



MIN SUN

Nankino universitetas, Kinija
Nanjing University, China

M. K. ČIURLIONIO IR KINŲ TAPYBOS ESTETIKA IŠ „YUN“ KATEGORIJS PERSPEKTYVOS

The Aesthetics of M. K. Čiurlionis and Chinese Paintings
from the Perspective of „Yun“ Category

SUMMARY

Taking the most important concept of Chinese aesthetics – *yun* 韵 – as the object of study, this paper explores its two core connotations or different levels of meaning - 1) the „elegance/refinement“ *ya* 雅 and 2) „inexhaustible more“ *you yu bu jin* 有余不尽. The paper explores how *yun* is expressed in art by taking several classical Chinese paintings and analyzing them from the point of view of three Chinese aesthetic concepts: 1) *dan* 淡 (bland, as in „suave“, „smooth“, „unperturbed“, „soothingly pleasing“, 2) *kong bai yu liu dong* 空白与流动 („unfilled space and movement“) and 3) *ping heng* 平衡 („balance“). Then the same principle of *yun* is used to analyze the paintings of Lithuanian artist M.K.Čiurlionis in comparison with Chinese paintings. Through the analysis and comparison of the paintings it is concluded that the art of Čiurlionis shares core principles with traditional Chinese paintings; moreover, the *yun* category can be used as a subtle aesthetic measure of both Chinese and non-Chinese masterpieces of art.

SANTRAUKA

Straipsnyje įvairiais aspektais analizuojama pamatinė kinų tapybos estetikos *yun* 韵 kategorija ir detaliai aptariamos dvi svarbiausios jos semantinės prasmės – „elegantiškumas“ *ya* 雅 ir „neišsemiamas daugiau“ *you yu bu jin* 有余不尽. Vadovaujantis pateiktos teorinės koncepcijos nubrėžtomis gairėmis, pasitelkiant ir vaizdinės raiškos galimybes bei atsižvelgiant į konkretų kinų tradicinės kultūros, mąstymo tradicijos kontekstą, analizuojami ne tik keli kinų klasikinės tapybos kūriniai, tačiau ir išryškintos sąsajos su M. K. Čiurlionio tapybos estetiniais principais. Straipsnyje, analizuojant *Yun* kategorijos raiškos formas kinų tradicinėje tapyboje, išryškunami trys pagrindiniai skiriamieji bruožai – „prėskumas“ *dan* 淡, „neužpildyta (tuščia) erdvė ir

RAKTAŽODŽIAI: kinų tapyba, kinų estetika, komparatyvistinė estetika, *yun* kategorija, Čiurlionis.

KEY WORDS: Chinese painting, Chinese aesthetics, comparative aesthetics, category of *yun*, Čiurlionis.

judesys“ *kong bai yu liu dong* 空白与流动 bei „pusiausvyra“ *ping heng* 平衡. *Yun* analizė užbaigiama ne kinų tapybos, o Čiurlionio kūrinių aptarimu, taikant jiems tuos pačius *yun* kategorijos estetišio vertinimo kriterijus, ir pažymint, kad šio lietuvių menininko kūryba turi daug bendra su kinų ir jos įtaką patyrusia Rytų Azijos estetika.

ĮVADAS

Qinyun 气韵 yra viena pamatinių kinų tradicinės tapybos estetikos kategorijų. Vienas didžiųjų kinų tapybinės estetikos pradininkų Xie He (479–502) 谢赫 iškelė šią estetinę idėją ankstyvojo kinų tapybos teorijos laikotarpio etapiniame veikalė *Užrašai apie senosios tapybos sąvokas* (Xie 1–2), kitas žymus Tang dinastijos menininkas ir teoretikas Zhang Yanyuan (815–907) 张彦远 rėmėsi ja savo knygoje *Istorinių tapybos kūrinių užrašai* (Zhang 119), o tapytojas Jing Hao (850–911), pasitelkęs ją tekste *Užrašai apie teptuko valdymo būdus* (Lu 6), vertino peizažinės tapybos kūrinius. *Qiyun* sąvokos vartojimo laukas kinų estetikos ir meno tradicijoje nuolatos plėtėsi, pamažu ėmė aprėpti įvairaus žanro tapybos kūrinius – nuo portretinės iki peizažinės tapybos, o galiausiai įsiskverbė į visas kinų tapybos sritis bei tapo kiniškos tapybos

svarbiausiu vertinimo kriterijumi. Galima sakyti, kad jeigu nesuprasime *qiyun*, negalėsime perprasti ir kinų tapybinės estetikos dvasios ir nesuvoksime, kodėl ji yra būtent tokia. Gvildenant *qiyun* semantinių prasmų lauką pirmiausia tikslinga atkreipti dėmesį, kad Jing Hao *Užrašuose apie teptuko valdymo būdus* pirmą kartą sujungė *qi* 气 ir *yun* 韵 sąvokas į vieną. Vadinasi, *qi* ir *yun* yra tuo pačiu savarankiškos estetišios kategorijos. Vėliau, po Song dinastijos meno, eruditai *wen ren* 文人 vertindami tapybą ėmė plačiai sekti Jing Hao pavyzdžiu, taigi nenusižengiant tiesai, galima teigti, kad *yun* kategorija intelektualų (meno eruditų) kultūrinėje erdvėje tapo svarbiu tapybos estetišios vertės kriterijumi. Tad tik perpratus *yun* galima visiškai ir iš esmės suprasti *qiyun*, o kartu suvokti ir kinų tapybinės estetikos tikrąją esmę.

YUN SEMANTINIŲ PRASMIŲ LAUKAS

Istoriškai yra trys pagrindinės *yun* sampratos: 1) darna, 2) rezonansas ir 3) ritmas. Visos šios trys sampratos neabejotinai glaudžiai susijusios su muzika. Čia svarbu prisiminti, kad *wen ren* 文人, rafinuotų, puikiai įvairiose meno srityse išsilavinusių kinų kultūros tradicijų saugotojų (Vakarų estetikos tradicijoje dažniausiai vadinamų „intelektualais“) aplinkoje muzika ir tapyba, kartu su

kaligrafija ir poezija, visada buvo neatšiejamos, o jų estetišios idealai dažniausiai labai panašūs ar netgi tapatūs. Todėl, gilindamiesi į *yun* kategorijos sklaidą tapybos plotmėje, galime tai susieti su *yun* raiška muzikos srityje. Ming dinastijos grojimo liutnia meistras Xu Shangying 徐上瀛 (1582–1662) veikalė apie muziką *Xi Shan Qin Kuang* 溪山琴况 poetiškai apibūdina garso „magiją“: „Be-

sidriekiantis į tolius garsas, Pavirsta subtiliai tyliu, Jo nežinai ir negirdi, Tačiau jis skamba amžinai“ (Xu 2010).

