

Современные художественные традиции в мультикультурном обществе Канады

И.В. Жукова

В условиях глобализации международных и экономических многосторонних отношений в мировой культуре происходят процессы, в значительной степени влияющие на общественно-политическое развитие отдельных стран и континентов. Например, наблюдается определенная «японизация мировой культуры»¹, свидетельствующая о взаимообогащении культур Востока и Запада. Этот процесс предполагает некий возврат собственного искусства в измененном виде национальным культурам Европы.

В последнее тридцатилетие XX в. еще одним заметным явлением в США, некоторых странах Европы (Франция, Англия, Бельгия), а также в Австралии, Новой Зеландии и Канаде стал мультикультурализм. Однако лишь в трех последних из перечисленных стран он является официальной государственной политикой и распространяется на общественную жизнь и культуру.

Мультикультурализм конца XX – начала XXI в. как в указанных государствах, так и в мире в целом связан с активной миграцией и прежде всего из стран Азиатско-Тихоокеанского региона. Это обуславливает выдвижение на первый план проблем регионального масштаба: регулирование демографических изменений, международная профессиональная занятость и устранение безработицы, программы социально-финансового благополучия, идентичность меньшинств и др.

Из всех названных выше стран Канада являет собой наиболее яркий пример предусмотрительности и дальновидности в решении возникающих на ранней стадии в

Ирина Владимировна Жукова – кандидат филологических наук, доцент Московского гуманитарного университета, член Европейской ассоциации японских исследований. С 1998 г. в составе Российской и Европейской Ассоциаций изучения Канады. Автор более 170 публикаций в России и за рубежом. Номинирована на звание «Женщина 2004 года» Американским биографическим институтом (ABI: American Biographical Institute, Inc.) за профессиональную и научную деятельность. Член «Рекомендательного Правления американского биографического Института (ABI/ Professional Women's Advisory Board Member).

обществе и на мировой арене вопросов. Например, в 1997 г. государственный секретарь по программам многокультурности Хэди Фрай объявила, что целями обновленной мультикультурной программы в Канаде в конце 90-х годов XX в. должны стать поддержка научно-исследовательской работы и образования, а также слаженная деятельность в обществе учебных и исследовательских институтов. Новая программа ставила и конкретные социально-нравственные задачи, в том числе недопущение расовой ненависти и предубеждений, контроль за вердиктами судов, обеспечение работой представителей этнических групп, адекватной индивидуальным способностям, талантам и уровню их образования, расширение сети телерадиовещания, ориентированного на конкретные этнические группы, и т.п. В Канаде считают, что «коллективный стиль жизни не должен ограничивать возможности жизнедеятельности отдельного человека»². Об этом свидетельствуют возможность выбора иммигрантами, в соответствии с программами занятости, работы и услуг, доступных всем канадцам (Нью-Брансуик, Новая Шотландия, Онтарио, Квебек), а также получение иммигрантами рабочих мест в компаниях, предлагающих работу и услуги лицам, говорящим на неофициальных языках³.

Культурная политика Канады направлена на поддержание национальных языков и традиций разных народов, с одной стороны, и устранение самоизоляции иммигрантов благодаря развитию у них взаимопонимания и взаимного интереса – с другой. Такой курс способствует ускорению процесса культурной и социальной интеграции. Например, канадское правительство предлагает многосторонние международные программы: ряд африканских программ (1979 г. и 1988 г.), программу «Пасифик-2000» (1989–2000 гг.), а также программы, стимулирующие творчество («Воспитание поэзией»).

Канада превратилась в страну с многонациональной культурой, где есть место как массовой культуре, так и классическим искусству и литературе. Сегодня среди творческой интеллигенции почти 79% представителей – из стран Азии⁴, а также из Африки и Карибского бассейна. Поэтому в начале XXI в. важно понять, как развивалась художественная, в частности поэтическая и изобразительная, традиция в качестве одной из основных в формировании современной типологии культуры Канады и стран Азии.

Стоит заметить, что в Канаде в рамках мультикультурализма, законодательный акт о котором был принят в 1971 г., развивались центры по изучению культур и языков Азии и прежде всего Японии, поскольку в 1972 г. между обеими странами было подписано соглашение о государственном финансировании исследовательской, просветительской и образовательной работы.

«Восток на Западе»

«Восток на Западе» – так можно охарактеризовать культуру Канады на рубеже XX–XXI вв.⁵ Как известно, в странах Восточной и Юго-Восточной Азии поэтическая культура имеет свои древние традиции, особое отношение к звуку и изобразительно-

му искусству, а также философию, связанную с эстетикой жизни и природы. Поэтому в контексте многокультурности в Канаде этнопоэзия даже евроканадцев (канадцев европейского происхождения) стала выделяться тематикой о жизни и истории своего этноса. Так, поэт старшего поколения *Джордж Уипл* изучает изобразительное искусство Востока, делает переводы из французской поэзии европейских и африканских авторов и рисует.

Рассел Торнтон представляет среднее поколение писателей (родился в Северном Ванкувере, франкоязычном крае). Познавая тюркскую, китайскую и арабскую поэзию, он экспериментирует с классическими формами восточных жанров, путешествует по странам, где говорят на восточных языках, создает поэтические произведения на английском и французском, славя природу Канады.

Доня Блумэнфэлд Клэнмэн приехала в Канаду после Второй мировой войны. Ее поэзия, детские книги, телефильмы по ее рассказам и сценариям известны в Австралии, Индии, Канаде, США, Чехии, Германии, Израиле, Японии. Она интересуется культурой Таиланда.

Патрисия Кини выучила хинди и испанский, чтобы переводить художественную литературу с этих языков на английский и французский (ее собственная поэзия переведена на испанский и хинди).

В ЮАР любят мелодекламацию в концертах канадских поэтов *Пэн Кэмп* и *Ли Харпер* и на их дисках.

Брайэн Баттлет, живший в Монреале в 1975–1990 гг., пишет и по-французски, и по-английски, но при этом публикуется в Англии и Японии, специально предварительно исследовав вкусы читателей, современную культуру европейской и восточноазиатской стран.

Афроканадец *Энтони Бэнсфилд* несёт в своей поэзии африканские ритмы, работая для Монреаля, Оттавы и о. Тринидад, т.е. пишет на французском и английском, при этом изучая культуру Сенегала.

Марианна Блюгер, философ по образованию, пройдя стажировку в Германии в 1965 г., увлеклась дзэн-буддизмом и вышла замуж за японского канадца, который преподаёт философию дзэн. М. Блюгер создаёт танка и хайку по-английски, но при этом основала Фонд христиан против апартеида в г. Оттава в 1984 г., а в 2003 г. в Камбодже – Фонд борьбы с бедностью. По её инициативе в 1997 г. было создано общество любителей хайку (Haiku Society of Canada), а в мае 2002 г. в Посольстве Японии в Канаде (г. Оттава) М. Блюгер и Тэрри-Энн Картер провели встречу тридцати членов общества хайку с японскими деятелями искусства и культуры.

К началу XXI в. Канада стала не только многокультурной, обогащая свою собственную культуру за счёт культур стран Зарубежного Востока и Африки⁶, но страной, способствующей обогащению культур этих стран в связи с поддержанием тесных контактов эмигрировавших в Канаду писателей, поэтов, художников, музыкантов и т.п. со своей Родиной через издательские, концертно-гастрольные, ТВ- и кино-проекты, проведением ежегодных двусторонних и многосторонних «Дней национальной

культуры», программами обмена опытом среди преподавателей школ и вузов, а также программами обмена студентами.

Но в Канаде продолжают развиваться также и традиции европейских литератур – прежде всего Франции и Англии, особенно в творчестве уроженцев Канады, а также в этнолитературе канадцев, чья духовная жизнь по-прежнему связана с культурой разных материков и стран: Европы (Ева Тихани, Инге Исраэль, Доня Клэнмэн), Восточной Азии (Тэрри Ватада – японец, Лин Кинг – китайка), Юго-Восточной Азии (Нгуен Мин Тан; Вонг-Риддик Суонг – вьетнамцы; Гилл Лакшми – филиппинец); Южной Азии (Круз Рэйнди, Селвадурой Шиам – шри-ланкийцы), Латинской Америки (Риккардо Стэнберг), Карибского бассейна (Радьярд Фирон, Дион Бранд, Энтони Бэнсфилд), Ближнего Востока (Асфор Джон – ливиец, Катан Наим – иракец).

Важно подчеркнуть, что изучение франкоязычной прозы, публицистики, поэзии, созданных арабоязычными канадцами из Ирака (прозаик Каттан Наим), Ливии (прозаик Боёукас Пэн), а также афроканадцами или иммигрантами из Шри-Ланки, Вьетнама, в текстологическом сопоставлении произведений этих же авторов на родном языке даст много нового в познании перспектив развития художественной культуры Канады и типологических процессов мировой культуры.

Дзэн-буддизм и традиции символа в современной литературе азиато-канадцев (Asian Canadian Literature).

Интересно творчество японских канадцев и его связь с японской культурой, с ощущением её эстетизма и философии, особенно среди тех, кто родился уже в Канаде, например, в поэзии, документальной публицистике, драматургии Тэрри Ватада (род. в г. Торонто 16 июля 1951 г.). Глубина связи генетического японского мышления, код которого основан на японском варианте дзэн-буддизма, на истории японской культуры и развитии японского языка, канадским (в Канаде пока этим вовсе не занимаются) и европейским исследователем-японистом считается не сразу. Может быть, потому что в поэзии японских канадцев ожидают увидеть англоязычные танка и хайку.

