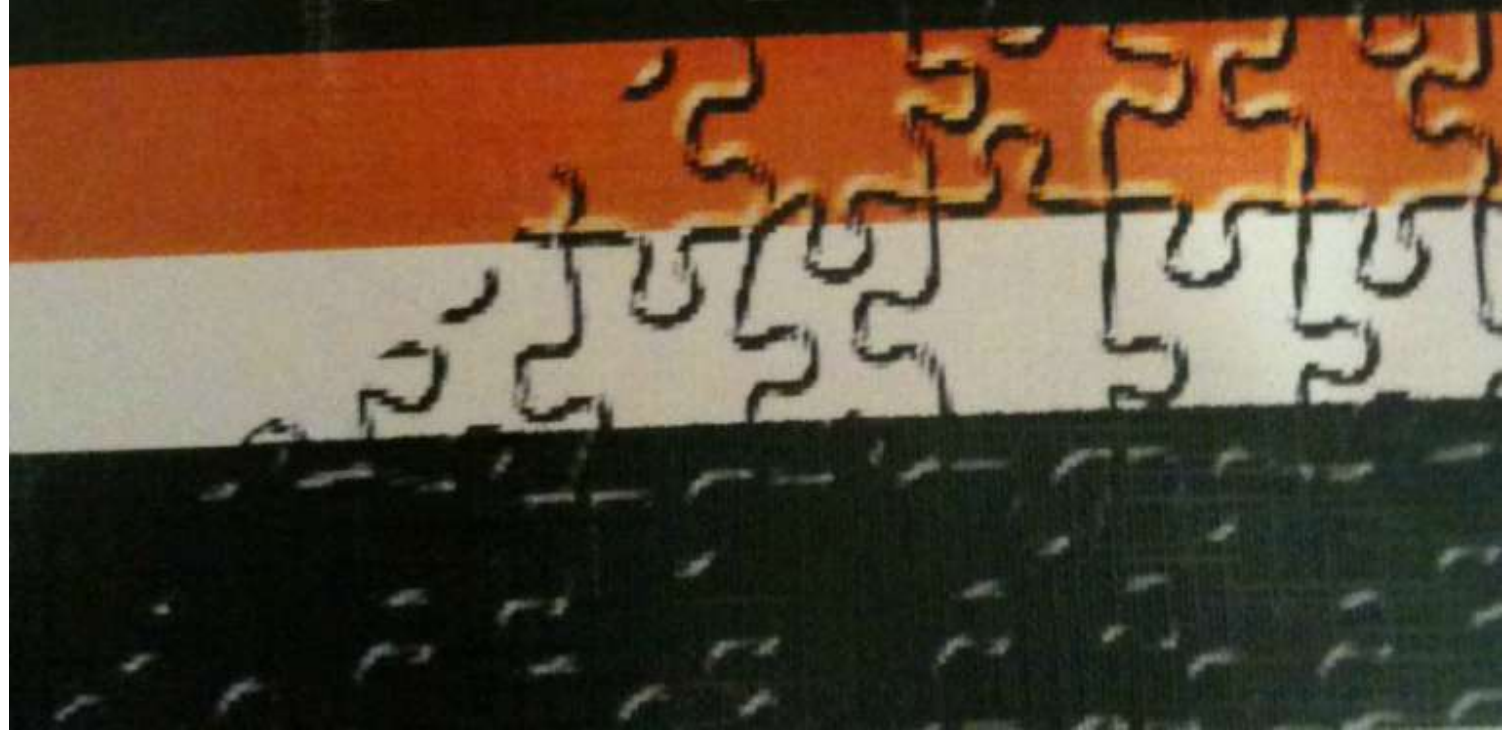


Т. М. ГАВРИСТОВА

ИЗВЕСТНАЯ

Африка:

история в биографиях



Т. М. Гавристова

**Неизвестная Африка:
история в биографиях**

Монография

Ярославль
2014

УДК 94 (6)+001.83
ББК ТЗ(6)-7я73

Гавристова, Татьяна Михайловна.

Г 12 **Неизвестная Африки: история в биографиях** : монография /
Т. М. Гавристова. – Ярославль : Филигрань, 2014 – 194 с.

ISBN 978-5-906682-20-8

Монография подготовлена при поддержке проекта № 235 в рамках базовой части государственного задания на НИР ЯрГУ имени П. Г. Демидова. ГЗ–1163.

Рецензенты:

Крылова Наталия Леонидовна, доктор исторических наук, главный научный сотрудник, Институт Африки РАН;

Соколов Андрей Борисович, профессор, доктор исторических наук, Ярославский государственный педагогический университет имени К. Д. Ушинского.

Гавристова Татьяна Михайловна – профессор, доктор исторических наук, зав. Лабораторией востоковедения и африканистики кафедры всеобщей истории, Ярославский государственный университет имени П. Г. Демидова.

Монография представляет собой попытку репрезентации современной интеллектуальной и культурной истории Африки посредством изучения биографий выдающихся ученых, писателей, художников. Она включает ряд очерков, в которых – впервые в отечественной исторической науке и африканистике – рассматриваются достижения африканцев в области науки и культуры.

ISBN 978-5-906682-20-8

УДК 94 (6)+001.83
ББК ТЗ(6)-7я73

© Т. М. Гавристова, 2014

© Филигрань макет, верстка, 2014

*Памяти мамы и деда,
научивших меня читать,
играть в «слова»,
восхищаться прекрасным
и уважать чужие победы.*

Содержание

Видные или «невидимки»? Вместо предисловия	7
Глава 1. Али Мазруи: репрезентация образа Африки и африканцев	21
1.1. Фаворит успеха	21
1.2. В плену panaфриканизма	30
1.3. Поиски идентичности	34
1.4. «Минуй нас, пуще всех печалей, и барский гнев, и барская любовь»	38
1.5. Тройное наследство	42
1.6. Возвращение домой	49
Глава 2. Бучи Эмечета: «Я не феминистка, я просто женщина...»	55
2.1. Нигерия – страна историй	55
2.2. Ибуса и игболенд	61
2.3. Лондон: бунт против правил	65
2.4. Границы идентичности: постмодернизм, феминизм, вуманизм	75
2.5. Всеми виной чи	83
2.6. Черный роман или роман воспитания?	89
Глава 3. Эль Анатсуэй: трансвангард и коды Африки	97
3.1. В Венецию из «ниоткуда»	97
3.2. «Вернись и возьми!»	104
3.3. Нсукка: на пути к «естественному синтезу»	109
3.4. Текстура памяти: коды и ритмы	116
3.5. Эксперименты с металлическими тканями	128

Глава 4. Йинка Шонибаре: «Ваш мир может рухнуть в любой момент»	141
4.1. «Форель разбивает лед»	141
4.2. Лагос	144
4.3. Лондон	147
4.5. «Сенсация»	151
4.6. Не просто ткань	155
4.7. «Весь мир – театр, и люди в нем актеры»	160
4.8. Дежа вю: опыты визуального цитирования	166
4.9. Послание в бутылке	173
4.10. «Бал масок» и «Битва книг»	176
В поисках Африки. Вместо заключения	183

«Подымите мне веки: не вижу».
Н. В. Гоголь

«Думается, что основная задача биографии в том и состоит, чтобы изобразить человека в его соотношении с временем, показать, в какой мере время было ему враждебно и в какой – благоприятствовало, как под воздействием времени сложились его воззрения на мир и людей и каким образом, будучи художником, поэтом, писателем, он сумел все это вновь воссоздать для внешнего мира».

И. В. Гете

«Быть – это значит быть знаменитым».
Квази Виреду

Видные или «невидимки»?

Вместо предисловия

Рубеж XX–XXI столетий ознаменовался активизацией исследований в области персональной истории. Она «вернула себе авторитет» [1, с. 290], с одной стороны, благодаря ее антропологизации – «очеловечиванию», инициированному М. Блоком, с другой – в связи с ростом интереса к произведениям биографического жанра со стороны читательской аудитории. Свидетельством тому служит многообразие соответствующей печатной продукции. В России это журналы: «Биография», «Караван историй», «Персона», «Сноб», «Story»

и другие. Их ангажированность была подготовлена рядом социально-политических и культурно-психологических факторов, в числе которых либерализация, демократизация, гламуризация, медиатизация, селебритизация политики, культуры и шоу-бизнеса.

Персональная история многогранна: это история побед и поражений, индивидуальных и коллективных, история успеха. Ее предмет узок и широк одновременно, а междисциплинарные связи вмещают в себя едва ли не весь комплекс гуманитарных, общественно-политических и естественно-технических наук, включая историю науки и техники, историю искусства, культуры, международных отношений. Прошлое и настоящее традиционно ассоциируется с выдающимися людьми своего времени, с их вкладом в развитие истории, культуры, цивилизации.

Вековое господство европоцентризма в мировом масштабе привело к тому, что целые расы и этносы не видели себя в истории. «Невидимки», они, словно, не имели ни прошлого, ни будущего. Прежде всего, это касается Африки и африканцев. Иллюстрацией подобного восприятия себя и своего народа служит фрагмент повести писателя Бена Окри «Удивляя Богов», где автор в своеобразной (поэтико-метафорической) форме выразил свое отношение к проблеме «невидимости»:

«Лучше быть невидимым. Его жизнь была гораздо лучше, когда он был невидимым, но в то время он об этом не знал. Он родился невидимым.»

Его мать тоже была невидимой, и поэтому она могла его видеть... Его люди трудились на фермах под согревающими лучами солнца. У них были свои легенды и традиции, их не записывали, а запоминали. Все знали их по памяти... Его отправили в школу, где он узнал много странного, узнал чужой алфавит и открыл для себя, что время можно выразить словами. В школе он впервые узнал, что невидим. Он искал себя и свой народ во всех исторических книгах, которые только читал, и с удивлением, присущим юности, понял, что их не существует. Это настолько взволновало его, что он решил, как только вырастет, отправиться туда, где есть люди, которые действительно существуют, и посмотреть, как они выглядят... Однажды ночью он уехал, семь лет провел в странствиях, работал, где только мог, изучил много языков... Молчал... больше слушал... набирался знаний... Если кто-то интересовался... почему он так много путешествует... у него было заготовлено два ответа: «Я не знаю, зачем путешествую. Я не знаю, куда направляюсь»... «Я путешествую, чтобы узнать, почему я невидим... в поисках секрета моей невидимости»... Те, кто работал с ним в эти годы, видели в нем просто человека. В действительности они не видели его вообще» [2, р. 3–4].

