



ANTANAS ANDRIJAUSKAS

Lietuvos kultūros tyrimų institutas, Lietuva
Lithuanian Culture Research Institute, Lithuania

M. K. ČIURLIONIO SANTYKIS SU GAMTOS PASAULIU: PEIZAŽAS KAIP DVASIOS BŪSENOS IŠRAIŠKA

M. K. Čiurlionis' Relationship with the Natural World:
Landscape Painting as Expression of Spiritual State

SUMMARY

Based on the analysis of principal stages in Čiurlionis' painting evolution, the article reveals the relationship that the Lithuanian artist had with the natural world. It shows that nature along with its diversity in colours and forms was the main source of the artist's artistic inspiration. Throughout the mature phase of his artistic activity Čiurlionis drew nearer to great nature-worshipping Chinese and Japanese masters of landscape painting, as was evidenced by these common traits: careful observation of various manifestations of the natural world, attentive listening to enigmatic natural phenomena, grasp of one's integrity with nature, particular sensitivity for seasonal changes, worldview from bird's eye, clarity of painting manner, inclination towards juxtaposition of various spatial plans, and restraint of colour system. Just as in East Asian landscape painting, the Man occupies a modest place in Čiurlionis' paintings – the Man is treated as an organic part of nature, included into united operation of universal elements and infinite flow of cosmic metamorphoses. Čiurlionis, similarly to East Asian masters, paints "soul landscapes" derived from memories and rich imagination, as opposed to the ones observable in reality.

SANTRAUKA

Straipsnyje, pasitelkiant pagrindinių Čiurlionio tapybinės evoliucijos tarpinių analizę, atskleidžiami lietuvių menininko santykiai su gamtos pasauliu. Parodoma, kad Čiurlioniui, kuris visada žavėjosi natūralios gamtos grožiu, gamta su savo spalvų ir formų įvairove buvo pagrindinė meninio įkvėpimo versmė. Įdėmus gamtos pasaulio apraiškų stebėjimas, įsiklausymas į slėpiningus gamtos šifrus, vientisumo su gamta suvokimas, ypatingas jautrumas įvairių metų laikų pokyčiams, žvilgsnis į pasaulį iš paukščio skrydžio aukštumų,

RAKTAŽODŽIAI: Čiurlionis, gamta, peizažas, „dvasios peizažas“, spalva, koloritas, simbolis.

KEY WORDS: Čiurlionis, nature, landscape painting, "soul landscape", colour, colouring, symbol.

tapymo manieros skaidrumas, potraukis gretinti skirtingus erdvinius planus, kolorito santūrumas suartina į brandos tarpsnį įžengusį Čiurlionį su gamtos grožį aukštinančiais didžiaisiais kinų ir japonų peizažo tapybos meistrais. Žmogui Čiurlionio paveiksluose, kaip ir Rytų Azijos peizažinėje tapyboje, dažniausiai tenka kukli vieta – jis traktuojamas kaip organiška gamtos dalis, įtraukta į vieningą visatos procesų stichiją, begalinį kosminių metamorfozių srautą. Čiurlionis, kaip ir Rytų Azijos tapybos meistrai, tapo ne tiek regimus tikrovėje, kiek atminties bei lakios vaizduotės kuriamus „dvasios peizažus“.

PANTEIZMAS IR GAMTA KAIP PAGRINDINĖ KŪRYBINIO ĮKVĖPIMO VERSMĖ

Čiurlionio pasaulėjautą ir kūrybą persmelkia panteizmas, kurio esmėje slypi tikėjimas, kad dievas gyvuoja gamtoje imanentiškai. Iš čia kyla pamatinė jo pasaulėjautai *subjekto* ir *objekto* vienybės arba, kitais žodžiais tariant, *žmogaus susilieimo su jį supančiu pasauliu idėja*. Gamta Čiurlioniui yra tarsi pagrindinė pasaulio spalvų ir formų įvairovę išreiškianti religija, kuria paremta jo gamtameldiška gyvenimo ir meninės kūrybos filosofija. Į gamtą jis žvelgia kaip į tobulą visuotinės harmonijos idėjos išsikūnijimą, žmogaus dvasios polėkių sklaidos buveinę. Suvokdamas nuolatos besikeičiančių metų sezonais gamtos apraiškų grožį, didybę ir harmoniją, menininkas šiuos savo potyrius bei emocinius išgyvenimus perkelia į muzikos, dailės ir supoetintos literatūros kūrinius.

Todėl dauguma harmoningiausių brandaus tarpsnio Čiurlionio kūrinių gimsta iš šio intymaus „aš“ santykio su gamtos pasaulio spalvų, garsų ir formų įvairove, visa persmelkiančios vienovės ir susilieimo su šiuo pasauliu potyrio nuostatos, gamtameldiškos meditacijos, įsiklausymo į slėpiningus gamtos šifrus, susitelkimo į konkrečius gamtos reiškinius ir įdėmaus jų tyrinėjimo. Išsirutulioję iš intymaus sąlyčio su įvairiais gamtos pasaulio reiškinais, dailininko sąmonėje

ir sąmonėje gimę vaizdiniai formuoja vizualiai regimų asociacijų grandines. Kai kurie jo meninės kūrybos procese gimę sumanymai: akimirkos žybsnis, dingtelėjęs kontempliuojant dangumi skriejančius debesis, stebint miško gyvenimą ar vakaro prietemoje regint fantastinius gamtos formų atspindžius vandenyje. Neretai Čiurlionio originalūs meniniai sumanymai bręsta ilgai ir yra sudėtingų gamtos bei kosminių procesų apmąstymų, įvairių eksperimentų, formalių plastinių ieškojimų rezultatai, kurie paveiksluose išsilieja netikėtomis meninių vaizdinių sistemomis, neįprastais perspektyviniais, kompoziciniais, erdviniais ir spalviniais sprendimais.