Названия поэтических сборников Т. Ватада: «Тысяча домов» (“A Thousand Home”, 1995) и «Десять тысяч взглядов на дождь» (“Ten Thousand Views of Rain”, 2001) выражают японскую и китайскую дзэн-буддийскую философию. Термин «десять тысяч вещей» (кит. *вань*, т.е. «все вещи») определяет реальное, конкретно осязаемое бытие существ и предметов; эта абсолютная, единственно безусловная реальность воспринимается во всем сущем: она повсеместна и охватывает всё и вся. «Абсолютное» трактуется как истинное (вид, суть, природа чего-то). Суть дзэн-буддизма, как и всего учения «буддизм», – вера в то, что все существующее в мире имеет ту же природу. Продолжая индийское учение «махасангхика» (санскр.: «великая община» – одна из основных школ раннего буддизма), дзэн считает любые оппозиции фикцией, т.е. здесь нет различий между субъектом и объектом, рождением и смертью, тобой и

мной. Мышление человека, основанное на бинарной оппозиции и разрушающее гармоничное единство бытия у европейца, у японца и китайца и того, кто следует дзэн-буддизму, отражает целостное видение мира, поскольку задача дзэн-буддизма – привести индивида к совершенствованию внутреннего, духовного опыта, когда осознание своей глубокой причастности ко всему сущему устраняет мнимое существование противоположностей.

Повесть китайско-канадской писательницы Лай Ларисы «Когда лисиц – тысяча» (1995) – дань памяти всем ушедшим: лисица, по китайским и японским фольклорным поверьям, – оборотень ушедшего, а по синтоизму северного японского о. Хоккайдо, – форма, в которую облачается святой дух, приходя в синтоистский храм за угощением (для лисицы с незаметной тыльной стороны скромного храма или в боковой стене делают отверстие с подкопом, чтобы она могла проникать внутрь, и оставляют на низких скамейках еду в разных пиалах или посуде, чтобы она могла подкрепиться).

Не берусь утверждать в отношении китайского языка, но система счёта в японском языке, названия поэтических и песенных антологий в литературе и культуре Японии («Сто одна танка ста одного поэта»; «Сто одна детская песня»), фиксация зарплаты в трудовом договоре в японском бизнесе непременно составляют формулу: круглая сумма плюс один, что означает признание заслуг или отражает инерцию традиционного мышления, что может подразумевать «всё и даже больше, если это возможно».

Японские исследователи дзэн-буддизма Кацуки Сэкида, Канэку Сосэки, Окада Торазиро⁷ подчёркивают тесную связь в развитии духовного опыта, который предполагает дзэн-буддизм, с напряжением мускулов тела. Последователи дзэн-буддизма утверждают, что все формы, в которых проявляется дух дзэн (боевые искусства, фехтование, чайная церемония, икэбана) связаны с жизненной энергией, которая сосредоточивается в области живота, который китайцы называют «полем киновари» или бессмертия (один и тот же китайский иероглиф используют для двух понятий). Верхнее «поле киновари» – голова, средоточие мудрости, «океан мозга» (кит. *nao hai*), который хранит дух шэнь, контролирующей добрые и дурные поступки человека. Среднее «поле киновари» – под сердцем; нижнее – «море ци», т.е. зародыша жизни (на 5 см ниже пупка). Поэтому как проявления традиционного мышления китайских и японских канадцев-писателей следует воспринимать названия не только их отдельных произведений, но и целых сборников, а именно названия, содержащие наименования частей тела человека (пьеса китайской канадки Кван Бэtti (Quan Betty) «Язык матери» (“Mother Tongue”, 1996); повесть индийского канадца Болдвина Шона Сингха «Что тело помнит» (“What the Body Remembers”, 1999), поэтессы-аборигена Луис Бернайс Хафэ – «Политика тела»; гречанки Заффи Гусопулос – «Всё, что поймала кошка, зовётся удачей»; или слово «поле» в книге стихов «Поля моей крови» (“Fields of My Blood”, 1997) ливийского поэта Астора Джона (Astour John); повесть японского канадца Сакамото Кэрри «Электрическое поле» (“The Electrical Field”, 1998).

О распространении дзэн-буддизма через буддийскую секту Син в Канаде в 1905–1995 гг. написал книгу японский канадец Тэрри Ватада («Буккё Тодзэн», Торонто, 1996)⁸.

«Син» (яп.) равно «шэнь» (кит.), что означает «дух», олицетворяющий активность человеческого тела, его энергию. «Син» – это понятие, включающее в себя сразу три слова: сердце (сущность), ментальный орган (сознание), дух (душа); его перевод зависит от контекста. Не случайно в Канаде рубежа XX–XXI вв. получило широкое распространение учение об энергии и культуре обустройства дома «фэн шуй»⁹. «Ё:дзо» (яп.) – питание, возвращение жизни; одно из центральных положений даосизма, который передал ряд положений китайскому дзэн-буддизму. Иначе говоря, «Ё:дзо» – возвращение жизни в нездоровом или незрелом теле через умение владеть психикой и мускулами. Исходя из этого положения философии дзэн-буддизма, поэт Т. Ватада вспоминал в стихах, как погибал его отец («Поцелуй отца»)¹⁰.

Образ «дерева», довольно развитый в индийском буддизме, как и в христианстве, тем не менее стал одним из распространённых символов целостного восприятия мира в литературе Канады особенно в 90-е годы XX в., причём не только азиатско-канадских поэтов, прозаиков, драматургов и публицистов. «Дерево жизни» – это непреходящий символ в декоративно-прикладном искусстве, фольклоре и поэзии Южной, Восточной и Юго-Восточной Азии. Напомню, что «дерево», по китайской философии, олицетворяет Север. Поэтому происходит совпадение с отношением к дереву в изобразительном искусстве Канады с конца XIX в. и в изобразительной поэзии и поэзии Севера Канады конца XX – начала XXI в. «Земля» – важное понятие в любой древней культуре, но сохраняется как эстетически значимый образ в традиционных восточных и африканских культурах. Поэтому пьеса индийского канадца Вармы Рауля «Земля, где деревья говорят» (1998) становится гимном не только Индии, но и всем странам. Тем не менее, земля в философии Индии, Китая, Японии символизируется жёлтым цветом. И эта символика обыгрывается в пьесе корейского канадца Канга Мюнга-Джина «Норан Банг: жёлтая комната» (“Noran Bang: the yellow room”, 1996). К тому же «жёлтый» в Индии, Китае и Японии символизировал центр. «Красный» в символике этих стран означал «огонь» и соответствовал югу как стороне света.

Однако «красный» в литературе азиатских канадцев имеет гораздо больше символических смыслов, чем в традиционных культурах названных стран.

Следует упомянуть роман китайской канадки Ли Ян «Дочери красной земли» (“Daughters of the Red Land,” 1995), поэтический сборник Охама Бако «Красные поэмы для дождя и голоса» (“Red Poems of Rain and Voice”, 1995). Подтекст романа в том, что дочери Китая, где бы они ни были, всегда беспокоятся о земле, выжигаемой огнём истории, вынудившим родителей (или самих писателей) покинуть Родину. В контексте поэзии Б. Охама «красные стихи» означают огненно-страстные, жгущие даже дождь и обжигающие горло равнодушием слова, ритма, мелодики. Кроме того, с XII в. «красный» означает в японской культуре и «редкий», а не только «красивый» или «огненный». Причём важно, что японский канадец-поэт не теряет

ощущения связи с традиционной музыкальной культурой и философией японской традиционной музыки, поскольку «красный» в философии музыки Индии, Китая и Японии означает ноту «ля». Отдельная нота в японской музыке – это отдельный миг целого макромира, содержащего в себе прошедшее, настоящее и будущее. Нота «ля» – высокая нота, которая может выражать высокую степень переживания, переходящую на крик в этой частоте колебания звука, или радость, мажорное мироощущение в зависимости от разных историко-культурных и личных обстоятельств.

Вместе с тем философия пустоты как пространства и высшего проявления истины, намёка на существование вне очевидного присутствия особенно важна в традиционной музыке Индии, Китая, Японии, поскольку закономерная периодичность пауз между отдельными звуками, разделами музыкальной формы и даже пауза в музыке трактуются как момент, когда восприятие слушателя «дополняет наполненное». То же встречаем в декламации японской классической поэзии танка и хайку, в драматургии и речитативе текста пьес, в музыке японского театра «Но», в исполнении сказов под бива (японский четырёхструнный музыкальный инструмент), в философии медитации в японском саду и во время чайной церемонии, в жанре свиткового вертикального пейзажа, написанного тушью, в искусстве каллиграфии и т.п. и, наконец, в современной мультипликации и кинематографии Японии и в музыке к ним¹¹.

