н.э. знаменитым художником Се Хэ: 1) творческий дух должен отождествляться с ритмом космической жизни; 2) кисть должна выявлять сокровенную структуру образа; 3) сходство должно устанавливаться контуром; 4) особенности предметов передает цвет; 5) композицию следует располагать согласно замыслу; б) традиция должна быть сохранена следованием образцам. Это позволяет убедиться в том, что в основе произведения лежит ритм, изначально выраженный посредством структуры линии, а не статический план и не пластические контуры вещей, как в случае традиционной живописи Запада. Техника живописи индийской тушью развилась из письма, вышедшего из пиктографии. Китайский каллиграф держит кисть, не имея под рукой никакой опоры, и рисует линию движением, начинающимся от плеча. Эта методика сообщает живописи свойство текучести, сочетающейся с лаконичностью... Китайский или японский художник, – подчеркивает Буркхардт, – никогда не изображает мир наподобие законченного космоса, в этом отношении его видение отличается от видения уроженца Запада, чья концепция мира всегда более или менее “архитектурна”. Дальневосточный художник созерцателен, и для него мир, словно созданный из снежинок, быстро кристаллизуется и быстро растворяется. Поскольку он никогда не перестает осознавать “непроявленное”, то наименее “плотные” физические формы для него ближе к Реальности, лежащей в основе всех явлений; отсюда тонкая передача атмосферы, которая восхищает нас в китайских изображениях акварелью и тушью» [1, с. 171]. Последние замечания, на наш взгляд, являются весьма тонкими: и в буддизме, и в даосизме никогда не превалировало все более утверждавшееся на Западе представление о природе, о материи как о чем-то плотном, статичном, инертном. Напротив, здесь, как известно, с самого начала развивались идеи «текучего», «мгновенного» бытия, потока дхарм и т.д., что прочно утвердилось в канонах живописи.

«В данном стиле живописи, – продолжает Буркхардт, – нет определенной перспективы, сводящейся в единственную точку, но ощущение пространства возникает благодаря своего рода “поступательному созерцанию”. Когда смотришь на “вертикальный” свиток, висящий на стене на уровне сидящего зрителя, взгляд поднимается по планам картины как по ступеням, от нижней части изображения и до самого верха; “горизонтальный” свиток по мере его рассматривания разворачивается из конца в конец, и взгляд следует этому движению. “Поступательное созерцание” не отделяет целиком и полностью пространство от времени, и по этой причине оно ближе к настоящему опыту переживания, чем перспектива, искусственно приостановленная на единственной “точке зрения”. Более того, все традиционные искусства, каков бы ни был их опыт, ведут к синтезу пространства и времени. Хотя даосско-буддийская живопись не обозначает источника света через игру света и тени, ее пейзажи наполнены светом, проникающим сквозь каждую форму, подобно божественному

океану с жемчужным свечением: это блаженство Пустоты (шуньи), которая светла благодаря отсутствию всякой тьмы» [1, с. 171]. Интересно отметить, что критика перспективы здесь у Буркхардта пересекается с ее критикой в работах Флоренского, хотя они подходят к ее анализу с разных сторон.

Буркхардт говорит о том, что неоднократно делались попытки связать этот стиль с европейским импрессионизмом, хотя, по его мнению, их отправные моменты различаются в корне, несмотря на несущественные аналогии. Например, «когда импрессионизм делает условными характерные и устойчивые контуры вещей, предпочитая мимолетное воздействие (впечатление воздушного пространства), то это происходит не потому, что он ищет присутствие космической реальности, стоящей выше индивидуальных объектов, но, напротив, потому, что он пытается создать субъективное впечатление, как бы мимолетно оно ни было; в этом случае “эго”, с его полностью пассивной и эмоциональной чувствительностью, искажает изображение. Даосская живопись, наоборот, и в своем методе, и в своей интеллектуальной ориентации избегает порыва разума и чувства, жаждущих индивидуалистического утверждения. По представлениям даосской живописи, мимолетность природы со всеми ее неподражаемыми и почти неуловимыми качествами не является в первую очередь эмоциональным переживанием. То есть волнение, порожденное природой, в любом случае не эгоистично и даже не гомоцентрично; его вибрация растворяется в безмятежной тишине созерцания. Чудо мгновения, остановленное ощущением вечности, открывает изначальную гармонию вещей, гармонию, которая обычно скрыта под субъективной непрерывностью сознания. Когда эта пелена внезапно разрывается, до сих пор не наблюдаемые взаимоотношения, связующие воедино все существа и явления, обнаруживают свое сущностное единство. Отдельное изображение может представить, например, двух цапель весной на берегу ручья; одна из них пристально вглядывается в глубины вод, другая прислушивается, и своими мимолетными, но статичными позами они таинственным образом едины с водой, с изогнутым на ветру тростником, с горными вершинами, всплывающими над туманом. Так в одном аспекте девственной природы Вечное, подобно вспышке молнии, коснулось души художника» [1, с. 172].