Čiurlionis, kaip ir daugelis panteistinės pasaulėžiūros dailininkų, savo tapyboje daugiausia dėmesio skyrė peizažo žanrui. Jame siekė įprasminti besikeičiančių metų laikų pėdsakus – sparčiai pražystančios pavasarinės gamtos procesų gaivališkumą, besišypsančios saulės šviesos nutviekstos vasaros grožį, rudens spalvų kaitą ir galiausiai prablėsusį, rūščios bei niūrios žiemos spalvingumą. Ankstyvuosiuose kūriniuose išryškėjęs neoromantinei pasaulėjautai būdingas susižavėjimas gamtos pasaulio sezoninėmis metamorfozėmis, jų poetizavimas ilgainiui peraugo į įdėmų gamtos tyri-

nėjimą. Atsiskleidė požiūris į Gamtą kaip į pagrindinį Mokytoją, atverstą knygą, prisodrintą išminties, kūrybinio įkvėpimo ir daugybės slėpiningų teosofinių simbolių aspektų, leidžiančią menininkui pažinti pasaulio formų bei spalvų įvairovę. Brandžiausiuose savo sonatinio periodo tapiniuose pateikdamas įvairias gamtos pasaulio grožio interpretacijas, Čiurlionis natūraliai išryškina tapybos poetiškumą, muzikalumą, filosofiskumą.

Sesuo Valerija pasakoja, kad jos vyriausias brolis Kastukas labai mėgo su jaunesniaisiais šeimos nariais rengti išvykas į gamtą, kurias beveik visuomet jungdavo su gamtos formų regėjimu ir įsiklausymu į įvairius jos garsus. Per šias išvykas jis darydavo eskizus, kurdavo tapybos darbus, tarsi ieškodamas gamtos grožio esmės. Apie vieną iš tokių išvykų ji išsakė mintį, kad Čiurlionio tapyba ir muzika – „tai tikrai išdava jo stebėjimo gamtos, kurią jis visiškai stebėjo kaip kiti dailininkai. Jis netapė peizažo, jis kažką kitą tapė, remdamasis kaip tik tuo peizažu, kurį jisai pamatė. Bet tas matymas tai galbūt buvo tikrai simbolis to, ką jis mąstė“ (Atsiminimai apie M.K. Čiurlionį 2006: 231). Ypač svarbus Čiurlioniui buvo intymus sąlytis su nuo vaikystės gerai pažįstamu gimtinės kraštovaizdžiu, priglaudžiančiu nuo gyvenimo negandų, kuris jam studijuojant ir gyvenant ne Lietuvoje ilgainiui tapo tarsi sakraline erdve, įgavusia egzistencinę prasmę ir tapusia viena svarbiausių dailininko meno vaizdinių sistemos konstravimo ištakų.

Laiškai, artimųjų liudijimai ir Čiurlionio kūryba rodo *intensyviai išgyvenamą sąlytį su įvairiomis gimtojo kraštovaizdžio*

apraiškomis, kurios skatino vaizduotės polėkius, spalvų, muzikos garsų, nuotaičių kaitą, steigė įvairias gamtinių formų transformacijas įvairių jo meninės raiškos formų kūrinuose. Į slėpiningų gelminių reiškinių prasmių ieškojimą linkstanti simbolizmo ir teosofijos meno filosofija jaunystės metais paveikė Čiurlionio pasaulėjautą ir skatino polinkį slėpiningai interpretuoti daugybę gamtos reiškinių. Pastabumas ir išlavinta intucija suteikė jam galimybę giliau suvokti slėpiningą, kitiems neregimą daugybės gamtos reiškinių poetiką, o laki vaizduotė, apibendrindama tai, kas matyta, kūrė didžios simbolinės prasmės prisodrintus dailės, muzikos ir poezijos kūrinius.

Čiurlionio gamtameldiškoje pasaulėžiūroje keisčiausiai susiliejo XIX a. pabaigai būdinga metafizinė ir religinė teosofinė panteistinė pasaulėžiūra, teigianti, kad Dievas yra tapatus Gamtos pasauliui, o jo didybė ir spalvų bei formų įvairovė buvo suvokiama kaip išskirtinių dieviškumo galių apraiška, kuri kūrinuose persipynė su paskirais Gamtą aukštinančiais archajinės pagonybės, senovės Rytų religijų ir teosofinės pasaulėžiūros elementais. Dėl šių idėjų sintezės jo ankstyvojo literatūrinio psichologinio simbolizmo periodo tapiniuose paneigiamas Dievo asmeniškumas ir transcendentiškas (anapusiškumas), o Gamtos pasaulis traktuojamas kaip žmogaus dvasiai artima neišsemiamų spalvų, formų organiška vienovė ir vientisumas.

Vadinasi, Čiurlionio teosofinių idėjų paveikta panteistinė pasaulėžiūra buvo neatsiejama nuo gamtos sudievinimo, kurios grožio, trapumo, harmonijos apraiškos aukštinaamos daugybėje himnų,

priklausančių menininko kūrybiniam ir epistoliariniam palikimui. Pagrindinis Čiurlionio tapybos, muzikos ir poetinės kūrybos įkvėpimo šaltinis, vadinasi, ir jo kūrybinių vaizduotės polėkių išeities taškas dažniausiai būdavo gimtosios Dzūkijos gamtos grožio kontempliacija. Iš tikrųjų, jo tapyboje vyrauja pirmiausia gimtinės gamtos pasaulio vaizdiniai, vizualiai įprasminami skirtingų metų laikų spalvų pokyčiai. Jis intensyviai išgyveno sąlytį su įvairiomis Dzūkijos gamtos grožio apraiškomis, kurios skatino vaizduo-

tės ir fantazijos polėkius, gimdė įvairias gamtinių formų transformacijas, kurių vaizdinių, simbolių ir metaforų prisodrinta visa jo tapyba, pradedant ankstyvuju „literatūrinio psichologinio simbolizmo“ tarpsniu ir baigiant vainikuojančiu jo tapybinės evoliucijos kelią „sonatiniu“ periodu. Nepaprastas Čiurlionio pastabumas leido jam suvokti gamtos pokyčių esmę, o laki vaizduotė, apibendrinama tai, kas matyta, kūrė gamtos grožį aukštinančius paveikslus, kupinus didžios simbolinės prasmės.

DZŪKIJOS GAMTOS POVEIKIS

Pagrindinis Čiurlionio tapybos, kaip ir muzikos, įkvėpimo šaltinis, taigi ir jo kūrybos proceso išeities taškas – gimtosios Dzūkijos gamtos kontempliacija. Jis, kaip minėjome, itin intensyviai išgyvena sąlytį su gimtinės gamtos grožio apraiškomis, skatinusiomis vaizduotės ir fantazijos polėkius, gamtinių formų panteistines transformacijas, kurių prisodrinta ankstyvoji kūryba. Nepaprastas menininko pastabumas leidžia jam suvokti gelminę metafizinę gamtos prasmę, o laki vaizduotė, apibendrinama tai, kas matyta, kuria originalius, didžios simbolinės prasmės kupinus paveikslus.