Отсутствие письменной истории компенсировалось традициями устного творчества. Веками жители Тропической Африки жили в гармонии с природой, стараясь быть, как все, копируя опыт предков на

благо будущих поколений, не задумываясь о вкладе в развитие цивилизации. Примером тому являются бессмертные строки Эме Сезэра (1913–2008) из поэмы «Дневник возвращения в родные места» (1939 г.) [3]:

*«Да здравствуют те, кто ничего не изобретал.
Да здравствуют те, кто никого не поработал...
Да здравствуют те, кто не изобретал ни пороха,
ни компаса,
И те, кто не ставил газ и электричество
на службу человеку,
И те, кто не исследовал просторы
морей и небес...» [4, р. 73].*

Мировосприятие африканцев вполне укладывалось в формулу негритюда, открытую Леопольдом Сенгором (1906–2001): «Я чувствую, значит, я существую!», что дало ему возможность, вслед за Э. Сезэром, противопоставлять африканцев («людей ритма») европейцам («людям разума»). Сам он, «двуликий Янус», чернокожий интеллектуал, избравший своим кумиром Ж.-П. Сартра, принадлежал двум культурам, намереваясь вписать Африку в мировое политическое и культурное пространство. Его достижения как поэта и философа были высоко оценены. Он стал первым (и пока единственным) африканцем, удостоенным членства во Французской академии (в числе «сорока бессмертных»), а в историю вошел как первый президент Сенегала (1960–1980 гг.) [5].

Осознание собственной идентичности, индивидуальности, уникальности заставили

африканцев задуматься о том, что существует эго-история. Отсюда и пафосная, но справедливая установка: «Быть – это значит быть знаменитым».

Эпоха постмодерна, начало которой обычно относят к середине XX века и связывают с окончанием второй мировой войны (с обновлением политической ситуации в мире и регионах), ознаменовала собой поворот от политики этнической и расовой дискриминации и сегрегации к либерализации и демократизации. Почти одновременно оформились концепции ориентализма Э. Саида [6] и афроцентризма Ш. А. Диопа (Сенегал) [7] и М. К. Асанте (США) [8], в разной мере, каждая по-своему, претендующие на статус методологии научного, в том числе исторического и культурологического, исследования.

Презентация достижений африканцев в истории началась парадом суверенитетов в бывших колониях. Очевидными акторами на мировой арене стали Кваме Нкрума (Гана), Леопольд Сенгор (Сенегал), Нельсон Мандела (ЮАР) и другие выдающиеся африканцы. Их «знамя» было подхвачено писателями и публицистами, художниками и кинематографистами. На волне «афрооптимизма» возникли негритюд, афроцентризм и коншиенсизм – три направления африканской философии, а также выдающийся феномен нигерийской художественной литературы, продолжившей традиции европейского модернизма, и публицистики. Ангажированность их в настоящее время не вызывает сомнений.

Перцепция Африки и африканцев и репрезентация их образов в России на протяжении веков зависела от ситуации. Африканское происхождение А. С. Пушкина нивелировало негативное восприятие африканцев как варваров и дикарей. Африканские путешествия Н. С. Гумилева сформировали весьма привлекательный лирико-поэтический образ Африки, далекий от экзотизма. В XX веке Африка воспринималась как мировая периферия, «деревня», как отсталый в экономическом и социальном отношении континент, зона политической нестабильности, региональных и конфессиональных конфликтов.

Подъем освободительного движения, симпатии лидеров молодых государств к марксизму и социалистическому выбору способствовали в 1960-х годах распространению оптимистичного взгляда на будущее Африки. Африканские исследования динамично развивались. С 1957 года начал издаваться журнал «Азия и Африка сегодня», где наряду с российскими (советскими) учеными, писателями, журналистами публиковались и африканские авторы.

Свидетельством актуализации африканских исследований стало создание Института Африки РАН (1959 г.) [9], университета дружбы народов (1960 г.), которому в 1961 году было присвоено имя Патриса Лумумбы, одного из лидеров освободительного движения, кафедр африканистики на восточном факультете Санкт-Петербургского университета¹ и в Институте стран

¹ Кафедра африканистики была создана в 1944–1945 учебном году (сначала – кафедра африканистики и египтологии, с середины 1950-х годов – кафедра африканистики) [10, с. 21].

Азии и Африки МГУ имени М. В. Ломоносова². Африканская художественная и общественно-политическая литература стала переводиться на русский язык, формируя интересы и вкусы читателей.

Вплоть до середины 1980-х годов весьма значительными тиражами в свет выходили переводы Л. Сенгора [12]; Воле Шойинки [13], Кристофера Окигбо (Нигерия) [12]; Аьи К. Армы (Гана) [14], Нгути Ва Тхионго (Кения) [15, 16, 17] и других писателей и поэтов Африки. В 1977 году вышла в свет «знаковая» для российской африканистики книга В. В. Бейлиса «Воле Шойинка» [18] в серии «Писатели и ученые Востока». Обозначился, благодаря работам В. Мириманова [19, 20], интерес к искусству Тропической Африки. В 1981 году был подготовлен первый выпуск литературного альманаха «Африка», где, наряду с художественными произведениями, публиковались исследовательские материалы и публицистика, мифы, сказки.

В настоящее время ситуация радикально изменилась: глобальные исследования поглощают регионалистику, делая ее ведомой. Негативный образ Африки разрушает африканистику. Дефицит финансов, трансформация стратегии развития науки, смена приоритетов вытолкнули африканские сюжеты едва ли не на периферию научных исследований. Как следствие, лучшие

² Кафедра африканистики в ИСАА была основана в 1960 году [11, с. 5-6].

образцы нигерийской литературы, принадлежащие перу мэтров: В. Шойинки [21–27], Коле Омотосо [28–29], Бена Окри [2, 30–33], Бучи Эмечеты [34–35], созданные в конце XX и XXI веках, – так и остались не переведенными на русский язык. Сформировалось целое поколение авторов, чьи имена и произведения в принципе не известны российскому читателю.

Африка развивается. В Нигерии возник Нолливуд – вторая (после индийского Болливуда) – по числу выпускаемых фильмов киноиндустрия мира. Ее продукция не выходит в российский прокат. Рождение африканского модернизма и появление целой плеяды блистательных художников и скульпторов так и не было замечено и соответственно не вызвало интереса в российской художественной и академической среде. В популярной в России (и СССР) серии ЖЗЛ («Жизнь замечательных людей»), существующей более века, среди полутора тысяч биографий, нет ни одной африканской.

В 2014 году восьмидесятилетний юбилей В. Шойинки (он – первым из африканцев – стал лауреатом Нобелевской премии в области литературы в 1986 году) в России не отмечался, хотя праздновался по всему миру в течение нескольких месяцев. За последние четверть века журнал «Иностранная литература» не опубликовал ни одного его произведения (и никого из африканцев!). В. Шойинка лишь удостоился

чести быть упомянутым в одном из номеров 2011 года по случаю выхода в свет (в 2006 году!) его романа. В рубрике «По материалам зарубежной прессы», подготовленной Евгенией Лакеевой и Никой Бажановой, отмечалось:

«Книга нигерийского драматурга, обладателя Нобелевской премии Воле Шойинки “Ты должен идти на рассвет” рассказывает о жизни писателя в Нигерии, о его семье и друзьях, о его нововведениях в театре, бросивших вызов традиции и цензуре, о тяжелом режиме Сани Абача, подавлявшего всякое инакомыслие и оппозицию. Повествование о политических событиях и рассуждения о демократии, свободе, человеческой жизни перемежаются с трогательными и порой забавными историями о близких Шойинки, пересказами разных анекдотических ситуаций, вроде той, как писатель транспортировал контрабандой в Америку замороженную тушу дикой кошки, чтобы его студенты могли попробовать настоящее африканское барбекю.

“Публишерз уикли” назвал автобиографию Шойинки “концентрированным, но интригующим, разговором между писателем и его эпохой”. “Воле Шойинка не боится высказывать свое мнение, – пишет ‘Гардиан’, – он судит обо всем на основании собственного опыта. Шойинка однажды сказал: ‘Справедливость – первое условие человечности’, – и по этому же принципу строится диалог писателя с его творчеством, с аудиторией и политикой» [36].

Стиль данного фрагмента пренебрежителен; перевод, в том числе и названия романа, сомнителен. История о «замороженной кошке» вульгарна и унизительна, будучи вырвана из контекста, и вряд ли она могла бы спровоцировать у российского читателя интерес к новой книге В. Шойинки – образованнейшего человека, блестящего оратора и стилиста, из числа тех, кто (когда-то) «благодаря журналу заговорил по-русски» [37] и очень лояльно относится к российским читателям.

В ходе короткой беседы во время встреч с нигерийскими писателями В. Шойинкой в Претории³ и К. Омотсой в Йоханнесбурге автору этих строк пришлось пережить несколько неприятных минут. Оба в унисон выражали недоумение тем, что в стране, которая не так давно считала себя «самой читающей в мире» их не переводят (и не читают!). Комментарии излишни, к сожалению. Стереотипы в отношении Африки сохраняются и базируются на дефиците знаний о ней, ее истории и культуре, на невежестве и консерватизме читателей и издателей.

Отсутствие внимания к выдающимся африканцам в отечественной исторической науке и африканистике позволило автору данной монографии, в течение четверти века изучавшей интеллектуальную и культурную историю континента и диаспоры [38, 39], избрать для своей работы такое название: *НЕИЗВЕСТНАЯ АФРИКА*. Центральная тема книги – Африка достижений и людей, благодаря которым эти достижения

³ Встреча с В. Шойинкой состоялась во время Чтений Шойинки в университете Южной Африки (UNISA) в феврале 2012 года.

