

Бундзин и интеллектуал

Штрихи к портретам: Аояма Санъю, Акаба Унтэй, Александр Пятигорский, Милан Кундера, Ролан Барт

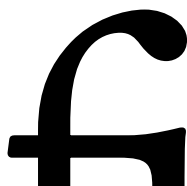
АЛЕКСАНДР
БЕЛЯЕВ

БУНДЗИН ВООБЩЕ И В ЧАСТНОСТИ

Японское слово *бундзин*, равно как и слово «интеллектуал», не имеют и, наверное, не могут иметь строгих определений, а *бундзин* к тому же еще и не имеет удачного, адекватного перевода на русский (более того, *бундзин* нередко переводится с японского на другие языки как «интеллектуал»), поэтому оно остается в тексте данной статьи калькой, причем калькой с японского, коль скоро речь идет среди прочего о японских сюжетах. Тем не менее слово это китайского происхождения. Если начать с самых общих черт – что-то вроде классического, канонического или прототипического понятия, – то в Китае и Японии словом 文人 (кит. *вэньжэнь*, яп. *бундзин*) принято обозначать просто грамотного человека – того, чья деятельность непосредственно связана с чтением и письмом (а значит, автоматически это знаток классических текстов и скорее всего незаурядный каллиграф). В более специфическом, узком, конкретизирующем употреблении за *бундзином* скрывается некоторый тип человека (личности, характера), который известен в первую очередь как художник и/или каллиграф, но при этом он еще и обязательно «ученый», то есть человек образованный, склонный к сочинительству (литератор, известный или неизвестный). Главное и основное удовольствие и наслаждение такого человека – проводить время за книгами, бумагой и кистью. Место – или кабинет для ученых занятий, или лоно природы. Одиночество предпочтительно, но компания таких же *бундзинов*-единомышленников всегда приветствуется. Собираясь небольшими компаниями, *бундзины* проводят время за коллективным сочинением стихов, изощряясь при этом в искусстве каллиграфии. Разумеется, процесс сопровождается распитием вина или саке и часто в русскоязычных переводах обозначается милым словосочетанием «дружеская пирушка». Можно сказать, что классический *бундзин* – «многостаночник»: он и рисует, и пишет, и музицирует, причем в идеале – на досуге, не для публики, а для своего удовольствия и для удовольствия круга таких же, как он, *бундзинов*. За *бундзином* кроется образ праздного поэта (хрестоматийные Ли Бо, Ду Фу, Тао Юаньмин), художника в самом ши-



Александр Беляев
(р. 1982) – поэт, переводчик, японовед, каллиграф-ориенталист, преподаватель Института классического Востока и античности Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики».



роком смысле этого слова, любителя всевозможных изящных искусств, но только не профессионала. *Бундзин* – аристократ широкого профиля. На английский слово *бундзин* обычно переводится словосочетанием *man of letters*, на французский – *homme de lettres*.

Учитывая неофициальный характер вышеописанной ситуации, в который *бундзин* проявляется лучше и ярче всего, следов его досужих творческих проявлений зачастую присуща небрежность, несерьезность, шутовство и тому подобные свойства и качества, которые в совокупности часто обозначаются словом «эксцентричность». Поэтому, если говорить о тех *бундзинах*, кто вошел в историю в качестве каллиграфа, то примерами для Китая могут служить Су Ши, Ми Фу, Хуан Тинцзянь (жившие во времена династии Сун). Нельзя сказать, что эти каллиграфы занимают обочинное, окраинное, периферийное положение в истории каллиграфии. Однако они уж точно не являются классической «базой», чем-то основным и стартовым: в настоящее время по образцам их почерков, как правило, никто не начинает изучать искусство каллиграфии; их почерки – уже для продвинутых, для тех, кто уже ознакомился с базовыми принципами и теперь желает постигать всевозможные *нюансы*¹ (этот важный концепт нам еще пригодится), неправильности, отклонения и прочие своеобразия и «особицы». Так, от *бундзина* происходят так называемые «чудаки» и «эксцентрики» (самый известный пример – так называемые «Восемь чудачков из Янчжоу»). Теоретически это позволяет провести широкую типологическую параллель с паяцами, шутами, юродивыми и прочими изгоями и «блаженными похабами», но, как пишут в таких случаях, это «предмет для отдельного исследования».

Как определенный тип творческой природы, *бундзин* в тех или иных проявлениях сохраняется до XX века. Одним из самых ярких и известных советскому человеку примеров этого типа творческой личности китайского образца нового времени (или же переходного периода к этому новому времени) можно назвать выдающегося мастера Ци Байши (1864–1967) – художника, каллиграфа, резчика печатей; его портрет запечатлен даже на советской марке, а несколько работ представлены в Эрмитаже. Если продолжить речь о японских *бундзинах*, то среди тех, кто известен (или по крайней мере хотя бы представлен) с советских времен, окажется Томиока Тэссай (富岡鉄斎, 1836–1924)².

К слову, человек с созвучным именем – Камэда Босай (亀田鵬斎, 1752–1826) – у нас пока еще особо не известен, но

1 См. публикацию перевода лекции Ролана Барта в этом номере «Неприкосновенного запаса».

2 Соколов-Ремизов С.Н. *Гармония мироздания. Японский художник Томиока Тэссай*. М.: Прогресс-Традиция, 2005.