Не менее важным мотивом в культурах народов Азии и соответственно в творчестве азиато-канадских писателей и публицистов является мотив дождя, который тоже в условиях многокультурности и новой атмосфере Канады приобретает дополнительные символические черты: поэтическая книга шри-ланкийского канадца Круза Риенжи «Восставший дождь» (“Insurgent Rain”, 1997; стихи 1974–1996 гг.); филиппинского канадского поэта Гилла Лакшми «Возвращая пространства» (“Returning the Empties”, 1998; стихи 1960–1990 гг.). В литературе Юго-Восточной Азии искусство и литература не мыслятся без капель дождя морозящего, которые располагаются в орнаментах в разных направлениях (по диагонали, в шахматном порядке и т.п.) и используются в сочетании с разными космическими символами и геометрическими фигурами и очертаниями: книга поэзии японского автора Ито Салли «Лягушки в бочке для дождевой воды» (“Frogs in the Rain Barrel”, 1995), роман японского канадца прозаика, публициста и историка Когава Джой «Дождь возносится» (“The Rain Ascends”, 1995).

Вместе с весьма распространёнными континентальными культурными традициями каждый писатель использует и чисто национальные традиции в своём творчестве, что проявляется в прозе и даже в публицистике или в историко-документальном жанре. Особым разнообразием и устойчивостью традиций отличается проза китайских канадцев, которых довольно много в сравнении с представителями других этносов. Романы «Нефритовый пион» (“The Jade Peony”, 1995) Чой Уэйсона и «Непринимая жена» (“The Excluded Wife”, 1998) Вун Юэн-фонга уже в названиях несут соответственно мысль о здоровье и благополучии (нефрит символизирует здоровье и благоприятный климат в помещении, пион – богатство и знатность) и реализме се-

мейной жизни (особенно в смешанных или неравных по возрасту или социальному положению браках, а также в случае появления второй жены с согласия первой в патриархальных китайских семьях).

Традицию аллегорического (сказочного) реализма, присущую культурам Востока продолжают китайская канадка-прозаик Бэйтс Джуди Фонг («Китайская собака и другие сказки из китайской прачечной», 1997); индийский драматург Висванатан Падма («Дом священных коров в этнических городах: пьесы Нового Запада, 1999) и индийский канадец-прозаик Матур Ашок («Однажды слону...», 1998); японский канадец-абсурдист (драматург и прозаик) Гото Хироми («Хор грибов», 1994).

Однако не всегда новая культурная атмосфера питает или обогащает приехавших в Канаду из стран Зарубежного Востока и заставляет их страдать от увиденного: поэзия и проза китайской канадки Ло Эвелин (повесть «Выбери меня», 1999; поэтический сборник «В доме рабов», 1994); китайская канадка-поэтесса Ква Лидия («Цвета героинов», 1994); китайский канадец-драматург Чэн Марти («Мам, пап, я живу с белой девушкой», 1996); индийский канадец-прозаик Гатаж Шрии (сборник рассказов «Проснись, когда весь мир спит», 1997).

Нельзя не заметить, что новая многокультурная атмосфера и среда проживания влияет на мировосприятие и вносит черты неизбежной цивилизации и прогресса («Акведук» (1996) – книга стихов японского канадца Сикатани Гарри; сборник стихов японского канадца Микки Рой – «Случайно доступные файлы» (1996); пьеса корейского драматурга Йон Джин – «Делая слайды на память о доме», 1996), а также расширяет художественное мышление и восприятие пространства вокруг (книга стихов «Два побережья» (1995) вьетнамского канадца Вуонг-Риддик Суонг; роман «Третий инфинитив» (1993) филиппинского канадца-прозаика Гилл Лакшми; поэтический сборник «Окна на Тихий океан» (1997) японского канадца-поэта Киёока Рой; индийского поэта-канадца Дулаи Финдэр – книга поэзии «Бедняк с периферии» (1995)).

Особенностью публицистики азиатско-канадских писателей является автобиографический жанр. Однако и здесь наблюдается следование национальным культурам.

Чой Уэйсон рассказал о детстве в китайском городе, назвав очерк «Бумажные тени» (“Paper Shadows”, 1999), прославив таким образом оригинальный жанр, когда из тёмной бумаги вырезали силуэт человека, фигурки, дома и т.д. и разыгрывали теневой спектакль, а также быстро на улицах создавали вырезанием из бумаги стилизованный психологический (гротескный, комический, печальный, шаржированный, реалистический) портрет за плату. Вонг Ян написал о своём Китае, дав подзаголовок «Репортаж от не совсем иностранного корреспондента» (1999). Чонг Дэнис описал историю китайки Ким Фук, назвав эссе «Девушка с фотографии» (1998).

Для японского канадца Мики Рой («Разрушенные входы», 1998 – сборник эссе о расовой дискриминации) и корейского канадца Йи Сан-Кюн (г) («Внутри пустынного королевства», 1997 – воспоминания о Южной Корее) важна проблема пространства и гармонии человека с ним в себе и себя в нём; обоих возмущает ограничение воз-

возможности свободного перемещения, постановка каких-либо границ, существование которых не воспринимается мышлением корейцев, китайцев, японцев благодаря дзэн-буддизму.

Японский канадец Киёока Рой описал эпизоды из жизни своей матери в Канаде («Рассказы матери», 1998), а вьетнамский канадец Нгуен Мин Тан написал воспоминания о том, как он покидал Вьетнам («Покидая Вьетнам», 1996).

Важно, что автобиографическая публицистика является частью не только литературы, но прежде всего истории Канады и истории народов других стран в том числе. Именно поэтому особо стоит выделить создание специальных учебников по истории своего этноса в Канаде для местных национальных школ (Йэ Пол «Борьба и надежда: сюжеты из жизни китайских канадцев, 1996; Тэрри Ватада – учебник истории жизни японцев в Канаде для начальной японской школы, 2003).

Отчасти и художественная проза восточных канадцев несёт черты исторического и одновременно автобиографического жанра в реалистической манере: сборник рассказов «Не совсем её дом» – истории из Бейрута (1992) ливийской писательницы Насраллах Эмили; повесть «Мой год мясопоедания» (1998) японского канадца-прозаика Одзэки Рут; роман «То, что всегда принадлежало ей» (1999) индийской писательницы Парамэсваран Ума; сборник повестей «Сады корицы» (1998) шри-ланкийского прозаика Сэльвадураи Шиам.

Философия и эстетика Китая и Японии в современной поэзии Канады

Очарование японской культурой, носителей которых достаточно для прямого общения в самой Канаде, проявляется и прямо, и опосредованно в жизни канадцев, в их культуре и литературе, и, конечно, поэзии, воспитанию которой в Канаде уделяется много внимания. Интересно, что, в основном, поэты Атлантического побережья Канады проявляют активный интерес к формам и эстетике японской классической поэзии, искусству и культуре Японии (Серафино, Лэйн, Братт, Исраэль), что отчасти связано с местами проживания основной массы иммигрантов и их семей¹².

Стоит отметить, что философия и эстетика Китая и Японии ещё на рубеже XIX–XX вв. будоражили вкус и видение мира – в основном художников Европы, Канады и США, что особенно ярко проявилось в формировании импрессионизма и постимпрессионизма в Северной и Центральной Европе и Америке, – а в Канаде обозначили развитие «японского стиля» в изобразительном искусстве. Однако в целом художественное мировидение канадцев стало стремительно меняться в 1990-е годы под избирательным влиянием творческой и общественной атмосферы, создаваемой канадцами восточно-азиатского происхождения. Отдельным человеком стало по-иному восприниматься пространство и время в масштабах Канады, в семье.

Но, что особенно любопытно, единство и теснейшая связь изобразительного искусства с поэтическим текстом, которые подкрепляются философией и эстетикой и характеризуют классическую и современную культуру Китая, Кореи, Японии, стали

присущи и художественной культуре Канады на рубеже XX–XXI вв. Интеллектуализация по-китайски и эстетизация по-японски стали необходимы не только творческой интеллигенции, профессиональным художникам, поэтам, прозаикам, но и обычным канадцам (в большей степени – уроженцам Канады: поэтам и художникам европейского происхождения среднего и молодого поколений; но в меньшей степени – иммигрантам из Китая и Японии (хотя иммигранты, например из Индии, с удовольствием пишут англоязычные хайку, а выходцы из стран Африки слагают хайку по-французски).

Этнописатели, китайские и японские канадцы, интегрируются в мультикультурный контекст Канады и, сохраняя генетический код традиционной культуры, пишут новейшую историю Канады и создают её художественную культуру, воспринимая общую атмосферу «нового дома».

Процесс взаимообогащения подлинных культур неизбежен, и этнопоэзия Канады – тому подтверждение, поскольку являет собой не только синтез разных литературных традиций, тем, приёмов поэзии и искусства, но и подтверждает самостоятельное их развитие, а также новаторство жанров, образности, типа культуры, даже бытовое и художественное восприятие национальных и детских праздников других этносов¹³.

Как известно, временные и пространственные понятия определены культурой и историей страны¹⁴.

История культуры Канады на рубеже XX–XXI вв., в частности анализ поэзии и изобразительного искусства, показывает, как в условиях многокультурности, т.е. мультикультурализма, возможны разные варианты мировидения, например, в связи с индивидуальным интересом и восприятием философии Китая и Японии профессиональными поэтами и художниками, причём не китайского и не японского происхождения (см. выше).

Но даже среди них есть авторы, которые воспринимают китайский вариант дзэн буддизма (Глэдис Доунс, Стивэн Майкл Берзенски), а есть те, кто живёт и творит по законам японского варианта дзэн-буддизма (Аллан Серафино, Брайэн Батлет, Марианн Блюгер) или следующих в ряде произведений конкретного периода своего творчества философии китайского и японского вариантов (Г. Доунс, Инге Израэль).