Xu Shangying šiomis eilėmis apibūdina muzikos garsų estetiką kaip tam tikrą „yun“, ir ši muzikos garsų yun įvardijama kaip *you yuan* 悠远 – „be galo tolima“, „ilgalaikiška“, „į tolius besitęsianti“ erdvė, kurioje tarsi pasislepia ir kurią užpildo nuskambėjęs garsas. Ieškant efektyvių kelių tokiai estetinei pagavai išreikšti, pasitelkiama kinų filosofijos idėja, jog garso judesyje glūdi rimtis, o ši rimtis pirmiausia išreiškiama kaip pauzė arba tyra erdvė. Tačiau ši tyra, neužpildyta erdvė neatsiranda staiga, viską pašalinus, bet suformuojama pamažu ir iš lėto, paliekant išpūdį, lyg dar ten kas yra, nors lyg jau nieko ir nebeliko. Toje erdvėje išlieka begarsio rankos judesio išpūdis. Muzika – tai judesiai ją atliekančiojo širdyje, kurie sukuria pojūtį lyg judesys vienu metu ir liautųsi, ir toliau tęstųsi (kin. *zhi er bu zhi* 止而不断).

Lygiai taip ir tapyboje yun drobėje turi panašių savybių, jai būdinga rimtis, kurią papildoma *qi* tekėjimas, sukeliantis estetinį pojūtį. Aukšto lygio tapybos kūrinys, kuriame glūdi yun, panašiai kaip ir yun muzikoje, stebėtojai palieka neribotą kūrybinės vaizduotės erdvę. Yun fenomenas tapyboje ir muzikoje dažnai apibūdinamas kaip „niekada neišsibai-giantis ir potencialiai dar daugiau“ besiskleidžiantis *you yu bu jin* 有余不尽. *You yu* – tai perteklius, „dar daugiau“, tapybos kūrinyje pasireiškia kaip tam tikri meninės kūrybos procese atsirandantys nedideli papildomi meno kūrinio elementai. *Bu jin* yra tai, kas neišsakyta, neišbaigta, negali būti išbaigta, tačiau skleidžiasi neišsakymo, estetiškos užuominos pavidalu, o tapyboje – tai, ko ten

vizualiai nėra arba trūksta. Šie dalykai atspindi kinų tapybos „daug“ duo 多 ir „mažai“ shao 少 filosofiją. Žinoma, galima iš karto klausti, o ko yra „dar daugiau“? Atsakymas būtų, kad tapybos kūrinys suteikia daugiau pojūčių nei vien tik tai, kas akivaizdžiai matoma, tapybos kūrinį galima išgirsti, užuosti, sugriebti ne vien rega. „Dar daugiau“ – tai tapybos kūrinio perteikiamas platesnis dvasinis meno turinys ir kontekstas, be vizualaus vaizdavimo, dar yra poezija ir muzika. Kinų tradicinė tapyba tarsi siekia suimti visus penkis pojūčius, taip pat ir poeziją. *Bu jin* kaip neišbaigtumas, estetiškos užuomina reiškia sąmoningą tam tikrų konkrečių detalių praleidimą, kadangi *kuo labiau ištapoma drobė, kuomet viskas pavaizduojama tiksliau, kuomet ten atsiranda daugiau detalių, tuo labiau prarandamos laikos vaizduotės polėkių erdvės.*

Vadinasi, yun sąvoka iš esmės siekiama „ribotoje paveikslo erdvėje perteikti neišsėmiamą, neišsakomą žodžiais mintį“ (画有尽而意无穷). Toks „minties“ yi 意 ir „vaizdo“ xiang 象 santykis, kai per ribotą formą išreiškiama neribota intencija, yra pamatinis tradicinės kinų tapybinės estetikos bruožas. Vienas žinomas iš pirmųjų daoizmo klasikos komentuatorių Wang Bi 王弼 (226–249) šitaip nusako „vaizdo“ sąvoką: „Vaizdas yra minties išraiška iš išorinio pasaulio pasirenkant daiktą ar įvykį. Jis yra priemonė išreikšti mintį ir perduoti bendram vartojimui“ (Wang 1781). Kinų tapybos „vaizdo“ xi-ang 象 sąvoka dabartinėje kinų kalboje būtent ir vadinama yi xiang 意象, o tai reiškia idėją arba minties vaizdą. Paveiksle nutapytas „vaizdas“ xiang turi būtent papasakojimo paskirtį, jis nebėra grynas gamtos daiktas, bet tampa daikto vaizdo ir menininko vidinės pajautos

sinteze. *Yun* 韵 – tai virsmas, kai daiktas tampa vaizdu *xiang* 象, o paskui iš vaizdo transformuojasi į neribotą mintį *yi* 意. Dar kitaip tariant, dėl *yun* vaizdas, turintis neišsemiamą minties prasmę, tampa neišsemiamos minties prezentacija.

Tačiau sugrįžtant prie mūsų straipsnio pradžioje aptarto Xie He gyvenamojo laikotarpio ir tuo metu vyravusios žmogaus charakterio įvertinimo praktikos, *yun* iš pradžių buvo vartojama kaip žmogaus etinės kultūros lygio vertinimo kriterijus. Be jokių abejonių, Xie He, įvertindamas autentiško (tikro) menininko kūrybą, pasitelkdavo būtent *yun* sąvoką. *Yun* kaip esminių žmogaus charakterio savybių apibūdinimas susiformavo *Xuan Xue* 玄学 (liet. Mokymas apie misteriją) įtakai veikiant. Šia sąvoka galima apibūdinti konkrečiau žmogaus bendros vidinės laikysenos ir elgesio kultūrą. Jei žmogus turi *yun*, vadinasi, jis nėra grubus ir įkūnyja tam tikrą subtilumo ir gracijos *feng ya* 风雅 grožį. Šis subtilios gracijos siekis *ya* 雅 išsilavinusių žmonių tapyboje *wen ren hua* 文人画 pasireiškėdavo itin delikatingomis tapybos išraiškomis. *Wen ren hua* tapybos *yun* yra vienas aukščiausių kriterijų, tai būtent vadinamoji *ya* subtili gracija, o tapybos esmę galima suprasti kaip užmojų perteikti aukštos kūrybos pojūtį.