Priminsime, kad tėvynė šiam menininkui pirmiausia asocijavosi su žemėlapyje aiškiai apibrėžta Dzūkijos miškinga erdve, ežerais, upėmis, slėniais, su elegiškomis juose nuo vaikystės girdėtų lietuvių liaudies dainų intonacijomis ir giliai mentaliteto struktūrose užfiksuotomis gimtajame kraštovaizdyje vyraujančiomis spalvomis bei formomis, kurios jo lakios vaizduotės transformuotu ir supo-

etintu pavidalu įaugo į jo paveikslų meninių vaizdinių sistemas. Ši miškinga Druskininkų erdvė Čiurlioniui tapo tarsi *sakraline erdve*, į kurią, gyvendamas ne Lietuvoje, jis nuolatos grįždavo mintimis.

Daug geriausių Čiurlionio dailės, muzikos, poetinių kūrinių išplaukia iš intymaus menininko „aš“ santykio su Druskininkų gamtos pasaulio spalvų, garsų ir formų įvairove, iš viską persmelkiančios vienovės su gamtos pasauliu, netikėtą jo apraiškų atradimo jausmo. Į širdžiai mielą gimtinės kraštovaizdį, kurio centre yra įvairios miškingos Dzūkijos gamtos metamorfozės, jis žvelgė kaip į tobulą visuotinės harmonijos idėjos įsikūnijimą, taurių žmogaus dvasios polėkių sklaidos buveinę, kuri savo tyrumu esmiškai skiriasi nuo miestų kultūros pasaulio.

Artimųjų liudijimu, Druskininkuose, natūralios gamtos aplinkoje, Čiurlionių dažnai užvaldydavo gaivališkas kūrybinis įkvėpimas, todėl būdamas gamtoje jis beveik visada daug spontaniškai piešda-

vo ir tapydavo iš natūros. Iš tikrųjų, įdėmiau analizuodami Čiurlionio kūrybos ištakas, įsitikinsime, kad daugybė įstabia harmonija dvelkiančių būtent Dzūkijos gamtos grožio inspiruotų tapybos, muzikos, poezijos kūrinių gimsta iš intymaus sąlyčio su gimtinės gamtos vaizdais.

Studijų Varšuvoje metais periodiškai viešėdamas nuo vaikystės gerai pažįstamuose Druskininkuose, kur buvo šeimos lizdas, Čiurlionis visada daug klajojo miškingomis miestelio apylinkėmis, Nemuno, Ratnyčios, įvairių ežerų pakraščiais, pušynais, daug piešdavo ir tapydavo iš natūros. Jo laiškuose iš „namų lizdo“ nuolatos skamba susižavėjimo gamtos grožiu motyvai. Koks svarbus Čiurlioniui buvo tiesioginis sąlytis su gimtinės gamtos pasauliu, liudija tikriausiai neatsitiktinis didžios simbolinės prasmės kupinas jo kūrybinės biografijos faktas, kad *beveik visi geriausi Čiurlionio paveiksłai buvo nutapyti etninės Lietuvos teritorijoje*: Druskininkuose, Žemaitijoje, Palangoje, *jautriai išgyvenant emocinį ryšį su gimtinės pasauliu*. Lietuvos gamtovaizdžio apsuptis skatino jo meninį įkvėpimą ir suteikdavo galingų postūmių spontaniškai kūrybiškai reikštis.

Brandžiuose gamtos motyvus vaizduojančiuose paveiksluose skleidžiasi įvairūs gamtos pasaulio grožio interpretacijos aspektai. Dauguma vėlyvojo sonatinio periodo paveikslų, išskyrus kelis artimus metafizinės tapybos tradicijai, dvelkia šiluma ir pasaulio suvokimo skaidrumu. Lyginant su niūriais ankstyvojo literatūrinio psichologinio periodo darbais, brandžioje sonatinio periodo tapyboje išivyrėja gerokai šviesesnių spalvų gama bei sudėtingas ezoterinių simbolių,

ženklų ir metaforų pasaulis, paveiktas teosofinės meno filosofijos idėjų.

Šios esminės meninio stiliaus slinktybės pirmiausia regimos gamtos spalvų ir formų grožį perteikiančiose tapybinėse sonatose, dalis kurių, pavyzdžiui, *Pavasario sonata* (1907) ir *Vasaros sonata* (1908) vaizduoja natūralios gamtos pasaulio formas, kurių interpretacijos susipina su teosofinės meno filosofijos ir Rytų Azijos peizažo tapybos tradicijai būdingais gamtos pasaulio sezonų metamorfozių vaizdiniais. Čiurlionio tapyba, pabrėžianti žmogaus vientisumą su jį supančiu gamtos pasauliu, kai kuriais pamatiniais perspektyvos, kompozicijos, erdvės, spalvos, kolorito bei kitais meninio stiliaus bruožais taip pat yra artimesnė ne tiek Vakarų, kiek Rytų Azijos peizažo tapybos tradicijoje išsiskleidusiai „idėjų tapybai“, kurios specifiniai bruožai, be jau minėtų, atsispindėjo gamtos reiškinių interpretacijoje.

Vis labiau išivyraujantis Čiurlionio kompozicijose *paslankus regos rakursas* suteikia galimybę suvokėjui tarsi peržengti paveikslo rėmų apribojimus ir laisvai klajoti atsiveriančiomis įsivaizduojamomis bekraštėmis gamtos pasaulio erdvėmis. Šį įspūdį sustiprina iš Rytų Azijos dailės perimtas panoraminis gamtos vaizdų pateikimas iš „paukščio skrydžio“ aukštumų regos taško. Jis skleidžiasi paveiksluose *Himnas* (1906/7), *Miestas. Preljudas* (1908/9), *Angelas. Preljudas* (1908/9), *Piramidžių sonata. Allegro* (1908), *Aukuras* (1909) ir daugybėje kitų, kuriuose suvokėjo vaizduotė nuklysta už regimojo pasaulio ribų ir tarsi klajoja visatos bekraštybėse (Andrijauskas 2017: 125–126).

