
Estetiniai spontaniškosios japonų tapybos principai

Antanas Andrijauskas

*Kultūros ir meno institutas,
Tilto g. 4, LT-2001 Vilnius*

Straipsnyje remiantis komparatyvistinės metodologijos principais analizuojamos įtakingiausių Edo epochos spontaniškos tapybos ir kaligrafijos mokyklų estetiniai principai, atskleidžiamas jų savitumas lyginant su ankstesnėse Muromachi ir Momoyamos epochose bei Kinijoje vyravusiomis dailės kryptimis.

Raktažodžiai: japonų tapybos estetika, kaligrafijos estetika, *haiga*, *zenga*, *bunzinga*, menas

HAIGA IR ZENGA TAPYBOS MOKYKLŲ ESTETIKA

Ankstyvuojanti Edo epochos dailės raidos laikotarpiai dar buvo gajos Muromachi ir Momoyamos epochų tendencijos. Greta monumentalumo ir dekoratyvumo linkme evoliucionuojančių įtakingų Tosos, Kanō, Unkoku, Hasegawos mokyklų pastebimai stiprėja keramikos, lako dirbinių, *netsuke* skulptūros, *ukiyo-e* raižybos reikšmė. Vaizduojamojoje dailėje pastebima ryški spontaniškų ir dekoratyvinių kryptų bei mokyklų poliarizacija. Pirmajame Edo epochos etape, aprėpiančiame XVII a., savo estetinė verte ir aukštu meniniu lygiu išsiskiria spontaniškos kūrybos formos, o antrajame nuo XVIII a. pradžios vis labiau įsigali taikomieji ir dekoratyviniai menai.

XVII a. senoji sostinė Kyōto dar išlieka pagrindiniu Japonijos meno talentų traukos ir san-kaupos centru. Prie imperatorių rūmų susibūrę dailininkai siekia atgaivinti senosios tapybos tradicijas. Kaip atsvara stiprėjančioms dekoratyvinės tapybos tendencijoms, vėl ėmus domėtis kaligrafija, kartu rutuliojasi su jomis polemizuojančios spontaniškosios tapybos kryptys *haiga*, *zenga*, kurių šalininkams labai svarbu improvizuoti. Šios sintetinės kryptys ryškiausiai atskleidžia savitus tautinius japonų tapybos bruožus, polinkį į meninės formos glaustumą ir gelminės vaizduojamųjų reiškinų esmės atskleidimą. Jos išsirutulioja iš kraštutinių monochrominės tapybos ir vis didesnę įtaką įgaunančių vizualumui teikiančių pirmenybę kaligrafijos stilių.

„XVII a. pradžioje, – rašo A. Watts, – japonų dailininkai išplėtojo dar įtaigesnį ir daug spontaniškesnį *sumi-e* stilių, pavadintą *haiga*, kurio tikslas – iliustruoti *haiku* eiles. Jis išsirutuliojo iš improvizacinių džen vienuolių *zenga* piešinių, kurie

buvo kuriami kaip Zenrin Kūshū eilių arba iš įvairių *sutru* ir *mondō* perimtų sentencijų iliustracijos. *Zenga* ir *haiga* – tai „kraštutiniausios“ *sumi* stiliaus apraiškos, kurios čia įgauna ypatingą organišumą, natūralumą, grubumą ir yra kupinos tų teptuką „valdančių atsitiktinumų“, kurie atspindi įstabų pačios gamtos beprasmiškumą¹“ [1: 201].

Su šių kryptų meistrų kūryba siejasi daugelis reikšmingiausių japonų vaizduojamosios dailės laimėjimų. *Haiga*, *zenga* mokyklų dailininkų kūriniai greta Tolimųjų Rytų peizažinės ir *bunzinga* (*nanga*) tapybos yra vieni rafinučiausių pasaulinės dailės reiškinių. Šių kryptų darbuose atsiskleidžia japonų dailininkams būdingas artistizmas, ypatingas meninės formos glaustumas ir stiliaus išraiškumas.

Sintetinės *haiga* tapybos pavadinimas kilo iš trieilės poezijos *haiku*, iš kurios *haiga* meistrai perėmė polinkį į stiliaus glaustumą ir mąstymo metaforiškumą. Minėtos mokyklos iškilimas tiesiogiai siejosi su Heiano epochoje (794–1185) klestėjusio paveiklo ir eilių žanro atgimimu ir kaligrafijos bei poezijos pokyčiais, kurie savo ruožtu paskatina atsirasti naujus šių menų estetiniams principams skirtus estetinius traktatus. Estetiniai poezijos bei kaligrafijos principai aktyviai skverbiasi į tapybą, ir dėl to stiprėja menų sintezė. Kurdami įstabius klasikinės poezijos įkvėptus kaligrafijos ir tapybos kūrinius, tapybą jie traktavo „kaip tylią poeziją“. Iš čia kilo pamatiniai *haiga* estetikos principai.

Haiga estetikos pagrindas – dar genialaus Kamakuros epochos poeto ir estetiko Fujiwaros Teikos (1162–1241) išplėtotą *ushin* (minties gelmės) teoriją, kuri iš esmės buvo dvasios buvimo kūrinyje teorija, teigianti, kad minties gelmės kupinas *haiga* kūrinys gali atsirasti tik menininkui pasiekus absoliučią dvasinę rimtį, susikaupimą, vidinės harmonijos būseną.

Jei *haiga* kūrinys nebus išreikšta *ushin*, vadinasi, jis bus netobulas ir nevertas tikro meno kūrinio vardo.

Būdingiausias *haiga* tapytojų bruožas – tobulai įvaldytos „trijų didžiųjų menų“ (kaligrafijos, tapybos, poezijos) išraiškos priemonės. Neatsitiktinai žymiausias šios mokyklos meistrais tapo garsūs poetai, tapytojai ir kaligrafai – Kōetsu (1558–1637), Shōkadō (1584–1639), Bashō (1644–1694), Keroku (1656–1715), Issa (1763–1827).

Tačiau sugebėjimai šiose pagrindinėse trijose meno srityse buvo papildomi daugybe kitų kultūros ir meno interesų, ypač dėmesiu estetinėms teorijoms bei muzikai. Estetinio hedonizmo forma kiekviename iš didžiųjų *haiga* meistrų yra skirtinga, neretai į jų regos lauką pakliūdavo ir įvairūs meilės su rūmų damomis bei artimų žmonių draugystės, glaudaus dvasinio bendravimo aspektai.

Svarbiausiu savo kūrybos autentiškumo kriterijumi *haiga* meistrai skelbė tapybos ir poezijos vienybės principą. Vargu ar surasime nors vieną *haiga* krypties tapytoją, kuris nebūtų kūręs poezijos. Nors amžiais Japonijoje kinų poezija (*kanshi*) buvo įvardijama aukščiausiu pamėgdžiojimo pavyzdžiu, tačiau *haiga* mokyklos savitumas buvo polinkis į tautines poezijos, ypač Bashō ir gausių jo mokinių bei sekėjų išstobulintas *haiku*, tradicijas.

Lakoniškos *haiga* tapybos esmė yra trieilis eilėraštis *haiku*, kurio dvasia perteikiama išskirtinėmis kaligrafijos ir tapybos išraiškos priemonėmis. Taigi *haiga* tapyba jau savo kilme yra sintetinė. Be pagrindinio paveikslė užfiksuoto tapybinio įvaizdžio, ji jungia ir kaligrafinį svarbiausios *haiku* temos užrašą, kuris meistriškai įterpiamas į paveikslą.

Haiga tapyba menininkui kelia savitus reikalavimus, pirmiausia – mažoje poetinėje asociacijoje išvelgti didžiulę prasmę ir vizualiai įprasminti ją keliais ekspresyviais štrichais bei stambiu planu pateikta detale. Kūrinys turi teikti daug erdvės apmąstymams ir kartu atskleisti gelminę poetinio įvaizdžio esmę. *Haiga* tapybos kūriniai yra kupini santūrios *sabi*. Jie išsiskiria anksčiau japonų tapyboje neregėtu stiliaus glaustumu, emocionalių išraiškingumu, asociacijų turtingumu ir ypač neišsakymo poetika.

XVIII a. pradžioje spontaniškoji *haiga* tapyba pamažu virsta nauja sintetinė *zenga* tapyba. Jos tapsmui didžiulį poveikį turėjo Ikkyū kūryba, kuri žavėjo daugelį naujos mokyklos meistrų. Žymiausi šios mokyklos meistrai – dzen vienuoliai Takuanas (1573–1645), Hakuinas (1685–1768), Jiunas (1718–1804), Sengai (1750–1837) ir Ryōkanas (1757–1831), pasižymintys poetine dvasia, kūrinuose jungė tapybos, kaligrafijos ir poezijos elementus. Spontaniškumą priešindami sustabarėjusiems estetiniams dekoratyvinės tapybos principams, jie siekė išryškinti kūrybinių dvasios polėkių

laisvumą ir menininko artistizmą. Filosofinių dzen aforizmų turinį *zenga* meistrai išreiškė pabrėžtinai taupiomis meninės išraiškos priemonėmis.

Šios mokyklos tapybinės estetikos principus kūrė Takuanas (tikrasis vardas Hideki). Jis gimė Izushi, mokėsi garsiajame Daitoku-ji vienuolyne Kyōto, žavėjosi Ikkyū ir anksti išgarsėjo kaip nepriklausoma, nesiskaitanti su valdžios institucijomis asmenybė, puikus poetas, kaligrafas, dzen sodų, arbatos ceremonijos ir monochrominės tušo tapybos meistras. 1669 m. jis tapo mokytoju Daitoku-ji, tačiau netrukus atsistatydino, palikdamas eilėraščių, kuriame teigė savo prigimtimi esąs klajojantis vienuolis, todėl negalįs gyventi prabangiam sostinės narvelyje.

Nuo šiol iki penkiasdešimt šešerių metų Takuanas gyveno klajojančio atsiskyrėlio gyvenimą ir kūrė nepaprastai gilios prasmės su kaligrafija susietus paveikslus. „Aš, – prisipažįsta jis, – niekuomet nesijaučiu vienišas. Kai išvyksta lankytojas, jaučiu grožį ir rimtį. Besileidžiant sutemoms mąstau: niekas dabar neateis ir galiu pabūti pats su savimi. Mėnuo ir lietus tokie pat vieniši ir ramūs, ir aš jaučiu juos esant manuoju lietumi, mano mėnuliu“ [2: 153].