Apibendrinant išsakytas mintis galima teigti, kad *yun* turi du svarbius as-

pektus arba lygmenis: 1) *ya* (liet. elegancija, gracija, subtili ir graži elgsena) aspektas, kuris suteikia *yun* esmei tam tikras gaires ar netgi taisykles, o *yun* aukščiausia išraiška yra aukštos kūrybos arba išsilavinusio žmogaus *wen ren* elegancijos perduodamas tam tikras „skonis“ arba pojūtis. Jeigu susumuotume antikos veikalų apie tapybą aprašymus, juose visur *yun* nurodo tam tikrą išsilavinusio žmogaus dvasinį siekį. O kalbant apie atskiro žmogaus dvasinius, taigi vidinius, siekius lengviau suprasti ir paaiškinti, kodėl *yun*, viena vertus, taip sunku konkrečiai apibūdinti, o antra vertus, padeda kaip apibrėžta, konkreti, iš kartos į kartą nuolat perduodama vertinimo idėja. Nesvarbu, kokiais skirtingais žodžiais ji būtų apibūdinama, jos šerdis nesikeičia. Ši šerdis būtent ir yra išsilavinusio žmogaus estetinė pajauta. Ji lemia, kodėl tam tikras paveikslas turi *yun*, o kitas neturi. 2) *You yu bu jin* kaip „niekada neišsibaigiantis *daugiau*“ aspektas apibrėžia tapybos kūrinio visuminį estetinį rezultatą. Kitais žodžiais, kalbant apie meno kūrinį, tik tas kūrinys, kuris įkūnyja šį *you yu bu jin* aspektą, turi *yun*. Po apibendrinimo nuosekliai kyla klausimas, kokiais būdais menininkas gali išreikšti šį „niekada neišsibaigiantį *daugiau*“? Kokios savybės būdingos tokio pobūdžio meninei išraiškai? Tai ir yra trečios dalies tema.

YUN SKLAIDA TAPYBOJE

Prėskumas *dan* 淡

Dan kaip prėskumas iš pradžių reiškė vyno prėskumą. „Grafemų paaiškinimas ir rašmenų analizė“ *Shuo wen jie zi* taip aiškina: „Švelnus skonis. Stipraus [sko-

nio] priešingybė. [Vyną sudarantis radikalas] 酉 reiškia: stiprus – tai stipraus [skonio] vynas.“ *Yun* juk taip pat reiškia tam tikrą „skonį“ *yun wei* 韵味. Vadinausi, *yun* apibūdinimui mes taip pat vartojame skonio sąvoką. Tik paveikslo *yun*



Bijūno paveikslas

skonio „skanavimas“ ir vyno skanavimas skiriasi, nes geras vynas yra stiprus, o geras paveikslas yra „prėskas“. Skonio prėskumas reiškia, kad jutimas smarkiai nedirgina skonio receptorių, nesukelia aštrių pojūčių. Prėskumas regos atžvilgiu turi du lygmenis:

1. Lygmuo, susijęs su spalva. Kinų tapybos spalvų estetikoje yra labai ryškus tapybos lygmenų atskyrimas. Vyrauja įsitikinimas, kad spalvų paprastumas, jų santūrumas yra estetiniu požiūriu geriau negu įvairovė, net spalvos nebuvimas yra geriau už spalvą (juk toks yra tapybos meninės išraiškos instrumentas tušas). Tang dinastijos garsus poetas ir dailininkas Wang Wei 王维 (701–761 arba 699–761) daugelio pripažintame veikalė *Peizažinės tapybos metodai Shan shui jue* 《山水诀》 rašė: „Tapybos Kelyje Dao tušas yra svarbiausias“ (Wang ir Zhao). Palyginti su spalvingu paveikslu, paveiksle, nutapytame vien tik juodu tušu, yra daugiau *yun*. Natūraliai gali kilti klausimas, kodėl taip yra. Gali būti dėl daoistinės minties poveikio, kadangi pamatiniame daoizmo veikale *Laozi* sako-



XU Wei. Bijūno paveikslas, nupieštas tušu

ma: „Penkios spalvos žmogų apakina“ (Chen 1984). Kitaip tariant, manoma, kad ryškios spalvos turi įtakos mūsų pasaulio pažinimui, jos pririša akį tik prie matomo fenomeno. Norint iš tiesų pažinti pasaulį, svarbu, daoistiniais terminais tariant, *fan pu gui zhen* 返璞归真 (liet. atsisukti į paprastumą ir sugrįžti į tai, kas tikra). Juodas tušas nėra daikto tikroji spalva, bet būtent todėl jis gali išryškinti daikto tikruosius kontūrus. Tapyba tušu taip pat nėra vien tik juodos ir baltos spalvos, bet turi turtingą atspalvių įvairovę, juk tradiciškai tušas skirstomas į penkis atspalvius. Tušas taip pat suteikia turtingą įvairovę juodai spalvai keistis į baltą ir atvirkščiai. Pavyzdžiui, šie kismai aki-vaizdūs vadinamosiose „sauso teptuko“ *ku bi* 枯笔 ar „šešėliavimo“ *yun ran* 晕染 technikose. Juodas tušas apima turtingą spalvų pasaulį, bet tuo pačiu ir pranoksta jį sufokusuodamas vaizdą į daiktų tikroviškesnius aspektus. Juodo ir balto tarpusavio transformacijos, pokyčiai tapybos kūrinyje tam tikra prasme yra *Tai-ji* 太极 simbolio dviejų – *yin* ir *yang* – pradų virsmų tęsinys pojūčių pasaulyje.

2. Lygmuo, susijęs su vaizdu arba atvaizdu *xing xiang* 形象. Pirmiausia kalbant apie tapybos kūrinio pagrindinį vaizduojamą daiktą ar reiškinių, kuo jis vaizduojamas paprasčiau, su kuo mažiau jį puošiančių ir detalizuojančių priedų, tuo jis yra gražesnis. Poeto Libai 李白 (701–762) žodžiais tariant, „[Taip, kaip] vanduo išplauna maurus, [taip] natūralumas pašalina [dirbtinius] papuošimus“ 清水出芙蓉, 天然去雕饰. Tai parodo, kad kinų išsilavinusiems intelektualams *wen ren* būdingas specifinis estetinis idealas. Jų akimis žvelgiant, *paprastas, be*