Однако в поэзии и тех, и других, и тем более третьих есть определённые слова-темы, вокруг которых организуется образное и композиционное внутритекстовое пространство: камень (Глен Соостэд, Эл Пёди, Алан Серафино, Уиона Бэйкер), гора (С.М.Берзенски, Марк Фраткин, Лин Кинг), сад (Инге Израэль, Марианн Блюгер, Джэйн Ёркьюхат, А.Серафино), таящий снег, дождь (Г.Доунс, Тэрри Ватада, Лин Кинг).

Достаточно перечислить даже названия недавно вышедших сборников стихов: С.М. Берзенски – «Имена покидают камни» (“The Names Leave Stones”, 2002); Джэйн Ёркьюхат – «В некоем другом саду» (“Some Other Garden”, 2000); Марк Фраткин – «Железная гора» (“Iron Mountain”, 2001); Уиона Бэйкер – «Даже камень дышит»

(“Even A Stone Breathes”, 2000).

Особое место в современной поэзии Канады занимает образ дерева (Дороти Ливзэй, Джордж Уипл, Доня Клэнмэн (эта поэтесса «дерево» вынесла даже в название книги: «Осень аллеи деревьев» (“The Autumn of a Certain Trees”, 1989), Джон Тэрпстра, Уинона Бэйкер).

Даже мультикультурный проект «Литература для детей» 1996 г. назывался «Под клёном» (“Under a Maple Tree”).

Меняется и мировосприятие японских канадцев: Тэрри Вагада – «Тысяча домов» (“A Thousand Homes”, 1995; «Десять тысяч взглядов на дождь» (“Ten Thousand Views of Rain”, 2001).

Главным отличием в восприятии традиций литературы Англии, Ирландии, Шотландии на рубеже XX–XXI вв. от того же процесса на рубеже XIX–XX вв. является то, что их носителями становятся этнопоэты, т.е. те, кто генетически не связан с европейской культурой, но получил почти с детства или в зрелом возрасте воспитание и образование в Великобритании (либо изучал её художественную литературу и культуру в Европе или в Канаде).

Художественную культуру Франции изучают в Канаде профессионалы (художники, литераторы, переводчики; прежде всего, это уроженцы Канады европейского происхождения, не всегда из франкоговорящих стран, а также афроканадцы, азиатско-канадцы из Юго-Восточной Азии и из стран Арабского Востока). Об этом свидетельствуют биографии всех упомянутых в книге писателей, художников, музыкантов, драматургов и частичное исследование художественной культуры Французской Канады.

Один из основных тезисов законодательного акта о мультикультурализме в Канаде – единство в многообразии при сохранении этносамобытности всех канадцев – наиболее ярко и убедительно воплотился в жизни, что отражает современная поэзия Канады, в которой образный строй этнопоэзии Востока и Запада не разрушает, но органично дополняет друг друга. Восток и Запад в Канаде объединяет также отношение к звуку и восприятие звука как изобразительного элемента.

Единство изобразительного искусства и поэзии стало одной из основных черт художественно-культурных традиций Канады XX – начала XXI в., а само изобразительное искусство, несмотря на изменения времени, несёт в себе тенденции импрессионизма, «японского стиля» в отношении к пространству и композиции, реалистического восторга диким Севером. Однако все возможные направления в живописи и графике Канады определяют жанровое и тематическое, образное и стилистическое, многокультурное богатство современной поэзии Канады.

Своеобразная трактовка пространства и времени канадцами, не свойственная ни Западной Европе, ни США, но во многом сходная с мировосприятием Восточной и Южной Азии, проявляется в изобразительном искусстве Канады, в художественной литературе и публицистике, в выстраивании мелодики поэтической и разговорной фразы, в уважении к Звуку и вызываемым им ассоциациям (это уважение к звуку

развивалось в культуре Канады с начала XIX в. и играет важную роль во всех видах художественной визуальной и аудиальной современной культуры Канады).

Вместе с тем развитие поэзии и изобразительного искусства Канады сегодня неразрывно связано с поисками своего стиля художниками «группы семи», составившими гордость Канады и давшими разные художественные направления в живописи и графике (импрессионизм, реализм, сюрреализм, «японизм»), а также определившими жанровое многообразие пейзажа: городской; дикая природа и люди; дикий Север Канады (водопады и вода; хвойный и смешанный лес; заснеженные просторы и природа).

Именно поэтому к биографии художников «группы семи» сегодня обращаются поэты старшего поколения, уроженцы Канады (Д. Уипплу интересен художник Том Томпсон; для Стивена М. Берзенски важен живописец Джэфферис) и недавние переселенцы из Европы (Доня Блумэнфэлд Клэнмэн, полька, пишет в связи с Эмили Карр, не принятой в «группу семи», состоявшей из мужчин, а также пишет и о самой этой группе).

Молодые, но уже известные поэты и прозаики, как Кэрол Мэлон, создают литературу об авторах французского и канадского импрессионизма, скульпторах, фотографах и фотографии. Как правило, эти писатели одновременно владеют искусством дизайна и книжной иллюстрации, как Берзенски, или имеют опыт живописного творчества, как Кэрол Мэлон, или являются коллекционерами изобразительного искусства, как Глэдис Доунс.

Многие поэты, имея знания литературоведа и искусствоведа, как Г. Доунс, И. Израэль, С.М. Берзенски, используют их в поэтических текстах, связывая их с искусством пейзажа Китая, Кореи, Японии. Более того, многие канадские поэты специально готовят сборники своей избранной поэзии для перевода на японский и публикации в Японии (И. Израэль, М. Блюгер, Б. Батлетт, Д.Б. Клэнмэн).

Таким образом, вся поэзия Канады (и большая часть прозы последнего тридцатилетия XX в.) развивалась в тесной связи с изобразительным искусством, формируя определённые эстетические вкусы и писательскую философию восприятия пространства и времени через основные параметры изоискусства. Вот почему художественная культура Канады рубежа XX–XXI вв. представляет единство поэзии и живописи в творчестве и этноавторов¹⁵, и уроженцев¹⁶ Канады. Поэтому в Канаде есть ряд направлений изобразительной поэзии (импрессионистская: Д. Уиппл), сюрреалистическая: У. Гернэс), авангардная (кубическая, например, Билл Биссет), модернистская (имажистская, например, Г. Доунс), реалистическая (Д.Б. Клэнмэн), пейзажно-лирическая (Т. Ватада), пейзажно-философская (Л. Кинг). Изобразительная поэзия, как и изобразительное искусство Канады, выйдя из картин и жизни художников «группы семи» и их соратников, не только тематически связана с живописью и графикой Канады, но и использует их художественные приёмы в создании зрительно-ярких, чётких образов, преломляющих через слова ощущение созерцания холста или картины. Кто-то, как поэтесса Глэдис Доунс, находит связь пейзажа со словом в клас-

сической поэзии Китая, Японии и Кореи, следуя, например, творчеству Т. Эллиота и имажизму, решению темы дождя в китайской поэзии (И. Чинг, Ма Ёнг).

О влиянии культуры Японии на развитие изобразительного искусства Канады с конца XIX в.

Постоянное развитие отношений Канады с Западом и Востоком уже на рубеже XIX–XX вв., привнесло с собой ещё более возросшие возможности в самостоятельный, саморегулирующийся путь Канады в изобразительном искусстве. И это самый главный аргумент для того, чтобы исследовать иные художественно-эстетические направления, как-то: реализм, абстракционизм, фольклор, сюрреализм и даже «японский стиль»¹⁷ в живописи и графике Канады.

Своеобразие современного канадского искусства – в синтезе многонациональных традиций культур Америки, Европы и Азии и в уникальном, ярком, естественном и бережном процессе реализации близких канадской нации по духу стилей и черт других культур, но с постоянным индивидуальным привнесением канадского отношения к гармонии цвета, формы, пространства и времени, своей символики и новосоздаваемой символики. Одной из таких примечательных черт естественно привившихся и получивших развитие в канадском изобразительном искусстве является «японский стиль» во множестве его проявлений; некоторые из основных рассматриваются ниже.

Что же такое «японский стиль»? Прежде всего, его философско-эстетическое наполнение – это связь слова и изображения в художественном и бытовом мышлении японцев, что, например, отражает свитковая вертикальная живопись с неперменным стихотворением танка. Его пространственно-композиционное наполнение связано с историческими изменениями представлений японцев о времени и пространстве и, наверное, поэтому понимается по-разному не только иностранными, но и японскими специалистами, а также любителями японского искусства во всём мире. Однако в традиционной культуре (садово-парковое искусство, гравюра, живопись по ткани и т.п.) действует принцип «воздуха» в организации композиции, т.е. отсутствие нагружения деталей и геометрии в их изображении, квадратного или кругового представления об окружающем мире, и присутствие лишь запечатлённого мига красоты, настроения, движения природы или человека.