Далее Буркхардт останавливается на еще одном принципиально важном отличии не только китайской пейзажной живописи, но и всего дальневосточного искусства в целом, от западноевропейского. «Хотя это искусство, полное намеков, существует прежде всего для самого художника, оно является методом для реализации созерцательной интуиции» [1, с. 174]. Иными словами, здесь не могло быть тезиса «искусство для искусства»: само искусство – лишь одно из форм просветления, духовного восхождения. Буркхардт считает, что здесь произошел органичный синтез даосизма и буддизма в форме дхьяна-буддизма; при этом «влияние двух традиций основано на вполне последовательном отождествлении Пустоты (шуньи) с даосским понятием Небытия; эта Пустота, или Небытие, оставляет свой отпечаток на разных уровнях реальности в качестве неопределенности, бесформенности, бестелесности. Техника живописи индийской тушью, с ее каллиграфией текучих знаков, достигающей своего совершенства лишь в работах высочайшей интуиции, гармонирует с интеллектуальным «стилем» дхьяна-буддизма, который всеми своими средствами стремится вызвать после внутреннего кризиса внезапное озарение, японское сатори. Художник, следующий методу дхьяны, должен поэтому заниматься каллиграфической живописью до тех пор, пока не овладеет ею, а потом он должен забыть ее. Подобным же образом он должен сосредоточиться на своем предмете, а потом отделить себя от него; тогда одна лишь интуиция станет управлять его кистью [3; подобный метод используется в искусстве стрельбы

из лука]. Следовало бы упомянуть, что этот художественный метод сильно отличается от метода, воспринятого другой, иератической ветвью дальневосточного буддийского искусства, которая наследует свои образцы из Индии и сосредоточена на сакральном образе Будды. Далекое от требования внезапной вспышки интуиции, создание “иконы” или статуи Будды, по существу, основывается на точной передаче прототипа; хорошо известно, что сакральный образ объединяет пропорции и особые знаки, которые традиция приписывает Будде. Духовная сила этого искусства гарантируется его целеустремленностью и почти неизменным характером форм. Интуиция художника может выявить некие качества, подразумеваемые в его модели, но строгое соблюдение традиции и вера способствуют увековечению сакраментального характера его искусства» [1, с. 175]. Здесь точка зрения Буркхардта вполне традиционна: в буддологии принято четко разделять более «традиционно-религиозную» школу буддизма махаяны с соответствующими традициями в искусстве от буддизма хинаяны, который в чем-то ближе к «северной школе», анализируемой Буркхардтом. Но одновременно он видит и внутреннее единство двух, казалось бы, столько разных направлений: «Эти два изобразительные искусства объединяет то, что оба они выражают прежде всего состояние бытия во внутреннем покое. В иератическом искусстве это состояние внушается позой Будды или бодхисатвы и формами, исполненными внутреннего блаженства, тогда как пейзажи выражают подобное состояние благодаря “объективному” содержанию сознания, созерцательному видению мира. Это “экзистенциальное” качество буддийского искусства можно было бы упомянуть в противовес негативной форме доктрины» [1, с. 176].