тут я хотел бы обратить внимание на созвучие в именах. Иероглиф «сай» (齋), которым оканчиваются псевдонимы обоих мастеров, означает «очищение» (в буддийском смысле, через обряды и послушание), а также может означать «кабинет для ученых занятий», важность которого была отмечена выше. Если речь идет о XX веке, то вопрос религиозности *бундзина* начинается так или иначе «подвешиваться». Однако склонность к уединенным кабинетным штудиям (что, разумеется, не исключает «дружеских пирушек») остается существенной доминантой в поведении такого человека. К кабинету *бундзина* и атрибутам, сопровождающим его практику, мы еще вернемся и приведем конкретные примеры.

В XX веке, особенно во второй его половине, воспроизводство человеческого типа под названием *бундзин* оказалось под вопросом, если не под угрозой. Праздный, досужий интеллеktуал, просто культурный человек, одиночка оказался на грани вымирания, столкнувшись с «машинами» и «аппаратами»: бюрократии, войны, тоталитаризма, массового уничтожения во времена «Культурной революции» в Китае. Но даже если не обращаться к примерам, угрожающим *бундзину* физически и психологически, он столкнулся с новым типом социализации, возникающей на рубеже XIX–XX веков, и встал (оказался поставлен) перед выбором: сделаться «новым человеком», то есть стать частью профессионального сообщества (истеблишмента), а со временем, возможно, и возглавить его часть (сообщество, институцию, выставочное движение, музей, университет, архив, библиотеку), то есть «строить карьеру», как все нормальные люди, либо же добровольно выбрать стезю изгоя, отщепенца и аутсайдера, сознательно предпочесть обочину, окраинное существование. Последнее особенно страшно и нежелательно для представителя современного японского общества, поэтому, что касается мира каллиграфии, то тут случаи не социализированного, никуда не вписавшегося японского каллиграфа хотя и попадают иной раз, но все же они исключительно редки.

Возможно, я рискую впасть в грубость и неточность обобщения, но все же в сильной степени будет верным следующее заявление. Тип средневекового *бундзина* постепенно заменяется типом «интеллектуала» нового времени. Либо же новое явление теснит прежнее, и хотя и не устраняет его специально, но, скажем так, выносит на обочину – социальную (статус одиночки, прежде счастливый и желанный, ныне маркируется положением неудачника, аутсайдера и изгоя, приводит к отчаянию и самоубийству) и историческую, то есть временную. Разумеется, если *бундзин*-аутсайдер все же рискнет продолжить заниматься своим делом, то есть вероятность, что в будущем его работы привлекут к себе внимание просто в силу того,

АЛЕКСАНДР БЕЛЯЕВ

БУНДЗИН И ИНТЕЛЛЕКТУАЛ.
ШТРИХИ К ПОРТРЕТАМ...

что в Японии сохраняется интерес к собственной истории, бережное и трепетное отношение к любым предметам культуры, а уж к письму особенно, но участие «в текущем процессе» ему заказано. В новое и новейшее время канонизация *бундзина*, если и происходит, то вероятнее случается в отложенном режиме: чаще посмертно, чем прижизненно.

Праздный, досужий интеллеktуал, просто культурный человек, одиночка оказался на грани вымирания, столкнувшись с «машинами» и «аппаратами»: бюрократии, войны, тоталитаризма, массового уничтожения во времена «Культурной революции» в Китае.

Еще одно размышление обобщенного, неизбежно огрубляющего характера. Легитимное, институциональное воспроизводство (в искусстве, литературе, в науке) рано или поздно, по большому счету, означает «выход в тираж», однообразие и вырождение. В условиях и без того зарегулированного общества оглядка друг на друга сковывает движение, стандартизирует мысль и почерк, убивает онтологически присущие *бундзину* порыв и дерзновение, стремление отличаться и «быть вне». На смену всему этому приходят категорические нормативы («так принято», «так заведено», «не выделяйся»), выражающиеся в вольной или невольной зависимости от сэнсэя, подчиненности сообществу, окружающим и тому подобное. Разумеется, ситуация не описывается упрощенной формулой типа «прежде человек был свободен, а теперь стал рабом». Привычное нам понятие свободы в традиционной китайской и японской культуре вообще отсутствовало, человек в них не принадлежал себе более-менее никогда и ни в чем³. Тем не менее если мы сравним работы каллиграфов, которые создавали новый облик японского письма в начале XX века, с работами их учеников, а затем уже «внучатых» учеников и так далее, то ясно и наглядно увидим этот самый «тираж», вырождение, инерцию, однообразие накатанных рельсов. Верность и преданность (сэнсэю, сообществу, стилистике), следование строгим правилам (школа, «база»), необходимая дисциплина и другие регулятивные вещи, с которыми нельзя не столкнуться, в подавляющем числе случаев оказываются губительны и непродуктивны в том, что касается воспроизводства *бундзина*.

Справедливости ради надо сказать, что аналогичные явления заметны во всех сферах культурной и интеллектуальной жиз-

3 Мещеряков А.Н. *Стать японцем. Топография тела и его приключения*. М.: Наталис, 2014.