Разумеется, среди канадских искусствоведов, как и среди самих художников, существуют разные точки зрения по поводу развития канадского изобразительного искусства и тем более по поводу его школ и направлений. Но мало кто смеет отрицать и теперь в Канаде, и в мире, что большую роль в развитии изобразительного искусства Канады в конце XIX – начале XX в. сыграла группа художников, известная как «группа семи». В неё входили художники из Монреаля: Кален, Моррис; из Торонто: Харрис, Томсон, Джэфферис, Джэксон, МакДональд. Названные канадские художники, как и многие другие выдающиеся творческие личности, восставали против застоев

в традициях и камерного академизма, испытали немало препятствий, прежде чем, спустя без малого век, обрели полноправное признание у себя на Родине при всё ещё продолжающемся отрицании некоторыми канадскими искусствоведами их заслуг¹⁸. Между тем им принадлежит слава и канадских импрессионистов (Кален, Моррис, Харрис), обладавших своими не похожими на французские каноны особенностями (Харрис). Некоторые из них явились проводниками колоритной скандинавской школы пейзажа в изображении Севера Канады, органически синтезировав их приёмы с собственным видением перспективы и композиции, контрастности цвета (Томсон, Джэксон).

Вслед за пост-импрессионистами Франции (П. Гоген) и Голландии (В. Ван Гог), которые физически ощущали влияние японского искусства гравюры, вобравшего в себя и философские принципы классического искусства китайского пейзажа, и размытость как живописный приём средневековой корейской пейзажной живописи, Томсон, Джэфферис пришли к изучению японского искусства. Именно из познания японского искусства в творчестве канадских художников появляются декоративность и свитковая трёхмерность в композиции.

Для названных художников главным оставался сам пейзаж (в Японии пейзаж был единственно разрешённым политической цензурой в 1842–1853 гг., а изображение исторических событий и лиц людей – даже известных актёров традиционного театра Кабуки – не дозволялось: всегда выписывали детали костюма, сцены из спектакля, но все лица были одинаковыми)¹⁹. Однако японизм был присущ и импрессионизму (Э. Мане, Э. Дега, К. Моне), и постимпрессионизму (А. де Тулуз-Лотрек, В. Ван Гог, П. Гоген)²⁰. Поэтому участие в выставках канадских художников в Париже или кратковременная учёба прямо или опосредованно выводили на изучение японского искусства.

В 1980-е годы даже в отечественной справочной литературе для детей отмечают, что «в Канаде расцвет реалистического искусства связан с лирическим городским и сельским пейзажем М. Калена (Cullen: по-английски читается как Кален, а по-французски: Кулен), Д.У. Морриса, с романтическими, декоративными по цвету картинами дикой природы Т. Томсона, с анималистической графикой Э. Сетона-Томпсона. В Канаде к собственно реализму относят в основном пейзажи Ф. Тейлора, Т. Мак-Дональда, Ж.-П. Лемьё»²¹. Почти вся коллекция пейзажей Т. Томсона и Джэксона издана в обычных почтовых марках Канады.

Образное восприятие мира канадцев, формировавшееся во многом благодаря её географии (в объёмах двух океанов), частично истории, природе этой северной страны, лежит в основе не только характера её жителей, но и в их эстетических воззрениях, которые в своей вдумчивой созерцательности, медитационном отношении к природе, трепетности к смене времён года близки японским. Для японцев сезонный принцип, наблюдаемый в природе и обогащающий её и людей яркостью красок и впечатлений, – один из основополагающих в построении японской классической поэзии и литературы IV–XVII в., в организации быта японцев, их эстетического про-

странства²². Факт существования японского стиля в канадской живописи, да ещё с конца XIX в., может показаться неправдоподобным и непривычным даже самим канадцам нашего времени, но он явно прослеживается уже в творчестве «группы семи» и многих других художников Канады, которые учились у Европы. Взаимообогащение европейской культуры, в частности изобразительного искусства, и японского искусства – общеизвестно²³.

Нужно иметь в виду, что уже в 1904 г. в Нью-Йорке была опубликована книга японца Оакура Тэнсин «Идеалы Востока»²⁴.

Не обязательно искать прямые аналогии, хотя они прямо или косвенно довольно ярко прослеживаются в трактовке пространства японской гравюры пейзажистами Канады XIX–XX вв. Роль и функции сходных тем в японской и европейской культурах были различными. В контексте японской средневековой культуры XIX в. любой мотив не был самостоятельным, так как уходил в ассоциативные связи с историко-культурным контекстом, тянущимися с древности, с символами, мифологическими персонажами, с эпизодами известных литературных произведений, герои которых часто имели прототипы в жизни, с поэтическими образами, которые и по сей день необычайно сильны, почти магически действуют на японцев даже в обиходе, в разговорной речи. Поэтому намёк через линию, штрих обладал и обладает большим воздействием, чем развёрнутый сюжет.

Японские художники, как и художники всего мира, преображали в искусстве впечатления от природы, быта, использовали свойственные японской культуре символы, ища гармоническое соответствие вновь создаваемому. Для достижения этого использовались ритмические структуры, основанные не на своей повторяемости, а по контрастному равновесию разносемантических начал: чёрное-белое, пустое-заполненное, природа-космос. Поэтому в природе как предмете художественного осмысления главным было не визуальное подобие, а ощущение внутренней ритмичности жизни и передача её в живописи, поэзии, театре, искусстве садов, построении архитектурного ансамбля. Именно формообразующая роль ритма в произведениях Гогена сближала их с японским искусством, а не отдельные заимствования из него, природная интуиция художником безграничности пространства в живописных полотнах, его талант монументальности листа и декоративный дар. И именно всем этим Гоген оказался близок канадскому живописцу Морису Куллену (1866–1934) из Монреальской «группы семи». Куллен провел в Европе семь лет, приехав в первый раз в Париж в 1888 г., когда импрессионизм достиг уже существенного признания, а авангардные работы Ван Гога и Гогена страстно обсуждались в художественных кругах Парижа. Куллен же в отличие от прочих канадских и американских последователей импрессионизма несравнимо дальше отошёл от работ Ван Гога и Гогена в его осмысленной передаче ясной атмосферы природы, разложив её трехмерное пространство в плоскостное распределение его глубины, тем самым ещё ближе подойдя к японскому искусству.

Те канадцы, которые бывали в Париже в конце XIX в., как и Ван Гог, могли воочию увидеть произведения японской и китайской живописи тушью и на выставках,

и в частных коллекциях. В скорописи каллиграфа выражался момент творческого взлёта, озарения, проникновения в суть предмета, обозначаемого иероглифом, при самом беглом намёке на внешние формы. На Дальнем Востоке это обозначали как «скоропись духа»²⁵.

Декоративность Тома Томсона во многом связана с его любовью к полотнам В. Ван Гога, который, в свою очередь, боготворил декоративность и цветовую гамму японской гравюры. «Томсон без преувеличения – великий художник, мистический, с чуткой интуицией, превосходящей и его собственный академический опыт, и опыт его друзей»²⁶. Сравните полотно “The Waterfall” Т. Томсона с работой Андо Хиросигэ «Водоворот Наруто в провинции Ава». (Из серии «Виды более шестидесяти провинций (1853-1856)).

Интересно сопоставление картины Т. Томсона “The Pool” («Водоём», 1915) с гравюрой Симмомура Кандзэн «Осенние деревья» (1907) и с полотнами В. Ван Гога «Ирисы» (1889) и «Груша в цвету» (1888).

Художественный стиль Т. Томсона в картине «Северная река» (“Northern River”, 1915) соотносим с японским текстильным узором «Ирисы» середины XIX в., а также с картиной Ван Гога «Ирисы» (1889) и его копией гравюры Хиросигэ «Цветущие сливы в храме Камэйдо». Глубокое понимание Томом Томсоном природы особенно видно в его работах серии «Лесные водопады» (“Woodland Waterfall”, 1916–1917 гг.). Впечатление такое, будто дикие звери пришли на водопой у подножия водопада, но присутствие человека вовсе не ощущается. Томсон всегда стремился передать естественную красоту природы Канады. Творчество «группы семи» характеризовали также водопады и горы. Горные склоны как опора и богатство красок появились примерно в те же годы у Томсона и в полотнах МакДональда. «Сильная декоративность с созданием настроения для восприятия стало чем-то вроде торгового знака работ «группы семи», – писал Rees. Можно сказать, что Томсон был основоположником стилизации и декоративности, построенной на контрастах, в работах семи художников»²⁷.

Можно сказать, что японские художники Андо Хиросигэ (знаменитый художник 20–30-х гг. XIX в.) и Кацусика Хокусай (1760–1849)²⁸, В. Ван Гог и канадские художники «группы семи» обладают сходным художественным мышлением и близостью в восприятии и передаче природы и окружающего пространства. Способность ощущать жизнь через звуки Томсона сродни японскому мышлению не только художественному, но и языковому (лингвистическому). По замечанию того же МакДональда, «Т. Томсон видел тысячи предметов, животных и птиц, которых другие не замечали. Он чувствовал предмет и ракурс, в котором хотел поведать о нём другим так, чтобы те разглядели ту же красоту, что и сам Томсон. Он мог превратить линию в местность, поймать рыбу, которую удалые рыбаки не выловили. Он пел вместе с птицей и менялся вместе с погодой. Неповторимой особенностью художника Томсона было его умение парить в картине над водами или лагерем путников глубокой ночью, чёрной, как тушь. В этом осмыслении и придании значения видам и звукам в своих акварелях и зарисовках Т. Томсона и есть эстетический художественный язык»²⁹.

Преимущество красного в виде арки в нижней части холста, как у Томсона, несколькими годами позже, т.е. в 1918 г., появилось в работах у Джэксона “First Snow Algoma” и у Харриса (“Waterfall Algoma”), где наблюдается стилизация под водопад. Сравните красный фон внизу и у Ван Гога в картине «Красные виноградники в Арле» (1888), и у П. Гогена в картинах: «Кафе в Арле» (1888) и «Таитянские пасторали» (1893). Красный фон – в картинах Матиса. Француз П. Сезанн и голландец В. Ван Гог представляют пост-импрессионизм; цвет напряжён, картины написаны экспрессивными мазками.