1629 m. dėl šiurkštaus šiogunato praktikuojamų ritualų pažeidimo Takuanas buvo įkalintas ir tik 1632 m. grįžo į Edo. Gavęs šioguno Iemitsu leidimą, jis įkūrė Tōkai-ji vienuolyną Shinagawoje, kur praleido likusį gyvenimą. Pabrėžtinai asketiškas šio dzen šalininko gyvenimo stilius, vidinis susikaupimas, susitelkimas ties savo kūrybos objektu atsispindėjo jo *zenga* vardą įgavusios tapybos stiliuje, kuris išsiskyrė kaligrafizmu, elegancija ir ypatingu meninės formos glaustumu.

Takuanas ir kiti iškilieji *zenga* mokyklos meistrai Jiunas bei Ryōkanas itin vertino Ikkyū spontaniškas kaligrafijas ir išplėtojo greitam rašymui skirtą sunkiai skaitomą *sōsho* stiliaus estetiką, šiam stiliui būdingą vizuališkumą. Jų ryšiai su Ikkyū kaligrafijos tradicija yra labai stiprūs; plėtomami šio didaus meistro kūryboje išryškėjusias tendencijas, jie sukūrė daug puikių darbų.

Zenga meistrai daug dėmesio teikia psichologiniam menininko pasiruošimui, meditacijai, atsiiribojimui nuo išorinio pasaulio ir susiliejimui su kuriu motyvu. Įsijautimas ir psichologinis nusiuteikimas yra būtina *zenga* meistrų kūrybos prielaida, kadangi jos aktas apibūdinamas kaip žaibiška pulsuojančios kūrybinės energijos iškrova. Kuriant nepaprastai sureikšminami abstrakčia kaligrafiškų vaizdinių kalba perteikiami jautriausi menininko išgyvenimai.

Zenga, kaip ir su ja glaudžiai susijusios *bunjinga*, mokyklos meistrams svarbiau ne vaizduojamojo objekto tikroviškumas, o jo idėjos, individu-

alaus menininko regėjimo išryškinimas, jo sielos atgarsio perteikimas. Šis atgarsis išreiškiamas kiek galint glaudesniu ekspresyviu piešiniu. „Netgi tuomet, kai džen vienuolis piešia vien tik ratą – o tai yra vienas populiariausių *zenga* motyvų – šis ratas tik truputėlį pakreiptas ir asimetriškas, tačiau pati linijų faktūra su atsitiktiniais grubaus teptuko judėjimo taškomais pėdsakais ir neužpildytomis erdvėmis yra kupina gyvybės ir kūrybinio dvasios pakylėjimo“ [1: 199].

Kaligrafiškas grakštus tarsi skriejantis teptuko potėpis meistriškai perteikia vaizduojamojo objekto esmę. Meninė forma glaudsta, vaizdinys imlus. Palyginti su *haiga* tapyba, *zenga* meistrų kūriniai išsiskiria didesniu vidiniu dramatismu, talpumu, poetinės ir filosofinės potekstės turtingumu.

Zenga tapyba, labiausiai vertinanti dailininko vidinės dvasios išraišką ir vaizdinį konkretumą, kaip jokia kita Tolimųjų Rytų tapybos mokykla atskleidžia vidinį tapybos ir kaligrafijos meninės išraiškos principų sąryšingumą. Glaudų šių menų ryšį *zenga* dailėje iš dalies lemia jų apibūdinimas *vientisu minties ir dvasios polėkio menu*. Toks požiūris neabejotinai buvo prasmingas, kadangi Tolimuosiuose Rytuose kaligrafija nuo tapybos skiriasi pirmiausia tuo, kad jos tapomi ženklai bei simboliai yra abstraktesni ir geriau išreiškia gamtos kūriniais būdingą gyvybės ritmą.

Zenga tapyboje, kuri remiasi džen estetika, pagrindiniai tapymo principai yra perimti iš tuo metu itin populiarios kaligrafijos. *Zenga* tapybinė estetika aukština kūrybinio akto betarpiškumą, lengvumą, kaligrafinio teptuko valdymo technikos artistizmą ir meistriškumą. Ribos tarp tapybos ir kaligrafijos *zenga* meistrų kūrinuose faktiškai išnyksta, kadangi dailininkai sąmoningai pasirenka tokius motyvus, kuriems siužetas beveik neturi reikšmės. Visas dėmesys sutelkiamas į artistišką stambiu planu pavaizduotas detalės ar motyvo traktavimą.

Perteikdamos aktyvų dailininko kūrybinės dvasios polėkį, tiek kaligrafinės struktūros, tiek tapybiniai vaizdiniai tarsi gyvos būtybės pulsuoja gyvybės energija, kuri persmelkia visus sudėtinius paveikslų elementus. Šios struktūros ir vaizdiniai gali būti traktuojami kaip tiesioginė žmogaus proto bei dvasios išraiška. Todėl ir suartinantis tapybą su kaligrafija *zenga* kūrinys yra aiškinamas kaip dailininko minties atspindys arba dvasinis jo portretas. Todėl *zenga* meistrai teigia, kad „*zenga* yra minties ir dvasios tapyba“.

Kaligrafiški *zenga* meistrų kūriniai vaizduotę pirmiausia veikia pulsuojančia savo paprastų, tačiau kartu ir labai imlių linijų energija, atspindinčia slėpinę gamtos energiją bei jos gyvybės ritmus. Jų kūrinuose išryškinama harmoninga pu-

siausvyra tarp raiškaus ženklo ir jį supančios tuščios erdvės, tiesios aiškios tvirta vyriška ranka nupieštos linijos čia keistai susimaišo su švelniomis lenktomis moteriškomis linijomis. Meistrai sumaniai keičia linijų storį, daro ekspresyvius teptuko posūkius. Ženkilai čia neretai labai dideli, nutapyti emociškai, vienu užmoju. Jie drastiškai įsiveržia į balto lapo erdvę ir emociškai užvaldo ją, suteikdami suvokėjui vizualinį estetinį pasitenkinimą.

Vienas reikšmingiausių *zenga* tapybos bruožų yra tuštumoms, neužpildyto ploto paveiksle, estetiškos užuominos pabrėžimas. Tuščios erdvės čia tampa itin svarbiu paveikslų vaizdinės sistemos komponentu, o ne paprasta netapyta dalimi. Svarbiausias dailininko uždavinys – subalansuoti tapomas struktūras ir formas su tuščia lapo erdve. Tarp *zenga* tapytojų gyvybingas posakis: „Tuščios vietos paveiksle turi didesnę prasmę nei tai, kas nutapyta“.

Geriausiuose *zenga* meistrų kūrinuose galima išvelgti psichologinę menininko būseną, t. y. jie traktuotini kaip autentiška tyro dailininko poetinės dvasios polėkio išraiška. Todėl *zenga* tapyba itin taupi, kiekviena linija, brūkšnys reikšmingi, vaizdiniai intymūs ir dramatiški. Ženklo kilmės kaligrafinės struktūros itin imlios. Esmę siekiama perteikti keliomis kontrastuojančiomis tarsi atsitiktinėmis tušo dėmėmis, ekspresyviais teptuko brūkšniais, dramatiškomis, kupinomis energijos ir įtampos laužytomis linijomis. Jos drastiškai įsiveržia į erdvę ir reikalauja subalansuoti.

Šie bruožai išryškėja didžiųjų *zenga* meistrų Jiuno ir Ryokano kūrinuose, kuriems būdingas ypatingas dramatismas, vaizdinių glaudumas, ekspresyvūs potėpiai, kaligrafiško teptuko judėjimo grakštumas, netikėtos kompozicijos. Pagrindinis dailininko dėmesys sutelkiamas į vieno imlaus motyvo traktavimą. *Zenga* estetika, manyčiau, geriausiai atsiskleidžia genialaus Jiuno kūrinuose, kuris gyveno labai uždaro, atsiribojusio nuo išorinio pasaulio menininko gyvenimą. Jo lakoniška plastinė kalba kupina jėgos ir vidinio susikaupimo, o geriausiems kūriniais, pavyzdžiui, „Žmogus“, būdinga išskirtinis formos ekspresyvumas, griežtumas, glaudumas.

BUNJINGA (NANGA) TAPYBOS ESTETIKA

Po Ogatos Kōrino mirties 1716 m. kelis šimtmečius viešpatavusi japonų dailėje Kanō mokykla greit prarado gyvybingąsias kūrybines potencijas. Pamažu susilpnėjęs dekoratyvinės tapybos tendencijoms, regimas naujas spontaniškosios tapybos pakilimo tarpsnis, kuris siejasi su susižavėjimu įstabiais kinų intelektualų (*wenrenhua*) ir Pie-

tų čan tapybos mokyklos meistrų kūriniais. Šis *posūkis atgal* į kinų meno tradicijas buvo atsakas į išsigimstančias akademines japonų dailės tradicijas ir į *naujų* idealų ieškojimą. Todėl opoziciškumas oficialioms meno kryptims ir atsirbojimas nuo išorinių veiklos formų, kasdienybės šurmulio sudarė naujos japonų intelektualų mokyklos sąjūdžio esmę.

Dalis Kanō ir kitų mokyklų šalininkų perėmė vis didesnę populiarumą įgaunančią, o antroje XVIII a. pusėje – XIX a. suklestėjusią intelektualų tapybą, kuri apėmė klasikinės kinų tapybos tradicijos, *haiga*, *zenga* ir Kanō mokyklų principus.

Šiuolaikinėje japonistikoje, apibūdinant šį vieną įstabiausių pasaulinės tapybos reiškinių, pasitelkiami du lygiaverčiai terminai, atsiradę glaudžiai sąveikaujant klasiškos „kinų mokslų studijoms“ (*kangaku*): *bunjinga* ir *nanga*. Pirmasis reiškia tapytojai intelektualai (kin. *wenrenhua*), arba tapytojai eruditai (kin. *shifuhua*), o antrasis yra *nanzonghua* (jap. *nanshūga*) santrumpa, žyminti garsią kinų Pietų tapybos mokyklą, priešpriešinamą Šiaurės tapybos mokyklai (kin. *beizonghua*, jap. *bokushūga*).

Taigi *bunjinga* šalininkų estetiniai idealai ir meninės kūrybos principai pirmiausia glaudžiai siejasi su garsia kinų Sungų ir Yuanų epochų *wenrenhua*, arba Pietų tapybos mokykla. (Apie šią mokyklą žr.: Andrijauskas A., *Grožis ir menas. Estetikos ir meno filosofijos idėjų istorija*, V., 1996, p. 194–204.) Tarp tų, kurie skelbė ir siekė savo kūriniuose įtvirtinti *bunjinga* estetikos principus, buvo turtingų bei įtakingų žmonių: valstybės tarnautojų, mokslininkų, gydytojų.

Nors intelektualų tapyba ypatingą populiarumą įgavo intelektinėje Kyōto aplinkoje, kur buvo traktuojama kaip plačios humanitarinės kultūros išsilavinusių žmonių malonaus laisvalaikio leidimo forma, tačiau japoniškosios jos ištakos slypi už šio miesto ribų, provincijoje, prasidėjusiuose intelektualų sąjūdiuose.