ни в том сегменте мира, который охвачен тем или иным типом «кафкианско-фукольдиданской» реальности – стандартом, истеблишментом, конъюнктурой: и в литературе (отчасти вследствие популярности курсов «творческого письма» (*creative writing*) и всевозможных поэтических кружков и клубов), и в университетах (вследствие «диктатуры публикаций», рейтингов, стандартов и прочей бюрократии, лишаящей ученого, мыслящего человека праздности, необходимой для того, чтобы что-то открыть, изобрести, просто-напросто понять, а для начала хотя бы заметить). Может показаться, что процесс, управляющий тем или иным истеблишментом, работает на успешное самовоспроизводство (и по некоторым показателям так оно и есть), но в отношении *бундзина* и нюанса этот процесс в действительности губителен и вредоносен.

Не так давно в Японии появился уничижительный термин «марудзэн гакуся», обозначающий ученого-«стахановца», исправно и обильно поставляющего интеллектуальный товар на книжные полки («Марудзэн» – крупнейшая японская книготорговая компания; «гакуся» – ученый). Ситуация с каллиграфией и каллиграфами – частный случай это масштабного явления, удобный и показательный в силу своей наглядности. К сожалению, наглядность эта предполагает предъявление огромного корпуса и архива визуальных источников и примеров, накопившегося за десятки лет, чего мы не можем себе позволить в рамках этой статьи.

«СИНИЙ ЧЕРТ» И «КРАСНЫЙ ЧЕРТ»: ИНТЕЛЛЕКТУАЛ И БУНДЗИН С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ МИРА ЯПОНСКОЙ КАЛЛИГРАФИИ XX ВЕКА

Если визуальные примеры постепенного каллиграфического вырождения здесь предъявить невозможно (хотя, повторю, это весьма наглядный случай инерции, которая пропитывает отнюдь не только сферу японской каллиграфии), то можно попробовать привести примеры людей – двух известных японских каллиграфов XX века, – один из которых оценивается как *бундзин*, а другой характеризуется как интеллектуал.

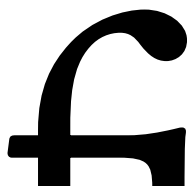
У японского критика в сфере каллиграфии (это отдельная профессия – писать о современной каллиграфии, быть хронистом-летописцем текущей ситуации в этой сфере искусства) Нисидзими Синъити (р. 1936) есть любопытное эссе с эксцентричным названием «Синий черт и Красный черт»⁴. Герои эссе – Аояма Санъю (1911–1993) и Акаба Унтэй (1912–1975). Аояма –

АЛЕКСАНДР БЕЛЯЕВ

БУНДЗИН И ИНТЕЛЛЕКТУАЛ.

ШТРИХИ К ПОРТРЕТАМ...

⁴ Нисидзима С. *Годзюэн-но кайко. Ару сёдо хэнсюся-но кисэки*. Токио: Гэйдзюцу симбунся, 2012.



это «синий черт», потому что в его фамилию входит иероглиф «синий» («Аояма» – букв. «синяя гора»), Акаба – «красный черт» («Акаба» – букв. «красные крылья»). В своем тексте Нисидзима поднимает тему *бундзина* и интеллектуала, иллюстрируя ее реальными персонажами: Аояма – скорее современный интеллектуал, но устремленный к *бундзину*, а Акаба – «органический *бундзин*». И Аояма, и Акаба – классики японской каллиграфии XX века. Оба и формально, и реально – деятельные участники японского каллиграфического истеблишмента, оба в первых рядах выставлялись на послевоенных официальных выставках каллиграфии. При этом различие между этими «чертями» коренное.

Согласно Нисидземе, Аояма – «передовой», современный человек, изо всех сил стремящийся соответствовать времени, не отстать от него. Это касается и текущей общественно-политической повестки дня, и актуального чтения, и положения искусства каллиграфии. Большинство каллиграфов-профессионалов не читают книги, а если и читают, то только научную литературу по своему предмету. В этом смысле они похожи на узкоспециализированных ученых новейшего времени. В отличие от них, Аояма не замыкается в рамках своей профессии – он читатель широкого профиля, в круг его чтения входят Иноуэ Ясуси, Эдгар Сноу, Агнес Смедли, Колин Уилсон⁵. Все это наводит Аояму на мысли о том, как писать о каллиграфии и каллиграфах в современной манере. Что касается общественной жизни, то Нисидзима отмечает, что Аояма живо реагирует на студенческие забастовки в Токио, а протесты Анпо, смерть Митико Камбы⁶, самоубийство Мисимы производят на него огромное впечатление. Аояма вовсе не находится в пресловутой «башне из слоновой кости», как многие другие ученые и каллиграфы. Как и Мисима, Аояма начинает увлекаться учением Ван Янмина⁷, читает труды японских специалистов по