стали возможны, – на ее страницах представлена в виде нескольких глав (очерков) о тех, кто обрел мировую известность, но абсолютно неизвестен – невидим – в России. Имя им легион. Формат книги не позволяет включить всю имеющуюся информацию. Исследование продолжается.

Индивидуальная биография как форма измерения направления развития политических и социокультурных процессов, как правило, содержит некий «эффект реальности», в отличие от общих и даже вполне конкретных сведений об эпохе, представленных в исследованиях на основе широкого спектра статистических, партийно-правовых, мемуарных (отчасти субъективных), эпистолярных источниках и периодической печати. Отсюда и происходит привлекательность эго-истории. В рамках данной монографии автор поставила перед собой задачу показать, что для достижения успеха, людям, живущим, как правило, на рубеже культур: африканской и западной, – всегда важно было понять, «кто они?»; «откуда пришли?», «куда идут?», и намеренно дистанцировалась от экзотизма, учитывая, что достояния науки, литературы и искусства принадлежат человечеству.

Эксклюзивность представленных в книге творческих судеб связана с отчетливо выраженной креативностью и мотивацией (на успех!) ее героев, с осознанием ими своей миссии и намерения достичь высот в рамках профессии, став видными, дать возможность вписать свое имя в историю своего народа, а вместе с ним, и в историю всего человечества.

1. Репина, Л. П. Историческая наука на рубеже XX–XXI вв.: социальные теории и историографическая практика. М.: Кругъ, 2011.

2. Okri, B. Astonishing the Gods. L.: Phoenix House, 1995.

3. Césaire, A. Cahier d'un retour au pays natal. P.: Bordas, 1947.

4. Mazrui. A. The Africans: A Triple Heritage. Boston, Toronto: Little, Brown & Company, 1986. P. 73.

5. Гавристова, Т. М. Леопольд Седар Сенгор: поиски идентичности // Вестник ЯрГУ им. П. Г. Демидова. – Серия Гуманитарные науки. – 2012. – № 4/2. – С. 11–16.

6. Саид, Э. Ориентализм: Западные концепции Востока / Пер. с англ. А. В. Говорунова. Спб.: Русский мир, 2006.

7. Diop, Ch. A. The African Origin Of Civilization. Myth Or Reality. New York & Westport: Lawrence Hill & Company, 1974.

8. Asante, M. K. Afrocentricity: the Theory of Social Change. N.-Y.: Amulefi Publishing Co., 1980.

9. Мазов, С. В. «Организовать в Академии наук СССР Институт Африки» // Человек на фоне континента. Материалы научной конференции, посвященной 100-летию И. И. Потехина. М.: 2005. С. 30–34.

10. Желтов, А. Ю. К юбилейным датам петербургской африканистики. // Африканский сборник – 2011. Спб.: МАЭ РАН, 2012. С. 21.

11. Под небом Африки моей. № 4. М.: ИД «Ключ-С», 2009. С. 5–6.

12. Избранные произведения поэтов Африки. М.: Радуга, 1983.
13. Шойинка, В. Избранное. М.: Радуга, 1987.
14. Арма, А. К. Целители. М.: Прогресс, 1982.
15. Нгути Ва Тхионго. Кровавые лепестки. М.: Прогресс, 1981.
16. Нгути Ва Тхионго. Пшеничное зерно. Распятый дьявол. М.: Художественная литература, 1988.
17. Нгути Ва Тхионго. Распятый дьявол. М.: Радуга, 1985.
18. Бейлис, В. А. Воле Шойинка. М.: Наука, 1977.
19. Мириманов, В. Б. Африка. Искусство. М.: Искусство, 1967.
20. Мириманов, В. Б. Искусство Тропической Африки: Типология. Систематика. Эволюция. М.: Искусство, 1986.
21. Soyinka, W. Art, Dialogue and Outrage: Essays on Literature and Culture. Ibadan: New Horn, 1988.
22. Soyinka, W. Ibadan: The Penkelemes Years; A Memoir: 1946–1965. L.: Methuen, 1994.
23. Soyinka, W. Isara. A Voyage around «Essay». N.-Y.: Random House, 1989.
24. Soyinka, W. The Man Died. Prison Notes of Wole Soyinka. L.: Rex Callings, 1972.
25. Soyinka, W. Myth, Literature and the African World. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
26. Soyinka, W. The Open Sore of a Continent: A Personal Narrative of the Nigerian Crisis. N.-Y., Oxford: Oxford University Press, 1996.
27. Soyinka, W. You Must Set Forth at Dawn (2006) NY: Random House, 2007.

28. Омотосо, К. Воспоминания о недавнем буме. М.: Радуга, 1986.
29. Omotoso, K. Just Before Dawn. Ibadan: Spectrum Books Ltd. 2003.
30. Окри, Б. Голодная дорога. СПб: Амфора, 2001.
31. Okri, B. Dangerous Love. L.: Phoenix House, 1996.
32. Okri, B. Incidents at the Shrine. Glasgow: Flamingo, Fontana, 1986.
33. Okri, B. Starbook. A Magical Tale of Love and Regeneration. L.: Rider, 2007.
34. Emecheta, B. Ada's Story. L.: Allison & Busby, 1983.
35. Emecheta. B. Headabove Water. AnAutobiography. Cambridge: Heinemann, AWS, 1988.
36. Иностранная литература. 2011. № 6 // <http://magazines.russ.ru/inostran/2011/6/po15.html>
37. Юбилейная подборка // Иностранная литература. 1996. № 1 // <http://magazines.russ.ru/inostran/1996/1/podborca.html>
38. Гавристова, Т. М. Африканские интеллектуалы за пределами Африки. Ярославль: ЯрГУ, 2002.
39. Гавристова, Т. М. Изобразительное искусство «африканского зарубежья». Словарь – справочник. Ярославль: ЯрГУ, 2007.

Глава 1

Али Мазруи: репрезентация образа Африки и африканцев

*«Человек на рубеже... («на грани») –
проблема для аналитиков;
для самого человек она, возможно,
не столь значима».*

В. Шойинка

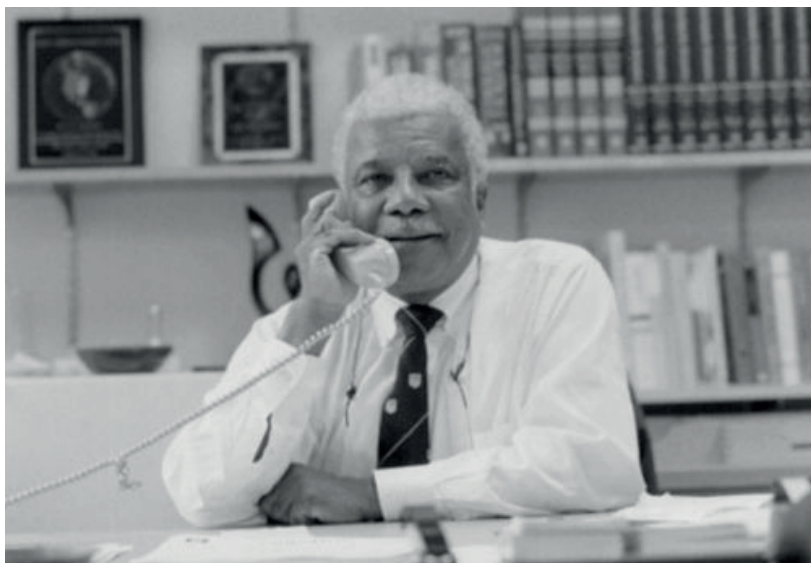
Фаворит успеха

Судьба Али Мазруи – едва ли не самого известного в настоящее время африканского интеллектуала, обладателя практически всех возможных титулов и наград, какие только существуют в мире африканских исследований, примечательна в силу разных причин и обстоятельств. Он мэтр, что является фактом общепризнанным. Автор более трех десятков книг и сотен статей, он умело тиражировал свои достижения. Ему удалось реализовать себя в разных сферах. Он известен как историк и культуролог, политолог и писатель, блистательный публицист (очеркист), использующий «силу аргументов и страсти» [1, р. 11], и эксперт в области международных отношений, как педагог и ученый, востребованный на уровне лучших университетов и телерадиокомпаний мира и организаций, входящих в систему ООН.

Его ангажированность связана с его квалификацией и обаянием личности. А. Мазруи артистичен и ироничен. Он аналитик; блестящий оратор и стилист; «задира» и «обличитель глупости» [1, р. 12].

Парадоксальность его рассуждений, шокирующая многих, рассчитана до мелочей. Подобно своему кумиру В. Шекспиру, А. Мазруи – мастер реминисценций, в духе французского интеллектуала Мишеля Монтеня (1533–1592), автора знаменитой книги «Опыты» [2]. Даже оппоненты и критики А. Мазруи («мазруифобы» [1, р. 37–38]) в пылу полемики всегда признавали «элегантность его стиля» [1, р. 7]. А. Мазруи не способен писать скучно» [1, р. 11] – только «красиво и энергично» [1, р. 7]. «Таковы все его произведения» [1, р. 11].

Принадлежность эпохе постмодерна в творчестве и поведении ученого очевидна и является частью детально продуманной игры. В среде его учеников с 1990-х годов имеет хождение термин «мазруиана». Подобного рода формулировки ироничны – в духе постмодернизма с его пристрастием к ассоциациям, ироническому цитированию и принципам двойного кодирования. Однако именно так называют комплекс монографий, статей, художественных произведений, написанных А. Мазруи более чем за полвека его деятельности. Их изучают студенты и аспиранты, ученые и политики. На них ссылаются, что подтверждают международные индексы цитируемости, в которых (в числе историков – африканистов) А. Мазруи в течение десятилетий лидирует наряду с Шейхом Анта Диопом.