Du pirmieji šios krypties pradininkai – Gionas Nankai (1677?–1751) ir Yanagisawa Kienas (1696 arba 1704?–1758) buvo valstybiniai funkcionieriai, dirbę Kii ir Yamato provincijose. Gionas Nankai išsiskyrė unikalia erudicija ir buvo didis šešiolikos menų žinovas. Be tradicinių intelektualams būdingų interesų, jis garsėjo kaip antikvarinių vertybių ekspertas, puikus būgnininkas, grojimo japoniška liutnia meistras, smilkalų ir įvairių karo menų žinovas.

Antrasis įtakingo feodalo šioگونų rūmų patarėjo sūnus Yanagisawa Kienas nuo vaikystės studijavo konfucianistinę kanoną, mediciną, klasikinę poeziją. 9 metų amžiaus susižavėjo kaligrafija ir tapyba, kurias studijavo Kanō mokykloje. Greit iškilo kaip vienas intelektualiausių ir įvairiapusių-

kai išsilavinusių to meto žmonių. Šio intelektualų mokyklos pradininko talentas buvo labai vertinamas Ogyū Sorai būrelio. Jis pirmiausia iškilo tapybos ir kaligrafijos srityse. Taigi Yanagisawa Kienas kartu su Gionu Nankai tapo intelektualų tapybos pradininkais Japonijoje.

Trečiasis talentingiausias šios krypties pirmtakas Sakaki Hyakusen (1697–1752), aktyvus Kyōto kultūrinio gyvenimo dalyvis, buvo kilęs iš vargingos šeimos, kurios protėviai atvyko iš Kinijos. Jo tėvas buvo žinomas Nagoyos farmacininkas. Pastarasis daug dėmesio skyrė sūnaus lavinimui. Gavęs Nagoyos puikų klasikinę filologinę išsilavinimą, Sakaki Hyakusen vėliau Kyōto rūmuose garsėjo kaip puikus klasiškos kinų literatūros ir poezijos žinovas, didis *haiku* poetas bei peizažinės tapybos meistras.

Sužavėti neokonfucianistinio humanizmo filosofijos, Sungų, Yuanų, Mingų intelektualų kūryba *bunjinga* pirmtakai siekė glaudaus dvasinio bendravimo, kūrė klasiškos poezijos įkvėptus kūrinius, domėjosi kinų poezija, kaligrafija, tapyba. Tačiau klasiškos Kinijos kultūra ir menas nebuvo vienintelis jų įkvėpimo šaltinis. Kitas labai svarbus jų pasaulėžiūros aspektas, būdingas visiems šios krypties pirmtakams, yra išskirtinis dėmesys tautinėms japonų kultūros formoms: kaligrafijai, tapybai, *haiku* poezijai. *Haiga* ir *zenga* tapybos principus perėmė intelektualų mokykla ir toliau jie buvo plėtojami šios mokyklos prieglobstyje.

Šie trys pirmtakai savo plačia šviečiamąją kultūrinę veiklą tik sukėlė japonų intelektualų sąjūdį, o tikro meno aukštumas jis pasiekė žymiausių *bunjinga* puoselėtojų Ike no Taigos (1723–1776), Yosa Busono (1716–1783), Uragami Gyokudō (1745–1820), Tanomura Chikudeno (1777–1835), Watanabe Kazano (1793–1841), Tomioka Tessai (1836–1924) kūryboje.

Šis sąjūdis ilgą laiką buvo išimtinai intelektualaus ir artistiško Kyōto kultūrinio gyvenimo reiškinys. Turtingomis kultūros bei meno tradicijomis pasižyminti senoji sostinė, nepaisant ekonominio nuosmukio, išliko neginčytinu konfucianistinio švietimo, mokslo ir didžiųjų kinų estetikos bei meno tradicijų puoselėjimo centru. Todėl meniniai *bunjinga* mokyklos siekiai čia buvo suprantami ir greit įgavo didžiulį populiarumą, nors pagrindiniuose uostuose bei prekybos centruose iš pradžių ją suprato ir vertino menkai.

Bunjinga šalininkai, kaip ir *wenrenhua* tapytojai (Su Shih, Mi Fu), yra aukštos humanitarinės kultūros asmenybės, pasižyminčios subtiliu estetišku skoniu ir demonstratyviai deklaruojančios savo neprofesionalumą. Visi jie išsiskiria talento daugiabriauniškumu ir, be „trijų didžiųjų menų“, taip pat yra garsūs kitų sričių menininkai, mokslininkai, visuomenės veikėjai.

Busonas buvo ne tik vienas žymiausių savo laikotarpio poetų, tapytojų, bet ir žinomas mokslininkas, Mokubei – keramikas, Gyokudō – muzikantas, Sanyo Rai – istorikas, Kazanas – visuomenės veikėjas. Tapyba jiems – ne profesija, o kūrybinis asmenybės realizavimas ir laisvas dvasios polėkis.

Bunjinga mokyklos atstovai – stiprios asmenybės, sąmoningai pasirinkusios nekonformistinę autsaiderio poziciją valdžios struktūrų ir kultūrinių institucijų atžvilgiu. Būdami įsitikinę opozicininkai, *bunjinga* šalininkai kovojo už laisvę, nuo jokių akademinų kanonų, normų bei oficialios ideologijos reikalavimų nepriklausomą meną. Jų tapybai būdingas naujų sudėtingų meninės išraiškos priemonių ieškojimas, sintetinis pasaulio suvokimas, aktyvus poezijos ir kaligrafijos estetikos principų panaudojimas, humanitarinio, ypač literatūrinio, konteksto turtingumas, dvasios polėkio reikšmės aukštinimas, nuolatinis savęs tobulinimas.

„Aukščiausias kelias, – rašo Chikudenas, – yra ne kas kita, o kasdienis žmogaus darbas su pačiu savimi. Jis veda į tobulumą, esantį anapus bet kokio meno; į tobulą savitvardą“ [3: 543].

Kinijoje intelektualai tradiciškai buvo aukštą socialinę padėtį užimantys aristokratai arba įtakingi valstybės pareigūnai, o Japonijoje, Tokugawų epochoje, kur kultūriniame gyvenime kartu su aristokratija aktyviai dalyvavo samurajų ir trečiasis miestiečių luomas, *bunjinga* nariais tapo įvairių socialinių sluoksnių asmenys. Be aristokratų ir aukštų valstybės pareigūnų, čia regime išėivius iš neturtingų samurajų, prekybininkų, mokslininkų, medikų, teisininkų šeimų. Jie galėjo atlikti savo oficialias ar profesines funkcijas, kurios užtikrino stabilų gyvenimą, bet galėjo pardavinėti ir paveikslus, kad galėtų išgyventi ir tenkinti poreikius.

Todėl toli gražu ne visi *bunjinga* tapytojai galėjo būti vadinami autentiškais intelektualais, galinčiais gyventi nepriklausomai ir išsaugoti taip geidžiamą laisvų žmonių statusą. Dalis jų buvo tikri dailininkai profesionalai, užsidirbantys gyvenimui atlikdami tapybos užsakymus feodalų rūmuose arba parduodami savo paveikslus. Mėgėjiškumo kriterijus, garsiai šios krypties šalininkų skelbiamas, skirtingai nei Kinijoje, nebuvo privalomas japonų intelektualams.

Intelektualai rinkosi įvairių jiems dvasiškai artimiausių tapybos mokyklų stilių ir tradicijas. Šiandien Vakaruose plačiai paplitęs ir postmodernizmo estetikos įtvirtintas terminas *eklektizmas* dažniausiai apibūdinamas kaip neigiamybė. Tikrovėje šis žodis, – sako viena autoritetingiausių japonų tapybinės estetikos žinovių V. Linhartova, – reiškia ne ką kita kaip platų, be jokių prietarų tokių įvairiausių mums žinomų metodų ir priėgų pasirinkimą,

kurie galiausiai geriausiai atitinka individualų tapytojo sumanymą“ [3: 519].

Iš tiesų tradicinės japonų kultūros kontekste toks atviras be jokių ideologinių prietarų požiūris į praeities meno tradicijas buvo aiškinamas kaip visiškai natūralus plačios humanitarinės erudicijos dailininko elgesys. Iš praeities palikimo perimdamas dvasiškai jam artimiausias savybes, bruožus, technines meninės išraiškos priemones, dailininkas sukuria savitą jų kombinaciją, kuri apibūdina jo individualų stilių. Vadinasi, intelektualams svetimas moderniajai Vakarų dailei būdingas perdėtas naujumo siekimas, priešingai – jų kūryba grįžta atgal – remiasi į didžiąsias praeities tapybos tradicijas. Intelektualai tarsi žaidžia iš pirmųjų perimtais simboliais, vaizdiniais, metaforomis. Jiems visiškai nebūdingos ideologinės, moralizuojančios nuostatos.

Bunjinga mokyklos šalininkai, kaip ir jų dievinami pirmtakai kinų *wenrenhua* mokyklos meistrai, daug keliavo, kontempliavo gamtą, kolekcionavo praeities meno kūrinius, glaudžiai bendravo tarpusavyje, keitėsi idėjomis, dovanodavo vieni kitiems kūrinius. Siužetą jie rasdavo kinų kultūros istorijoje, legendose, literatūroje, juos itin traukė kalnai, miškai, upės, ežerai, amžinas gamtos grožis. Įdėmiai studijavo kinų tapybos teorijas, žavėjosi didžiųjų kinų *fengliu* ir *wenrenhua* meistrų kūrinių.

Tapyboje jie ieškojo pasitenkinimo, kūrybos džiaugsmo, atsiribojimo nuo išorinio pasaulio ir autentiškos asmenybės saviraiškos. Svarbiu tikros kūrybos veiksmu jie laikė sugebėjimą įveikti bet koki susikaustymą ir išryškinti kūrybos proceso lengvumą bei betarpiškumą. Tai viena iš priežasčių, kodėl jie, kaip ir *fengliu* šalininkai, garbino vyną.

Užmiesčių vilose ir paprastose lūšnelėse prie vaizdingų kalnų ar vandens telkinių jie rengdavo pobūvius, kuriuose prie vyno taurės spontaniškai kurdavo eiles, kaligrafijos ir tapybos darbus. Jie neretai kurdavo kartu arba papildydavo vienas kito paveikslus, vėliau keisdavosi jais arba geriausius dovanodavo dvasiškai artimiems žmonėms. Yra išlikę daugybė Taigos ir Busono, Chikudeno ir Gyokudō bei kitų dailininkų kartu tapytų paveikslų, kurie labai įdomūs intelektualams būdingo kūrybinio dialogo pavyzdžiai.