Тома Томсона, как и всю «группу семи» (Торонто) критика не признавала, а Томсона обвиняла в слепом плагиате техники импрессионистов. Однако он «обошёл» их в композиционном построении картины, располагая по контрасту (японский композиционный принцип) основную массу изображения и «лёгкие», одиноко «отдалённые» от этой массы «детали», передавая спокойствие дикой природы через естественность мазков и линий. А «чистый цвет» Томсона (как у японцев), создаётся с использованием синего и оранжевого (у японцев традиционны – синий и зелёный цвета), а не солнечно-жёлтого или его разновидности с воздушно-розовым, как у импрессионистов.

Говоря о «группе семи» в целом, следует обратить внимание, что темы, выбираемые художниками для «зарисовок», объединились в серии «Канадские воды» и «Жизнь канадских поселений», что ни как не соотносится с направленностью творчества импрессионистов или европейского искусства, но перекликается с тематикой японского классического искусства, работ Хokusая. Зарисовки передают живое, естественное впечатление от пейзажей, через хорошо продуманный дизайн штрихообразных линий и распределение света и тени. Тяготение к «спонтанности» восприятия пейзажа, в чем явное, пусть и неосознанное влияние японского искусства. Однако все вместе и каждый из них идут своим путём, который и можно охарактеризовать как самостоятельное канадское изобразительное искусство. Общеизвестно, что канадские художники Лоренс Харрис и Артур Лисмер из «группы семи», живших в Торонто, находились под влиянием техники импрессионистов, но развивались самостоятельно. Харрис, например, основал канадскую школу промышленно-городского пейзажа. «Теплостанция работает» (The Gas Works, масло, 1911–1912), «Дома, улица Ричмонд» (масло, 1911, г. Торонто). Он рисует дома своего детства, дома соседей, промышленных объектов мазками красного и зеленого цветов (сочетание не свойственное ни импрессионистам, ни японскому искусству), восхищая праздничной игрой солнечного света.

Сказанное лишь подтверждает стремительное становление канадского изобразительного искусства на рубеже XIX–XX вв. и органичное существование в нем «японского стиля», который развивался и дальше на протяжении XX в. в изобразительном и декоративном искусстве Канады, проявляясь в разные периоды своими чертами техники, композиции, эстетическими принципами, законами светотени, мотивами, философией восприятия мира, времени и пространства; самостоятельно развиваясь и обогащаясь в разное историческое время за счет европейского искусства. Тому

подтверждением работы Л.Л. Фицджеральда (род. в Манитобе в 1890 г.), живописца канадских прерий. («Летний полдень», «Прерии», 1921; «Пейзаж Манитобы», 1941; «Пейзаж», 1950). Только первые две его картины уже интересны подходом к показу бесконечного пространства: в одной – небо, которое как бы взметнулось ввысь из-за кустов, словно и «не расторгая связи с землёй»; в другой – акцент безбрежного пространства перенесён на землю, а на небе тяжелые гроззовые облака, которые не могут погасить яркого света солнечной земли и неба, вдалеке слившегося с землёй в яркой радости жизни быстрых ощущений счастья (сразу же, на переднем плане картины). В них просматривается индивидуальный почерк большого художника, единственного среди живописцев Западной Канады, которому присуще постоянство поиска разной техники в решении проблемы передачи пространства и света прерий.

По его признанию, он испытал самое большое влияние Милле и Сезанна, но нигде не придерживался никакой школы. Почти сразу же Фицджеральд начал экспериментировать с формами импрессионистических картин и их композицией, с яркими, насыщенными солнцем красками в своих пейзажах. Он часто использовал вертикальный формат и низкую горизонтальную тонкую линию, что роднит его поиски с традиционным японским искусством: каллиграфией, рисунком тушью на шелке или рисовой бумаге; приближает к графическому сезонному изображению природы на свитке «какэмоно», композиция которых построена в узком вертикальном ракурсе; в нем же выдержаны размеры картины, но при этом «воздух» изображения не потерял за счет почти невидимого горизонта.

Таковы и полотна Иллинцэса Керра («Соломенные стога», 1935), Джэнкинса («Дорога в прериях», 1969), Уайнона Малкастера («Зимняя дорога», 1971), Такао Танабэ («Земля. На востоке Калгари, 1975; «Земля», 1972), Роберта Синклера («Возвращение облаков», 1973; «Небо Саскатона, 1973).

Обращают на себя внимание три момента:

1. Взлёт явного стремления следовать японской эстетике и графике при передаче «воздуха» и идей картины, оставаясь при этом по тематике узнаваемо канадским пейзажистом в разные годы XX в.; спокойствие, разлитое в природе при контрасте её состояний, красок, естественным образом существует. И именно этот факт притягивает к «японскому стилю» в изображении, где эффект гармонии, наполненности и медитации достигается за счет средств искусства, как бы выдавая желаемое за действительность. Причём без явного (а скорее на подсознательном уровне) понимания, что такая манера «письма» родилась в японском искусстве.

2. Наиболее ярким это стремление стало в 1970-е годы, когда «абстракционизм» как явление символизации идей в декоративном искусстве, архитектуре стало преобладающим, а «японские мотивы» в искусстве модерна и европейского, и канадского близки его «формуле стиля», в котором наглядна экспансия орнаментального начала. Впрочем, этим была покорена Европа начала XX в., особенно Гоген, по своему художественному дару тяготевший к декоративно-прикладному искусству и чувствовавший его законы, подсказанные японским классическим искусством³⁰. Ещё на рубеже

XIX–XX вв. сознательный поиск европейскими модернистами органической формы, выражавшей идею роста, естественного развития, способствовал обращению к природе и как принципу формообразования и просто использованию природных мотивов. И здесь опыт японского искусства, японской графики оказался особенно бесценным. Среди разных канонизированных европейцами японских символов (цветущая ветка, ирис и т.п.) мотив воды, волн, выразивший идею непрерывности, гармонии, роста и движения, по своей пластике скорее «поддавался» орнаментализации.

3. Однако важно отметить, что явная приверженность к «контурной» почти графической живописи с сохранением элементов декора прослеживается в изобразительном искусстве Канады и в 1950-е годы (см. Фицджеральд «Пейзаж, 1950»), и в 1960-е, 1970-е, 1980-е годы. В конце 1990-х годов это Лала Хейнэ–Коэн, канадка польского происхождения, художник-график (её вернисажи проходили в Канаде и США), которая откровенно интересуется японским классическим искусством и литературой: она известный в Канаде поэт «вечной романтики в отношениях между мужчиной и женщиной» (вышло семь её лирических сборников), а в последнем из них – «Несколько дней воздержания» (1998) она пишет по-английски в форме танка, японском поэтическом жанре (в оригинале, т.е. по-японски, как правило, 31 морфема-слог, которые через паузы образуют пять условных строк в 5-7-5-7-7 слогов, построенных на ритме, а не на рифме). Замечу, это не дань моде, только увлечение или эксперимент: вся японская живопись и графика, все японское искусство пронизано поэзией; их законы схожи. К тому же на свитках с изображением сезонного пейзажа всегда внизу написана танка. Поэтому когда канадское изобразительное искусство выше названных авторов (по аналогии многих других) относят к абстракционизму³¹, или фольклорной живописи, или называют общим термином «модерн», это не только несправедливое обезличивание канадского изобразительного искусства как такового, его своеобразного творческого лица, его самобытности; это отрицание его как проявления в одной из разновидностей самостоятельного, наполненного самобытностью стиля, смыкающегося с «японским стилем» и иногда с сюрреализмом. Интересно, что в творчестве и Дженкинса (1960-е годы), и Малкастера (1970-е годы), и Синклера (1970-е годы) совершенно новым философским символом движения, борьбы, любви и ненависти, обещания и надежды, освобождением от тирании расстояний, истории людей и обстоятельств – является дорога.

Суммируя выше изложенное, можно утверждать, что: во-первых, к концу XX в. канадское изобразительное искусство существует во всем жанровом и стилевом многообразии; во-вторых, оно постоянно развивается, обогащается и, как следствие этого процесса, на рубеже XIX–XX в. в нем органично проявился, питая в разные периоды творческой индивидуальности и целые художественные направления «японский стиль», который имеет все предпосылки на существование в неожиданных вариантах и возможно как самостоятельное течение и в XXI в. в связи с процессом иммиграции, поскольку художники-японцы привносят своей генетической заданностью традиции искусства Японии³².

Об особой эстетике природы Севера в живописи и поэзии Канады, Японии и Скандинавии

Как и в Японии, в изобразительном искусстве и поэзии Канады, начиная с «группы семи» и по сегодняшний день, существует особая эстетика передачи «снега, Луны и цветов», адекватная в средневековой японской эстетике красоты природы «сэцугэцука» (снег, луна, цветы). В обеих странах природа воспринимается через эмоциональное состояние. И даже «морозный звук» слышен в живописи (Том Томсон «Северная река» (1915)) и в стихах Канады XIX–XXI вв.³³, как в изобразительном искусстве Японии и Скандинавии. Можно сказать, что «снег» как образ живописи и поэзии стал связующим центром одновременного изучения связей японского и скандинавского изобразительного искусства с канадским. Скандинавская школа живописи находит своё продолжение в восприятии мира поэтов-датчан, живущих не одно поколение в Канаде, и популяризирующих свою поэзию и искусство в Дании, а датскую культуру – в Канаде. Оказав значительное влияние на художников «группы семи»³⁴, скандинавское изобразительное искусство стало почвой для поэзии и живописи, воспевающей Север в Канаде в нач. XX в., и остаётся столь же важным для современной культуры и поэзии Канады. Скандинавская живопись «подказала» канадской живописи технику изображения снега в многочисленных оттенках и полутонах.