Али Мазруи

«Мазруиана» – жизненное пространство ученого, территория, населенная его родными, коллегами, учениками, знакомыми, живыми и призраками. Они – объекты его исследований. Одни: Кваме Нкрума (1909–1972), Иди Амин (1928–2003) – сопровождали его всю жизнь, прямо и косвенно влияя на судьбу, определяя направления научных интересов. А. Мазруи лично знал Тома Мбойю (1930–1969), одного из политических деятелей периода борьбы за независимость Кении; Милтона Оботе (1924–2005), первого премьер-министра (1962–1966) и президента Уганды (1966–1971; 1981–1985), Кеннета Каунду (родился в 1924 г.), первого премьер-министра и президента Замбии. Ученый изучал их деятельность в контексте всемирной истории, истории

международных отношений и истории Африки. Другие – герои второго плана – существовали в ином измерении, создавая атмосферу эпохи (ее фон), являясь объектами исследования повседневной и гендерной истории. Положительные и отрицательные, трагические и комические, реальные и мифические, парадоксальные, персонажи – те, с кем связано прошлое, настоящее и будущее Африки (и самого А. Мазруи) – есть очевидные акторы всемирной истории. Пространство «мазруианы» вместило в себя теоретические изыскания и полемику с оппонентами, элементы сравнительного и ситуационного анализа, личный опыт и наблюдения.

Смещение методологических подходов, используемых ученым, правомерно: предмет исследования многогранен. А. Мазруи никогда не стремился заниматься узкими проблемами. Его интересовала глобальная история, ее подтекст и контекст. Глобализацию он рассматривал в историко-культурном измерении – во взаимосвязи с развитием христианства и ислама. Его излюбленные сюжеты включали экологию культуры. Бог и культура (основа идентичности) в его представлении – две части тождества. Он часто оперирует такими категориями, как успех, слава, гендер, поколение, изучая лидерство и легитимность, интеллектуальную и политическую историю, Африку и ее место в мире, историю диаспор, миграции и многое другое. Но главным объектом наблюдений и размышлений для ученого всегда были люди (и Африка).

Оппоненты А. Мазруи противоречивы в критике его наследия. Одни не разделяют взглядов на модернизирующую роль ислама. Другие утверждают, что качество его работ с возрастом снизилось, и из аналитика он превратился в комментатора, аккумулирующего и ретранслирующего знания. Противники его методологии упрекают ученого в недостаточном внимании к математическим методам, используемым в границах социальных наук (таблицам, графикам, диаграммам). Правые критикуют за радикальные антизападные, афроцентристские настроения и взгляды. В 1970-80-х годах его называли коммунистом и даже агентом КГБ. Левые обвиняют в афропессимизме, неверии в будущее Африки, снобизме и буржуазности [1, р. 37–38]. Кенийский писатель Нгуги Ва Тхионго, придерживающийся левых взглядов, многократно отмечал, что «А. Мазруи видит в империализме друга Африки, а ее врагами считает прогрессивный национализм, социализм, коммунизм» [1, р. 15].

Противоречивость оценок несколько не умаляет заслуг ученого. На протяжении жизни ему удавалось совмещать административную, педагогическую, исследовательскую, издательскую работу с публичной деятельностью. Он руководил Ассоциацией африканских исследований США; занимал должности вице-президента Международной Ассоциации политических наук (1978–1979), вице-президента Международного конгресса африканских исследований (1979–1991), вице-президента Королевского африканского

общества (Лондон), члена Академии искусства и науки Ганы, члена Международной ассоциации ближневосточных исследований; консультанта ООН и ЮНЕСКО; члена комиссий по правам человека и предотвращению ядерной угрозы, участвовал в издательских проектах ЮНЕСКО и ряда университетов мира; являлся вице-президентом Совета международного африканского института (Лондон).

А. Мазруи родился в Момбасе (Кения) 24 февраля 1933 года в знатной мусульманской семье. Его отец был потомственным кади – мусульманским судьей. Он умер, когда сыну исполнилось 14 лет. В детстве и юности Али мечтал учиться в Аль-Азхаре, в Каире, в старейшем мусульманском университете мира. Отец хотел, чтобы сын стал исламским богословом (шейхом). От отца Али досталось немало талантов – способность писать, полемизировать [1, р. 271–272]. Они всегда ценились в исламской среде.

Момбаса – крупный порт на Индийском океане, веками живший торговлей. Его история восходит к XII веку. Ибн Батута в 1331 г. восхищался местными деревянными мечетями; Васко да Гама побывал здесь в 1498 г., открыв путь для миссионерской деятельности. В 1638 г. город был объявлен португальской колонией, в 1698–1888 гг. входил в состав султанатов Оман и Занзибар. В 1920 г. Кения получила статус колонии Великобритании, Момбаса стала ее частью. Ислам и христианство сосуществовали здесь с африканскими верованиями. Эту триаду – «тройное наследие» [3] – А. Мазруи

в дальнейшем будет считать основой современной африканской идентичности, истории и культуры.

Образ жизни горожан (торговля, посредничество) предполагал знание разных языков – английского, арабского, суахили. Для А. Мазруи «английский – первый язык на протяжении сознательной жизни, общественной и частной, но не родной язык – не язык предков». Для его пятерых «детей английский стал родным языком»: их матери говорили по-английски – для них он был родным» [4, р. 10]. Европейски образованные африканцы, как правило, знали еще латынь и греческий. Некоторые неплохо владели немецким языком.

Принадлежность к культуре англосаксонского мира для А. Мазруи диктовалась языком. В школе обучение велось на английском. Круг его чтения в подростковом возрасте включал Библию, В. Шекспира [5, р. 113–114], К. Марло, Дж. Милтона, Р. Киплинга – то же, что читали К. Нкрума, Дж. Ньерере. М. Оботе и другие ученики грамматических школ. Школьная библиотека была укомплектована английской классикой. В семье, дома, читали Коран. Благодаря книгам, молодой африканец рано осознал, что для того, чтобы достичь успеха, надо учиться, и время от времени цитировал У. Блейка, стихотворение «Черный мальчик»:

*Мне жизнь в пустыне мать моя дала.
И черен я – одна душа бела.
Английский мальчик светел, словно день,
А я черней, чем темной ночи тень... [4, р. 82]*

Однако именно любовь к В. Шекспиру сохранилась на всю жизнь. Для А. Мазруи В. Шекспир универсален. Его произведения – азбука жизни, наряду с христианством, роль которого в аккультурации африканцев, по мнению ученого, велика [6, р. 18–19].

«Европа экспортировала сюда (в Кению – Т. Г.) не только управляющих, чиновников и предпринимателей, но и торговцев религиозными верованиями: мусульман, позднее – христиан, что привело к формированию тройного наследства... Сегмент традиционной африканской жизни дополнялся сегментами исламской и христианской традиции, создавая новое, обогащенное исламским и европейско-христианским влиянием» [6, р. 31–32], общество.

Колониальные власти в середине XX века уделяли немало внимания просвещению африканцев, подготовке высококвалифицированных кадров для работы в сфере управления, образования, здравоохранения. Способный молодой человек был замечен и отправлен на учебу в метрополию. Степень бакалавра он получил в Манчестерском университете (1960 г., Великобритания), магистра – в Колумбийском (1961 г., Нью-Йорк, США), доктора философии – в Оксфордском (1966 г., Великобритания).

Оксфорд произвел на А. Мазруи неизгладимое впечатление. Он приехал туда в 1961 г. и почти сразу подружился с Клодом Уэлчем Младшим. Два «аристократа: кенийский и ботсванский –

видели смысл существования в академической карьере, хотя пробовали себя в журналистике и литературе» [1, р. 174].

В 1962 году А. Мазруи женился. Его супругой стала англичанка Молли (Муна) Викерманн, по профессии учительница. Они прожили вместе двадцать лет (1962–1982 гг.) и развелись. От первого брака родились три сына: Джамаль, Аль'Амин, Ким Абубакар. Второй брак был зарегистрирован в США в 1991 году: по стечению обстоятельств, вторая жена А. Мазруи – Паулин Ути – тоже учительница (родом из Нигерии). От второго брака у А. Мазруи – два сына: Фарид Чинеду и Харид Икенечукву.

Нуффельдский колледж, где А. Мазруи писал диссертацию, был создан в 1937 году и назван в честь Уильяма Морриса (1877–1963), промышленника и филантропа, лорда Нуффельда (небольшой деревеньки вблизи Оксфорда). Вплоть до настоящего времени это один из самых молодых, небольших и демократичных университетских колледжей, располагающий большой библиотекой и разнообразными возможностями для ведения исследований в области социально-политических и гуманитарных наук. Изначально колледж был открыт для совместного обучения (и проживания в границах одного общежития, что не было принято ранее) мужчин и женщин. Со временем в нем стали учиться представители разных рас и национальностей.

Пребывание в Оксфорде совпало с периодом освобождением Африки. Парад суверенитетов (Кения получила независимость 12 декабря

1963 г.), создание Организации африканского единства (1963 г.), обновление panaфриканизма прежде всего за счет идеи создания Соединенных Штатов Африки, инициированной первым президентом Ганы, способствовали нарастанию «афрооптимизма». Африка воспринималась уже не как поле охоты на чернокожих, а как олицетворение свободы, равенства, братства. Ее освобождение рассматривалось африканцами, вслед за К. Нкрумой, «как освобождение всего человечества» [7, р. 78]. Историческая ситуация требовала пересмотра стереотипов. Однако годы ушли на то, чтобы освободиться из плена группового сознания и найти свой путь.

В плену panaфриканизма

Panaфриканизм – одна из ключевых тем в истории Африки XX века – в трудах А. Мазруи изучалась изнутри и снаружи, в границах африканских и афроамериканских исследований, с позиций европо- и афроцентризма. С panaфриканизмом ученый связывал пробуждение расового сознания, а его значение видел в сотрудничестве и консолидации всех регионов Африки и «Афрабии» (Африки и Аравии). Он отмечал, что «связи, объединяющие черных африканцев, базируются на том, что они черные, а связи, объединяющие черных африканцев с арабо-африканцами – на солидарности небелых» [8, р. 26]. Нигерия, по мнению А. Мазруи, должна играть на континенте особую роль, как Бразилия в Латинской Америке.