Pagarbus intelektualų požiūris į tradiciją nebuvo aklas jos mėgdžiojimas, jis neužtvėrė kelio inovacijoms, asmeninio stiliaus įsitvirtinimui. Tuo nesunkiai įsitikinsime analizuodami didžiųjų intelektualų mokyklos meistrų kūrybą. Jiems svarbu ne techninės meninės išraiškos priemonės (vyraujantis profesionalų akademinės orientacijos tapytojų bruožas), o perteikti gyvenimo pulsą ir vidinį paties dailininko sielos atbalsį. Tai atveria plačias perspektyvas atsiskleisti individualiam stiliui.

Kaip ir *zenga* tapyboje, svarbiausia čia yra ne pats vaizduojamas objektas, technikos subtilybės, o emocinio kontempliuojamo objekto atgarsio išreiškimas glausta emocingų kaligrafiškų linijų kalba.

Į tapomą motyvą intelektualai žvelgia kaip į intymių dvasinių išgyvenimų išraišką. Anot Chikudeno, tapybos technika visuomet privalo tarnauti tikslui, kuris turi sukelti suvokėjui jausmus, analogiškus tiems, kuriuos išgyvena kūrybos procese tapytojas. Suvokiamas vaizdinys nesuteikia suvokėjui naujo pažinimo, neilustruoja parašytų žodžių. Anapus ieškomos tiesos jis turi išreikšti intensyvius emocinius išgyvenimus.

„Peizažinė tapyba: jei ji yra nutapyta kupino rimties žmogaus, tuomet žiūrovas natūraliai šią rimtį perima ir pasidalija ja. Jei ji nutapyta neramaus, aistringo žmogaus, žiūrovas savo ruožtu perima šį susijaudinimą. Arba gėlių ir paukščių tapyba: jei tai yra kūrinys tapytojo, kuris kūrybos procese subtiliai suderina savo dvasią ir potėpį, tuomet jis sudaro galimybę pamatyti praslenkančių akimirų grožį ir žavėtis jų dvasia“ [3: 495–496].

Emocinius išgyvenimus siekdami perteikti autentiškai, intelektualai pasitelkia kaligrafiją ir poeziją. Jų tapyboje ypatingą svarbą įgauna grakštūs kaligrafiški užrašai paveikslų kampe. Taip atsiranda sintetiniai kūriniai, kuriuose kaligrafinis poetinio teksto užrašas pagal *bunjinga* estetikos reikalavimus turi būti suvokiamas kartu su nutapytu motyvu, jungiančiu į visumą trijų skirtingų menų elementus.

Siekimu iškelti tapybą iki poezijai ir kaligrafijai būdingo intymumo *bunjinga* meistrai yra artimi *haiga* ir *zenga* mokyklų tapytojams. Pagrindinis skirtumas tarp *bunjinga* ir *zenga* estetikos principų yra dramatiškumas, kuris daug stipresnis *zenga* meistrų kūrinuose. *Bunjinga* ir *haiga* meistrų kūriniai skiriasi atvirumu. *Bunjinga* mokykloje pastebimas dvasinio atgarsio ir aktyvaus ištraukimo į kūrybos procesą laukimas, o *haiga* tapyboje atvirumas siejasi su „vidiniu išbaigto meninio vaizdinio išgyvenimu, kuomet netgi papildomas štrichas tampa jau nereikalingas“ [4: 46–47].

Kita vertus, *bunjinga* tapytojų kūriniai, palyginti su *haiga* ir *zenga* mokyklų, pasižymi didesniu humanitarinio, ypač literatūrinio, konteksto turtingumu, platesne meninės išraiškos priemonių, kompozicinių sprendimų bei temų skale. Pamėgtoje peizažinėje tapyboje *bunjinga* meistrai remiasi estetiniais kinų klasikinės peizažinės tapybos principais ir siekia išsaugoti *wenrenhua* mokyklos meistrams Su Shih, Mi Fu būdingą dvasingumą bei filosofinę potekstę.

Be tapytojų intelektualų kūrinuose vyraujančio peizažo žanro, čia gausu stambiu planu meistriškai nutaptų paukščių, gėlių, gyvūnų, vabzdžių, medžių šakų motyvų. Dailininko kūrybinio įkvėpi-

mo šaltinis gali būti įvairiausi gamtos objektai, savitas medžio siluetas, muzikos garsai, poetinė parafrazė, mišlinga kaligrafinė struktūra. Spontaniškiems *bunjinga* meistrų kūrybinės dvasios polėkiams būdingas netikėtų ekspresyvių kompozicijų bei naujų tradicinių motyvų ieškojimas.

Bunjinga mokyklos pirmtakų kūryboje išryškėjusios tendencijos visa jėga išsiskleidė dviejų ateinančios kartos didžiųjų šios mokyklos meistrų Taigos ir Busono kūryboje, kurie intelektualų tapybai suteikė aukštą profesionalumą. Jų tapyba patyrė esminius pokyčius, nes dailininkai geriau perprato didžiųjų kinų *wenrenhua* tradicijas ir jas susiejo su tautiniais tapybos bruožais.

Jie sukūrė savitą *bunjinga* tapybos stilių, esmiškai besiskiriantį nuo jo kiniškojo prototipo. Taigos ir Busono darbuose atkuriamos didžiųjų kinų peizažo meistrų, dzen religinės bei spontaniškosios Sōtatsu ir Kōetsu pasaulietinės tapybos tendencijos, ir tapyimo stilius tarsi įgauna visišką laisvumą, žaidybines nuostatas. Japonų intelektualai tapyboje išplėtė emocinių išgyvenimų gamą, praturtino stilistinių meninės išraiškos priemonių ir poetinių vizijų pasaulį, iki jų Tolimųjų Rytų tapybai nežinomą.

Šie du didieji *bunjinga* meistrai tapybai skyrė ne tik laisvalaikį – jie buvo tikri profesionalai, savo kūryba užsidirbantys pragyvenimui. Tapyba ir kaligrafija buvo svarbiausia jų gyvenimo dalis. Jų gyvenimiškosios ir kūrybinės pozicijos pasirinkimą, pasišventimą dailei lėmė nuoširdi meilė kinų klasikinės kultūros tradicijoms, kurių ilgėjosi gyvendami intelektualioje Kyōto terpėje, kur visa aplinka priminė glaudžius kinų ir japonų meno tradicijų ryšius. Jie tapė daugelį didžiulių širmų turtingam mecenatui, intelektualų globėjui Kuwayama Gyokushu (1746–1799), kuris labai vertino intelektualų tapybai būdingą kūrybos autentiškumą ir profesionalumą.

Nors Taiga ir Busonas dvasiškai buvo giminiški, skirtingai suvokė meninės kūrybos procesą ir pasižymėjo savitais tapybos stiliais. „Taiga, – rašo Chikudenas, – labiausiai vertino „greito tapyimo“ stilių, o Busonas prijautė „virpančio tapyimo manierai“. Šie du Meistrai kiekvienas savitu tapyimo būdu liudija apie praeities meno tyrinėjimus“ [3: 457]. Vaizduodami konkretaus gyvūno ar augalo siluetą jie pirmiausia siekia perteikti formos, judesio grakštumą.

Pirmu didžiu intelektualų mokyklos meistru tapo Ike no Taiga (1723–1776). Jis gimė Kyōto ir nuo septynerių metų pradėjo įvairių menų studijas Manpuku-ji vienuolyne. Čia atsiskleidė jo neeiliniai gabumai vaizduojamajai dailei, kuriuos pirmasis išvelgė Yanagisawa Kienas: jis susižavėjo įstabiomis Taigos kaligrafijomis ir kinų intelektualų įkvėptais peizažiniais paveikslais.

Taigos pasaulėžiūrą stipriai veikė pradėjęs ją globoti Kienas, kuris jauną dailininką laikė daugiausiai vilčių teikiančiu genijumi. Jo tapybos ir kaligrafijos kūriniai, anot Chikudeno, buvo nuostabūs. Dailininkui gyvam esant jo kūrybos reikšmingumas nebuvo pastebėtas, tačiau po mirties vardas iškeltas į padanges. Žinovai ir nenutuokiantys vienu balsu pradėjo skelbti, kad jis buvo geriausias to meto tapytojas.

„Kaligrafijos, kurias jis sukūrė, buvo ne prastesnės nei jo tapybos paveikslai; jos buvo parduodamos juokingai pigiai. Jo tapybos kūrinius publika įvertino, kaligrafija tokio pasisekimo neturėjo“ [3: 454].

Taiga, kaip ir ji įkvėpę kinų peizažinės tapybos meistrai, jautė potraukį didžiulėms erdvėms, kai kurių paveikslų detalių padidinimui. Savo paveikslų mastu jis esmiškai skiriasi nuo daugelio kitų intelektualų, nes juos traukė kameriški nedidelio formato kūriniai.

Kompozicijų savo temoms Taiga ieškojo kinų poezijoje. Jo paveikslams būdingas ekspresyvumas, nutolimas nuo tikroviško jį žavinčio gamtos pasaulio vaizdavimo, sąmoningas tapomų detalių deformavimas, spontaniškas dvasios polėkis ir intymus tonų žaismas. Šis potraukis įvairioms deformacijoms tiesiogiai siejasi su intelektualams būdingu subjektyvaus vidinio pasaulio sureikšminimu. Taikliu S. Kato pastebėjimu, jis yra vienas asmeniškiausių XVII a. dailininkų, kurio kūriniuose ypač atsiskleidžia intelektualams būdingas subjektyvizmas [5: 110].

Taigos bendražygis ir bičiulis Yosa Busonas gimė 1716 m. Settsu mieste, o nuo dešimties metų buvo išsiųstas į Ōsaką. Čia studijavo kinų poeziją ir kaligrafiją, vėliau atvyko į Edo, kur daug dėmesio skyrė dievinamiems Li Bai, Bashō ir *haiku* poezijai. Busonas sistemingai pradėjo tapyti tik sulaukęs keturiasdešimt metų, kai jau buvo žinomas *haiku* poetas. Vėliau jis išgarsėjo ir kaip vienas didžiųjų japonų kaligrafų, tapytojų.

Busonas, kaip ir jo bičiulis Taiga, demonstratyviai atsisakė pavidėję aristokratišką kilmę rodančios *no* dalelytės. Yra išlikę paveikslų, tapytų kartu su Taiga. Šis glaudus bendradarbiavimas viršūnę pasiekė 1770 m., kai Taiga ir Busonas kartu piešė japoniškus peizažus, iliustravusius kinų poetų eiles. Kaip ir Taiga, jis tapo spontanišku stiliumi, žavisi kinų kaligrafijos meistrais, todėl jo tapybai būdingas kaligrafizmas ir vaizdinių ekspresyvumas. Beveik visais periodais tapytuose įvairius motyvus vaizduojančiuose paveiksluose jaučiama stipri kaligrafijos įtaka. Jis imasi įvairių formatų paveikslų, didžiuosiuose linksta į skaidrius poetiškus spalvų santykius, nesiekia formos išbaigtumo, estetinėje užuominoje, neišsakyme regi galingą emocinio poveikio potencialą, siekia perteikti potekstės gelmę.