SIMBOLISTINIŲ GAMTOS IR „DVASIOS PEIZAŽŲ“ POETIKA

Kurdamas savo gamtos vaizdinių sistemas, Čiurlionis nuolatos buvo veikiamas emocijų ryšių su jam nuo vaikystės gerai pažįstamu širdžiai mielu gimtinės kraštovaizdžiu, kuris ilgainiui tapo egzistencinę prasmę įgavusia erdve, įvairiais pavidalais besiskleidžiančia gamtos motyvus vaizduojančiuose paveiksluose. Jo tapybinių vaizdinių pasaulis buvo kupinas gamtameldiškos meditacijos, intymaus menininko „aš“ santykio su dažniausiai pavasarį pražystančios ir vasarą suvešinčios gamtos pasaulio spalvų, garsų bei formų įvairove. Ankstyvajam literatūrinio psichologinio simbolizmo tarpsniui priskiriami dailininko peizažai neretai būdavo persmelkti simbolizmo estetikai būdingo liūdesio, melancholiškų jausmų bei nuotaikų. Jos glaudžiai siejosi su romantinius idealus atgaivinusiu simbolistų jautriais psichologiniais „dvasios peizažais“ (*paysage d'âme*), vaizduojančiais sutemų, prietemų, nakties motyvus. Prancūziškojo simbolizmo estetikoje ilgainiui įsigalėjo imlus terminas „peizažas kaip dvasios būseną“ (pranc. *un paysage est un état d'âme*).

Gamtos grožį dievinusiam Čiurlioniui iš visų tapybos žanrų artimiausias buvo peizažas. Jo samprata ir interpretavimas per neilgą gyvenimo kelią, skirtą tapybinei raiškai, patyrė esminių pokyčių. Ankstyvajai jo literatūrinio psichologinio simbolizmo periodo peizažo sampratai didžiausią poveikį turėjo minėti vadina-mieji subjektyvūs „dvasios būsenas“ (*état d'âme*) perteikiantys peizažai, kurie simbolistinės dailės tradicijoje nebuvo jokia naujiena. Jie skirtingais pavidalais sklaidėsi prancūzų, vokiečių, šveicarų, skandinavų, rusų, lenkų ir kitų kraštų dailės

tradicijose. Šie „dvasios būsenų“ peizažai, siekiant stipresnio emocinio poveikio suvokėjui, XIX ir XX amžių sandūroje, kai formavosi Čiurlionio estetikos principai, dažniausiai būdavo papildomi įvairiais mįslingais mistiniais motyvais, užšifruotomis metaforomis ir simboliais, kurių pagrindinis tikslas – sukelti tokių peizažų suvokėjui panašias dvasios būsenas ir gilius emocinius išgyvenimus.

Neatsitiktinai „dvasios būsenų“ peizažo estetikos įtaka išsiskleidžia anksčiau literatūrinio psichologinio simbolizmo Čiurlionio kūrybinės evoliucijos tarpsniu. Tada iš K. Stabrausko ir F. Ruszczyco plaukiančios įtakos susiliejo su simbolistine artimiausio lietuvių dailininko draugo E. Morawskio estetika, plėtojama dievinamo Ch. Baudelaire'o kūrinuose, ir jos sekėjų – į mistiškumą linkstančių A. Böcklino, M. Klingerio, F. von Stucko ir *Jaunosios Lenkijos* peizažo tapybos atstovų – spalviniais, koloritiniais bei muzikalumo ieškojimais.

Jausmingų ir intravertiškų simbolizmo estetinių idealų įsivyravimas Čiurlionio pasaulėjautoje paaiškina, kodėl jo „dvasios būsenas“ išreiškiančiuose lyriniuose peizažuose skiriamas ypatingas dėmesys įvairiems elegiškiems gamtos pasaulio reiškinių aspektams, kuriuos menininkas siekia emocionaliai perteikti savo peizažuose. Tai – ryto aušros, dienos skaistumas, vakaro prietemų paslaptینگumas, naktinio žvaigždėmis nusėto dangaus skliauto grožis. Šiuose natūralios gamtos ilgesio kupinuose lyriniuose peizažuose atsispindi jautriausi emociniai menininko išgyvenimai bei dvasios būsenos.

Ankstyvoji simbolistinė Čiurlionio peizažinės tapybos estetika buvo stipriai

paveikta niūrių literatūrinio psichologinio simbolizmo estetinių idealų ir natūralistinių tamsių bei kontrastingų spalvinių tonų. Bet vėliau juos palaiapsniui išstūminėjo poetiškesnė paskiroms simbolizmo apraiškoms būdingo fantastinio peizažo samprata, kurią paveikė stiprėjanti Baudelaire'o estetikos ir C. Flammariono kosminių vizijų įtaka. Nors toks „Fantastinis peizažas žmogiškų svajų išikūnijimas, peizažas, kur mūsų „aš“, paveiktas savi-mylos, pakeičia saviimi gamtą, – kaip teigia įtakingiausias prancūziškojo simbolizmo šauklys Baudelaire'as, – Prancūzijoje nebuvo plačiai paplitęs“ (Baudelaire 1986: 116). Baudelaire'as savo simbolistinėje estetikoje atgaivino romantinio, su emocinio prado svarba susijusio, autentiško „dvasios būsenų“ perteikimo svarbą.

Minėtų „dvasios būsenų“ peizažo erdves atveriančių simbolizmo krypčių poveikis jaučiamas simbolinės prasmės ir mistinio paslaptingumo kupinuose Čiurlionio peizažuose (*Ramybė*, 1903–4; *Vakaras*, 1904–5; *Naktis*, 1904–5; *Kalnas*, 1906). Tačiau ankstyvuojų literatūrinio psichologinio simbolizmo tarpsniu sukurtų Čiurlionio peizažų negalima laikyti tradiciniais peizažais, nes juose pagrindinis dėmesys sutelkiamas *ne į realų gamtos pasaulio, jo formų įvairovės atspindėjimą, o į peizaže įkūnytą simbolizmo tradicijai būdingų metafizinių ar teosofinių idėjų išraišką*. Šiuo aspektu žvelgdami į paskirus ankstyvuosius peizažus, pavyzdžiui, niūrių tamsių spalvų *Naktį* iš 10 paveikslų ciklo *Fantazijos* (1904/5), regime A. Böcklino simbolistinės estetikos įtaką, jo paveikslams būdingą paslaptingą mįslingumą.