jokių papuošimų daiktas yra kur kas gražesnis nei daiktas, pilnas spalvų ir įvairiausių jį „puošiančių“ priedų ar kitų ryškių detalių. Pasitelkę kitą daoistinį veikalą *Zhuangzi* pacituosime: „Pasaulyje niekas negali galinėtis su paprastumo grožiu“, „Visa, kas gražu, seka neturintį ribų natūralų prėskumą“ (Guo, 2015). Toliau, kūrinio pagrindinis vaizduojamasis elementas negali būti pernelyg išsiskiriantis, pasak dailininko Jing Hao 荆浩 (850–911), „*yun* esti tai, kai paslėpti pėdsakai nustato formą“ (Lu 6). Pagrindinis vaizduojamas objektas negali užimti centrinės vietos, jis turi sąveikauti su visais kitais paveikslė esančiais elementais, netgi su jais sudaryti vieną visumą, turinčią gilesnę potekstę, o stebėtoju duoti galimybę estetiškai grožėtis tuo, kas gali būti patirta dvasine patirtimi, bet negali būti įvardijama žodžiais. Kadangi kalbama apie „dvasinę patirtį“ *yi hui* 意会, vadinasi, tai, kas perduodama kūrinium, negali būti tiksliai įvardijama, nes tai yra tam tikras subtilus pojūtis, perduodama tam tikra kūrybinė mintis *yi jing* 意境, kuriai reikalinga gili vidinė pajauta – kiniškai vadinama *wu* 悟.

Apibendrinant galima sakyti, kad ir spalvų, ir vaizdavimo prėskumas yra skirtas: nugalėti formos apribojimus; atitrūkti nuo akivaizdumo, kurį mato akis; išvengti situacijų, kai tapytojas ir stebėtojas pasineria į išorinės daikto ir reiškinių formos žavesį bei pamiršta daiktų ir reiškinių vidinę prigimtį.

Iliustruodami šias mintis konkrečiais pavyzdžiais galime tvirtinti, kad jeigu palygintume du paveikslius – „Bijūno paveikslo lapą“ *Mu dan tu ye* 《牡丹图页》 ir tapytojo Xu Wei 徐渭 (1521–1593)

„Juodai baltą bijūno paveikslą“ *Shui mo mu dan tu* 《水墨牡丹图》, išsilavinusio žmogaus *wen ren* estetišės sampratos požiūriu, be jokių abejonių, antrasis juodai baltas paveikslas turi daugiau *yun*.

Paveiksle „Bijūno paveikslo lapas“ *Mu dan tu ye* vaizduojamas bijūnas nupieštas pernelyg tikroviškai ir spalvingai, sutraukia visą dėmesį, bet jis tik atkuria stebėtojų tikrovišką prasiskleidusį bijūną. Kitaip tariant, be to, ką matome, daugiau nieko kito nėra. O Xu Wei „Juodai balto bijūno paveikslas“ *Shui mo mu dan tu* yra kitoks, įvairių atspalvių juodo tušo žiedlapių kontūrai leidžia mums patiems įsivaizduoti, kad kai kurie žiedlapiai jau pražydo, o kai kurių vis dar laukia žydėjimo metas. Nors paveikslas ir bespalvis, tačiau tušo kaita leidžia mums pajusti žiedlapių spalvos sodrumą ir sužydėjimo mastą. Visas paveikslas taip pat nesugriebia viso dėmesio fokuso, kiekviena gėlė, taip pat kiekviena gėlės šakelė bei lapelis susiję, o tarp gėlės ir jos šakelių jaučiama tam tikra apykaita, galiausiai tai sukuria žaliuojančios lapijos jausmą.

Neužpildyta erdvė ir judesys

Song dinastijos tapybos teoretikas Fan Wen 范温 (tiksliai gimimo ir mirties data nežinoma) *yun* sąvoką aprašo šitaip: „Gyvumu galima sugauti reiškinių dvasią, tačiau dvasią visiškai išreikškus nebelieka *yun*. Keliais teptuko mostais galima nupiešti legendinį drakono sūnų *Suanni*, ir nors piešinys, regis, paprastas, tačiau perteikia jo esmę. Jeigu būtų išpiešta kiekviena drakono detalė, nebeliktų vietos *yun*“ (Guo 1980). Anot jo, *yun* esmė nėra pilnuma, bet neužpildymas. Aukštos



MA Yuan. Žiemą upėje vienišas žvejys

kultūros žmogus *wen ren*, vertinantis tapybą, kurioje atsispindi *yun*, pirmiausia apibūdina *yun* kaip tam tikrą neužpildymą, laisvos vietos palikimą. Pavyzdžiui, Mayuan 马远 ir Xiagui 夏圭 tapybos kūriniai vėliau buvo vertinami kaip tokios *yun* tapybos klasika. Jų tapyboje patys vaizduojami daiktai drobėje užima labai nedidelę dalį, o likusi didžioji dalis yra neužpildyta. Todėl tokiuose kūriniuose žiūrima ne tik į tai, kas nupiešta, bet į nupiešto objekto ir neužpildytos erdvės dinamiką.

Paveiksle „Žiemą upėje vienišas žvejys“ *Han jiang du diao tu* 《寒江独钓图》 tai, kas nupiešta, tesudaro labai nedidelę visos drobės dalį, jeigu žiūrėsime tik į seną žvejį, nesuprasime, ką nori pasakyti tapytojas. Bet jeigu neužpildytą drobės dalį sujungsime su valtimi ir žveju, tai vizualiai pirmiausia pajusime, koks mažas čia yra žmogus. Meškerės valo, atidžiau nepažiūrėjus, net neižiūrėsi, o pažvelgę atidžiau matysime, kad valas nenugrimzdęs į vandenį, ir kartu tarsi sujungia piešinį su neužpildyta erdve. Šalia valo keletas išlenktų trumpų ir plonų štrichų vaizduoja raibuliuojantį vandenį, o šalia valtės keletas neryškių

bangų brūkšnių, tarsi ten ir būtų, ir nebūtų, sukuria pojūtį, lyg visas veiksmas ištirpsta į tolį nusidriekiančiame rūke. Tai gi šioje į tolimas išnyksiančioje dangaus ir žemės erdvėje vienas žmogus itin ramiai sėdi valtyje ant kraštelio ir žvejoja. Keletas teptuko brūkšnių drobėje perteikia žmogaus vienišumą.

Kinų tapyba pasižymi unikaliu sugebėjimu pasitelkus tuščią drobę sukurti ypatingą gamtos, *gamtos* ir *žmogaus* sąryšio pojūtį. Atrodo, tapyba neužpildyta drobė saveikauja su tuo, kas nutapyta, ir šitaip sukuria turtingą išraiškingumą.