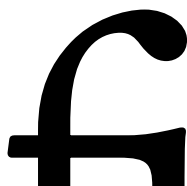
- 5** Иноуэ Ясуси (井上靖, 1907–1991) – японский писатель. В его романе «Дуньхуан» (в рус. перев. «Пещеры тысячи будд») среди прочего описываются археологические открытия в городе Дуньхуан (важное место для истории Великого шелкового пути), в том числе письменные памятники на деревянных дощечках, которые совершили настоящую революцию в мире каллиграфии XX века. Эдгар Сноу (1905–1972) – американский журналист, известный своими книгами о Китае; симпатизировал китайской компартии. Агнес Смедли (1892–1950) – американская журналистка, писательница, борец за права женщин и освобождение Индии; также много писала о Китае. Колин Уилсон (1931–2013) – британский писатель, фантаст, философ, литературовед. Аояма советует Нисидземе прочесть его роман «*Outsider*» (1956), в котором на материале Камю, Сартра, Достоевского, Ван Гога и других исследуется феномен изгойства.
- 6** Протесты Анпо, или забастовки Анпо – серия массовых протестов в Токио в 1959-м, 1960-м и 1970 году. 15 июня 1960 года в разгар волнений полицией была убита студентка Токийского университета, активистка так называемых «студенческих повстанческих отрядов» (*дзэнгакурэн*) Митико Камба (1937–1960).
- 7** Ван Янмин (1472–1529) – китайский философ-неоконфуцианец, лидер «Школы Сердца». Согласно доктрине Ван Янмина, только через действие можно достичь какого-то знания и понимания. Действие и понимание – одно. После обретения знания или достижения понимания уже ничего не может последовать – в смысле действий. Всякое действие, осуществляемое уже после достижения понимания, по Ван Янмину, иллюзорно или ложно.

этому вопросу и в ходе чтения находит название для одной из своих будущих книг: «Дух и характер письменных знаков».

В том, что касается непосредственно его профессии, Аояму чрезвычайно сильно беспокоит, какой должна быть японская каллиграфия с позиций всего современного мирового искусства вообще. Он сам непосредственно прикладывает усилия, участвуя в создании этого современного облика японского выставочного письма. Но одновременно с озабоченностью современностью, зависимостью от нее, Аояма постоянно устремлен взглядом в древнюю китайскую классику. Помогают ему в этом его учитель и коллега Нисикава Нэй/Ясуси (1902–1989), а также дружба и тесные связи с отдельными представителями китайской элиты как в самом Китае, так и в Тайване и Гонконге. В этих людях Аояма как раз и видит китайских *бундзинов* или по крайней мере тех, кто органически наследует в современном мире этому средневековому типу китайского классического ученого мужа. Все они знатоки и ценители (а то и практики) искусства, литературы, музыки. Китайские *бундзины* во время приездов Аоямы умудряются создать такую атмосферу, которая погружает его чуть ли не в IV век. Все это производит на Аояму огромное впечатление. Главное, что он ощущает – это тождественность образа жизни и того искусства, которое практикуется китайским человеком письма и культуры. Аояма явно испытывает комплекс неполноценности и старается во всем подражать этому образцу нового китайского *бундзина*. Среди черт и примет – точнее, предметов такого подражания – атрибуты китайского кабинета ученого: камни для резьбы печатей, сами печати, разнообразная утварь и приспособления для письма, всевозможные изделия и поделки из камня, дерева, керамики, металла. Это вещи как утилитарные (например пресс-папье, подставки для кистей), так и многочисленные безделушки, которые просто приятно держать в руках или располагать перед глазами на столе. Все это – антикварные предметы коллекционирования, дорогие вещи, в том числе полученные в дар от классиков прежних поколений, свидетельства культурности, статуса, династичности, преемственности, погруженности в классический мир китайской культуры. Процесс расположения вещей на столе чем-то напоминает конструирование композиции для китайского пейзажа. Посетитель такого кабинета – будь то друг, коллега, зашедший в гости, или тот, кто спустя годы пришел в музей и смотрит на точную реконструкцию такого кабинета со всей его атрибутикой – любуется среди прочего тем, как вещи расположены на столе, как свитки и картины развешены по стенам. Аояма собирает свою коллекцию подобных вещей, окружает себя всем этим. С маниакальной педантичностью он проводит время, располагая

АЛЕКСАНДР БЕЛЯЕВ

БУНДЗИН И ИНТЕЛЛЕКТУАЛ.
ШТРИХИ К ПОРТРЕТАМ...



все эти предметы у себя на столе, перекладывая их с места на место. Нисидзима признается, что в такой пристальной и сосредоточенной «шлифовке эстетического чувства» было на его взгляд даже что-то пугающее.

Легитимное, институциональное воспроизводство рано или поздно означает «выход в тираж», однообразие и вырождение. В условиях зарегулированного общества оглядка друг на друга сковывает движение, стандартизирует мысль и почерк, убивает онтологически присущие *бундзину* порыв и дерзновение, стремление отличаться и «быть вне».

Все вместе – и обращение к китайской классике/современности, и текущая современная повестка дня в Японии – привело к тому, что Аояма написал массу эссе и книг, посвященных самым разным аспектам китайского и японского письма и культуры письма в этих регионах вообще. Однако характер обращения к средневековым китайским сюжетам и выбор самих этих сюжетов у Аоямы зачастую продиктован тем, что его волнует в современной ситуации в Японии – на это недвусмысленно указывают явные исторические параллели, о которых упоминает Нисидзима. К слову, тот же Нисикава Нэй подобный подход к описанию средневековой китайской каллиграфии, ангажированный японской современностью, не одобряет, поэтому часть текстов Аоямы выходит с опозданием и в переработанном виде. Как бы то ни было, «на своем поле» Аояма выступает как критик-интеллектуал, наблюдающий за феноменом со стороны, периодически оказываясь «на соседнем поле», на правах визитера включаясь во все происходящее. Вывод, к которому приходит Нисидзима, таков: Аояма – безусловный знаток, эстет, человек разносторонний, одержимый современностью, всем происходящим в мире, то есть скорее каллиграф-эстет-интеллектуал, одна из ведущих движущих сил в японском каллиграфическом истеблишменте. *Бундзин* – только чаемый идеал для Аоямы; это нечто, к чему можно бесконечно приближаться, но невозможно совпасть с ним, поскольку *бундзином* нельзя стать, им можно только родиться. *Бундзин* – категория, если угодно, генетическая, онтологическая. И примером такого человека для Нисидзимы оказывается второй «черт» – Акаба Унтэй.