Visuose minėtuose ir daugybėje kitų savo paveikslų Čiurlionis, plėtodamas

simbolistinėje peizažinėje tapyboje išryškėjusias tendencijas, paveiktas teosofinių idėjų, dar nuosekliau vaizdavo *regimajai tikrovei nepriklausančius reiškinius* (žmogaus jausmus, jo nuotaikas, dvasinį pasaulį, vidinius išgyvenimus, abstrakčias metafizinio pobūdžio idėjas). Taigi subtilia simbolių, metaforų kalba Čiurlionis savo paveikslais mėgino atskleisti kosmoso, Visatos, jos valdovo (*Rex*) vaizdinio interpretacijas, atverti už išorinio regimybės sluoksnio slypinčias būties ir gamtos paslaptis, plėtojo nuo tikrovės atitrūkstančių fantastinių, sapnų, svajų vizijų pasaulį, plačiai pasitelkdamas meninių vaizdinių ir simbolių pasaulio meninės išraiškos galimybes. Čia vaizduojant gamtos motyvus išskirtinę svarbą įgavo jautriausių paties menininko vidinių dvasinių išgyvenimų ir nuotaikų perteikimas.

Vadinasi, Čiurlionio peizažo sampratą ankstyvuojų literatūrinio psichologinio simbolizmo tarpsniu iš tikrųjų paveikė kupina rezignacijos ir melancholijos nuotaikų „dvasios būsenų“ peizažo poetika, nauju pavidalu atgimusi neoromantizmo ir įtakingiausios jo krypties simbolizmo idėjų bei meninės kūrybos principų įsigalėjimo laikais. Jai būdingi psychologizuoti literatūriški siužetai, dvasinių motyvų sureikšminimas, sudėtinga simbolių, metaforų, alegorijų kalba, apibendrinta, neretai slėpiningu mistiškumu dvelkianti meninė forma. Tokios pasaulėjautos aukštinamas herojus ieško kūrybinio įkvėpimo ir dvasios prieglobsčio toli nuo civilizacijos, miestų šurmulio, filisterių visuomenės poreikių, egzotiškose vietovėse, gyvendamas paprasčiausią gyvenimo būdą natūraliame gamtos prieglobstyje.

SĄSAJOS SU RYTŲ AZIJOS PEIZAŽO TAPYBOS ESTETIKA

Vėlesni Čiurlionio požiūriai į žmogaus ir gamtos santykius kai kuriais esminiais estetiniais ir emocinio poveikio suvokėjui motyvais susisiejo su Rytų Azijos tapybinės estetikos tradicijomis. Orientalizmo tendencijų stiprėjimas XIX ir XX a. sandūroje savo ruožtu skatino paskirus simbolizmo ir jo viduje užgimstančio klasikinio modernizmo šalininkus domėtis kinų bei japonų tapytojų paveiksmais, jautriai perteikiančiais žmogaus ir gamtos santykius. Minėti tuometinės dailės raidą lėmę procesai veikė imlų orientalistinėms įtakoms Čiurlionį. Todėl ir jo gamtos pasaulio vizijų pagimdytuose peizažuose ryškėja Rytų Azijos peizažo tapybai būdingas visa persmelkiančios vienovės su gamtos pasauliu išgyvenimo jausmas, išsiklausymas į slėpiningus gamtos šifrus, susitelkimas į konkrečius gamtos reiškinius ir įdėmus jų tyrinėjimas.

Erdvės ir naujų perspektyvinių sistemų kūrimo problemas pirmieji pasaulinės tapybos istorijoje ėmėsi spręsti didieji kinų peizažinės tapybos meistrai. *Jin* dinastijos valdymo laikų kinų peizažinės tapybos tradicijos kūrėjai Zong Bing (375–443) ir Wang Wei (415–443) nužymėjo, o vėliau bendravardis *Tang* epochos tapybos korifėjus Wang Wei (699–756) įtvirtino tapybos istorijoje naujus erdvinės perspektyvos principus ir daug nuveikė kuriant erdvės gelmės iliuziją.

Todėl Rytų Azijos peizažinėje tapyboje ypatingą svarbą įgauna erdvės gelmės ir jos bekraštybės perteikimo problema. Čiurlionį su čan ir dzen peizažo tapyba ir sieja šis erdvės reikšmin-

gumo pabrėžimas, siekimas peizažuose perteikti plačių erdvių ir skirtingų erdvių planų sąveikos efektą. Jis itin įtaigus daugelyje *Zodiako* ciklo paveikslų (1907), cikle *Pavasaris* (1907/8). Neaprėpiamas erdves regime meistriškai perteiktas pirmuose dviejuose *Vasaros sonatos Allegro* ir *Andante* (1908) paveiksluose. Erdvės bekraštybę ir gamtos grožį perteikiančiose Čiurlionio kompozicijose meistriškai išryškinami įvairių erdvių planų, dažniausiai pirmame plane esančių medžių ir tolumoje išnyrančių kalnų ar jų grandinių, santykiai. Aukštyn judančiomis linijomis ir vertikalės sureikšminimu ne tik pabrėžiamas dvasinio prado prioritetas, bet ir perteikiama gamtos grandioziškumo, didingumo idėja.

Pradedant minėtais dviem dėmesį erdvei ir groži išryškinančiais paveiksmais, taip pat ir aptariamam metu sukurtais kosminiais peizažais (prisiminkime dvilikos vyraujančių dulksvų melsvai žalsvų spalvų paveikslų ciklą *Zodiakas*, 1906/7), *ypatingą svarbą įgauna erdvės gelmės ir jos bekraštybės nostalgija*. Skaidria temperos spalvų maniera nutapytuose ciklo paveiksluose iš tikrųjų sklaidžiasi kosminės erdvės bekraštybės iliuzija; vyrauja erdviškumas, skirtingų erdvių planų sąveika, gimdanti meditacinės nuotaikas suvokiant gamtos ir mįslingo kosminio pasaulio grožį.