Основа панафриканизма для этносов, проживающих в Тропической Африке (южнее Сахары), – их чернота; на континенте в целом – общее унижение, пережитое в период колониального господства белой расы. В панафриканизме А. Мазруи видел, по крайней мере, четыре составляющие, которые нельзя не учитывать. Во-первых, панафриканизм Африки южнее Сахары; во-вторых, всеафриканский панафриканизм, нацеленный на консолидацию Африки к югу и северу от Сахары (он нашел выражение в создании и деятельности ОАЕ); в-третьих, трансатлантическая разновидность панафриканизма – панблэкизм, связующий народы черной Африки и всю чернокожую диаспору (черных американцев, бразильцев, жителей Вест-Индии, стран Европы); в-четвертых, трансатлантический панафриканизм, объединяющий вместе представителей Африки (в целом) и всей африканской диаспоры, включая южноафриканцев и арабов [8, р. 27].

А. Мазруи долго находился в плену панафриканизма, сочувствуя К. Нкруме и критикуя его. Он сравнивал кумира Африки с генералом де Голлем, а слабое звено в его политике связывал с кризисом идентичности. В глазах А. Мазруи К. Нкрума с его идеей Соединенных Штатов Африки и де Голль, мечтавший о европейской солидарности от Урала до Пиренеев, были типичными патриотами – государственниками. Их отличала большая любовь соответственно к Африке и Франции. Однако, в отличие от Ш. де Голля, К. Нкрума в первую очередь сознавал себя африканцем (потом ганаянцем), что мешало

ему думать об интересах своего народа. Де Голль же, по мнению А. Мазруи, – прежде всего француз [8, р. 42].

Осагиефо (Спаситель – на языке акан) [9, р. 220–221] – одна из центральных фигур «мазруианы». Почти во всех своих книгах и публичных выступлениях А. Мазруи обращался к личности К. Нкрумы. В лекции «Ситуация в Африке спустя тридцать лет после падения режима Кваме Нкрумы», прочитанной в разных странах и университетах в 1990-х годах, он рассуждал о нем как о поэте, писателе, философе. В таком ракурсе личность К. Нкрумы не рассматривал никто, за исключением К. Э. Аппиа, профессора Гарвардского университета, историка и философа, лично его знавшего.

По мнению А. Мазруи, место К. Нкрумы в истории Африки схоже с ролью Джорджа Вашингтона в истории США. А. Мазруи интересовала государственная и общественно-политическая деятель К. Нкрумы, период его президентства, эволюция взглядов, но, более всего, человек, христианин, изгнанник. Ученый анализировал взгляды, язык, риторику, как блистательно К. Нкрума владел словом. В книге «Политические ценности и образованный класс», в параграфе под названием «От Киплинга к Ленину», А. Мазруи проследил изменение литературного стиля К. Нкрумы по мере того, как тот, оставив А. Теннисона и Г. Вордсворта, увлекся трудами В. И. Ленина [10, р. 73], что нашло отражение в работе «Неоколониализм: последняя стадия империализма» [11].

Своеобразная – отчасти философская, гуманитарная – трактовка образа К. Нкрумы носит концептуальный характер, хотя нередко вызывает негативную реакцию у оппонентов. И все же вопрос, поставленный А. Мазруи в 1960-х годах, как можно одновременно совмещать приверженность к марксизму-ленинизму и ощущать себя «царем», остается открытым вплоть до настоящего времени. Тем более что ученый осуждал так называемое еврейское видение «негра» (З. Фрейда, А. Эйнштейна, К. Маркса) с акцентом на варварство, отсталость, неполноценность, за что его нередко упрекали в антисемитизме [6, р. 50].

А. Мазруи обращал внимание на парадоксальность убеждений и действий К. Нкрумы, высоко оценивал созданную им философию, изложенную в фундаментальной работе под названием: «Коншиенсизм» [7] – «самой африканской из вышедших из-под его пера книг» [6, р. 50]. Теорией коншиенсизма восхищались многие чернокожие интеллектуалы. Дьялло Телли, тогда еще будущий генеральный секретарь ОАЕ, присутствовавший на презентации издания, назвал главным достоинством работы то, что «она вполне могла бы развенчать ложь о так называемой неспособности африканца подняться до высот логического мышления» [6, р. 50]. Почтение, проявляемое к К. Нкруме – философу, не мешало А. Мазруи полемизировать с ним во всем, что касается внутренней политики – политики диктата, и учитывать главное: К. Нкрума – великий африканец, интеллектуал, личность героическая и трагическая.

Поиски идентичности

Проблема идентичности (и аутентичности) не могла не занимать А. Мазруи. Освобождение Африки на его глазах коренным образом изменило судьбы миллионов людей. Видимое (в границах колониальных империй), хотя и относительное, единение народов, племен, кланов, некоторые из которых вполне комфортно ощущали себя «под европейским зонтиком», «было взорвано во всех измерениях» [12, с. 979]. Одни, обретая независимость, теряли право называться британским или французским подданным. Другие намеревались самоопределиться, встав на путь борьбы за право своего этноса. Свидетельством тому служит история кровопролитной гражданской войны в Нигерии (1967–1970 гг.) и создания государства Биафра. Третьи ощущали отчуждение в силу полученного образования. В Африке «европейцы», в Европе «африканцы», многие уезжали в США, однако и там продолжали существовать на грани социумов и культур.

А. Мазруи считал, что множественность (и, как следствие, вариативность) идентичности – благо: идентичность не есть величина постоянная. Влияние психологических факторов, творческого воображения и истории на самоидентификацию, на оценку человеком его роли и места в обществе, по мнению ученого, является решающим [5, р. 83]. Различия в подходах к идентичности А. Мазруи связывал со спецификой языка, культуры, образования. По его наблюдениям,

англо-говорящие африканцы больше склонны к консолидации на этно-национальной почве, нежели франкоговорящие. Среди англофонов, учившихся в США (начиная с К. Нкрумы и Н. Азикиве), их больше, нежели среди тех, кто учился в Великобритании. Причины кроются в специфике ситуации. В бывших французским колониях целенаправленно проводился процесс культурной ассимиляции. В США на африканцев экстраполировалось отношение к американским неграм (афроамериканцам). Именно в США студенты – африканцы начинали понимать, что такое дискриминация, сталкиваясь с ее проявлениями, что способствовало формированию расового сознания» [4, р. 51].

А. Мазруи целенаправленно занимался изучением идентичности африканцев и афроамериканцев, выявляя общее и особенное. В поле его зрения попали теории негритюда, афроцентризма и африканской личности. Их он рассматривал как альтернативу европоцентризму, в течение столетий определявшему развитие науки, культуры, образования. По мнению ученого, в сознании афроамериканцев в 1960–1980-х годах силен был комплекс неполноценности. Видение негра как существа в своем развитии стоящего ниже других, веками существующее в литературе, повлекло за собой их сравнение с другой категорией «отверженных» – евреями [6, р. 50]. В разнообразных, преимущественно афроцентристских, исследованиях, афроамериканцы сами сравнивали себя с евреями, противопоставляя «черную силу» «силе ума». Они

называли «евреев мозгами белого общества» [6, р. 57], а «негров – «черными воителями», борцами за консолидацию и единение» [6, р. 58].

Характерные мессианские настроения сближали две категории «гонимых, притесняемых, поправных в правах меньшинств, находящихся в окружении враждебно настроенного общества (белых) в XX веке» [6, р. 55]. В среде афроамериканцев они были обращены как в сторону Африки, так и внутрь общины, что, по мнению ученого, только затрудняло процесс обретения идентичности. Во избежание радикализации сознания, сегрегации и остракизма следовало сосредоточиться на поисках позитивных решений. Залог успеха А. Мазруи видел в ориентированности на профессию – на ученость [6, р. 56], что всегда было характерно для африканцев – не афроамериканцев.

Наиболее приоритетной из многих форм идентичности А. Мазруи считал профессиональную. Она давала право на самореализацию в глобальном пространстве вне зависимости от расы, этноса и конфессиональной принадлежности. А. Мазруи понимал, что в Африке образование на протяжении десятилетий отчуждало интеллектуальную элиту от масс. Слово «ученый» (scholar) внушало ужас людям неграмотным, вызывая нередко негативную реакцию и страх [6, р. 90].

А. Мазруи интересовал вопрос, что испытывали «черные европейцы», возвращаясь в Африку. Сам он еще в период учебы в Великобритании, бывая на родине, ощущал отчужденность, которая выражалась в восприятии его достижений

окружающими со стороны («чужой среди своих»), а не в его намерении замкнуться в «башню из слоновой кости». Сами чернокожие интеллектуалы редко испытывали отчуждение от своего народа. Напротив, за пределами Африки они более всего тосковали о том, что нельзя было взять и увезти с собой (дух Африки, ее священные рощи, ее тотемов). А. Мазруи цитировал близкое ему высказывание Дж. Кениаты, относящееся к 1930 году: «Культура, которую человек наследует, позволяет ему ощутить свое человеческое достоинство» [5, p. 108]. При этом ничто не мешало ему оставаться приверженцем английского языка и культуры.

Ограничение использования английского языка в странах Африки, ставшее особенно очевидным на рубеже XX–XXI веков, А. Мазруи рассматривал как явление негативное. Он отмечал, что позитивными могли бы стать деколонизация языка (изменение стереотипов в отношении слова «черный», отказ от использования таких негативных по смыслу и оскорбительных для чернокожих идиом, как «черная метка», «черная весть», «черная мысль», «черная вдова» и им подобных [4, p. 11]), поощрения билингвизма, введение преподавания африканских языков. По мнению ученого, проблемы языка в Африке не только и не столько лингвистические, сколько социально-культурные, исторические. Перспективы развития континента связаны с интеграцией в мировое политическое и культурное пространство, и английский язык в данном случае играет ключевую роль («не эсперанто же!»).

«Минуй нас, пуще всех печалей, и барский гнев, и барская любовь» [13, с. 7]

На исходе 1960-х в Уганде А. Мазруи познал вкус самого настоящего изгнанничества (внутреннего изгнания, вынужденной самоизоляции). Англоман, муж белой женщины, начавший карьеру как афро-мусульманский политолог, по окончании курса в Оксфорде был принят в штат университетаMakerere (Кампала, Уганда), созданного в 1963 году, где возглавил отделение (кафедру) политических наук и одновременно факультет общественных наук – в качестве декана. За шесть лет работы в университете Makerere А. Мазруи написал 45 статей и 4 монографии: весьма продуктивный период в его деятельности [1, р. 17]. Он, вероятно, мог бы продолжаться, если бы не приход к власти Иди Амина (1971–1979 гг.). Под угрозой расправы из-за конфликта с президентом в 1973 г. А. Мазруи был вынужден покинуть страну. Не будучи угандийцем, «он не смел даже тени бросить на землю своих предков» [1, р. 178], – так распорядился И. Амин.