Акаба Унтэй – по Нисидземе – знаток, любитель и ценитель японской современной живописи. Если знакомство Нисидзимы с Аоямой начинается с книги Иноуэ Ясуси «Дуньхуан», то

знакомство с Акабой – с картины японского художника Кисиды Рюся (которая висела дома у Акабы). Кроме Кисиды, упоминаются такие японские художники, как Умэхара Рюдзабуро и Комуро Суйин⁸. Уже по этому видно, что Акаба скорее укоренен в японском (хотя уже и модернизированном) и классическом китайском, тогда как Аояма – человек более космополитических пристрастий и взглядов. У всех этих японских художников, и по мнению автора, и по мнению все того же Нисикавы Нэя, есть много общего с каллиграфией Акабы, и это общее описывается как «дух бундзинизма» (точнее, «нового бундзинизма»). В чем же он заключается? В тихом, спокойном, не революционном, но скорее эволюционном продолжении традиции классического *бундзина* в ситуации нового времени. Как будто бы ничего не произошло: видна классическая выучка и школа, – но еще сильнее (хотя это уже разговор о пропорциях, а их невозможно высчитать) чувствуется и ощущается «свое дыхание», свободное, авторское обращение с каноном классического (китайского) наследия. Неслучайно все, что написано про Акабу (и не только Нисидзимой), наполнено музыкальными сравнениями и аллюзиями. Сам Акаба в одном из своих эссе рассуждает о тенденциях в истории китайской каллиграфии и в качестве сравнения приводит аналогичное, с его точки зрения, явление из истории западной классической музыки. Цитата приведена в финале текста Нисидзимы:

«Сунские каллиграфы разрушили все те законы и принципы, которые были заложены до них – от Вана Сичжи до мастеров династии Тан. Нечто подобное сотворил Бетховен с той музыкальной выразительностью, которая досталась ему в наследство от Баха, Моцарта и Гайдна. Бетховен с невероятной силой наполнил своим дыханием господствовавшую до сих пор музыкальную форму»⁹.

Эту параллель с музыкой продолжает Нисидзима:

«Если оставить в стороне моцартианского Ми Фу, то Бетховена можно обнаружить в каллиграфии японских *бокусэки*. Разве преклонение Акабы перед Хакуином Эаку¹⁰ не является тому подтверждением?»

Таким образом, не только сам Акаба оказывается своего рода «Бетховеном», но и Бетховен выступает как некоторая далекая аналогия, параллель и иллюстрация того, что японцами нового времени понимается как *бундзин*.

- 8** Кисида Рюсяй (岸田劉生, 1891–1929) – японский художник, много писавший маслом в западной реалистичной манере, известен также своими «японскими картинами» (*нихонга*). Умэхара Рюдзабуро (梅原龍三郎, 1888–1986) – японский художник, в чьей манере прочитывается влияние Огюста Ренуара и Жоржа Руо. Комуро Суйин (小室翠雲, 1874–1945) – японский художник, мастер жанровой живописи (пейзажи, цветы и птицы), писал в стилистике «южных школ» (*нанга*).
- 9** Нисидзима С. Указ. соч. С. 69.

АЛЕКСАНДР БЕЛЯЕВ
БУНДЗИН И ИНТЕЛЛЕКТУАЛ.
ШТРИХИ К ПОРТРЕТАМ...

Подобный подход и подобная оптика – сравнение истории китайской каллиграфии с историей западной музыки – явно связаны с тем жестом, который практикуется специалистами в области литературной компаративистики. Это направление гуманитарных исследований стало очень популярным и даже модным в послевоенной Японии. Проводя историческую параллель между китайскими каллиграфами и западными классическими композиторами, Акаба в данном случае оказывается скорее интеллектуалом. Но для Нисидзimy не это важно. Повторим: с точки зрения Нисидзimy, Акаба – *бундзин раг excellence*, совершенно органическое явление, можно сказать, эталонное. Ни слова насчет озабоченности современностью (в том числе современностью японского письма), ни слова о современности вообще: *бундзин* – то ли мудрец, перманентно пребывающий в вечности, то ли ученый, умудренный историческим опытом и никогда не отключающий исторического измерения. При этом если Аояма разбрасывается и разрывается, то Акаба, наоборот, умеет себя ограничить – и в плане того, что он практикует в каллиграфии, и в плане своих вкусовых предпочтений. Ничего, кроме сосредоточенности на некотором избранном сегменте классического наследия каллиграфии (Ван Сичжи, Ван Сянчжи), и внимательный интерес к современной, уже достаточно вестернизированной японской живописи. Каллиграфия Акабы описывается современниками как нечто уже заведомо музейное (это положительная характеристика), в смысле – классическое: такое не проиграет, будучи экспонированным в одном зале с признанными классическими шедеврами.