И скандинавским художникам, и японским живописцам (Исао Хаяси «Морозный звук» (1980) удавалось передавать в картине ощущение звука ломающегося дерева, шума воды и т.п. И в этом умении ощущается связь времён: (Крэг, шведский художник, нач. XIX в. – Том Томсон, канадский художник нач. XX в. – Андо Хиросигэ, японский художник сер. XIX в. – Исао Хаяси, японский художник сер. XX в.). Связующими звеньями поэзии и живописи Канады, Скандинавии, Японии являются образы деревьев, воды, травы как на рубеже XIX–XX вв., так и на рубеже XX–XXI вв.

Ассоциативный образ, намёк на сравнение, не названное в тексте, но осязаемое в контексте – это также богатство классической поэзии Китая и Японии³⁵.

В условиях многокультурности, которая характеризует современное общество Канады, пейзажная лирика – основной жанр канадской англоязычной поэзии с XIX в. – к началу XXI в. стала философско-пейзажной, отражающей темы и мотивы сложившейся поэтической традиции музыкальности и изобразительности явлений и звуков природы. Современная канадская поэзия – это поэзия зрительно воспринимаемого звука, видимого звука, которая строится по принципу антитезы «звук-тишина». Ветер, шторм, буря, скрип и т.д. и в поэзии Канады XIX в. имели большое значение для создания или передачи настроения, но их звуковая разноголосица не была изобразительной в отличие от поэзии XXI в. В этом сказывается бытовое соседство с творческой иммиграцией из стран Восточной и Юго-Восточной Азии и широкая просветительская работа на государственном, федеральном и городском уровнях по изучению культуры и языков Азии, предусмотренные специальными государственными программами и законами, международной культурной политикой Канады.

Именно поэтому в современной культуре Канады сказывается глубокое проникновение эстетики и философии пейзажной поэзии и изобразительного искусства стран Азии, в частности, Японии.

Теснейшая связь темы Севера и её образно-колористическая гамма в творчестве художников «группы семи» и художников Скандинавии на рубеже XIX–XX вв. (Дании, Швеции, Финляндии) находит свою реализацию в англоязычной поэзии Канады конца XX – нач. XXI вв. (Майкл Крамми, финн в десятом поколении канадцев; Пэр Браска и Джон Тэрпстра – датчане-канадцы в третьем поколении; У. Гернэс, датчанка по происхождению, живущая в Дании, но работающая в Швеции, где родилась, и в Канаде, прославившей её имя в Европе и Азии). Однако тема Севера и его особого восприятия в Канаде, благодаря Скандинавии, оказалась совершенно не тронутой в отечественных исследованиях. В изобразительном искусстве и фольклорной музыке Канады много общего с фольклорными музыкальными мотивами и орнаментами, образностью Скандинавии, а о работах мастеров Северной Европы (художников по ткани, живописцев) и их репродукции публиковались очерки в специализированных периодических канадских журналах ещё в конце XIX – начале XX в.³⁶

Между тем, скандинавская школа живописи находит своё продолжение в восприятии мира поэтов-датчан, живущих не одно поколение в Канаде, и популяризирующих свою поэзию и искусство в Дании, а датскую культуру – в Канаде. Оказав значительное влияние на художников «группы семи», скандинавское изобразительное искусство стало почвой для поэзии и живописи, воспевающей Север и в Канаде, и в США в начале XX в. и остаётся столь же важным для современной культуры и поэзии Канады.

* * *

Выводы. Особое внимание привлекает соотношение дзэн-буддийского мировидения в художественной культуре Канады в соотношении с библейскими мотивами, которое наряду с развитием национальных культурных традиций азиатских и арабских канадцев, помогают понять, по какому типу развивается современная культура Канады. В поэзии Канады библейская тема – это особая духовная потребность в выражении гражданской позиции, которую несут поэты разного поколения канадцев, родившихся в Канаде или иммигрировавших во второй половине XX в., европейского (И. Исраэль, Б. Брайэн, Д.Б. Клэнмэн, У. Эйд, Р. Торнтон), африканского (Д.Э. Кларк), латино-американского (Р. Стэнберг) происхождения. Дж. Кларк строит всё своё творчество на христианских темах, сочетая их с городской культурой современной Канады. Марианна Блюгер и Уинона Бэйкер невольно создают образную ткань своих англоязычных хайку в со-противопоставлении библейских сюжетов с синтоистской философией воспитания в современной японской семье, обществе. Христианское милосердие и библейские заповеди невольно пронизывают текст и контекст поэзии Инге Исраэль, Дони Клэнмэн, Энтони Бэнсфилда. Но влияние фи-

лософии и культуры стран Зарубежного Востока тоже ощутимо, когда, быть может, незаметно даже для самого поэта происходит следование библейским сюжетам одновременно с подсознательным использованием национальных традиций, например, Бразилии, в сочетании с традициями Юго-Восточной Азии, как в поэтическом сборнике избранной поэзии Риккардо Стэнберга «Храм из бамбука» (“Bamboo Church”, 2003). Хотя происходит и обратное влияние, т.е. восточная философия ведёт за собой христианское вероисповедание поэта: Инге Израэль посвятила целую книгу стихов «Разгребая борозды философии Дзэн» (“Raking Zen Furrows”, 1991) духовной жизни японской нации: как её себе представляет сознание западного человека, его созерцательный взгляд на японское существование. И. Израэль пишет в ней о спокойных струях дождя в г. Киото, о различных японских праздниках и уличных шествиях, о поэзии Басё, о японских сухих садах из камней и песка. Эта книга была специально создана для перевода на японский язык и издания в Японии, а в Канаде переиздана в 2003 г. Но это не единственный канадский автор, для которого важна эстетическая сторона дзэн-буддизма. Значение дзэн-буддизма как философского учения Индии, Китая и Японии для культуры Канады становится на рубеже XIX–XX вв. и XX–XXI вв. всё более глубоким, хотя, быть может, этот факт и не замечен для самих канадцев.

Уникальные художественно-культурные традиции Востока и Запада, в том числе Северной и Центральной Европы, которые на рубеже XX–XXI вв. в канадском обществе поддерживаются этномотивами профессионалов, работающих в Канаде, создают постоянно обогащаемую культуру Канады и обогащают культуры других материков на рубеже XX–XXI вв.

Оба эти процесса помогают выявлять коды региональных классических и современных культур, которые как под увеличительным стеклом предстают на одной территории Канады.

При этом наряду с весьма распространёнными разными континентальными культурными традициями каждый этнописатель использует и чисто национальные традиции в своём творчестве, что проявляется в прозе и даже в публицистике или в историко-документальном жанре. В случае азиатских канадцев весьма устойчивой является традиция символа, этики, а философия единства звука (музыки), изображения, стороны света, цвета и названия планеты, связывающая издавна теорию и эстетику музыки, вокальных жанров, классического театра и литературы Индии, Китая и Японии, касается своим крылом культуры канадцев, генетически связанных с культурой других стран, как в творчестве индийских поэтов-канадцев: Гилла Стэфэна – «Расходящиеся тени» (“Divergent Shades”, 1995) и Рода Аймера – «Стихи на моём пороге» (“Poems at My Doorstep”, 1996). Примечательно, что даже эти короткие названия поэтических сборников показывают и «обратное» влияние образной традиции поэзии Канады, впервые зафиксированной в первой англоязычной поэтической антологии³⁷ Канады 1864 г.; а именно: образ «тени/теней» (Джеймс МакКэрролл, и образ «порога (крыльца) дома» (Блисс Карман); «Звезды очей дрожащие картинки» и «среди мягких

звучков ускользают пейзажи явные прелюдией у снов» (Памэлла Вайнинг, Джон Рид, Арчибальд Лэмпмэн³⁸).

Темы и сюжеты, а также образность, жанровое и стилистическое многообразие произведений литературы и изобразительного искусства Канады свидетельствуют о том, что канадская художественная культура XX–XXI вв. развивается по принципу приращения, а не замены одной культуры другой, т.е. сохраняет и развивает уже сложившиеся собственные традиции и реалии этнокультур других стран и материков, тем самым способствуя большему взаимопониманию и желанию строить и укреплять многосторонние отношения с Канадой и с другими странами.

Примечания

¹ См.: Congress Agenda “Japanization – From Ancient to the Modern Times” [Научная программа: «Японизация мировой культуры – от древности до наших дней»]. International Congress of Asian and North African Studies (ICANAS-37). August 16–21. Moscow, 2004. P. 87–88; в частности, выступления японской датчанки Нагасима Ёити, которая рассматривала эстетические и философские идеи японского мыслителя, прозаика и биографа Мори Огай (1862–1922), переводчика с немецкого языка, испытавшего влияние философии Генрика Ибсена (1828–1906); а также: *Hudson M.J.* Okhotsk Culture and Ethnogenesis in Hokkaido Island; *Govinnage S.* Anton Chekhov and Sri Lankan Literature: Some Observations on the Influence of Russian Literature in Sri Lanka // *Ibid.* P. 88.