В историю Дада Иди Амин вошел как создатель одного из самых жестоких политических режимов. Период его правления унес полмиллиона жизней (всего в Уганде проживало 19 млн. человек). 2 тысячи жизней осталось на личном счету президента: ему нравилось убивать. Фельдмаршал угандийской армии, И. Амин нигде не учился, едва умел читать и писать; в 16 лет принял ислам; всю жизнь отличался очевидной эксцентричностью, предлагал королеве Елизавете передать ему полномочия

главы Британского содружества. Его вкусы были противоречивы. Он увлекался авто- и мотогонками и мультфильмами У. Диснея. Его кумиром был А. Гитлер, а свою склонность к каннибализму [14] сам он объяснял ненавистью к оппозиции и инакомыслящим. Придя к власти, президент проявлял интерес к молодому интеллектуалу – мусульманину, которому надлежало стать его летописцем, биографом. Однако вскоре милость сменилась на гнев: никто не мог критиковать политику президента.

Каква по отцу, президент И. Амин обладал высоким ростом (192 см) и большим весом (110 кг в зрелые годы). Огромный, не щадящий никого (ни женщин, ни детей, в том числе своих), И. Амин представлял собой «типичный продукт эрозии власти прозападных элит в постколониальной Африке» [1, р. XVI]. А. Мазруи объективно с разных сторон рассматривал период его правления, выявляя причинно-следственные связи, анализируя победы и поражения. С точки зрения ученого защита И. Амином традиционной (африканской) культуры была важна и целесообразна, как и придание суахили статуса государственного языка. А. Мазруи допускал справедливость намерения президента узаконить полигамию. Согласно нормам шариата мужчина – мусульманин вправе иметь четырех жен, если он в состоянии их содержать. А. Мазруи критиковал неоправданные миграции, спровоцированные президентом, из деревни в город. Его возмущали неприятие И. Амином ряда политических деятелей (например, Дж. Ньерере, президента соседней Танзании, конфликты с которым осложняли

ситуацию в ОАЕ), его грубость и агрессия. Однако он признавал за ним смелость, решительность и крепкий («крестьянский») ум [1, р. 7].

Жизнь свела А. Мазруи с еще одним каква. Заместитель директора Института глобальной культурологии в Бингхемптонском университете Омари Кокол (1952–1996) был его учеником и коллегой. Блестящий студент-политолог, выпускник университета Макерере (бакалавр, 1976 г.), он выиграл стипендию для обучения в магистратуре Манчестерского университета, а докторскую диссертацию защитил Делхаузском университете в Канаде [15]. Образец деликатности и интеллигентности, Омари располагал к себе людей. Его безвременная кончина не позволила ему завершить книгу «Политическая социология гендера» (в соавторстве с африканистом, антропологом Марией Гроц-Нгейт). Он не успел выступить на заседании Ассоциации африканских исследований с докладом «Африканское тройное наследство. 1986–1996», не написал, как хотел, биографию А. Мазруи.

Учителя и ученика многое связывало: Уганда, университет Макерере, Бингхемптон, научные интересы. А. Мазруи выступал по отношению к более молодому коллеге в роли интеллектуального наставника, отработанной десятилетиями. О. Кокол видел в учителе кумира – пример для подражания («икону, созданную в юности») [1, р. XVI].

Внешне И. Амин и О. Кокол – два каква – были похожи: высокие, сильные, статные, крупные, с блестящей угольно-черной кожей.

Их семьи общались. Однако О. Кокол, ученый, джентльмен, далекий от политики и ее амбиций, был полной противоположностью И. Амина. Его ужасало все, что связано с диктатурой и тиранией. Он возложил на себя миссию донести до ума людей, что каква могут быть добрыми и мудрыми, современными и рациональными. Его наивная мечта отчасти осуществилась [1, р. XII], и, если бы, как предполагал А. Мазруи, О. Кокол написал биографию А. Мазруи, а А. Мазруи – И. Амина, вышло бы интересно. Все трое, «дети» своего времени, несли в себе заряд того, что А. Мазруи называл «тройным наследством» [3].

И. Амин, несмотря на личное знакомство, оставался для молодого каква фигурой политической – историческим персонажем. А. Мазруи и О. Кокол сходились во мнении, что И. Амин есть некая комбинация невежества, африканства и ислама. Воздействие образования, европейской учености отличало учителя и ученика от кровавого диктатора, хотя они тоже были африканцы и мусульмане. Различия оба видели в воспитании и реализации обычных человеческих качеств, не зависящих от расы, этноса и конфессии.

После смерти О. Коколы кенийские и угандийские родственники хотели вернуть тело на землю предков. Однако ислам требует быстрого погребения. О. Кокола похоронили в Нью-Йорке, в Бингхемптоне, по мусульманскому обряду с согласия его американской семьи. Пригласили имама из мечети. Провожали О. Коколу под чтение Корана и его любимые записи западной

и африканской музыки. Еще одна комбинация «тройного наследства»: каква – мусульманин, получивший блестящее западное образование. В память о нем наставник написал статью: «Омари Кокол: между учителем А. Мазруи и африканским тройным наследством» [1, р. XI–XIII]. Интерпретацией любимой триады (ислам, христианство, африканские традиции) стало приведенное в тексте шутливое стихотворение:

*«Мусульмане крутятся – вертятся,
Прерываясь, чтобы помолиться.
Христиане приходят и уходят,
Превознося Микеланджело.
Туземцы целуют оракула
В надежде на еще одно чудо.
Разве не это называется
Тройным наследием Африки» [1, р. XII].*

Тройное наследство

А. Мазруи с юности интересовало влияние традиций на общество и личность. Он рано пришел к пониманию комплекса воздействий (ислам, английский, образование и работа в лучших университетах мира). Кем он сам себя ощущал, как воспринимали его окружающие – ответы на поставленные вопросы несложно найти в его трудах, которые, наряду с осмыслением прошлого и настоящего, произведений предшественников, содержат его собственный универсальный и уникальный опыт (наблюдения, впечатления).

Эмпирический материал, включенный в его произведения, многообразен. Это описания его встреч с политическими деятелями и учеными, впечатления от просмотра фильмов и чтения книг. В контексте изучения идентичности особый интерес представляют его личные ощущения, полученные, например, от столкновения с проявлениями расовой дискриминации, в том числе в ходе его первой поездки в США. А. Мазруи отмечал:

«Как африканец, я имею богатый опыт унижений и подвергался расовой дискриминации во всех ее видах в разных странах, на различных этапах моей жизни, с детства, с тех времен, когда я жил в колониальной Кении, где хозяевами были белые и где изо дня в день я сталкивался с проявлениями расовой сегрегации» [16, р. 23].

В книге «Состояние Африки: политический диагноз» А. Мазруи считал нужным поделиться с читателями впечатлениями о случаях, которые задела его как африканца, мужа белой женщины, отца детей-полукровок, человека и мужчину. Первый имел место в 1965 году, когда он и его жена Молли впервые отправились в США. До отъезда они читали и слышали от друзей, что в Америке неоднозначно относятся к черно-белым бракам. В первой половине 60-х годов в ряде штатов они были запрещены. В 1963 году Верховный суд США издал конституционный указ, согласно которому действие местного законодательства ограничивалось. Указ медленно входил в силу, и, направляясь в Чикаго

и Лос-Анджелес в 1965 году, супруги знали, что придется миновать ряд территорий, где появление смешанной пары может вызвать затруднения. Почти половина американских штатов (22–23) в те годы выступала против межрасовых браков.

Молодую семью, путешествующую вместе с сыном Джамалом, могли разлучить в гостинице, не пропустить в кафе или ресторан. Между тем в мотелях, где останавливались супруги, никто не задавал лишних вопросов и не демонстрировал враждебности, хотя в преддверье каждой остановки они переживали острое чувство безысходности и смущения просто от ожидания того, что им откажут или выразят неудовольствие, когда они спросят о комнате для ночлега. Страх быть разлученными, а, значит, униженными, как Дамоклов меч, сопровождал супругов на протяжении поездки.

Второе происшествие, о котором вспоминает А. Мазруи, относится к середине 70-х годов, когда он с женой и двумя детьми вновь отправился в США. Обсуждение проблемы смешанных браков завершилось. Казалось, ничто не предвещало осложнений. За рулем автомобиля сидела Молли, которая во время путешествий выполняла функции водителя. В течение дня она преодолевала 300–400 миль. На пути из Стэнфордского университета в Сиэтл пришлось сделать остановку на ночлег. Дети «дошли до ручки». Жена устала. Однако администратор гостиницы отказался принять их. В ответ на реплику о том, что, если нет мест, следует убрать объявление, он предложил комнату, практически без мебели и слишком маленькую для

четверых. Усталость и безвыходность ситуации заставила путешественников согласиться. С трудом разместившись, они увидели в окно, как к мотелю подъехала машина и белые постояльцы получили благоустроенную, большую и светлую комнату. Пришлось встать, одеться, повздорить (в США в 1970-х расовая дискриминация была запрещена; хозяева, нарушив закон, могли потерять лицензию) – только после этого в комнату принесли телевизор, несколько подушек и более или менее обустроили семью.

А. Мазруи упоминал и о других случаях дискриминации. Он писал:

«Когда моя жена в Мичиганском банке снимает деньги со счета, у нее не спрашивают документов, – у меня требуют удостоверение личности... В аэропорту Хитроу, продвигаясь по «зеленому коридору» в потоке белых, говорящих «нет ничего для декларации», досмотру подвергают меня» [16, р. 25].