Важен словесный, лексический состав каллиграфических текстов работ Акабы. Приведем пару примеров. Одна из хрестоматийных его работ содержит всего два иероглифа: «Величавая строгость». Другая представляет собой пару фраз, которую можно примерно перевести так: «Ведя беседы о непостижимом, прозреваешь истинный смысл речений. Созерцая таинственное, разгребаешь завалы мыслительного сора». В этом тоже явно проявляется ориентация на классику. В случае Аоямы трудно сказать, есть ли какой-то «месседж» в его работах с точки зрения текстов, фраз, лексики. Если он и есть, то скорее в характере самой изобразительности, в визуальной стороне дела, а не в текстовой. Акаба же в каком-то смысле остается на стороне текста и его значимости, даже значительности.

10 Хакуин Экаку (白隠慧鶴, 1686–1769) – дзэнский наставник, художник, каллиграф. Бокусэки (墨蹟, букв. «следы туши») – термин для обозначения каллиграфии, написанной дзэнскими мастерами.

Если теперь попробовать перейти от японских каллиграфов, о которых пишет Нисидзима, и задаться вопросом, существуют ли аналоги и параллели для *бундзинов* на Западе, то подобные примеры мы обнаружим в книге американского японоведа Алекса Керра «Потерянная Япония»¹¹.

Свою встречу с типом бундзина на Западе автор описывает в главе 13 («Интеллектуалы»). Точкой отсчета для Керра выступает Итикава Бэйан (1779–1858) – японский каллиграф (и *бундзин*, и интеллектуал, тут эти понятия немного смешиваются, не в последнюю очередь по причине того, что слово бундзин, как уже было отмечено вначале, часто переводят как «интеллектуал», что вносит дополнительную, но неизбежную путаницу):

«В каллиграфических свитках периода Эдо содержались взгляды, идущие вразрез с жесткими правилами Путей, с которыми я сталкивался. Один из таких свитков принадлежал конфуцианцу Итикава Бэйан. Он гласил: “Любитель вина не стыдится ничего ни под небесами, ни под землей”. Мне не показалось, что такое мог написать серьезный конфуцианец. Бэйан и его окружение были японскими интеллектуалами. Они восходили к далекому роду китайских интеллектуалов, которые называются “бундзин” на японском, что дословно переводится как “человек литературы”. Вскоре я начал замечать их присутствие повсюду»¹².

Кто же явил собой пример *бундзина* на Западе для Керра? Джон Спэрроу, глава Колледжа Всех Святых в Оксфорде¹³. Таким, как Спэрроу, нет нужды «проводить исследования или преподавать: все, что им нужно, – это думать»¹⁴.

«[Джон Спэрроу] был страстным коллекционером книг, выдающимся писателем, открывающим культурные тайны, и другом многих великих британских писателей и художников. За свою долгую жизнь он развил бесподобное остроумие, настолько тонкое, что оно казалось почти прозрачным: одним словом он мог заставить улыбнуться, хотя позднее было почти нереально вспомнить, что именно он сказал. [...] После полудня я приходил в его кабинет, где мы пили чай, рассматривали и обсуждали старые письма, полученные им от Эдит Ситуэлл и Вирджинии Вульф.

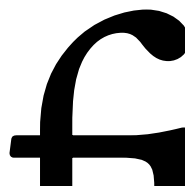
Спэрроу и его друзья были эрудитами и гордились этим. Тем не менее, несмотря на их ум, их отличительной особенностью была тактичность. Сложные научные объяснения были запрещены. Когда их просили что-либо объяснить, они прибегали к жестам

11 КЕРР А. *Потерянная Япония. Как исчезает культура великой страны*. М.: Эксмо, 2019.

12 Там же. С. 246.

13 Джон Спэрроу (1906–1992) – британский академик, барристер, коллекционер книг, глава Колледжа Всех Святых в Оксфорде (1952–1977), автор книг об искусстве, поэзии, морали, законах.

14 КЕРР А. *Указ. соч.* С. 247.



или фразам, лаконичным, как хайку. Однажды леди Пенелопа Бетчман, жена известного поэта, сэра Джона Бетчмана, присоединилась к нашему ужину. Она описывала свое путешествие в Непал, когда кто-то спросил, что она имела в виду под «тибетской прострацией». Пенелопа, женщина шестидесяти лет с чувством собственного достоинства, встала из-за стола и кинулась на пол, чтобы продемонстрировать это явление. Еще одной подругой Спэрроу была Энн Флеминг – вдова создателя “Агента 007” Яна Флеминга. Она просыпалась около часу после полудня и спускалась в розовой ночной сорочке, чтобы пройтись с нами по лужайке, окруженной розами. Размахивая своим мундштуком из слоновой кости, она рассказывала истории о своем друге, Ивлине Во, у которого были проблемы со слухом, и он носил слуховую трубку. Однажды на званом ужине, посреди диалога с Энн, Ивлин начал притворяться, что не слышит ее. Энн потянулась к нему, вставила свой мундштук в его слуховую трубку и громко им постучала. Это привлекло его внимание»¹⁵.

Анекдоты, шутки, иносказания, детская непосредственность, аристократизм, интеллектуализм, элитарность, праздность, прогулки, божественный образ жизни – из всего этого складывается образ, портрет *бундзина*. Не реальные люди, а какие-то персонажи романа, какой мог бы написать Джулиан Барнс или Брюс Чатвин (вспомним Аояму, так озабоченного тождественностью искусства каллиграфа и его образа жизни!). Тут же непременные вещи, вещицы, атрибуты, работающие на детализацию персонажа и его «природной среды обитания» (письма, мундштук, ночная сорочка). Набор слегка отличается, но в чем-то есть явное сходство. И Аояма, и Акаба тоже были шутники, каждый по-своему, но их поведение уже едва ли напоминало персонажей с мухойками из дзэнских коанов или даосских легенд, столь милых мифологизирующему западному сердцу и уму (Алекса Керра в том числе). В отличие от друзей Спэрроу, оба японских «черта» теоретизировали абсолютно всерьез и в теоретизированиях своих стремились наследовать западному интеллектуализму.