² *Berry I.* Costs and Benefits of Multiculturalism: A Social-Psychological Analysis // *Ibid.* P. 191.

³ *Lanphier C.M., Richmond A.H.* Multiculturalism and Identity in Canada outside Quebec // *Beyond Quebec. Taking stock of Canada / Ed. by K. McRoberts.* Montreal, 1995. P. 317. Quebec // *Ibid.* P. 320; *Wilson-Smith A.* Life in the Old Quebec // *Maclean's.* Toronto. March 12. P. 12.

⁴ *Лупул Т.Я.* Современные миграционные процессы в Канаде // *Труды РАИК.* М., 1999. Вып. 3. С. 169. В данной статье приводятся данные за 1981–1991 гг.: из Европы – 29%, а из Азии, Африки, Латинской Америки – 70%.

⁵ *Жукова И.В.* О современном контексте мультикультурализма в Канаде. М., 2004.

⁶ *Жукова И.В.* Карильон многонациональной англоязычной современной поэзии Канады. М., 2003.

⁷ *Кацуки Сэкида.* Практика дзэн. Бишкек. 1993. С. 527; *Главева Д.Г.* Традиционная японская культура. М., 2003. С. 129.

⁸ *Bukkyo Tozen: A History of Jodo Shinshu Buddhism in Canada, 1905–1995.* Toronto, 1996. Обращаю внимание, что орфография фонетической записи японского слова по-русски и по-английски разная: z = дз; shin = син; shu = сю, поскольку в японском языке нет чистого звука «д», а только «дз»; нет звука «ш», а только «с» и т.д.

⁹ *Жукова И.В.* Книгоиздание в Канаде // В кленовых красках сентября. М., 2003. С. 153.

¹⁰ *Жукова И.В.* Карильон многонациональной англоязычной современной поэзии Канады. М., 2003. С. 160–161.

¹¹ *Жукова И.В., Жукова А.В.* Пин-ёро, пин-ёро. О музыкальной культуре Японии XX века. М., 2003.

¹² *Жукова И.В.* Карильон многонациональной англоязычной современной поэзии Канады. М., 2003.

¹³ Жукова А.В. О традициях японских детских праздников в англоязычной поэзии хайку канадских поэтесс Уиноны Бэйкер и Марианны Блюгер // Жукова И.В., Жукова А.В. *Философия и эстетика Китая. Японии, Скандинавии в культуре Канады (к-ц XIX–XX в.)*. М., 2004. С.83–88.

¹⁴ Сравните с кн.: Гуревич А.Я. *Категории средневековой культуры*. М., 1972. С. 44.

¹⁵ «Этноинтеллигенцией» считают в Канаде тех поэтов, музыкантов, хореографов, кинематографистов, чьё творчество содержит обращение к истории и современной жизни этнокоммун в Канаде (например, «африканской диаспоры») и несёт генетические или национальные традиции первой Родины. Автор произведения может являться канадцем в седьмом, втором и т.п. поколении или недавно иммигрировать в Канаду, но, если при этом он продолжает следовать своей родной культуре, интегрируя её в многокультурное пространство Канады, или анализирует давнюю и современную историю жизни своего этноса на территории Канады, то его творчество классифицируют в Канаде как «этно».

¹⁶ «Уроженцами» называют тех, кто родился в семьях, давно поселившихся на территории нынешней Канады, т.е. не только канадцев английского или французского происхождения. Однако творчество «уроженцев Канады» подразумевает раскрытие жизненных ситуаций, связанных с общеисторическими и общекультурными событиями Канады.

¹⁷ Н.С. Николаева в своей книге использует термин «японизм». См.: Николаева Н.С. *Япония-Европа. Диалог в искусстве*. М., 1996. С. 245–260 (Первый этап японизма: Эдуард Мане и Эдгар Дега); С. 318–327 (Японизм художников «Наби»).

¹⁸ *International Journal of Canadian Studies*. Vol. 17. Spring 1998. P. 193.

¹⁹ Успенский Б.И. *Японская гравюра XVII–XIX вв. Творчество Куниёси (Каталог)*. СПб., 1997; Rees R. *Land of Earth and Sky (Landscape Painting of Western Canada)*. Saskatoon, 1984. («Пейзажи Западной Канады» – художники Фицджеральд, Кепп, Малкастэр, Танабэ, Синклер). С. 36–55, 96–103, 112–113, 118–119, 128–129.

²⁰ Николаева Н.С. *Япония-Европа. Диалог в искусстве*. М., 1996.

²¹ *Энциклопедический словарь юного художника*. М., 1983. С. 18.

²² *Canada with Love. "Land of Land"*. Toronto, 1982. Сердюк Е. Судьбы пейзажного мышления в японском искусстве нового времени; Шилин К. Экологичность японской лирики // *Человек и мир в японской культуре*. М., 1985. С. 183–195; 209–226; Арутюнов С.А. *Современный быт японцев*. М., 1968; Конрад Н.И. *Японская литература в образцах и очерках*. Т. 1. Л., 1927.

²³ Кин Д. *Японцы открывают Европу, 1720–1830 гг.* М., 1972; Гришелёва Л.Д. *Формирование японской национальной культуры: конец XVI – начало XX в.* М., 1986; Алпатов М.В. *Поэтика импрессионизма. Французская живопись второй половины XIX в. и современная ей художественная культура*. М., 1972; Лемуан П.А. *Записные книжки Дега в гравюрном кабинете // Дега Э. Письма. Воспоминания современников*. М., 1971; Воронова Б.Г. *Кацусика Хокусай. Графика*. М., 1975; Goodman G. *Japan: The Dutch Experience*. L., Dover, 1986; *Japan and Europa, 1543–1929*. В., 1993; *Japonism: Japanese Influence on French Art, 1854–1910*. Cleveland, 1975.

²⁴ Okakura Tensin. *The Ideals of East*. N.Y., 1904.

²⁵ В Японии XX в. «скоропись духа» породила отдельное направление в изобразительном искусстве, когда художник-каллиграф (а писать в Японии иероглифы, хотя и учат с яслей, это настоящее искусство!), отталкиваясь от значения общеизвестного иероглифа или иероглифов (которые, как сложилось, несут конкретный смысл) создаёт нечто новое по содержанию в присутствии публики или (что реже) наедине с творческими устремлениями.

²⁶ Японские имена собственные в русском языке не склоняются.

²⁷ *Rees R.* Land of Earth and Sky (Landscape Painting of Western Canada). Saskatoon, 1984. P. 58.

²⁸ *Mellen P.* The Group of Seven. Toronto, Montreal. 1970. P. 59.

²⁹ *Ibid.* С. 26.

³⁰ Ср.: *Николаева Н.С.* Диалог в искусстве. М., 1996. С. 305–317.

³¹ *Rees R.* *Op.cit.* P. 42–52.

³² С репродукциями упоминавшихся картин можно познакомиться по следующим книгам: 1) *Mellen P.* The Group of Seven. Toronto, Montreal, 1970 («Группа семи» – художники: Джэфферис, Томсон, Харрис). С. 26–27; 48; 51; 58–60; 62; 64; 67; 80; 2) *Rees R.* Land of Earth and Sky (Landscape Painting of Western Canada). Saskatoon, 1984 («Пейзажи Западной Канады» – художники: Фицджеральд, Керр, Малкастер, Танабэ, Синклер). С. 96–103; 112–113; 118–119; 128–129; 3) *Николаева Н.С.* Япония-Европа. Диалог в искусстве (сер. XVI – нач. XX вв). М., 1996 (художники: А. Хиросигэ, Ван Гог, С. Кандзан, К. Хокусай). С. 167; 191; 223; 231; 293–294; 296–297; 300; 332–333.

³³ В кленовых красках сентября / Сост. и пер. с англ. И.В. Жуковой. М., 2003; *Жукова И.В.* Карильон многонациональной англоязычной современной поэзии Канады. М., 2003.

³⁴ *Жукова И.В.* Скандинавская школа живописи и культ Севера в творчестве «группы семи» // *Жукова И.В., Жукова А.В.* Философия и эстетика Китая, Японии, Скандинавии в культуре Канады (к-ц XIX – нач. XX в.). М., 2004. С. 29–35.

³⁵ См. *Жукова И.В.* Карильон многонациональной англоязычной современной поэзии Канады. М., 2003.

³⁶ Не исследованы в России и непосредственные контакты датчан и шведов с Канадой, начавшиеся ещё в XVI в. с причаливания кораблей с афрокарибскими рабами к территории Канады. Не известны широкому читателю и опосредованные (через ирландцев, которых много в Канаде) влияния кельтской и англосаксонской культуры. В самой Канаде перечисленными проблемами в настоящее время тоже занимаются немногие. Однако «Нордическая Ассоциация изучения Канады», созданная в 1984 г. (или «Ассоциация Балтийских стран по изучению Канады»), эти вопросы частично исследуют. Но в отечественных публикациях нет даже библиографического обзора этих трудов.

³⁷ *Hartly D.E.* Selections from Canadian Poets. Montreal, 1864.

³⁸ *Жукова И.В.* В кленовых красках сентября. М., 2003. С.83; С. 97; С.39; 35; С. 59; 101.