Šis didžiulės drobės erdvės ploto neužpildymas piešiniu kinų tapyboje yra nepaprastai svarbus filosofiniu ir estetiniu požiūriu, taip pat jis dažnai būna išskirtinis *yun* požymis. Paanalizuokime detaliau panašų piešinį tokiu pačiu pavadinimu, sukurtą kito menininko – Zhu Duan 朱端 (Ming dinastija). Kontrasto požiūriu Zhu Duan piešinys šiek tiek atsilieka nuo Ma Yuan dėl šių priežasčių: Zhu Duan pateikia daug daugiau detalių, į pagalbą pasitelkia šalia upės augantį medį, taip pat sniegą, kuris išreiškia „žimos upę“, be to, dar jam svarbu, vaizduojant tikrovės daiktus ir jų santykį su žmogumi, išreikšti žmogaus vienišumą. Kitaip tariant, Zhu Duan vaizduotė dar nepranoko realybės pančių ir nepakilo į didesnės laisvės lygmenį.

Toliau, neužpildyta erdvė (vos pastebimas kalnų takelis, vingiuojantis upe-liukas, galinga upės tėkmė) yra raktas, sutelkiantis kraštovaizdį į nedalomą visumą. Kai kalbame apie tapybos kūrinių, kuriame nėra vieno aiškaus fokuso taško, pirmiausia žiūrime į nenupieštas, neužpildytas dalis, dėl šių dalių akis ima



ZHU Duan. *Žiemą upėje vienišas žvejas*

judėti, taip pamažu sujungia visus piešinio elementus į gyvą visumą.

Yuan ir Ming dinastijų sandūros laikotarpio tapytojo ir poeto Ni Zan 倪瓚 (1301–1374) epochai būdingo asketiško stiliaus paveiksle „Rudens paviljonas ir Jia medis“ *Qiu ting jia shu tu* 《秋亭嘉树图》 dideli neužpildytos drobės plotai dėl paprastų nedidelių teptuko mostų sukuria gaivališkę vandens srautų tėkmės pojūtį, kartu sutelkia arčiau ir toliau vaizduojamas erdves į visumą, o tai galiausiai sukuria pojūtį, lyg žiūrėtume į kitą upės krantą. Toliau esančio kalno kontūrai išnyksta horizonte, jie asocijuojasi su neužpildyta drobė, kartu išreiškia tam tikrą nepertraukiamą tęstinumą ir sukuria vingiuojantį bei išnykstantį estetinį vaizdą.



Ni Zan. Rudens paviljonas ir jia medis

Šis Ni Zan piešinys taip pat vaizduoja dar vieną plačiai vertinamą neužpildytos erdvės elementą, kuriame žmogaus nebuvimas suvokiamas kaip neabejotinas paveiklo estetiškos vertės pranašumas – tai tuščias paviljonas *ting* 亭. Paviljono pirminė paskirtis yra poilsio vieta, akis tikisi tokioje vietoje išvysti žmogų, o ten – nė gyvos dvasios. Ši neužpildyta erdvė paviljone turi didžiulę emocinio poveikio suvokėjui galią, todėl iš karto sugriebia žvilgsnį ir sukuria ypatingą vienvės jausmo atmosferą. Atrodo, nėra nė vieno žmogaus, o visas peizažas persmelktas žmogaus vienvės. Tai yra ta sunkiai žodžiais nusakoma neužpildytos erdvės ir estetiškos užuominos galia.

Dėl šios neužpildytos erdvės galingo emocinio poveikio suvokėjui skleidžiasi jo žvilgsnio judėjimas, kuris kuria, steigia tam tikrą pojūtį, artimą „dvasinei kelionei“, galiausiai tai leidžia stebėtojui gyvai patekti į paveiklo estetinį pasaulį ir, bestebint peizažą, šia kelione mėgautis ir ją išbaigti.

Intelektualų meno korifėjaus Mi Fu sūnus ir mokinys Mi Youren 米友仁 paveiksle „*Xiaoxiang upės nuostabus gamtovaizdis*“ *Xiao xiang qi guan tu juan* 《潇湘奇观图卷》 (tai „ritinio“ stiliaus kinų tapybos kūrinys, kurį reikia žiūrėti pamažu išvyniojant iš ritinio, ir pats kūrinys gali būti nuo vieno iki keliolikos metrų ilgio, čia pateikiama tik jo nedidelio fragmento iliustracija) taip pat dėl neužpildytos erdvės priverčia akį judėti ir patirti virsmą iš neužpildyto į užpildytą, ir atvirkščiai. Išvyniojant paveikslą akis pamažu juda ir regos fokusas šiame judėjime tai pakyla aukštyn, tai nusileidžia, šitaip sukurdamas judėjimo debe-

syse pojūtį. Pradedant nuo debesų ir baigiant upės krantu, galiausiai pasiekiamas namas upės krante duoda užuominą sugražinti žvilgsnį atgal, o žmonės ant kranto žiūri į dangų, ir taip žvilgsnis vėl nukeliauja tolyn.

Pusiausvyra

Pažvelkime į Xia Gui paveikslą *Song yue fan xi tu* 《松月泛溪图》. Nors šiame paveiksle nesilaikoma perspektyvos principų, tačiau išlaikyta paveikslo pusiausvyra. Kai žvilgsnis susitelkia į arčiau esančias pušis, atsiranda tam tikras nesvarumo pojūtis, dešinėje pasirodo maža valtelė, o aukštai tolumoje pasirodo vos vos matomas pilnas mėnulis. Šių dviejų vaizdų sąveikos iš esmės yra universalus harmonijos principas, kitais žodžiais tariant, kairės ir dešinės, viršaus ir apačios pusiausvyra. Dar subtilesnis aspektas glūdi tame, kad šių dviejų vaizdų iškilimas praturtina viso piešinio pusiausvyros lygmenis: lengvo ir sunkaus, didelio ir mažo, tolumo ir artimo bei judančio ir rimties. Šitokia pusiausvyros išraiška atitinka *yin* ir *yang* energijos pradų niekada nesibaigiančią sąveiką ir kaitą.