Прежде, чем перейти к другим типажам тех, кого Керр именует «интеллектуалами», он дает финальную характеристику «Спэрроу & Со»:

«Это были люди, чьи жизни были посвящены искусству и образованию, но которые могли посмеяться или поставить что-то под сомнение. Они были свободными людьми»¹⁶.

15 Там же. С. 247–248.

16 Там же. С. 248.

ПЯТИГОРСКИЙ И КУНДЕРА КАК БУНДЗИНЫ: ФИЛОСОФ СБЕЖАЛ, ПИСАТЕЛЬ ПОШУТИЛ

АЛЕКСАНДР БЕЛЯЕВ

БУНДЗИН И ИНТЕЛЛЕКТУАЛ.
ШТРИХИ К ПОРТРЕТАМ...

Посмеяться, поставить под сомнение... Если предположить, что интеллектуал, который ко всему прочему еще и *бундзин*, – это тот, кто непременно обладает (наделен) тонким чувством юмора, ценит шутку и вообще комическое, то тогда, пожалуй, к типу *бундзина* можно смело причислить таких разных авторов, как философ Александр Пятигорский (1929–2009) и писатель Милан Кундера (1929–2023). Этих людей роднит не только общий год рождения.

Действительно, если взглянуть на них в контексте вышесказанного, то все необходимые признаки налицо. Пятигорский хохмит и иронизирует чуть ли не постоянно, иной раз даже его научные статьи производят двоякий эффект: порой кажется, что он издевается или занимается намеренной гиперсимуляцией, перегружая свою тамилистику или буддологию зубодробительным структуралистским аппаратом в духе тартуской школы (что не мешает при этом его текстам быть невероятно живыми). Такая как бы и наука, и игра в науку, а значит, конечно же, определенный комизм. Я уже не говорю об известных видео-лекциях Пятигорского и посвященных ему фильмах, где его ирония и остроумие представлены во всей красе¹⁷.

Для Милана Кундера тема комического, тема шутки – сквозная и одна из ключевых и в романах, и в эссе. Явное предпочтение того типа, который скорее ближе к *бундзину*, а также иронию в отношении к так называемым «публичным интеллектуалам», столь популярным во Франции второй половины XX века, можно обнаружить, например, в его романе «Неспешность» (1995). Все симпатии автора явно на стороне интеллектуалов-балагуров Венсана и Понтевена из «Гасконского кафе», вовсе не стремящихся обнародовать и публиковать свои «открытия», тогда как медийные «плясуны» Берк и Дюберк – то ли политики, то ли «телевизионные мудрецы» – объекты насмешек.

Как представляется, еще одна традиция роднит Пятигорского и Кундере (и, разумеется, добавляет к ним огромную массу «людей письма» – от Пушкина и Лермонтова до Бродского и Лотмана): это страсть к любительскому рисунку «на полях». Кундера рисовал, Пятигорский рисовал; подобные комические шаржи, по-моему, сильный аргумент в пользу *бундзинизма*. Отчасти в шутку можно сформулировать такую максиму: если интеллектуалу не интересны такие вот досужие рисунки, то до бундзина он не дотягивает.

17 См. фильм «Философ сбежал» («Philosopher Escaped», 2005) Арниса Ритупса и Улдиса Тиронса.

Наконец, вспомним, что *бундзин* – не узко специализированный профессионал: он практикует разные формы, скажем так, интеллектуально-художественных практик (в дальневосточной ситуации – поэзия, каллиграфия, живопись, литература, музицирование). Пятигорский – востоковед (тамильский язык, индийский и тибетский буддизм), писатель, переводчик, но прежде всего философ. Кундера – романист, эссеист, любитель и знаток искусства (в его прозе то и дело встречаются рассуждения о Пикассо, в «Шутке» упоминается Роден, а «Бессмертие» так и кишит художниками и прочими исторически знаменитыми фигурами, равно как и все поздние его романы); обученный в детстве музыкальной грамоте, писатель свободно ориентировался в истории западной музыки, а в своих романах никогда не упускал случая признаться в любви композитору Леошу Яначеку.

Мера, пропорция, тонкое чувство соотношения серьезного и шуточного, тон, осознание уместности – вот то, что не дает скатиться в паясничество (хотя мы помним, что юродивые как бы обозначают границу дозволенной эксцентричности). Тут в который раз уже важным критерием оказывается пресловутый *нюанс*.

РОЛАН БАРТ: НЮАНСИРОВКА БУНДЗИНА

Ролана Барта – судя по тому образу, который складывается из его книг и биографий, – никак не назовешь ни шутником, ни балагуром. Его обычно принято числить среди интеллектуалов (хотя сам он ненавидел эту роль и себя таковым не считал), но, на мой взгляд, в нем скорее можно усмотреть те черты бундзина, о которых шла речь в самом начале. Оговорюсь: это только предположение, которое еще предстоит проверить.