Busono talentas pirmiausia atsiskleidžia peizažinėje tapyboje. Dauguma jo peizažų vaizduoja vasaros pradžią Kyōto apylinkėse. „Jis tapo vėjo linguojamus gluosnius ir snieguotus sutemų gaubiamus peizažus, panašius į tapomus objektus. Jis niekuomet nenutolsta nuo realizmo ir pasirenka artimas kasdieniam gyvenimui temas“ [5: 110].

Jo peizažuose kaligrafiškas užrašas savo tobulu grakštumu ir grožiu neretai netgi vos neužgožia vaizduojamosios paveikslų dalies. Klasikiniu tapybos ir kaligrafijos harmoningos sąveikos pavyzdžiu galime laikyti vertikalų paveikslą „Haiga“, kuriame pavaizduoti gležni bambuko ūgliai tarsi susilieja su viršuje užrašyta vingrių linijų kaligrafija.

Visiškai kitokio temperamento ir charakterio nei Taiga ir Busonas buvo kitas japonų intelektualų tapybos korifėjus Uragami Gyokudō, kuris garsėjo kaip vienas iškiliausių to meto tapytojų, poetų, muzikos žinovų, įtvirtinančių intelektualų skelbiamus idealus. „Jis, – rašo M. Murase, – yra viena spalvingiausių ir kerinčių *bunjinga* mokyklos asmenybių tiek emocinio savo kūrybos poveikio jėga, tiek nepriklausoma mąstysena“ [6: 316].

Gimęs aukšto rango samurajaus šeimoje, kur nuo vaikystės buvo skiepijama pareigos ir ištikimybės klanui ideologija, didžiąją gyvenimo dalį jis blaškėsi tarp neįveikiamo potraukio menams ir pareigos jausmo. Gaivališkas, nepriklausomas charakteris jam nuolatos kėlė problemų tarnyboje. Būdamas nepaprastai smalsus ir imlus žinioms bei menams, jis nuo vaikystės daug dėmesio skyrė klasikinei kinų literatūrai, muzikai, kaligrafijai, tapybai, domėjosi Vakarų kultūra, puikiai grojo įvairiais kinų ir japonų muzikos instrumentais. Jį vadino *qing*, t. y. meistru.

Iki 50 metų jis ėjo visas jam klanu vadovybės skiriamas pareigas, o vėliau metė viską ir pasišventė kūrybai. Nepaprastai mėgdamas gamtą, jis su muzikos instrumentu daug keliavo po šalį, pragyvenimui dažniausiai užsidirbdavo muzikos pamokomis. Nors buvo daugiabriaunio talento, į japonų kultūros istoriją pirmiausia įėjo kaip vienas iškiliausių tapytojų, sukūrusių savitą stilių.

Gyokudō garsėjo ne tik gaivališku charakteriu, tačiau ir tuo, kad, kaip ir kinų *fengliu* (vėtros ir srauto) mokyklos meistrai, savo kūrybiškumui skatinti pasitelkdavo svaigalus.

„Kai apsvaigdavo, – rašo Chikudenas, – būdavo kūrybingiausias – ir elgdavosi neįprastai. Gyokudō be perstojo gerdavo švelnų vyną, kol pasiekdavo svaigulio būsenai būdingą pakilią nuotaiką. Tuomet imdavo teptuką ir aistringai be mažiausio atokvėpio pasinerdavo į tapymo procesą. Jis trukdavo tol, kol dailininkas prablaivėdavo, – tuomet sustodavo“ [3: 467].

Meninės kūrybos proceso savitumas neabejotinai turėjo įtakos ir Gyokudō tapybos stiliui, kuris yra daug gaivališkesnis nei kitų jo amžininkų. Jei lyginame jo peizažus su Mingų epochos intelektualų ar kitų *bunjinga* meistrų kūriniais, iš karto į akis krinta ypatingas jo tapymo būdo spontaniškumas, daug didesnis laisvumas, turtinga vaizduotė ir potraukis vaizdinių apibendrinimui, priartinančiam jo tapybą prie abstraktaus ekspresionizmo stilistikos.

Gyokudō labiausiai mėgo tapyti subtilius monochrominius peizažus, vaizduojančius aukštus miškingus kalnus su atsiskyrėlių lūšnele; jie kupini amžinybės ilgesio. Jie labai muzikalūs, sukurti dvasinio rezonanso principu. Daug asmeniškumo, vidinių dramatiškų sielos konfliktų atspindžių, kurie perteikiami jautriausiais tušo atspalviais ir grakščiais kaligrafiškais užrašais.

Kitas *bunjinga* sąjūdžio narys Tanomura Chikudenas išgarsėjo ne tik kaip didis tapybos ir kaligrafijos meistras, bet ir kaip autorius vieno svarbiausių japonų tapybinės estetikos traktato „Bevardis kalnų atsiskyrėlis“ (1813), kurį V. Linhartova pagrįstai laiko „ne tik vienu svarbiausių šio meto japonų tapybos istorijos tekstų, bet ir savotiškų kinų stiliumi parašytu šedevru“ [3: 523].

Kilęs iš medikų šeimos ir gavęs įvairiapusių klasiškinį išsilavinimą, Chikudenas greit išgarsėjo skvarbiu protu ir neeiliniais gabumais įvairiems menams. Jo pasaulėžiūrai stiprų poveikį turėjo glaudus bendravimas su garsiu kinų kultūros istorijos, tapybos žinovu, poetu Rai Sanyō ir plačios erudicijos mecenatu Kimura Kenkado. Pragyvenimui Chikudenas užsidirbo dėstydamas klanų mokykloje, o laisvalaikį skyrė literatūros ir dailės studijoms, kruopščiai rinko medžiagą apie *bunjinga* ir kitas mokyklas, artimai bendravo su daugeliu intelektualų. Nuo 1813 m. jis pasišalino į atokią Kansai vietovę, kur pasišventė literatūrai, kaligrafijai ir tapybai.

Pagrindiniu šio tarpsnio uždaviniu tampa minėto traktato rašymas. Jo savotiškas prototipas buvo garsaus kinų Sungų epochos intelektualo Mi Fu veikalas „Tapybos istorija“, kuriame įvairiais požiūriais gvildinama pirmtakų ir amžininkų kūryba, pateikiama daug svarbių jų gyvenimo detalių, apibūdinami pagrindiniai stiliaus bruožai.

Chikudeno traktatas yra vienas didžiausių ir įvairiapusiųškiausių japonų tapybinės estetikos istorijoje. Jį sudaro 100 įvairios apimties paragrafų, dažniausiai skirtų konkrečiai personalijai ar temai. Jame aptinkame daugybę aliuzijų į didžiuosius kinų mąstytojus, *fengliu*, peizažinės tapybos, *wenrenhua*, akademikų mokyklų meistrus, jų stiliaus bruožus, teorinius traktatus. Kita vertus, čia yra ir daug medžiagos apie įvairių japonų tapybos mokyklų istoriją. Itin daug dėmesio skiriama

didiesiems peizažinės tapybos meistrams Josetsu, Shūbunui, Sesshū, Kanō Matanobu, pateikiama plati jo epochos dailės panorama, nuodugniai nagrinėjama Taigos, Busono ir kitų amžininkų kūryba.

Chikudenas plačiai gvildena ir įvairias autentiško menininko tapsmo bei jo kūrybos proceso problemas. Pagrindinį kelią į tikro meno atsiradimą jis regi nuolatiniame dvasiniame menininko tobulėjime, praeities tradicijų pažinime ir kūrybiškame jų įvaldyme. Tik tas menininkas, kuris nesitenkina pasiektais rezultatais, o nuolatos dirba su savimi pačiu ir tobulėja, ugdo savyje savitą vardą, gali kurti autentiškus darbus.

„Mes neturime baimintis nemiklumo dirbdami su teptuku, tačiau turime bijoti savo, savo dvasios netobulumo. Tiems, kurie viešpatauja darbo su teptuku srityje, itin reikia vadovautis praeities meistrų nuostatomis. Tie, kurie meistriškumą papildė ir dvasios pokyčiais, subręsta kaip nepriklausomos asmenybės. Kaip sako patarlė: „Gausybė turtingo žmogaus žinių nevertos vienos esminės vargingos moters tiesos“. Posakis neabejotinai verčia tobulinti savo dvasią“ [3: 506].

Tapyba Chikudenui yra daugiau nei paprastas pasaulio pažinimas pasitelkus meną. Tai universalus žmogaus supančio pasaulio, gamtos ir žmogaus dvasios pažinimo pagrindas. Tapyba gali išeiti iš siaurų jos ribų ir įgauti svarbiausią reikšmę. Ji reikalauja daugybės pastangų pažinti nepasiekiamą ir neaiškų pasaulį, kad būtų sukurtas didingumas.

Chikudenas, kalbėdamas apie tapybos paskirtį, primena didžiuosius praeities meistrus, kurie rūpinosi neatitikimu tarp regimo ir tapomo. „Tapybos tikslas, – rašo jis, – peržengti regimybės lygmenį, tuomet ji nukreipta ne į išorę, o atveria aukščiausią pažinimo kelią. Mūsų regėjimas neturi sustoti ties išoriniu tapybos sluoksniu“ [3: 504].

Tikroji tapyba Chikudenui prasideda nuo dailininko santykio su prieš jį esančia balta paveikslo erdve, kurioje jis siekia atspindėti intymiausia savo dvasios kaitą. „Tapyba, – sako jis, – siekia įsitvirtinti baltame fone. Šie žodžiai kaip užuomazgos apima bet kokius apmąstymus apie tapybą“ [3: 506].

Chikudeno kūryboje itin išryškėjo tapybos ir kaligrafijos sąryšingumas, vidinis teksto ir vaizdinio ryšys. Jo paveiksluose užrašas tradiciškai yra viršutinės paveikslo dalies kairiame arba dešiniajame kampe, tačiau šie užrašai išsiskiria ypatingu aktyvumu bei energijos pulsacija.