Рис. 2. Ши Тао. Бамбук. Источник:
<http://www.chinapage.com/painting/shitao/shitao.html>



Рис. 3. Ши Тао. Деревня среди скал. Альбомный лист, XVII - начало XVIII в. Источник:
<http://www.chinapage.com/painting/shitao/shitao.html>

Глубоко религиозный характер китайской пейзажной живописи проявляется и в самом творческом процессе. «Что касается пейзажной живописи, – пишет Буркхардт, – то неизменные правила искусства менее заинтересованы в изображении предмета, чем в художественном процессе как таковом. Прежде чем сосредоточиться на своей работе, или, точнее, на своей собственной сущности, лишенной образов, ученик дзен должен со всей тщательностью подготовить свои инструменты и расположить их, как для обряда. Предельная обусловленность его движений заранее предотвращает вторжение любого индивидуалистического “импульса”. Таким образом, творческая спонтанность реализуется в пределах освященной основы» [1, с. 176].



Рис. 4. Ши Тао. Осень на окраине Янчжоу. Источник: <http://www.chinapage.com/painting/shitao/shitao.html>



Рис. 5. Ши Тао. Травяная хижина. Источник: <http://www.chinapage.com/painting/shitao/shitao.html>



Рис. 6. Ши Тао. Бамбук и хризантема. Источник: <http://www.chinapage.com/painting/shitao/shitao.html>



Рис. 7. Ши Тао. Возвращение. Источник: <http://www.chinapage.com/painting/shitao/shitao.html>

Здесь, как верно отмечает Буркхардт, само творчество становится медитацией, особой формой молитвы, если молитву понимать в ее изначальном смысле, как соответствующий особый настрой сознания, или, иначе говоря, работу высочайших уровней сознания с Высшим божественными Началом. При этом снова это Начало для китайских живописцев выступает, прежде всего, в форме самой Природы. «Медитация на созерцаемые землю и небо, несомненно, является наследием даосизма. Под изменчивой внешностью элементов сокрыт великий Дракон, который восстает из вод, возносится к небесам и проявляется в шторме»

[1, с. 176]. При этом медитация опирается на совершенно особую «модель» сознания и познания, принятую в восточной традиции. Буркхардт пишет: «Метод дхьяны, непосредственно отражающийся в искусстве, заключает в себе один момент, который приводит к многочисленным ошибочным сравнениям. Эта роль, выполняемая в данном методе бессознательными, или, точнее, “несознательными” свойствами души. Важно не путать “отсутствие сознания” [букв. «отсутствие разума», «не-разум». – Прим. ред.] (у-няна, му-нэн), или “безмыслие” (у-синь), дхьяна-буддизма [См. 4] с “подсознанием” современных психологов, поскольку состояние интуитивной спонтанности, реализуемое методом дхьяны, существует, очевидно, не “под” обычным индивидуальным сознанием, а, наоборот, “над” ним. Подлинная сущность бытия – это “отсутствие сознания”, ибо оно не является ни “сознательным”, в смысле обладания рассудочным умом, ни “бессознательным” и темным, подобно низшим перифериям души, составляющим подсознательное... Тем не менее, с точки зрения метода, область “отсутствия сознания”, или “не-сознательное”, благодаря некой символической связи, включает в себя “бессознательное” в аспекте потенциальности; этот аспект лежит на том же уровне, что и инстинкт. Особая поляризация ума образует контраст между фрагментарным и изменчивым дневным светом рассудочного сознания и недифференцированной ночью “не-сознательного”, и в результате этого “не-сознательное” охватывает все ступени объединяющего познания (праджни), а также те неуловимые симпатические связи, которые существуют на более низком уровне между душой и ее космическим окружением. ... Поглощенность умом, или, точнее, пристрастным и озабоченным мышлением, препятствует раскрытию “инстинктивных” способностей души... это вплотную затрагивает художественное творчество. Когда внезапное озарение, сатори, пронизывает индивидуальное сознание, пластическая сила души стихийно реагирует на сверхразумную деятельность праджни точно так же, как в природе в целом все движения по видимости бессознательны, хотя в действительности подчинены Мировому Разуму» [1, с. 177].