Интеллектуал, один из немногих фаворитов И. Амина, не побоявшийся вступить с ним в конфликт, преуспевший в лоне мировой африканистики, в 1974 году получил место профессора в Мичиганском университете, где возглавил Центр афроамериканских и африканских исследований (1978–1981 гг.). В 1989 году он перешел в Бингхемптонский университет (Нью-Йорк). В 1990 году ему была предложена должность директора Института глобальной культурологии,

созданного по инициативе губернатора Нью-Йорка Марио Куомо в 1991 году.

Пик творческой активности А. Мазруи пришелся на вторую половину 1970-х, когда вышли в свет «Политическая социология английского языка» (1975 г.) [4], «Международные отношения в Африке» (1977 г.) [8], «Политические ценности и образованный класс в Африке» (1978 г.) [10], «Суахили, общество и государство: политическая экономия языка» (1995 г.) [17], «Всемирная федерация культур: африканские перспективы» (1976 г.) [18]. В США он написал более двух десятков книг: это монография «Культурные факторы в мировой политике» (1990 г.) [19], биография Джулиуса Ньерере «Титан Танзании» (2002 г.) [20], «Африканские проблемы и американский опыт: история о двух Эдемах» (2004 г.) [21] и другие. Некоторые работы написаны в содружестве с сыном Аль'Амином, историком и лингвистом, специалистом в области афроамериканских исследований, профессором университета Огайо [22].

Новые условия диктовали и другие точки отсчета. Как педагог и историк, А. Мазруи видел свое предназначение в пропаганде исторических знаний, в роли интеллектуального посланника африканской культуры в игнорирующем ее существование обществе. Особую ценность представляло тиражирование образа Африки в СМИ – то, за что его знают и ценят во всем мире. В 1979 году А. Мазруи был удостоен почетного права выступить с циклом лекций по истории Африки

на BBC (British Broadcasting Corporation). Позднее два авторитетных британских издательства («Cambridge University Press», «Heinemann») выпустили их в виде учебных пособий.

В 1986 году на экраны вышел телесериал «Африканцы: тройное наследство» (9 серий). Его автором: сценаристом и постановщиком – был сам А. Мазруи, продюсерами выступали BBC и нигерийское телевидение. В том же году издательство BBC выпустило книгу с одноименным названием, ставшую бестселлером в Великобритании и рекомендованную к изданию в США. Фильм стал итогом многолетних размышлений ученого об Африке и африканцах. Он вызвал неоднозначную оценку в американской печати. Автора и продюсеров обвиняли в претенциозности и фальши, в пристрастности и морализме. Компания, предоставившая деньги на производство, лишилась кредита. Фильм не имел ничего общего с характерными для Америки представлениями об Африке, с образом, который навязывала зрителю официальная пропаганда. А. Мазруи пытался объяснить, что хотел сохранить баланс между тем, как рассматривался континент с точки зрения колониальной истории, и тем, что было на самом деле, выявив три пласта, сформировавших современную африканскую историю и культуру – собственно африканские традиции, христианство и ислам.

На рубеже XX–XXI веков он выступал с лекциями и интервью в Африке, Азии, Австралии, в США, во Франции и Великобритании, в программах

радиостанций «Голос Америки» и ВВС, стремясь донести до аудитории правду об Африке. Ему всегда были тесны рамки исторического исследования: его интерес к изучению Африки был гораздо шире. Ученого привлекали сюжеты на стыке истории, политологии, социологии, психологии, культуры. Он тиражировал их как африканский историк-либерал, обладающий энциклопедическими знаниями, и публицист, обращаясь к массовой аудитории.

Одним из первых А. Мазруи обратился к изучению интеллектуальной истории. К числу интеллектуалов он относил К. Нкруму, Д. Ньерере, Э. Сезэра, Л. Сенгора, Ш. А. Диопа и беспощадно их критиковал, а Ш. А. Диопа даже называл «экстремистом». Между тем оценка их деятельности, данная ученым, объективна и оригинальна. А. Мазруи рассматривал интеллектуалов как составляющую универсального (международного) сообщества, интегрированного в универсальную (западную) культуру, и настаивал на том, что их время, по крайней мере, в Африке, еще не пришло. По его мнению, они вплоть до настоящего времени не способны реализовать себя, что делает их изгоями, диссидентами, изгнанниками.

А. Мазруи изучал вклад африканцев в развитие цивилизации, отношения интеллектуалов и власти, проблему ее сакрализации в Африке. В книге «Политические ценности и образованный класс Африки», которую сам автор рассматривал как аккумуляцию своего собственного опыта (ученого, педагога) он акцентировал внимание на широком круге проблем истории и экологии культуры.

Сквозь строки его произведений проступает образ скрупулезного исследователя и любящего отца, требовательного к себе и другим, мягкого, интеллигентного, учтвого человека, способного постоять за себя и свои интересы. В молодости он мечтал стать великим ученым. Практически все его произведения, написанные в 1960-х годах, пронизывала мысль о том, что неплохо бы взрастить африканского В. Шекспира, А. Ньютона, А. Тойнби, О. Шпенглера. Возможно, А. Мазруи мог бы претендовать на эту роль. Он прошел через поиски идентичности, был свидетелем поворотных событий второй половины XX – начала XXI веков, дав им оценку в произведениях.

Возвращение домой

А. Мазруи скончался 12 октября 2014 года в Нью-Йорке в возрасте восьмидесяти одного года, когда данная книга уже была подготовлена для печати. Информация о его смерти тиражировалась теле- и радиоканалами, в том числе ВВС [23] и Аль-Джазира [24], ссылки на нее размещались на сайтах многих университетов. В кенийских и британских газетах были опубликованы некрологи и соболезнования [25]. В США имя ученого было включено в справочник выдающихся людей, скончавшихся в 2014 году. Президент Кении Ухуру Кениатта отметил, что Кения лишилась одного из самых выдающихся интеллектуалов – интеллектуального «гиганта» Африки – и самого блестящего оратора [23].

СМИ напомнили о том, что в 2005 году А. Мазруи входил в сотню наиболее авторитетных интеллектуалов мира [26]. Его деятельность (до конца жизни он оставался директором вверенного ему института) вновь оказалась в центре внимания, его вспоминали как ученого, верного идеалам гуманизма и открытости [27]. А его три сына от первого брака в качестве уроков от общения с ним отмечали его интерес знаниям, любовь, доброту, смелость и ненависть к любым проявлениям насилия [28].

В памяти автора этих строк А. Мазруи останется мэтром, ученым, идущим в ногу со временем. Наше знакомство состоялось благодаря электронной переписке: А. Мазруи – человек динамичный, добрый, мудрый и отзывчивый, всегда отвечал на письма коллег (и друзей), в том числе и из-за рубежа. Я буду помнить его как автора одного из самых интересных и фундаментальных томов [29] многотомной истории Африки, издаваемой под эгидой ЮНЕСКО, и рекомендовать его труды студентам, чтобы читали на английском (на русский язык из многочисленных трудов ученого переведен лишь один, весьма тенденциозный, вырванный из контекста фрагмент [30]). В 1998–2000 годах, когда (в сложные для меня годы работы над докторской диссертацией) он – один из немногих – в письмах, присылаемых по электронной почте, комментировал многое из того, что потом легло в основу моего исследования, отвечал на вопросы, советовал, обсуждал. Мы планировали встретиться, однако, не случилось. Светлая ему память!

А. Мазруи хотел быть похоронен в Кении [23]. Родственники выполнили его волю. На следующий день после его кончины в мечети Бингхемптона состоялась панихида, в ходе которой (отступление от правил!) с поминальными речами выступали три женщины: профессора Бетти Вамбуи, Хусейна Алидо и Флоренция Маргаи. Профессор Рикардо Лэрмонту, получившей слово вслед за ними, прокомментировал их присутствие как отход от традиции и как дань ученому, допускавшему модернизацию и реформирование ислама, в том числе – в сфере гендерной политики.

Тело А. Мазруи самолетом было депортировано в его родной город Момбасу, где 19 октября 2014 года были совершены все ритуалы в соответствии с исламским каноном. Панихида состоялась в Мечети Мубарака в старом городе, после чего тело было погребено в семейной усыпальнице вблизи форта Иисуса, где покоится род Мазруи. На погребении присутствовали сенаторы Абу Чьяба (родился в 1947 году) и Хассан Омар (родился в 1975 году), губернатор Момбасы Хасан Али Джохо (родился в 1976 году), глава парламентского большинства (Объединенной республиканской партии) Аден Баре Дуале (родился в 1969 году), секретарь кабинета министров, бывший министр туризма Наджиб Балала (родился в 1967 году). Его провожали в последний путь члены семьи (три поколения: сестра, жена, пять сыновей и трое внуков) и представители новой Кении, молодые, динамичные, образованные, осознающие ответственность за судьбы народов Африки и Кении и «тройное наследство».

1. The Global African: A Portrait of Ali Mazrui. Ed.: Omari H. Kokole. Africa World Press, Inc.: 1998.
2. МОНТЕНЬ, М. ОПЫТЫ. М.: Правда, 1991.
3. Mazrui, A. The Africans: A Triple Heritage. Boston, Toronto: Little, Brown & Company, 1986.
4. Mazrui, A. The Political Sociology of the English Language. An African Perspective. P.: The Hague, 1975.
5. Mazrui, A. A. The Anglo-African Commonwealth. Political Fiction and Cultural Fusion. L.: Pergamon Press, 1967.
6. Mazrui, A. A. World Culture and the Black Experience. Seattle & L.: University of Washington Press, 1974.
7. Nkrumah, K. Consciencism. Philosophy and Ideology for Decolonization and Development with Particular Reference to the African Revolution. L.: Heinemann, 1964.
8. Mazrui, A. A. Africa's International Relations. The Diplomacy of Dependency and Change. L., Heinemann, 1977.
9. Mazrui, A. Violence and Thought. Essays on Social Tension in Africa. N.-Y.: 1966.
10. Mazrui, A. Political Values and the Educated Class in Africa. L.: Heinemann, 1978.
11. Nkrumah, K. Neo-Colonialism. The East Stage of Imperialism. L.: Nelson, 1964.
12. Аверинцев, С. С. Филология // Краткая литературная энциклопедия. Т. VII. М.: 1972.
13. Грибоедов, А. С. Горе от ума. Ленинград: Детская литература, 1981.