Ko gero, dar svarbiau tai, kad valtelės ir pilnatis pasirodymas sukuria tarp skirtingų regos kampų atstumą, orientuoja į didesnę neužpildytą erdvės dalį, o šis neužpildytumas yra tam tikras beribio pasaulio prieš mūsų akis atvėrimas. Tai ir yra *yun* pusiausvyra: kai neužpildytoje erdvėje netikėtai pasirodo nedidelis objektas ir sudrumsčia erdvės ramybę bei realizuoja piešinio pusiausvyrą. Kartu tai nuolat nukreipia stebinčiojo žvilgsnį dar tolyn, kur jis išnyksta begalinėje neužpildytoje erdvėje – besi-



XIA Gui. Valtis upelyje po pušim ir pilnatim

tesiančioje tolumoje. Šie elementai išreiškia žmogaus pagavą dangaus ir žemės begalybės atžvilgiu ir kartu beribį troškimą. Zhuangzi užsimena apie tai sakydama: „Begalinio dangaus žydrynė, ar tai jo tikroji spalva? Ar jis toks tolimas ir ribų neturintis?“ (Guo 2015).

Paveikslo pusiausvyros išraiška yra kartu vidinės sielos būsenos pusiausvyra, dėl šios išorinės subtilios pusiausvyros mes galime patirti sielos ramybę.

Yun estetinės dvasios įsikūnijimo paieškos Čiurlionio paveiksluose

Besigilindami į muzikalumo, poetikos ir harmonijos dvasia alsuojančius M. K. Čiurlionio paveikslus pamatysime, kad jo tapybinė estetika iš esmės atitinka *yun* estetinės dvasios principus. Jo paveikslai neužgriūna visu regos smarkumu, bet juose glūdi ir skleidžiasi stipri „neasmeninė“ jausmų išraiškos galia. Besigėrint jo paveikslais galima intuityviai pajusti „už paveikslo“ slypinčią mįslingą, pranokstančią laiko ir erdvės išmatavimus žinią, ir iš šios „neišsemiamos



Ramybė, 1904

prasmės“ perspektyvos galima sakyti, kad jo paveikslai atitinka ir tarsi įkūnija mūsų įvairiais aspektais aptartą *yun* idėją. Dėl ribotos šio straipsnio apimties, remdamiesi *yun* dvasios išraiška paveiksluose kaip universaliu kriterijumi, analizei pasirinkome tuos Čiurlionio paveikslus, kuriuose, mūsų akimis žvelgiant, yra giliai išreikštas *yun*, ir pateikiame savo analizę argumentuodami, kodėl šiuose paveiksluose yra *yun*.

Pradedame analizę dar jo kūrybinio kelio pradžioje sukurtu labai simboliniu paveikslu „Ramybė“, kadangi jis iš pasirinktų ankstyvųjų jo paveikslų mus dominančiu aspektu yra būdingiausias. Jis vienu metu ir atitinka pamatinius *yun* estetikos principus, ir neatitinka jų. Atitinka todėl, kad struktūriškai čia visiškai vyrauja neužpildyta erdvė. Beribėje jūroje čia stūkso didžiulis kalnas, o stebingą link nusidriekęs išpūdingas kalno atspindys vandenyje kartu vertikalčiai išplečia regos lauką. Horizontalus ir vertikalus vaizdavimas atitinka kinų kultūroje gyvybingą, metaforiškai vadinamą „keturių pusių“ idėją. Tik žvilgterėjus apima visa matančio, neaprepiamo dangaus ir žemės vienišumo jausmas. Tačiau

tradicinėje kinų tapybos estetikoje stebėtoją pasiekiantis ir vizualiai arčiau esantis atspindys-šešėlis, šviesa ir spalvos kalno viduje neturi būti vaizduojami. Mįslinga šiame Čiurlionio paveiksle yra tai, kad jis, ne visiškai atitikdamas *yun* principus, kartu sukuria kinų peizažinės tapybos tradicijai labai artimą *yun* „neišbaigiamo dar daugiau“, arba estetiškos užuominos, neišsakymo pojūtį.

Kinų klasikinėje peizažo tapyboje yra daug paveikslų, kuriuose vaizduojamas jūroje stūksantis vienišas kalnas. Šiuo atvaizdu dažniausiai perteikiama žemiško pasaulio palikimo ir tolimos dvasinės kelionės intencija arba „troškimas sutikti vandenyse ir kalnuose gyvenančias nežemiškas būtybes. Tačiau šis paveikslas kitoks, sulig pirmuoju žvilgsniu kyla ir tam tikras baimės pojūtis, tarytum mus akylai stebėtų pora akių ir stengtųsi įsiskverbti į mūsų pačių nesuvoktą vidinę dvasios gelmę. Tai tuo pačiu ir tarsi akys su spontaniškai besiliejančiomis ašaromis, liūdnei reginčios pasaulį, nelyg perduotų tapytojo liūdną nežinomo ir mįslingo pasaulio pažinimą. Paveikslas perduoda tam tikrą beribių, sunkiai žodžiais nusakomų prasmų pojūtį, tai galbūt žmogaus vienišumas, galbūt žmogaus paklydimas, o gal atodūsis dėl žmogaus likimo ar netgi nusivylimas pasauliu. Paveiksle išraiškingai naudojami paprasti kontūrai bei vaizdai sukuria neišsemiamą, mįslingų užuominų kupiną potekstę, o tai *yun* aukščiausias lygmuo – į baigtinį kūrinį perkelti neišsemiamą prasmę.

Kitas į mūsų analizės lauką patekęs objektas yra iš Čiurlionio brandaus sonatinio periodo pasirinktas paveikslas



Finale (Sonata II), 1907



Allegro (Sonata II), 1907

„Pavasario sonata“, „FINALE (Sonata II, 1907)“. Lyginant šį paveikslą su Xia Gui anksčiau minėtu kūrinium, galima sakyti, kad tai subtilumas, kuris įgyvendintas skirtingais būdais, bet pasiekiamas tas pats rezultatas (kin. *yi qu tong gong* 异曲同工). Artimesniame plane du bokštai atrodo kažkuo patrauklūs, tačiau žvilgsnį toliau traukia didelė neužpildyta erdvė, kuri iš karto tarsi šaukia, vilioja mus judėti į priešais akis atsiveriančias tolimas. Tolumoje kaip gyvatė vingiuojanti spalvotų vėliavų virtinė veda mus į nepertraukiamą kelionę, kurios kryptis – priešais akis besiskleidžiantis ir viliojantis pažinimo galimybėmis beribis pasaulis. Spalvotos vėliavos nutapytos kinų tapybos tradicijai būdingu minimaliu teptuko prisilietimu, kuris tuo pačiu padeda nuimti viso piešinio apatinės dešinės dalies kompozicinio sprendimo sukurtą svorį, tarsi subalansuoja besiskleidžiantį nesvarumo jausmą ir leidžia

piešiniui išlaikyti tam tikrą pusiausvyrą. Sukurto šio sonatinio periodo vaizdinio spalvos taip pat prėskos, o spalvotos vėliavėlės lyg ir matomos, bet lyg ir būtų paslėptos, suteikia žiūrovui nuosaikumo jausmą. Galbūt dailininkas nori išreikšti, kad tikroji kelionė yra pusiausvyra tarp regimo (to, kuris prieš akis) ir neregimo (nežinomo) pasaulių.