Природа, – продолжает развивать свою мысль Буркхардт, – подобна слепцу, который действует в том же духе, что и человек, одаренный зрением; его «бессознательное» является всего лишь частным выражением мирового «не-сознательного». «В глазах дхьяна-буддиста лишенный мыслей характер чистой природы, минералов, растений и животных, – это как бы их покорность уникальной Сущности, превосходящей всякую мысль. Вот почему природный ландшафт со своими циклическими преобразованиями открывает ему алхимию души. Неподвижная полнота летнего дня и прозрачная ясность зимы подобны двум крайним состояниям души в созерцании; осенняя буря – это кризис, а ослепительная свежесть весны подобна возрожденной душе. В подобном же смысле следует постигать изображения времен года У Дао-цзы или Юй-цзяня» [1, с. 177].

Буркхардт подчеркивает еще одну особенность китайского искусства: неразрывность с «практикой», повседневной жизнью, которая проявилась в течении фэн-шуй. «Это искусство... представляет собой форму сакральной географии. Основанное на науке ориентации, оно совершенно по своей природе и направлено на сознательное изменение определенных элементов пейзажа, чтобы вызвать к жизни его позитивные качества и нейтрализовать вредные влияния, являющиеся следствием хаотических аспектов природы. Эта ветвь древней китайской традиции была также ассимилирована дхьяна-буддизмом, который становится дзеном в Японии и развивается там до степени совершенства. Здесь интерьеры предельно сдержанны и этим противопоставлены естественному разнообразию окружающих садов и холмов, разнообразию, которое можно или отринуть, или принять

благодаря регулирующим освещению боковым стенам. Когда боковые стены павильона или комнаты задвинуты, то не остается ничего отвлекающего ум; рассеянный свет проникает сквозь бумажные окна; окружение монаха, сидящего на циновке, гармоничное и простое, ведет его к «пустоте» собственной Сущности. И напротив, когда он раздвигает стены, его внимание обращено к природному окружению, и он созерцает мир, как если бы увидел его впервые. Он замечает тогда и своеобразную структуру ландшафта, и естественное его «расположение», сочетающееся с искусством садовника, который знает, как держаться в тени перед духом природы, придавая ей при этом форму в соответствии со своим вдохновением. В комнате, где царят чистота и порядок, каждая форма свидетельствует о той разумной объективности, которая располагает вещи надлежащим образом, уважая при этом их природу. Каждому из основных материалов – кедру, бамбуку, тростнику и бумаге – соответствует особый, присущий только ему смысл; общая геометрическая строгость интерьера смягчается колонной, грубо обработанной топором, или изогнутой балкой, похожей на корявое горное дерево; благодаря этому бедность становится сродни благородству, оригинальность – чистоте, первозданная природа – мудрости.

В подобном окружении непостоянство индивидуальности, со всей ее страстностью и скукой, не находит себе места; здесь царит неизменный закон Духа, а вместе с ним – простота и красота природы» [1, с. 179].

Как известно, пейзаж в глазах китайца – «горы и воды»; при этом, напоминает Буркхардт, гора, или скала, выражает активный, или мужской, принцип – Ян, вода же соответствует женскому, пассивному принципу – Инь. «Их взаимодополняющая природа наиболее ясно и богато представлена в водопаде, излюбленной теме художников дхьяна. Иногда это каскад из нескольких ступеней, охватывающий горный склон в весеннюю пору, иногда – одинокая струя, падающая с края утеса, или бурный поток, подобный знаменитому каскаду Ван Вэя, который возникает из облаков и в великом порыве вновь исчезает в завесе пены, так что зритель вскоре начинает ощущать, что и сам он стремительно мчится вперед в водовороте элементов. Как и каждый знак, символ водопада скрывает Реальность – и в то же время обнаруживает ее. Инертность скалы обратна непреложности, присущей небесному, или божественному, акту, и подобно этому подвижность воды скрывает изначальную пассивность, выражением которой она является. Тем не менее, в результате внимательного созерцания скалы и водопада дух, в конце концов, обращается к внезапной интеграции. В бесконечно повторяющемся ритме воды, охватывающей неподвижную скалу, познается активность неизменного и пассивность динамичного. С этого момента рассеивается пристальный взгляд, и во внезапном озарении улавливается проблеск Сущности, которая одновременно представляет и чистую активность, и абсолютный покой, которая не инертна, подобно скале, и не изменчива, как вода, но невыразима в Своей реальности, свободной от всяких форм» [1, с. 181].