Разумеется, не одна только сквозная, тонкая, но настойчивая апелляция к хайку позволяет применять к Барту (как бы просто в режиме ассоциации) японское понятие *бундзина*. Мало ли кому нравятся хайку, это еще ничего не значит (хотя о чем-то, безусловно, говорит). Скорее для меня важна его *частная* позиция, с какого-то момента профессионально социализированная, но этим своим статусом так или иначе тяготящаяся¹⁸.

Книга-роман-автопортрет «Ролан Барт о Ролане Барте» представляет нам автора как человека тонкого, мыслящего и чувствующего, чуждого официозу, обращающего внимание (по-детски?) практически на все подряд, играющего в роман, сме-

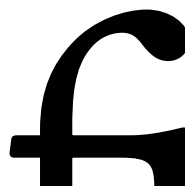
18 Барт Р. *Ролан Барт о Ролане Барте*. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. Конкретно, имеются в виду фото на с. 31 и комментарии к ним (хотя, конечно, никто не мешает истолковать эти комментарии как чистой воды кокетство).

шивающего «привычные и понятные», «конвенциональные» жанры и дискурсы (научная статья, эссе, дневник). Но главный признак родства – совершенно ясно и в открытую высказанное кредо: письмо – это удовольствие, я пишу, пока сам испытываю удовольствие от этого. Тот же самый принцип приводит в движение, определяет *бундзин*. Поздний Барт (после «Империи знаков») продолжает экспериментировать с «экритюрностью», письменно-рукописным (куда относится также и рисуночное, графическое, асемическое), обозначая своей практикой и сопутствующими ей теоретизированиями (например текст о Сае Твомбли) некий предел. Здесь необходимо заметить, что похожей практикой исследования границ и фронтиров письменного / графического / текстового / изобразительного занималась та самая генерация японских каллиграфов XX века, к числу которых принадлежат Аояма Санъю и Акаба Унтэй.

Неприятнь Барта к «диссертации», к доксе, к «нормальному академическому ученому» (*homo academicus*, пользуясь выражением Бурдьё) известна. Вместо этого – легкость и небрежность, фантазм и желание, что-то незначительное и необязательное (то же у Кундеры: «торжество незначительности»), сказанное и записанное как бы впроброс, между делом. Таковы последние (экспериментальные?) курсы Барта, так они выстроены по принципу симпатии и живого интереса ко всему чему угодно, что прямо сейчас попало в поле рассмотрения. Неформальная, не иссушенно-академическая, а скорее музыкально-начертательная организации черт, фраз и фрагментов, сочетающая теоретические построения и цитаты (зачастую неточные) с зарисовками из каких-то случайно подсмотренных уличных сценок и с вкраплениями дискурса улицы – вот из этой мешанины и складывается роман с письмом как нечто нейтральное, не отягощенное никаким навязанным обязательством, кроме желания и удовольствия.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Аояма задается вопросом о ситуации каллиграфа в XX веке. Быть в «центре циклона», следить за всеми событиями, влиять на ситуацию – таков его выбор. Акаба в этом смысле остается как бы вне повестки дня (что не мешает ему, кстати, написать иероглифы для выставки искусства, приуроченной к Мюнхенской олимпиаде 1972 года). Он не гонится за веяниями времени, предпочитая оставаться классиком с небольшим уклоном в модернизм. Аояма следит за актуальной литературой (в том числе западной), водит дружбу с китайской элитой. Акаба предпочитает японских художников и выглядит скорее человеком,



сосредоточенным на своем искусстве, которое становится классикой в момент создания, ему не требуется бросать вызов современности. Акаба рассуждает о музыке, Аояма проецирует историю китайской каллиграфии на события современной ему Японии. Оба создают не только саму каллиграфию, но и эссе, статьи о каллиграфии. Оба – но каждый по-своему – страстные коллекционеры предметов антуража классического китайского кабинетного ученого, но в своих исследованиях оба волею-неволею примеряют на себя одежды западного интеллектуала – этого совершенно нового для Японии, совсем недавно возникшего явления.

{ Бундзин – то ли мудрец, перманентно пребывающий в вечности, то ли ученый, умудренный историческим опытом и никогда не отключающий исторического измерения.

В свою очередь отдельные западные интеллектуалы (академики, писатели, философы) приближаются к типу *бундзина*, сами того не ведая, в силу разных причин. Разные характеристики срабатывают при этом в каждом отдельном случае. Кого-то отличают специфические вещицы и праздный образ жизни, шутовская неформальность и непринужденность, разносторонняя эрудиция. Кундеру, Пятигорского и Барта, столь непохожих друг на друга и встретившихся здесь подобно тому, как встречаются герои и персонажи на страницах произведений самих этих авторов, объединяет стремление избегать официоза, разносторонность интересов и познаний, как бы несерьезный и игровой подход к делу, позволяющий обращаться к разным жанрам и разным материям, смешивать их. Им было свойственно отсутствие страха показаться глупцом, прослыть дилетантом, а также ощущение свободы, выражающееся в праве позволить себе небрежность, неряшливость, неточность, ошибку. Наконец, оба стремились руководствоваться не соображениями прагматики (карьеры, конъюнктуры, ангажированности), но вкусом, желанием, принципом удовольствия от процесса. Сочетание праздности и увлеченности, деятельности и бездействия, тонкая нюансировка баланса между делом жизни и самой жизнью.