Ir pagaliau trečiasis į mūsų tyrimo lauką patekęs paveikslas yra iš tos pačios „Pavasario sonatos“ pirmasis ciklo paveikslas ALLEGRO (Sonata II). Šio paveikslo svarbiausias bruožas yra spontaniškas, kupinas muzikalumo dvasios judėjimas – tai augalus judinantis vėjas, vandens srautai, palinkę nuo vėtros medžiai, liudijantys *qi* energijos sklaidą. Dėl paveiksle įtaigiai panaudojamos didelės neužpildytos erdvės, sujungiančios skirtingas peizažo dalis, visas paveikslas tampa vientisa visuma. Tokia judėjimo, laiko tėkmės dvasios persmelkta Čiur-

lionio paveikslo kompozicinė struktūra daro jį labai panašų į kinų paveikslus primenančio hieroglifo *zhi* 之 pavidalą (kurio vaizdinių sistema pradeda plėtoti judant horizontalia linija iš kairės į dešinę, vėliau šis ritminių struktūrų prisodrintas, muzikalių formų, primenančių natas, judėjimas skleidžiasi įstrižai žemyn, atgal ir į kairę, galiausiai apačioje vėl užbaigiamas horizontaliu judesiu į dešinę), kur, kaip jau ir Xia Gui atveju, skirtingi meninių formų judėjimo ir jų komponavimo paveikslo erdvėje keliai duoda labai panašų muzikalų estetinio poveikio suvokėjui rezultatą. Kita vertus, šis, kaip ir anksčiau aptartas „Pavasario sonatos“ ciklo paveikslas, yra artimi tradicinei kinų peizažo tapybai santūriai, netgi, sakyčiau, prislopintų spalvų koloritu.

Apibendrinant *yun* žvilgsnį į šiuos aptartus tris Čiurlionio paveikslus kinų tapybos kontekste, galima be dvejonų pasakyti, kad visi trys paveiksai pasižymi minėtomis dviem svarbiausiomis *yun* sąvokai būdingomis savybėmis – *subtilia elegancija ya* 雅 ir „neišsemiamu daugiau“ *you yu bu jin* 有余不尽. Paveiksai taip pat atitinka mūsų išskirtus tris pamatinius *yun* tapybos principus: prėskumą *dan* 淡, neužpildytą erdvę ir judesį *kong bai liu dong* 空白流动 bei pusiausvyrą *ping heng* 平衡. Tačiau šitaip tiksliai ir analitiškai

paminėjus šias savybes ir principus, verta prisiminti mūsų *qi yun* analizės išeities tašką – tradiciškai *yun* – tai estetinė kategorija, artima pačiai subtiliausiai Dvasinio Kelio Dao 道 idėjai savo neišreikšiamumu, neapibūdinamumu ir nesu- gaunamumu. *Yun*, kaip ir *Dao*, yra daugiau ir giliau nei aprėpia žodžiai, todėl jų pagavai reikalingas išlavintas vidinis pojūtis, metų patirtimi ir sąmoningu darbu išaugintas mąstymas *širdimi*. Kinų meno eruditas *wen ren* (kurį, neturėdami tinkamesnio žodžio, mes vadiname „intelektualu“) atpažįsta ir pajunta *yun* „muziką“ meno kūrinyje iš pirmo žvilgsnio, iš pirmo pojūčio, ir vėlesnis racionalus įvardijimas yra tik aproksimacija, tik pirštas, rodantis į mėnulį. Dėl to paveiksai kinų tradicinėje kultūroje neretai tiksliausiai apibūdinami simbolių ir metaforų perpildyta poetine kalba, o subtiliausia poema visada tarsi sutalpina poetinių vaizdinių kupiną muzikalų paveikslą. Čiurlioniui, kaip ir kinų meno tradicijai, būdingas nepaprastai glaudus skirtingų meno rūšių – tapybos, kaligrafijos, muzikos ir poezijos – vidinis ryšys. Galbūt todėl ir Čiurlionis, tapydamas poetinės dvasios prisodrintus „sonatinius“ paveikslus, negalėjo apsieiti be jam tokios svarbios muzikos, o ir muziką jis natūraliai galėjo paversti poetiškais paveikslais.

IŠVADOS

Taigi glaustai aptarę kelių pamatinių kinų estetikos kategorijų semantines prasmes, jų savitumą ir sąsajas su lietuvių dailininko Čiurlionio kūryba, galime

pereiti prie apibendrinimų. Pirmiausia išsilavinusiems tradicinės kinų kultūros žmonėms *wen ren* (intelektualams), kultivavusiems įvairias meno sritis, auten-

tiško meno esmė glūdi „meistriškume“ *yi* 艺. Jų supratimu, jeigu menininkas prisiriša prie „technikos“ *shu* 术, tuomet jis juda „mažuoju keliu“ *xiao dao* 小道. O „didysis kelias“, žinomas tik didiesiems meno meistrams, yra universalus ir visa pranokstantis. *Yun* idėja siekia lygmens, apibūdinamo kaip „neišsemiamas daugiau“, o tai būtent ir yra išėjimas iš įprastinių vizualaus meno ribų: tokioje kūrybos strategijoje transcenduojami realistiški vaizdai, taip pat ir pats vizualumas, kadangi viskas sunkiai žodžiais nusakomu būdu meninės kūrybos procese nukreipiama į vidinį širdies pasaulį. Tapytojas tokiu būdu tarsi regi vidinės dvasios ir minties darbo rezultatus, o ne akimi matomus fizinius daiktus. O suvokėjas suvokdamas meno kūrinio estetiką pajunta tapytojo viziją ir susijungia su tapytojo vidiniu pasauliu, ir tai įvyksta ne vien tik dėl žiūrėjimo akimis. Tai yra tam tikras „Dao“ 道, vidinės regos būdas. Todėl galima sakyti, kad *yun* yraėjimas „Dao“ meno keliu.