Kitas įtakingas *bunjinga* šalininkas Watanabe Kazanas gimė 1793 m. Edo samurajų šeimoje. Gavęs įvairiapusių išsilavinimą greit išgarsėjo kaip puikus peizažinės tapybos meistras, kaligrafas, garsiausias Tokugawos epochos portretistas, poetas, mokslininkas.

kas, politinis veikėjas. Jis buvo plačių intelektualinių interesų, nenuolanki asmenybė, domėjosi Vakarų mokslu ir menu, aktyviai dalyvavo politiniame šalies gyvenime, kovojo prieš bet kokius asmenybės laisvės apribojimus, kritikavo valdžios institucijas, buvo kalinamas. Kazanas itin vertino menininko sugebėjimą atsiriboti nuo išorinio pasaulio, asmenybės dvasios turtingumą ir rafinuotą skonį.

Kazano tapybai būdingas savitas stilius, puikus linijinis piešinys. Svarbiausiu autentiškos tapybos veiksmu jis laikė jausmo subtilumo perteikimą. Savo kūriniuose jis, kaip ir dauguma intelektualų, pirmiausia siekė atskleisti ne išorinius dalykus, o dvasią.

„Stiliaus harmonijos ir dvasios dvelksmo atgarsio painiojimas yra labai paplitęs tarp mūsų amžininkų. Aš vis dėlto manau, kad stiliaus harmonija ir elegantiškas skonis yra terminai, grąžinantys prie prozodijos taisyklių tuomet, kai dvasios dvelkstelėjimo atgarsis atsiskleidžia formule „dvasios atgarsis yra gyvenimo srauto išraiška“ [3: 508].

Kazanas buvo didis bambuko tapybos meistras. Klasikiniai *bunjinga* tapybos pavyzdžiai – meistriškai Kazano nutapyti dažniausiai vertikalūs „Bambuko“ ciklo paveikslai (1835–1839), kuriuose žavi jaunų ūglių linijos. Šiuose greitu tapymo būdu atliktuose paveiksluose kaligrafiškai užrašyti poetiniai tekstai yra neatsiejama vaizdinės paveikslų struktūros dalis. Kaligrafiški užrašai jungiasi su kaligrafinio teptuko judėjimo pėdsakus išsaugančiais piešiniais.

Peizažiniuose Kazano paveiksluose, kaip ir bambuko tapyboje, itin išpūdingai išnaudojama emocinė neužpildytų plotų poveikio jėga. Paveiksle „Gėlių kalnas“ – tik keli kalną vaizduojantys imlūs štrichai, kuriuos į vientisą vaizdinę sistemą jungia vertikalus profesionalus kaligrafinis užrašas, dešinėje aprėpiantis tris ketvirtadalius paveikslų aukščio. Vaizdinei paveikslų struktūrai kaligrafinis tekstas svarbus ne mažiau nei lakoniškas piešinys. Tapybos, kaligrafijos, poezijos ir muzikinės ritmikos elementai čia glaudžiai susiję. Kiekvienas šių menų sustiprina *bunjinga* meninės išraiškos priemonių galią. Paveikslams būdingas subtilus poetiškumas, linijų grakštumas, vaizdinės sistemos turtingumas, filosofinės potekstės gelmė.

Apie 1822–1839 m. Kazanas ėmėsi portretų tapybos, kurioje dailininko talentas atsiskleidė saviškai. Būdamas puikus piešėjas, didis linijos meistras, jis sukūrė per šešiasdešimt psichologinių savo draugų ir garsių to meto kultūros veikėjų portretų, subtiliai atspindinčių jų socialinę padėtį ir vidinį pasaulį.

Itin aukšto meninio lygio yra Takami Senseki portretas, kuris išsiskiria vientisa kompozicija, puikiu linijiniu piešiniu ir apibendrintu portretuojamo

mojo dvasios perteikimu. 1840 m. parašytame laiške Chinzanui jis rašo: „Stiliaus harmonija ir elegantiškas skonis: jei jie vienija savybes, kurios lemia žmogaus būtį, yra panašūs į veido bruožus ir kalbėjimo būdą“ [3: 507]. Paskutiniais gyvenimo metais dailininko likimas susiklostė tragiškai. Po melagingo skundo 1838 m. jis buvo areštuotas ir nuteistas kalėti iki gyvos galvos. Tačiau šis samurajų palikuonis 1841 m. pasitraukia iš gyvenimo pasirinkęs ritualinę savižudybę *harakiri*.

Paskutinis iškilus intelektualų mokyklos šalininkas Tomioka Tessai gimė 1836 m. Kyōto turtingo drabužių pirklio šeimoje. Jaunystėje daug dėmesio skyrė budizmo, konfucianizmo, klasikinės japonų literatūros studijoms, o sulaukęs 23 metų pradėjo studijuoti *bunjinga* tapybą. Remdamasis klasikine kinų intelektualų tradicija, jis siekė tapybos ir kaligrafijos tobulumo. Jo kūryboje išryškėja daugeliui didžiųjų *fengliu*, *wenrenhua* ir Muromachi epochos spontaniškosios tapybos meistrų kūrybai būdingos subjektyvistinės tendencijos. Jis ne tik su didžiule pagarba žvelgė į didžiųjų kinų peizažinės tapybos meistrų kūrinius, tačiau ir siekė išsaugoti japonų dailėje po Taigos išryškėjusias temas, kompozicinius sprendimus, motyvus.

Tessai kūrybai būdingas universalizmas, nuolatinis atsinaujinimas. Jis tapė daug gamtos motyvų, objektų, pasitelkdamas įvairius tapybos stilius. Buvo reto produktyvumo dailininkas, sukūręs gausybę darbų, iš kurių neabejotinai svarbiausi peizažai. Nors kūrybinėmis nuostatomis dailininkas praeities tradicijas gerbia, tačiau savita kūrėjo asmenybė, temperamentas skatino jį neretai nusižengti intelektualų mokyklos tradicijoms ir plėsti jų erdves.

Tessai kūriniuose vyrauja ne tik temos bei motyvai iš klasikinės kinų dailės, poezijos, ainių mitologijos, bet ir iš jį supančio pasaulio. Dauguma jo peizažų nutapyti iš paukščio skrydžio regos taško. Dailininkas mėgo skaidrius blankius tonus, neretai besimainančius su intelektualams nebūdingais intensyviais žaliais, raudonais ir melsvais.

Kartu jo kūriniams būdingas ypatingas potėpio tvirtumas ir elegancija. Jo spontaniškoji tapyba vystosi abstraktaus ekspresionizmo kryptimi. Tiesa, paskiri jo paveikslai, palyginti su Chikudeno ir Kazano darbais, yra šiek tiek perkrauti antraeilėmis detalėmis.

KALIGRAFIJOS MENO ATGIMIMAS IR YUSHŌ ESTETIKA

Tokugawos epochoje, stiprėjant retrospekcijos tendencijoms ir skleidžiantis spontaniškosioms dailės formoms, itin susidomima kaligrafija, tačiau ne tiek tradicinėmis su rašymu susijusiomis, kiek ženklinėmis, vizualinėmis jos atmainomis, kuriose teksta

užgožia vizualinis kaligrafijos grožis. Įtakingiausių spontaniškųjų *haiga*, *zenga* ir *bunjinga* (*nanga*) dailės mokyklų šalininkų būreliuose išplinta įvairūs kinų kaligrafijos pratimų sąsiuviniai, kurie stropiai studijuojami, sekama gaivališka genialaus Ikkyū kūryba, kuri naujame kultūros kontekste suvokiama jau visai kitaip. Amžininkus šokiravusi netradicinė jo kaligrafija tampa nekvestionuojama klasika, kuria remiasi naujų spontaniškųjų kryptių šalininkai.

Stiprėjant neokonfucianistinę estetiką plėtojančių intelektualų įtakai, vėl susidomima didžiosiomis kinų ir tautinėmis kaligrafijos tradicijomis. Įdėmiai studijuojami klasikiniai kinų kaligrafijos pavyzdžiai, perleidžiama daug senųjų kaligrafijos knygų, plačiai plinta įvairių stilių kanoniški pratimų sąsiuviniai.

„Kaip poetas, kurdamas eiles, turi laikytis tam tikrų eiliavimo taisyklių, taip ir kaligrafas negali neatsižvelgti į nusistovėjusias per amžius tradicines normas, kurios yra lyg būsimio namo karkasas, ir tik šio karkaso viduje menininkas gali atskleisti savo individualybę. Rašymo kinų rašmenimis savitumas pirmiausia yra tas, kad kaligrafo rašomoji priemonė yra teptukas, suteikiantis linijai lankstumą. Be to, yra gausybė įvairių stilių, kuriais gali būti rašomi kinų hieroglifai. Visi šie stiliai remiasi šiais pagrindiniais: oficialiausiu kvadratinu, vienu laisviausių – greitraštinu ir užimančiu tarpinę padėtį tarp šių dviejų – pusiau greitraštinu“ [7: 173–174].

Kaligrafiškai rašant kiniškuoju *kana* raštu nepaprastai svarbus kiekvieno ženklo išdėstymo ir laisvos sklaidos lapo erdvėje grožis, vadinasi, ir visos kompozicijos grožis. Čia būtinas didelis meistriškumas, kadangi kiekvienas ženklas rašomas tarp įsivaizduojamų rėmų. Iš trijų tradicinių ankstyvojo *kana* rašto stilių *kaishō*, *gyōsho* ir *sōsho* Tokugawų epochoje intensyviausiai plėtojasi greitraštinis aptakus ir švelnus *sōsho* stilius, kuris, plastiškai skleisdamasis erdvėje, išryškina visos kompozicijos grožį. Netaisyklingas ženklų ir linijų išdėstymas, aktyvios įžambios linijos ir vertikalios formos *sōsho* stiliumi atliktuose kūriniuose sukuria tokį pat išpūdį kaip ir paveikslai.

Tarp *haiga*, *zenga* ir *bunjinga* mokyklų meistrų itin plačiai buvo paplitęs sunkiai įskaitomas *sōsho*, kuris jų kūriniuose keitėsi abstrakcijos ir pabrėžtinai ženklinės vizualios raiškos kryptimi. Imlios kaligrafijos ženklų struktūros, ryškėjančios didžiulėse neužpildytose balto lapo erdvėse, čia nepastebimai perauga į tapybą. Todėl, kaip taikliai pastebėjo Y. Nakata, pavyzdžiui, užrašytos japoniškos eilės „vizualiai sudaro mėnulio patekėjimo pro medžius išpūdį, o tai yra neatsiejama kūrinio kompozicijos dalis“ [8: 128–129].

Kaligrafijos ir tapybos suartėjimo, netgi susiliejimo išpūdį sustiprina laisvi kompoziciniai

sprendimai, būdingi ankstyvojo Edo periodo tarpinio meistrams Honami Kōetsu, Shōkadō Shōjō ir ypač *zenga* meistrams Takuanui, Jiunui, Sengai ir Ryōkanui, kurie teikė pirmenybę netaisyklingoms laisvoms kompozicijoms, spontaniškai keitė ženklų dydį, potėpio ir linijų storį, padėjusį sustiprinti lyriškumą, dramatiškumą ar tapybiškumą.