Minėtų didžiųjų kinų peizažinės tapybos kūrėjų sukurta erdvės koncepcija buvo toliau vaisingai plėtojama ne tik Song ir Yuan epochų peizažinės tapybos korifėjų, tačiau ir jų paveiktų japonų *Murōmachi* ir *Momoyamos* tapybos meistrų

kuriamose gamtos pasaulio grožio vizijose. Ypač jautrūs nuolatos besikeičiančiam gamtos pasaulio grožiui japonų peizažinės tapybos meistrai Shūbun, Sesshū, Sokei ir kiti tęsė kinų neodaoizmo, *čan* ir *dzen* estetikos ir dailės tradicijoms būdingą klaidžiojimo paveikslo erdvėje idėją. Čia turima galvoje ne tik reali, tačiau ir menama už konkretaus paveikslo ribų besidriekianti meninė erdvė (nes kinai ir japonai traktavo paveikslą kaip organišką gamtos, visatos harmonijos dalį, kurios neleistina išplėsti iš vieningo nenutrūkstamo būties metamorfozių srauto). Todėl ir Rytų Azijos dailininkų gamtos grožį aukštinantys paveikslo neturėjo juos ribojančių rėmų, kurie prieštarautų mūsų išdėstytai būties koncepcijai.

Taigi vakariečiai žvelgė į pasaulį tarsi pro atviras duris ar langą, o Rytų Azijos dailininkai pirmiausia siekė perteikti erdvės bekraštybės, jos begalinės sklaidos įvairiomis kryptimis iliuziją. Priminsime, kad kinų peizažo tapybos estetika ir jai būdingi perspektyviniai požiūriai turėjo neabejotiną poveikį Leonardo da Vincio ir šiaurės renesanso tapybos koryfėjaus Jano van Eycko peizažo sampratom. Tačiau Vakarų renesansinėje tapyboje, skirtingai nei Rytų Azijoje, dėl humanizmo idėjų sureikšmintas žmogaus vaizdinys užgožė ir nustūmė gamtą į antrąjį paveikslo planą. Toks požiūris buvo visiškai svetimas Čiurlioniui, kuris rėmėsi rytietiška žmogaus ir gamtos vientisumo koncepcija.

Čiurlionio paveiksluose, kaip ir Rytų Azijos peizažinėje tapyboje, žmogus nesureikšminamas ir nepriešinamas didingam gamtos pasauliui, jis „panardina-

mas“ į gamtos procesų stichiją. Todėl Čiurlionio paveiksluose vaizduojami gamtos pasaulio objektai paklūsta natūraliems gamtos pasaulyje veikiančioms kosminiams ritmams, kurie persmelkia visus žemėje vykstančius procesus. Žmogui dailininko paveiksluose, kaip ir Rytų Azijos tradicinėje tapyboje, dažniausiai tenka kukli vieta, palyginti su kosminio pasaulio ir gamtos didybės vaizdais. Jis traktuojamas *kaip organiška mažytė sudėtinė didingo gamtos pasaulio dalis, įtraukta į vieningą visatos procesų stichiją, nesibaigiantį gyvenimiškųjų metamorfozių srautą*. Šis kosminis universalizmas, kuriame „aš“ ištirpsta gamtos bekraštybėje, jungia savyje daoizmo, *čan* ir *dzen* Rytų Azijos estetikos tradicijai būdingas žmogiškosios būties laikinumo ir principinio neišsakomumo idėjas.

Vadinasi, iškėlę nuo Leonardo da Vincio laikų arabų mąstytojų išplėtotos optikos, mokslinio pažinimo svarbą, Vakarų renesansinės ir porenensansinės tradicijos tapytojai siekė, kad gamta tarnautų mokslui ir žmogui. O kupini didelės pagarbos žmogaus rankų nepaliesam gamtos grožiui Rytų Azijos tapybos tradicijos šalininkai, priešingai, siekė išsaugoti sakralizuotos, nepaliesotos žmogaus rankų gamtos pirmąją grožį ir taurumą.

Moksliniais principais pagrįsta Vakarų erdvinė perspektyva tarsi apribojo erdvę ir konkretų regimojo pasaulio fragmentą griežtais rėmais, verčiančiais į pasaulį žvelgti iš vieno vienintelio griežtai fiksuoto regos taško. O Rytų Azijos dailininkai, nors daug anksčiau, VIII a. Vakarai jau žinojo tokios perspektyvos galimybes, atitinkamai su regione vyravusiomis filosofinėmis ir pasaulėžiūrinėmis koncepcijomis

mis išskėlė panoraminės erdvės daugiataškės perspektyvos prioritetą. Todėl Vakarų peizažinėje tapyboje, tarsi aiškiai apibrėžtame erdvėje nuotraukos kadre, matome daug kultivuotos, tai yra žmogaus rankų paliestos, gamtos pėdsakų, o Rytų Azijoje, priešingai, regime tyrą bekraštės erdvės miškų, kalnų ir vandenų simfoniją. Ši Čiurlioniui nepaprastai artima muzikalumo dvasios persmelkta simfonija jam simbolizuoja gamtos amžinybės paslaptį, apie kurią galima prasmingai kalbėti tik subtilių užuominų, simbolių ir neišsakymų kalba. Nekyla jokių abejonių, kad būtent pastaroji panteistinė gamtos pasaulio ir erdvės begalinumo koncepcija vyravo Čiurlionio kūryboje. Tuo nesunku įsitikinti įdėmiau analizuojant paveikslus *Vasara. II* (1907–1908), *Vasaros sonata. Allegro* ir *Andante* (1908), *Piramidžių sonata, Allegro* ir *Scherzo* (1909) ir daugelį kitų brandaus Čiurlionio kūrinių.

Su gamtinėmis formomis susijusiuose Čiurlionio paveiksluose *vaizdinės struktūros skleidžiasi ne tik panoraminėje erdvėje, bet ir laike*. Iš čia kyla dailininkui būdingas potraukis cikliškai plėtoti pasirinktas temas; vaizdinių virtualios skleidžiasi laike, išnaudojant ritminių struktūrų, vingrių linijų, pauzių, neužpildytų paveikslų plotų, vertikalijų ir horizontalijų teikiamas meninės išraiškos galimybės. Ilgainiui Čiurlionio paveiksluose išryškėja jo muzikalios tapybos idėjai parankesnis natūralių gamtos pasaulio objektų formalizavimas ir jų suvedimas į įvairias stilizuotas formas.