Yun išreiškiamas lygmuo yra būtent *Dao* lygmuo, kurio panašias raiškos formas aptikome ir savo kūrybinės raiškos universalumu skirtingose meno srityse artimo kinų intelektualams Čiurlionio tapybos kūriniuose. Trijuose lyginamajai analizei pasirinktuose jo kūriniuose regi-

mas lietuvių dailininko išskirtinis dėmesys mūsų aptartai vidinei rimčiai, erdvei, laikinoms dinamiškoms struktūroms, prėskumo estetikai, spalviniam santūrumui, muzikalumui, neišsakymui ir estetinei užuominai. *Yun* dvasia tiek kinų tradicinėje tapyboje, tiek ir Čiurlionio tapiniuose skleidžiasi vidine rimtimi (jam nebūdingos intensyvios aistros), taip pat turi prėskumo, jis nėra spalvotas ar itin rafinuotas. Nors ir paprastas, tačiau apėriantis neišsibaigiančius virsmus. *Yun* siekiama išreikšti tylos prisilietimą, taip pat begalybę. Zhuangzi žodžiais tariant: „Šventumą pasiekusio žmogaus širdis rami, dangaus ir žemės atspindys, visų daiktų veidrodis“ (Guo 2015). *Yun* siekiama išsilaisvinti iš pasaulio užimtumo, triukšmingumo, galiausiai pasiekti ypatingą vidinę rimtį. Ramiu ir neskubančiu žvilgsniu stebint pasaulio vyksmus pavaizduojamas visų daiktų grožis, galiausiai visi daiktai ir aš tampa viena. Susiliedami su gamta, surandame tikrąjį save. Šie pamatiniai *Yun* estetikos principai, kaip parodėme analizėje, yra artimi brandžios Čiurlionio tapybos kūrybinei dvasiai ir reikalingi išsamesnės kompleksinės bei lyginamosios jo kūrybos ryšių su tradicine kinų estetika analizės, kurios atskiras perspektyvas mes tik mėginome apibrėžti šiame straipsnyje.

Literatūra

- Binyon Laurence. 1911. *The Flight of the Dragon. An Essay on the Theory and Practice of Arts in China and Japan, based on original sources*. John Murray.
 Cahill James. 1961. The Six Laws and How to Read Them, *Ars Orientalis* 4: 372–381.
 Chen Guying 陳鼓應. 1984. *Laozi: pastabos ir*

paaiškinimai 老子註譯及評價. Beijing: Zhonghua knygos 中華書局.

Chen Liangyun 陈良运. 2008. *Kinų meno estetika* 中国艺术美学. Jiangxi meno technikos leidykla 江西美术出版社.

Cohn William. 1948. *Chinese Painting*. Phaidon.

- Giles Herbert. 1905. *An introduction to the history of Chinese pictorial art*. Kelly&Walsh.
- Guo Qingfan 郭慶藩. 2015. *Zhuang Zi komentarų kolekcija* 庄子集释. 3-iasis leid. 新編諸子集成. Beijing: Zhonghua knygos 中華書局.
- Guo Shaoyu 郭紹虞. 1980. *Song dinastijos išlikusios poezijos teorijos* 宋詩話輯佚. Beijing: Zhonghua knygos 中華書局.
- Ye Lang 叶朗. 1985. *Kinų estetikos istorijos kontūrai* 中国美学史大纲. Shanghai renmin leidykla 上海人民出版社.
- Lu Fusheng 卢辅圣. 1993. *Kinų tapybos ir kaligrafijos pilnas rinkinys* 中国书画全书. T. 1 第一册. Shanghai: Šanchajaus tapybos ir kaligrafijos leidykla 上海书画出版社.
- Petrucci Raphaël. 1910. *La Philosophie de la nature dans l'art d'Extrême-Orient*. Henri Laurens, Paris.
- Kiai-tseu-yuan houa tchouan. 1918. Les enseignements de la peinture du jardin grand comme un grain de moutarde. *Encyclopédie de la peinture chinoise*. Henri Laurens, Paris.
- Sirén Osvald. 2005. *The Chinese on the Art of Painting: The Chinese on the Art of Painting: Texts by the Painter-Critics, from the Han through the Ch'ing Dynasties*. Dover Publications.
- Soper Alexander. 1949. The First Two Laws of Hsieh Ho, *The Far Eastern Quarterly* 8: 412–23.
- Teng Gu 滕固. s. a. *Kinų meno technikos mažoji istorija: Tang ir Song dinastijų istorija* 中国美术小史: 唐宋绘画史. Šanchajaus tapybos ir kaligrafijos leidykla 上海书画出版社.
- Waley Arthur. 1920. Chinese Philosophy of Art I: Note on the Six Methods, *The Burlington Magazine for Connoisseurs* 37: 309–310.
- Wang Bi 王弼. 1781. *Permainų knygos komentarai* 周易注. Keturių literatūros kryptių visų raštų rinkinys 四库全书.
- Wang Wei 王维. 1961. *Wang Wei raštų rinktinės egzėgežė* 王右丞集笺注. Sudarė Diancheng 赵殿成 ZHAO. 1-asis leid. Shanghai: Šanchajaus klasikos raštų leidykla 上海古籍出版社.
- Xie He 谢赫. 1993. Užrašai apie senosios tapybos sąvokas: Įvadas 古画品录·序文, *Kinų tapybos ir kaligrafijos pilnas rinkinys* 中国书画全书, sudarė Fusheng 卢辅圣 LU. T. 1 第一册. Shanghai: Šanchajaus tapybos ir kaligrafijos leidykla 上海书画出版社.
- Xu Fuguan 徐复观. 2007. *Kinų meno dvasia* 中国艺术精神. Guangxi universiteto leidykla 广西师范大学出版社.
- Xu Shangying 徐上瀛. 2010. *Xi Shan Qin Kuang* 溪山琴况. 1673 m. spausdintas originalas, 2010 m. fotografijų naujas leidimas. T. 10. 30 t. Liutnios muzikos rinkinys 琴曲集成. Beijing: Zhonghua knygos 中華書局.
- Zhang Yanyuan 张彦远. 1993. Istorinių tapybos kūrinių užrašai: diskusija apie tapybos šešis principus 历代名画记·论画六, *Kinų tapybos ir kaligrafijos pilnas rinkinys* 中国书画全书. T. 1 第一册. Shanghai: Šanchajaus tapybos ir kaligrafijos leidykla 上海书画出版社.
- Zhu Guangqian 朱光潜. 1982. *Meno technikos straipsnių rinkinys* 美术文集. Shanghajaus literatūros ir meno leidykla 上海文艺出版社.
- Zong Baihua 宗白华. 2000. *Meno lygmuo* 艺境. Anhui švietimo leidykla 安徽教育出版社.

Iš kinų k. vertė
dr. Julius VAITKEVIČIUS,
Nankino universitetas, Kinija