Greta *sōsho* didžiulį populiarumą Tokugawų epochoje įgauna ir *karay-o* stilius, kuriame kartu gyvuoja dvi skirtingos pakraipos: *tradicinė senoji mokykla* – jos šalininkai plėtoja Jingū (Chingū) ir Tangū epochų manieras ir *modernioji* – rėmėsi Chang chi-chih ir kitais jo tradiciją tęsiančiais kaligrafais. Analogiškai kaip ir *sōsho* šalininkai vizualizavimo linkme taip pat pasuko *tensho* stiliaus kaligrafijos šalininkai, kurių rašomų tekstų daugelis Edo epochos žmonių jau nepajėgė perskaityti, o mėgavosi tik jų grožiu.

Geriausius Edo epochos kūrinius atliko klasikinės kultūros išauklėti intelektualūs menininkai, kadangi kaligrafija, kaip joks kitas menas, reikalauja plačios humanitarinės erudicijos ir subtilaus estetinio skonio. Edo epochos pradžioje iškyla trys didieji kaligrafijos meistrai Honami Kōetsu (1558–1637), Kanoe Nobutada (1565–1614) ir Shōkadō Shōjō (1584–1639).

Pirmasis mėgo piešti kaligrafijas specialiai paruoštame popieriuje, ant kurio klodavo sidabrinis arba auksinius pigmentus, neretai visą lapo erdvę padengdavo smulkių įvairiomis kryptimis besiskleidžiančių linijų audiniu, labai panašiu į tą, kurį vėliau, įkvėptas Tolimųjų Rytų dailės, naudodavo J. Pollockas. Tik paskui paveikslą padengdavo lanksčiomis išsibarsčiusiomis tarsi paukščiai žolėje grafinėmis struktūromis. Kaligrafiškus užrašus įvairiausiai potėpių istoriais ir tušo tonais jis kartais darydavo ant švelniomis spalvomis fone nupieštų lapų ar gėlių. Susidaro išpūdis, kad jam nepaprastai svarbus santykis su gamtos grožio apraiškomis – įvairiais augalais, gėlėmis, paukščiais. Jis rašė įvairiais tapybiškais kaligrafijos stiliais sumaniai remdamasis įvairiomis *kanji* ir *kana* variacijomis. Netgi vizualinė paskirų jo kaligrafiškai parašytų laiškų struktūra neretai atrodo kaip griežtos kompozicijos paveikslas.

Kanoe Nobutada (tikrasis vardas Nobumoto) buvo vienas žymiausių to meto Kyōto kūrusių kaligrafų ir *zenga* tapytojų. Šis įtakingo imperatorių rūmų dvariškio Sakihisos sūnus garsėjo ne tik kaip dailininkas, bet ir kaip sumanus politikas, užėmęs aukštus ministro postus. Jo, kaip ir daugelio *zenga* tradicijos meistrų, kaligrafijos stilius neretai buvo šiurkštus, nesuvaržytas, linkstantis į neišbaigtumą. Kaligrafijose daug vidinės sprogdinančios jėgos, neretai laisvai besisukančių linijų, rodančių emocinę dvasios iškrovą.

Iš prekybinio Sakai miesto kilęs Shōkadō Shōjō išsilavinimą gavo įvairiuose šintoistų ir dzen vienuolynuose. Mokėsi vadovaujamas Kanō Sanraku, gilinosi į kinų Mingų ir Yuanų periodų tapybą bei kaligrafiją. Apsigyvenęs Kyōto, artimai bendravo su daugeliu žymiausių intelektualų, tapo apie Kōetsu susispietusio būrelio nariu. Išgarsėjo kaip didis įvairiais stiliais kūręs kaligrafas. Jis sukūrė daugybę vertikalų kiek šurkščiu kampuotu *reisho* stiliumi atliktų kaligrafijų ir kartu meistriškai buvo įvaldęs gracingą tekantį *kana* stilį.

Tokugawos epochos pradžioje besirutuliojančias naujas kaligrafijos meno estetikos tendencijas siekė apibendrinti vienas didžiausių šios meno srities autoritetų XVIII a. teoretikas Ogio Yushō veikale „Kaligrafijos paslaptys“. Šis iš septyniadešimt septynių paragrafų susidedantis veikalas parašytas dzen estetikos tradicijai būdinga klausimų ir atsakymų forma.

Traktate kaligrafijos meno subtilybės ir jų perpratimo būdai dėstomi aiškiai bei gerai argumentuota kalba. Jau teksto pradžioje formuluojama dešimt pamatinių nurodymų, kurių privalėtų laikytis pavyzdingas mokinys: „1) imdamas į rankas teptuką, būk tiesus kūnu ir tyras dvasia; 2) rašyk tik tuomet, kai tavo sąmonė kupina rimties ir esi atidžiai išstudijavęs hieroglifų formas; 3) teptuku naudokis švelniai; 4) įkūnyk rašmenis; 5) lai rašmenys seka nustatyta tvarka; 6) atidžiai skverbkis į teptuko ir hieroglifų dvasią; 7) atsižvelk į kiekvieno rašmens svarbą; 8) atkreipk dėmesį į teptuko judėjimo ritmą; 9) įsisaugok, kaip reikia laikyti teptuką; 10) atkreipk dėmesį į tai, kaip vienas su kitu jungiami rašmenys“ [7: 174–175].

Toliau Yushō formuluoja dešimt kitų, jau pažengusiam mokiniui skirtų taisyklių: „1) rašyk su jėga, tačiau išsaugok švelnumą naudodamasis teptuku; 2) leisk rašmenims nukrypti nuo nustatytos vaizdavimo formos; 3) turėk omeny iš teptuko kylantį impulsą; 4) atsižvelk į numatomos frazės ilgį, išlaikyk ją proporcingą tavo popieriaus formatui; 5) neprarask individualaus braižo; 6) atrask pusiausvyrą tarp rašmenų; 7) vesdamas teptuką venk nerūpestingumo ir suglebimo; 8) suvok tušo reikšmę teptuke; jo neturėtų būti nei per daug, nei per mažai; 9) surask tušo, teptuko ir popieriaus harmoniją; 10) suvok Kaligrafijos kelią“ [7: 175].

Esminis skirtumas tarp šių dviejų taisyklių rinkinių tas, kad pradedančiajam privalu jų laikytis, o pažengęs gali jas peržengti ir labiau išreikšti save. Kitais žodžiais tariant, pradedančiajam pirmiausia turi rūpėti nuoseklus normatyvinių taisyklių įsiminimas, simbolinis kaligrafijos aspektas, o pažengusiam – ekspresyvus.

Kaligrafijos meno savitumą teoretikas regi nevaizduojamoje jo prigimtyje. Todėl ir praeities meistrų darbų kopijavimas neturi ypatingos prasmės. „Tikro kaligrafo darbu negali būti laikomas kūrinys sukurtas kopijuojant kito dailininko darbą. Tai lygiai tokia pati klastotė, kaip ir laukinės lapės vartimas žmogumi“ [7: 106].

Prastą kaligrafijos darbą Yushō metaforiškai lygina su žmogaus kūnu, kuomet jau pradeda dvokti beirstanti mėsa ir kaulai, o gero kaligrafo nubrėžtos linijos priešingai – išsiskiria formų gyvybe ir tikslumu. Priklausomai nuo kaligrafo talento ženklai gali būti gyvybingi, mirę ar paliegę. Gyvybe pulsuojantys kaligrafijos ženklai čia aiškinami kaip kiekvieno tobulybės siekiančio kaligrafo tikslas. Priešpriešindamas vieną kitai gyvą ir negyvą kaligrafijos manierą, jis išvardija dvidešimt aštuonias gyvo rašto požymius ir dešimt – negyvo. Apibūdinamas nuolatos remiasi žmogaus kūno vaizdiniais.

Kaligrafiją Yushō pagrįstai traktuoja kaip tokį formos meną, kuriame kiekvienas rašmuo turi įgyti nepriekaištingai subalansuotą ir harmoningą formą. Grįsdamas įvairių kaligrafijos meno aspektų vientisumą, t. y. funkcionavimą vienoje sistemoje, jis remiasi idealiai sudėto žmogaus kūnu, turinčiu galvą, stuburą, rankas, kojas, kaulus ir kitas kūno dalis, kurios būdamos tos pačios funkcionalios sistemos dalys harmoningai sąveikauja tarpusavyje. Kaligrafiškas raštas, kaip ir žmogus, taip pat turi būti atitinkamai aprengtas drabužiais.

„Visų luomų žmonės – tiek aukščiausio rango aristokratai, tiek žemiausi iš prastuomenės, kiekvienai skirtingai progai turi savo luomą atitinkančius drabužius. Greitraštiniu stiliumi atliktas darbas – tai lyg žmogus, apsirengęs kasdieniais drabužiais. Kadangi nėra taisyklių ar draudimų dėl drabužių dėvėjimo paprastomis dienomis, tai ir greitraštiniame stiliui nėra kažkokių ypatingų taisyklių; pagrindinis jo tikslas – harmoninga pusiausvyra“ [7: 179].

Teoretikas kaligrafiją lygina su kitu giminišku menu tapyba ir jų bendrumą išvelgia erdvinėje šių menų prigimtyje bei vadovavimesi tuo pačiu vizualinės darnos principu. Jei šis principas yra neįgyvendintas, tuomet kūrinys tampa panašus į gyvatę, t. y. subjaurotos gamtos apraišką. Kaligrafija, skirtingai nei tapyba, pirmiausia yra linijos menas, todėl jai nebūtina naudotis spalvos teikiamomis galimybėmis.

Kaligrafijos menui, Yushō manymu, svarbiausia kompozicijos vientisumas, harmoningos pusiausvyros grožis, tikslingas rašmenų išdėstymas konkrečiame formate, jų subalansuotumas, linijų gyvyngumas, greitis, ritmas, impulsyvus judėjimas.

Taigi kaligrafijos meno išraiškos priemonės sudaro ne tik specifiniai erdvinio meno elementai, tačiau ir laikiniams menams būdingos savybės greitis, ritmas, impulsyvus judėjimas. Jos ir suteikia kaligrafijos menui ypatingą lankstumą bei dinamiškumą.

Yushō daug dėmesio skiria svarbios kaligrafijos menui linijos analizei. Jis pastebi, kad greitai nupiešta linija tarsi spinduliuoja greitį netgi po to, kai veiksmas yra užbaigtas. Lygiai taip pat kaligrafijos kūrinys atsiskleidžia staigumas, agresyvumas, ramumas, paprastumas ir kitos žmogaus savybės. Lėtai parašyta linija skleidžia rimtį, susimąstymą, pasyvumą, skeptiškumą. Linijos pobūdis, storis, plonis, paspaudimo jėga irgi rodo konkrečias žmogaus charakterio ir dvasios ypatybes. Pavyzdžiui, stora linija išreiškia turtingumą ir švelnumą, plona – užuominą į uždarumą, tvirtumą bei ryžtingumą ir pan.