Завершим статью еще одним высказыванием С.Х. Насра, показательной оценкой деятельности самого Буркхардта: «Титус Буркхардт вне всяких сомнений является одним из ключевых фигур школы, которую впоследствии стали называть традиционалистской. Он одновременно и знаток метафизики и космологии, и специалист по традиционным искусствам Востока и Запада... Буркхардт был наделен выдающимся даром интеллектуальной прозорливости в сочетании с нескрываемой интеллигентностью. Он был и метафизиком, и художником, но, прежде всего, он был праведным человеком, личностью, каждая грань которой была воплощением истины — в его мыслях и словах, делах и поступках» [2].

Литература

1. Буркхардт Т. Сакральное искусство Востока и Запада. Принципы и методы / Пер. с англ. Н.П. Локман. М.: Алетея, 1999. – 216 с.
2. С.Х. Наср. Предисловие к собранию работ Т. Буркхардта – Titus Burckhardt. The Essential Titus Burckhardt: Reflections on Sacred Art, Faiths, and Civilizations (Bloomington: World Wisdom Inc., 2003. 328 p.) / Пер. с англ. Антон Шеховцов. [Электронный ресурс] URL: <http://transmission.lenin.ru/Burckhardt-About.html> (Дата обращения 01.07.2017)
3. Herrigel E. (Bungaku Hakushi). Zen in the Art of Archery. London, Routledge and Kegan Paul, 1953.
4. Suzuki D. T., The Zen Doctrine of No Mind. London, Rider, 1949.

Статья поступила в редакцию 07.07.2017 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2017.03.010

METAPHYSICS OF NATURE: ART-CRITIC ANALYSIS OF CHINESE PAYSAGE PAINTING BY T. BURCKHARDT

Irina Fotieva
Doctor of Philosophy,
Professor of the Altai State University.
Russia, Barnaul.

Mikhail Shishin
Art critic, Corresponding Member
of the Russian Academy of Arts,
Doctor of Philosophy, Professor,
Head of the International UNESCO Chair
of the Altai State Technical University.
Russia, Barnaul.
shishinm@gmail.com

Abstract

The article is devoted to the heritage of the philosopher, culturologist, art critic Titus Burkhardt, who is still not well known in Russia. The authors give an overview of the section of one of his leading works "Sacred art of the East and the West. Principles and methods", dedicated to landscape Chinese painting note the accuracy and depth of the analysis conducted by Burkhardt, both artistic expressive means, and the philosophical and metaphysical foundations of Chinese landscape painting, as well as its differences from close European art currents.

Keywords: painting, landscape, Chinese painting, Buddhism, Taoism.

Bibliographic description for citation:

Fotieva I. V., Shishin M. Yu. Metaphysics of Nature: art-critic analysis of Chinese paysage painting by T. Burckhardt. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2017, No 3(6), pp. 104-113. Available at: <https://readymag.com/u50070366/821476/48/> DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2017.03.010. (In Russian).

References

1. Burckhardt T. (1986). Sacred Art in and West: Its Principles and Methods. Perennial Books, 1986. (Russ. ed.: Burckhardt T. *Sakral'noe iskusstvo Vostoka i Zapada. Printsipy i metody*. Translated from English by N. P. Lockman. Moscow, Aleteia Publ., 1999. 216 p.).
2. S.H. Nasr. Preface to the collection of works by T. Burkhardt – Titus Burckhardt. The Essential Titus Burckhardt: Reflections on Sacred Art, Faiths, and Civilizations (Bloomington: World Wisdom Inc., 2003. 328 p.). Available at: <http://transmission.lenin.ru/Burckhardt-About.html> (accessed 01.07.2017).
3. Herrigel E. (Bungaku Hakushi). Zen in the Art of Archery. London, Routledge and Kegan Paul, 1953.
4. Suzuki D. T., The Zen Doctrine of No Mind. London, Rider, 1949.

Received: July 07, 2017