Šios nuostatos atsiskleidžia, perteikiant pavasario, vasaros, žiemos nuotakas bei spalvas, įvairiais metų laikais vyraujančią koloritą, meistriškai išryškinant peizažuose skirtingus erdvinius

planus, išgaunant temperai, kaip ir Rytų Azijos spalvoto tušo tapybai, būdingą meninių vaizdinių sistemos ir atmosferos perteikimo skaidrumą. Šios slinkty, vedančios garsiųjų tapybinių sonatų link, regimos santūrių kinų ir japonų dailės tradicijoms būdingų spalvų paveikslų cikle *Pavasaris* (1907) ir triptike *Vasara* (1907). Savo koloritu ir dekoratyvumu iš aptariamo tarpsnio Čiurlionio gamtovaizdžių išsiskiria trijų dalių horizontalus paveikslas *Raigardas* (1907), vaizduojantis legendinį greta Druskininkų esantį slėnį, kuriame padavimai pasakoja kadaise nūgrimzdus didelį ir gražų miestą.

Pastarasis triptikas savo kompoziciniu sprendimu, vaizdinės sistemos plėtojimo nuoseklumu ir dekoratyvumu dar labiau primena horizontaliuose ritinėliuose arba sulankstomose širmose ir pertvarose tapomus Rytų Azijos gamtos motyvus vaizduojančius paveikslus. Juose, pavyzdžiui, slėnio apačioje vingiuojanti šviesi upelio juosta atlieka visas triptiko dalis į vientisą sistemą jungiančios vizualios struktūros funkcijas. Kitas charakteringas ciklo *Raigardas* bruožas, siejantis jį su japonų dekoratyvinės dailės tradicija, – įvairių gamtos formų apibendrinimas, atsisakymas skrupulingai piešti detales. Ir pagaliau paskutinis segmentas, iškart sukeliantis asociacijas su Rytų Azijos peizažo tapybos tradicijomis, – tai neutralios paveikslo zonos, pirmojo ir trečiojo ciklo kampuose atkirstos nuo peizažo vaizdinės sistemos visumos.

Čiurlionis, kaip ir Rytų Azijos peizažinės tapybos meistrai, traktuoja peizažą kaip natūralią visa apimančią sistemą, glaudžiai susijusią su kosmoso sandaros sistema. Jam artimas *čan ir dzen* tapytojų požiūris į tapybą kaip į meditaciją, mal-

dą, sugestyvumo kupiną vidinį susikauptimą, kuris spontaniškai išsilieja tyliu dvasios polėkių išlaisvinimu. Emocionaliam Čiurlioniui, kaip ir Rytų Azijos peizažinės tapybos meistrams, peizaže svarbiausias dalykas yra nuotaika (diptikas *Liūdesys* (1906/7), *Pavasario sonata* (1907). Ji perteikiama savitai traktuojant temą arba grynai formaliomis meninės išraiškos priemonėmis, stilizuotu grafišku linijiniu, turinčiu kaligrafiškumo elementų piešiniu, muzikaliomis arabeskinėmis formomis, gyvybingumo kupinomis vingriomis linijomis, emociškai spalvos, tonų, pustonių galia.

Su dvasiška artimiausia *čan* ir *dzen* peizažinės tapybos tradicija dailininką sieja ekstaziška meilė gamtai, aukšta toninė kultūra, potraukis santūrumui, rimčiai, prislopinto neryškaus grožio poetikai, asketiškam didingumui, elegiška vienatvei, neišsakymo atmosfera, slėpinio grožio ieškojimas (apie *dzen* estetiką žr. Andrijauskas 1994: 115–125 ir Nr. 4 105–124). Asketiškas *čan* ir *dzen* meistras būdingos neužpildytos erdvės, paprastumo poetikos grožis ir aristokratizmas ryškiausiai atsiskleidžia ne tik tapybos, tačiau ir paskiruose Čiurlionio grafikos kūriniuose.

Brandžios Čiurlionio sonatinės tapybos koloritinė gama primena didžiųjų *Song* ir *Yuan* peizažinės tapybos korifėjų Li Tang, Xia Gui, Ma Lin, Ma Yuan, Mu Qi kūrinius. Savo paveikluose lietuvių tapytojas, kaip ir Rytų Azijos peizažinės tapybos meistrai, naudoja judantį fokusą, teikia pirmenybę asimetriškam komponavimui, vengia aiškių kompozicinių ašų. Čiurlioniui, kaip ir Rytų

Azijos peizažo tapybai, būdingas simetrijos neigimas. Šį požūrį paliudija ir A. Žmuidzinavičius, perteikdamas prisiminimuose Čiurlionio žodžius: „– Žiūrėkit, – kalbėjo sužavėtas Čiurlionis, – čia tikra žydinti lietuviška pieva. Jokios simetrijos – tik žvaigždėmis žydi, spinduliuoja“ (Atsiminimai apie M. K. Čiurlionį 2006: 73).

Čiurlionio paveikslų cikluose, kaip ir Rytų Azijos peizažinėje tapyboje, atsiranda paslankus regos rakursas, suteikiantis galimybę suvokėjui laisvai klajoti regimų peizažų erdvėje, judėti kalvomis, miškais, keliais, takeliais. Šis Rytų Azijos peizažinei tapybai būdingas principas, glaudžiai susijęs su vaizdo pateikimu iš „paukščio skrydžio“ regos taško, nėra toks ryškus kaip Rytų Azijos peizažinėje tapyboje, kur dažniausiai vaizduojami didingi kalnai, apaugę miškais, raižomi tarpekliais, upėmis ir upeliais. Nors plokščias lygus lietuviškasis peizažas niveliuoja minėtą paslankaus regos rakurso ir pasaulio vaizdavimo iš paukščio skrydžio efektą, tačiau jis galingai skleidžiasi Čiurlionio kūryboje (*Himnas*, 1906–1907; *Miestas. Preliudas*, 1908–1909; *Angelas. Preliudas*, 1908–1909; *Piramidžių sonata. Allegro*, 1908; *Aukuras*, 1909, ir daugelyje kitų paveikslų), naikindamas paveikslų rėmų įvedamus erdvės apribojimus, nes suvokėjo vaizduotė peržengia regimojo pasaulio ar peizažo ribas.