Gvildendamas kaligrafijos meno subtilybes, Yushō atkreipia dėmesį ir į ritmą, kuris yra vienas svarbiausių kūrinio gyvybingumą lemiančių elementų: „Geras ritmas yra tas, kuris sukuriamas veikiant vidinei paskatai spontaniškai“. Kalbėdamas apie tikro kaligrafijos meno kūrimą, teoretikas pabrėžia ekspresyvią jos prigimtį, būtinybę jautriai perteikti pulsuojančias ritmines struktūras, jautriausius sielos virpesius, išreikšti savąją individualybę. Jis itin pabrėžia aklo savo pirmtųjų darbų pamėgdžiojimo nevaisingumą ir kiekvienai asmenybei būdingų savitų gabumų bei polinkių išryškavimo svarbą.

„Aklai besilaikantis taisyklių, – sako jis, – gali būti palygintas su mokslininku, kuris vartoja pasenusius žodžius, arba su perdėm prie vaistų prisirišusiu gydytoju ar pameistriu, tegalvojančiu apie savo pasaulinę šlovę, ar pirkliu, kuris koneveikia savo prekybą dėl menko pelno. Menininkas neturi būti vergas. Jis turi sekti taisyklėmis, bet sugebėti nuo jų atitrūkti ir laikytis dėsnių, tačiau ir peržengti juos“ [7: 183].

Yushō taip pat kalba apie būtinybę, ugdant kaligrafus, atsižvelgti į įgimtus kiekvieno jauno žmogaus gabumus, charakterio savybes, netaikyti visiems tų pačių metodų. Tokią poziciją jis vaizdžiai palygina su nemokša gydytoju, visiems kitoiomis ligomis sergantiems pacientams skiriančiu tą pačią piliulę. Kaligrafiją jis lygina su širdies daina, kurią kiekvienas dainuoja skirtingai. Kaligrafijos meno savitumas čia siejamas su tuo, kad jis itin jautriai atspindi kūrėjo asmenybę. Todėl ir mokinyms, norėdamas tapti idealiu kaligrafu, visų pirma turi stengtis tapti moraliai tobulu žmogumi.

Taigi Yushō savo traktate apžvelgia daugelį pamatinių šio meno problemų ir tarsi apibendrina

daugelį šimtmečių besiplėtojančio šio savito meno dėsningumus. Jo veikalas vėlesnių kartų teoretikams ir menininkams tapo kanonišku tekstu, kuriame suformuluotais principais jie rėmėsi savo kasdienėje praktikoje.

Tradicinės japonų meninės kultūros saulėlydis ir laipsniškas jos peraugimas į naują modernią epochą skatina atsirasti naujų, aprėpiančių daugelio šimtmečių patirtį, kaligrafijai skirtų veikalų. Tokugawos epochos pabaigoje, remiantis intelektualų estetika, rengiama daug išsamių atskiriems kaligrafijos stiliams skirtų kompendiumų ir žinynų.

Vienas svarbiausių – Seku Kokumei 1833 m. išleistas 12 tomų *gyōsho* kaligrafijos stiliaus sąvadas, kuriame pateikiami įvairių periodų kaligrafijos pavyzdžiai, suklasifikuoti pagal atskirus kaligrafinio rašmens elementus. 1855 m. pasirodė kitas fundamentalus 15 tomų kompleksinis veikalas, kuriame įvairiais aspektais apžvelgiami *kais-hō* ir *gyōsho* kaligrafijos stiliai. Šių ir daugelio panašių kaligrafijai skirtų veikalų atsiradimas liudijo, kad kaligrafijos meno dėsningumų receptija įžengė į naują specializacijos fazę.

Taigi spontaniškosios *haiga*, *zenga* ir *bunjinga* tapybos ir kaligrafijos mokyklos formavo savo estetinius principus, pamėgtų motyvų ir meninės išraiškos priemonių visumą, nuosekliai perduodamos savo atradimus viena kitai. Nors šioje tradicijoje, kaip ir daugelyje kitų japonų vaizduojamosios dailės krypčių, pastebime stiprų dvasiškai artimų kūrinių tapybos mokyklų estetinių principų poveikį, tačiau šių spontaniškosios pakraipos mokyklų meistrų kūryba yra vienas brandžiausių ir estetiškai vertingiausių japonų nacionalinės kultūros fenomenų. Jų kūryboje atsiskleidžia geriausios šimtmečiais puoselėtos japonų dailės savybės. *Haiga*, *zenga* ir *bunjinga* tapyba – neabejotinai vienas rafinučiausių bei estetiškai vertingiausių ne tik Tolimųjų Rytų, bet ir pasaulinės dailės reiškinių.

Gauta
2001 03 05

Literatūra

1. Watts A. *Le bouddhisme zen*. Paris, 1978.
2. Blyth R. H. *Zen and Zen Classics*. Tokyo, 1974. Vol. V.
3. Linhartova V. *Sur un fond blanc. Ecrits japonais sur la peinture du IX au XIX siècle*. Paris, 1996.
4. Соколов-Ремизов С. Н. Литература–каллиграфия–живопись. Москва, 1985.
5. Kato Suichi. *Japon. La vie des formes*. Paris, 1992.
6. Murase Miyeko. *L'Art du Japon*. Paris, 1996.
7. Ueda Makoto. *Literary and Art Theories in Japan*. Cleveland, 1967.
8. Nakata Yujiro. *The Art of Japanese Calligraphy*. Tokyo, 1976.

Antanas Andrijauskas

AESTHETICAL PRINCIPLES OF SPONTANEOUS JAPANESE PAINTING

Summary

The article is devoted to the critical analysis of the **aesthetic** principles of the influential schools of spontaneous painting styles such as *haiga*, *zenga* and *bunjinga* (*nanga*). Japanese polychromic decorative painting reached its apogee in the work of Kōrin.

As a counterbalance to the tendencies of decorative painting, under the influence of a renascent interest in calligraphy, there was a parallel growth in the spontaneous painting styles *haiga* and *zenga*, in which improvisation is most important. In these synthetic styles the distinctive native features of Japanese painting are most clearly revealed; the tendency emerges to a conciseness of artistic form and the revelation of the inner essence of the phenomena being depicted. These styles evolved from the increasingly influential and ever more visual styles of monochromatic painting and calligraphy.

The most characteristic feature of *haiga* painters is perfect mastery of the expressive means of the three great arts (calligraphy, painting, and poetry). It is no coincidence that the greatest masters of this school – Kōetsu, Shokado, Bashō, Keroku, and Issa were famous poets, painters, and calligraphers. Their works stand out for a condensation of style unseen in earlier Japanese painting, for emotional expressiveness, wealth of associations, and especially for the poetics of reticence.

At the beginning of the 18th century one can see a gradual transformation of the spontaneous **aesthetic** principles of *haiga* painting into the new synthetic style of *zenga* painting. This change was greatly influenced by Ikkyū's work, which fascinated many masters of this new school. The most eminent masters of this school – the Zen monks Takuan, Hakuin, Jiun, Sengai, and Ryōkan, who were noted for the poetic structure of their spirit – united elements of painting, calligraphy, and poetry in their work. By opposing spontaneity to the ossified **aesthetic** principles of decorative painting, they sought to highlight the freedom of their creative flights of spirit as well as their artistry. *Zenga* masters drew inspiration from Zen philosophical aphorisms, whose content is expressed by the emphatically economical means of artistic expression.

In the work of *zenga* masters, as in that of the closely related *nanga* school, attention is mainly directed not to the reality of the object being depicted, but to its idea, the vision of the individual artist, the rendition of its echo in his soul. This echo is expressed by means of a maximally compressed expressive drawing. A calligraphic brushstroke, graceful as if it were flying, skillfully conveys the essence of the object being depicted. Here, the onlooker is captivated first of all by a surprising conciseness of artistic form, by the receptiveness of the image. In comparison to *haiga* painting, the works of *zenga* masters stand out for their greater inner drama, concentration, and richness of poetic and philosophical subtext.

In the best works by *zenga* masters one can discern the psychological state of the artist, i.e., regard these works as an authentic expression of a pure flight of the artist's poetic spirit. From this fact arises the concentration of *zenga* painting, the significance of each line and brushstroke, and the intimacy and inner drama of the images. Calligraphic structures consisting of marks are extremely receptive. Their essence is conveyed by means of several contrasting – accidental, as it were – ink spots, expressive brushstrokes, and dramatic broken lines full of energy and tension. They drastically invade space and demand balance.

After the death of Ogata Kōrin in 1716, when the tendencies of decorative painting were exhausted, the school of spontaneous *bunjinga* (*nanga*) or intellectual painting moved on to a new stage, which was related to fascination with the wonderful works of Chinese intellectuals (*wenrenhua*) and masters of the Southern Ch'an school of painting. Followers of *bunjinga* sought close spiritual communication, created works inspired by classical poetry, and were interested in Chinese poetry, calligraphy, and painting. The *bunjinga* school reached the heights of true art in the work of Taiga, Buson, Gyokudo, Chikuden, Kazan, and Tesai.

The respectful attitude of intellectuals toward tradition did not seek its blind imitation and did not block the way to innovation or the establishment of a personal style. They shifted their creative emphasis from the technical means of artistic expression (the dominant feature of academic painters) to conveying the pulse of life and the inner echo of the artist's soul. This approach opened up broad perspectives for the expression of individual style. As in *zenga* painting, the most important matter here was not the object being depicted or technical subtleties, but the expression of an emotional echo of the object under contemplation in the concise language of emotional calligraphic lines.

In their effort to elevate painting to the intimacy characteristic of poetry and calligraphy, masters of *bunjinga* are similar to painters of the *haiga* and *zenga* schools. The main difference between the aesthetic principles of *nanga* and *zenga* is that of dramatic quality, which is much stronger in the works of *zenga* masters. In addition, the works of *bunjinga* painters, in comparison to those of the *haiga* and *zenga* schools, are noteworthy for having a richer cultural, especially literary, context and employing a broader spectrum of means of artistic expression, creative approaches, and themes.

The spontaneous *haiga*, *zenga*, and *bunjinga* schools had their own distinctive aesthetic principles as well as favorite motifs and means of artistic expression and consistently passed their discoveries on to one another. Their work reveals, in condensed form, the best qualities of Japanese art as it has been cultivated over the centuries. *Haiga*, *zenga*, and *nanga* painting is undoubtedly one of the most refined and aesthetically valuable phenomena not only in Far Eastern art, but also in that of the entire world.