Nors Čiurlionio tapyboje, kaip ir Rytų Azijos peizažo tapybos tradicijoje, dažniausiai viešpatauja gamtos pasaulio vaizdiniai, juos kartais papildo ir urbanizuoto pasaulio įvaizdžiai. Matome atvejų, kai greta jo pamėgtų miškų, lau-

kų, vandens erdvių, retesnių pilių ir tvirtovių vaizdų išnyra ir svajų bei lakių vaizduotės polėkių pagimdyti fantastinių miestų su išpūdingais bokštais vaizdiniai. Retas tokios tapybos pavyzdys, kuriame jo tapiniuose vyraujanti natūralios gamtos pasaulį nustelbia urbanizuoto pasaulio vaizdai, yra santūrių,

beveik permatomų akvarelinių spalvų ciklas *Miestas* (1908). Šiame dailininkui nebūdingame šviesių išplautų formų cikle vyrauja didingi į dangaus erdves besistiebianys fantastiniai bokštai, kuriuos vis dėlto nustelbia Čiurlionio kūryboje viešpataujantys žmogaus rankų nepaliestos natūralios gamtos vaizdiniai.

IŠVADOS

Čiurlioniui, kuris nuolatos žavėjosi besikeičiančiu natūralios gamtos grožiu, *gamta su savo stulbinančia spalvų ir formų įvairove buvo pagrindinė kūrybinio įkvėpimo ir meninių vaizdinių bei simbolių visumos atsiradimo versmė*, iš kurios išsirutuliojo jo archajiškas pagoniškas šaknis turinti *gamtameldiška* gyvenimo ir meninės kūrybos filosofija. Visose kūrybinės raiškos srityse – dailėje, poezijoje, muzikoje – gamtos pasaulio motyvams teko išskirtinė vieta. Į gamtos pasaulį Čiurlionis žvelgė kaip į tobulą visuotinės harmonijos idėjos įsikūnijimą, patikimą žmogaus prieglobstį, buveinę ir neišsemiamą kūrybinio įkvėpimo bei iškiliausių dvasios polėkių sklaidos sritį.

Įdėmus įvairiausių gamtos pasaulio apraiškų stebėjimas, įsiklausymas į slėpinčius gamtos šifrus, vientisumo su gamta suvokimo jausmas, ypatingas jautrumas gamtos grožiui, įvairių metų laikų pokyčiams, stiprus egzistencinis žmogiškosios būties laikinumo, nenumaldomos laiko tėkmės suvokimas, žvilgsnis iš paukščio skrydžio, aukšta horizonto linija, tapymo manieros skaidrumas, potraukis gretinti skirtingus erdvinius planus, kolorito santūrumas, lanksčių linijų muzikalumas suartino brandaus Čiurlionio

gamtos pasaulio vizijas ne tiek su Vakarų neoromantinės (simbolistinės) dailės kūrėjais, kiek su didžiais kinų ir japonų peizažo tapybos meistras. Jo, kaip ir Rytų Azijos meistrų, tapiniuose vyrauja ne figūrinės kompozicijos, o peizažinės tapybos tradicijai būdingas gamtos motyvų, kaip aukščiausios dieviškumo formos, įsikūnijimo vaizdavimas.

Čia atsiveria lietuvių menininko artimumas Rytų Azijos peizažinės tapybos estetikai. Šis ryšys pirmiausia atsiskleidžia apibūdinant žmogaus ir gamtos santykius „vienybės“ ir „harmonijos“ sąvokomis. Žmogui Čiurlionio paveiksluose, kaip ir Rytų Azijos peizažinėje tapyboje, dažniausiai tenka kukli vieta – jis *traktuojamas kaip organiška gamtos dalis, įtraukta į vieningą visatos procesų stichiją, begalinį gyvenimiškų metamorfozių srautą*. Čiurlioniui būdingas „kosminis universalizmas“, kuriame „aš“ ištirpsta gamtos bekraštybėje, jungia Rytų Azijos peizažinės estetikos ir dailės tradicijos idėjas: žmogaus būties laikinumą, nenusakomumą. Paveiksluose vaizduojami objektai priklauso natūraliems gamtos ritmams; išryškinamas žmogiškosios egzistencijos iliuziškumas, palyginti su didinga kosmoso ir gamtos amžinybe.

Literatūra

- Andrijauskas Antanas. 1994. Zen estetika ir japonų meninė tradicija, *Metai* 3: 115–125, *Metai* 4: 105–124.
- Andrijauskas Antanas. 2017. *Rytų Azijos tradicinė estetika ir meno teorija*. Vilnius: LKTI.
- Atsiminimai apie M. K. Čiurlionį. 2006. Sud. Vygin-tas Bronius Pšibilskis. Vilnius: Aidai.
- Baudelaire Charles. 1986. *Oeuvres complètes*, t. 2. Paris: Pléiade.
- Čiurlionis Mikalojus Konstantinas. 1960. *Apie muziką ir dailę. Laiškai, užrašai ir straipsniai*. Sud. V. Čiurlionytė-Karužienė. Vilnius: Valstybinė grožinės literatūros leidykla.
- Čiurlionis Mikalojus Konstantinas. 1973. *Laiškai Sofijai*. Vilnius: Vaga.
- Čiurlionytė Jadvyga. 1970 (1973). *Atsiminimai apie Čiurlionį*. Vilnius: Vaga.
- Faucherau Serge, ed. 2011. *L'Europe des esprits ou la fascination de l'occulte, 1750–1950*. Strasbourg: Éditions de Musées de Strasbourg.
- Flammarion Camille. 1868. *Les mondes imaginaires et les mondes réels: voyage pittoresque dans le ciel*. Paris: Didier & Cie.
- Geda Sigitas. 1995. Beveik neįmanomas aukštis, *Šiaurės Atėnai* 37 (281): 5.
- Iliadi. 1965. *Илиади А.Н. Природа художественно-го таланта*. Москва: Советский писатель.
- Itten Johannes. 1988. *Art de la couleur*. Paris: Dessain et Tolra.
- Okulicz-Kozaryn Radoslaw. 2009. *Lietuvis tarp karaliaus – dvasios įpėdinių*. Vilnius: Versus aureus.
- Rannit Aleksis. 1984. *M. K. Čiurlionis: Lithuanian Visionary Painter*. Chicago: Lithuanian Library Press.