14. Кротков, А. Последний людоед // <http://www.ogoniok.com/archive/2003/4816/37-60-63/>
15. Kokole, O. Dimensions of Africa International Relations. Delmar & N.-Y.: Caravan Books, 1993.
16. Mazrui, A. The African Condition: A Political Diagnosis. L.:1980.
17. Mazrui, A. Swahili, State and Society: The Political Economy of an African Language [with Alamin M. Mazrui]. Nairobi: East African Educational Publishers, 1995.
18. Mazrui, A. Cultural Forces in World Politics. L.: James Currey & Heinemann, 1990.
19. Mazrui, A. A World Federation of Cultures: An African Perspective. N.-Y.: Free Press, 1976.
20. Mazrui, A. The Titan of Tanzania: Julius K. Nyerere's Legacy. Binghamton: The Institute of Global Cultural Studies, 2002.
21. Mazrui, A. The African Predicament and the American Experience. A Tale of Two Edens. L.: Westport, Praeger, 2004.
22. Mazrui, A.A., Mazrui, A.M. The Power of Babel: Language and Governance in the African Experience. Oxford, Nairobi, Kampala, Chicago: James Currey, 1998.
23. <http://www.bbc.com/news/world-africa-29595175>
24. <http://www.aljazeera.com/indepth/opinion/2014/10/an-intellectual-giant-ali-mazru-201410177120665454.html>
25. <http://www.theguardian.com/world/2014/oct/20/ali-mazrui>

26. http://www.democracynow.org/blog/2014/10/16/pan_africanist_scholar_ali_mazrui_dies

27. <http://www.counterpunch.org/2014/10/17/the-humanism-of-ali-mazrui/>

28. <https://www.facebook.com/pages/Dr-Ali-Mazrui/28889396430>

29. Africa since 1935: vol. VIII. UNESCO General History of Africa [editor; asst. ed. C. Wondji]. L.: Heinemann & Berkeley, University of California Press, 1993.

30. Мазруи, А. А. Мусульмане между еврейским примером и опытом чернокожих // Мусульмане в публичном пространстве Америки: надежды, опасения и устремления / под ред. З. Бухари. Пер. с англ. И. Мюрберг [Электронный ресурс] URL: http://www.igpi.ru/bibl/other_articl/muslims_in_america/1131006358.html (дата обращения: 15.11.2014).

Глава 2

Бучи Эмечета: «Я не феминистка, я просто женщина...» [1]

*Он и мысли не допускал,
что я могу быть счастлива
без него...»*

Франсуаза Саган

*«Лучше всего разобраться
в женском вопросе
способны сами женщины, –
во всяком случае, некоторые из них».*

Симона де Бовуар

*«В Африке невозможно писать,
не осознав своего предназначения,
своей «миссии»...»*

Чинуа Ачебе

*«У меня нет миссии, кроме той, что я пишу.
Пусть мир меня послушает.
У нас женщины больше молчат.
Пусть знают, что у женщин
тоже есть голос».*

Бучи Эмечета

Нигерия – страна историй

Женский субстрат нигерийской литературы представлен всемирно известными именами. В их числе Флора Нвапа (1931–1993) и Бучи Эмечета (родилась в 1944 году). Обе мало знакомы (из-за

отсутствия переводов на русский язык⁴) российским читателям. В глазах критики, аудитории и по их собственному мироощущению «они сестры» [2, р. 451]: по этнической принадлежности игбо, целеустремленные; независимые.

Ф. Нвапу называют «матерью» африканской литературы. Ее роман «Эфуру» (1966 г.) стал первым произведением в истории Нигерии, написанным женщиной на английском языке и изданным за рубежом. Перу Б. Эмечеты принадлежит два десятка романов. С 1980-х годов ее имя входит в рейтинги самых читаемых писателей Великобритании и Лондона [3, pp. 30–33], где она живет с 1962 года – с восемнадцати лет.

Писатель и издатель, драматург, автор книг для детей, 21 июля 2014 года Б. Эмечета отпраздновала семидесятилетие. Более сорока лет она пишет. В США и странах Европы, на английском языке и в переводах – на немецком, французском, итальянском и других языках – ее произведения выходили во всемирно известных издательствах (Heinemann, Oxford University Press, Sheba, Allison & Busby, Macmillan, Collins, Braziller, Giunti Editore). Пауза, которую в настоящее время держит Б. Эмечета, связана с намерением завершить написание автобиографии – истории личного и

⁴ Причины отсутствия переводов и, как следствие, практическое полное отчуждение русскоязычной аудитории от нигерийской литературы (в целом) и творчества Бучи Эмечеты (в частности) связаны, с одной стороны, с отсутствием в постсоветской России сколько-нибудь развитой литературной среды, а, с другой – с предвзятым отношением к литературе «окраин», к которым причисляют Африку и диаспору. Сказывается отсутствие профессиональных коммуникаций и дефицит финансовых средств.



Бучи Эмечета

писательского успеха. В 2005 году она стала первой и единственной (пока) африканкой, удостоенной ордена Британской империи (ОБЕ) за большой вклад в развитие британской литературы. Известность ей принесли романы: «В канаве» [4] (1972 г.); «Гражданин второго сорта» [5] (1975 г.); «Выкуп за невесту» [6] (1976 г.); «Рабыня» [7] (1977 г.); «Радости материнства» [8] (1979 г.). За ними последовали «Двойное ярмо» [9] (1982 г.) «Гвендолен» [10] (1989 г.), «Кехинде» [11] (1994 г.), «Новое племя» [12] (1999 г.) – о проблемах колониализма, расизма, эмиграции;

истории повседневной жизни африканцев в Нигерии и Великобритании. Прообразы героев – соседи и сослуживцы: бедные и богатые; африканцы и пакистанцы; зажиточные евреи; матери-одиночки; брошенные жены; студенты; молоденькие девушки, испытывающие отчуждение в обществе белых; дети, вынужденные мириться с трудностями; сироты и их приемные родители; «граждане второго сорта» («особая разновидность черных», «новые кокни»). Все они демонстрируют чудеса выживания, как и сама Бучи – «чемпион по выживанию» [13, р. 229], в борьбе с собой и обществом, где вечное уступает сиюминутному, а духовное – материальному.

Время выхода в свет ее книг, а не рождение детей, как для основной массы женщин, определяет главные вехи в жизни писательницы, с детства мечтавшей слагать истории и реализовавшей честолюбивые замыслы. Ее герои меняются вместе с ней, переходя из одного романа в другой и формируя alter ego писательницы. Ее личное пространство, расширяясь, со временем, вместило в себя массу вполне реальных людей: авторов и издателей, африканцев и не африканцев, мужчин и женщин, художников и журналистов, читателей и почитателей; его трансформация повлияла на статус и этос «африканской принцессы» [2, р. 447], ставшей королевой африканского романа.

Судьба Б. Эмечеты и ее книги поучительны, что типично для нигерийской и классической литературы. Некоторым из ее произведений присущ характер исповеди (признания и покаяния), другим – проповеди (провозвещения и утешения).

В них можно найти ответы на множество вопросов, которые (едва ли не ежедневно) задают себе миллионы людей, независимо от пола, расы и этноса. Кто я и кто мы? Откуда пришли? Куда идем? Что главное в жизни: семья или работа? Существует ли равноправие полов? Как найти себя и добиться успеха? Как выжить и приспособиться к новым обстоятельствам вдали от дома, родных, друзей? Как противостоять мужскому и расовому шовинизму? В условиях глокализации: универсализации и локализации индивидуального и группового опыта и традиций, совмещения общего и особенного – постановка и решение подобных вопросов неизбежны.

Универсальных рецептов не существует. В жизни и творчестве Бучи руководствовалась личным опытом. В интервью она подчеркивала: «Я выросла в Нигерии... В моих романах я всегда возвращаюсь в Африку. Я пишу об Африке для всех. Я пишу, как говорю. Я рассказываю». «Когда я сажусь писать, я... вспоминаю Африку, Нигерию» [2, р. 451]. «Нигерия – страна историй», ее «женщины родились рассказчицами» [2, р. 448].

Мать и свекровь Бучи знали множество историй и охотно их рассказывали. Трагические и комические, они передавались из уст в уста, от поколения к поколению. Бучи слушала их девочкой и замужней дамой, даже если никто, кроме нее, не проявлял к ним интерес.

Особенно близка ей была тетка – самая старшая женщина в семье; по традиции ее называли «Большая Мать». Старая, почти слепая, вечерами она рассказывала «захватывающие» истории.

Героические предания гармонично переплетались с бытовыми зарисовками, завораживая благодаря лицедейству и поэтическому воображению. «Мы сидели часами у ее ног, загнипотизированные чарующим голосом», – вспоминала Б. Эмечета в статье «Критика и идеология». «Она знакомила нас с подвигами предков, с нравами и обычаями нашего народа. Она рассказывала, словно песню пела (на одном дыхании); и лет до четырнадцати я думала, что духи вдохновляют ее» [14].

Уже тогда – в детстве – Бучи начала лелеять мысль о том, что в старости сама будет слагать истории: «Я мечтала сначала получить диплом... но пришлось поторопиться. Надо было зарабатывать на жизнь, а единственное, что я могла, – это писать» [14]. В творчестве Б. Эмечеты слышны отголоски услышанных в детстве преданий. Очевидно и влияние английской литературы: В. Шекспира, Ч. Диккенса, У. Теккерея, Дж. Остен (1775–1817), Ш. Бронте (1816–1855), Д. Дю Морье (1907–1989). Без них не было бы писательницы Б. Эмечеты.

Дуализм восприятия социокультурных ценностей – явление, распространенное в среде писателей и читателей. Свои (национальные) традиции и культура, как правило, воспринимаются иначе, чем зарубежные (чужие). Для Бучи английский язык не был родным. Однако английские традиции питали ее с рождения. Их усвоение шло параллельно с христианскими установками, что позволило ей весьма комфортно ощущать себя в лоне британской культуры и творить, не оглядываясь на вкусы потенциальных читателей.

Чтение развивало воображение. В детстве и юности Бучи читала «все, что попадало под руку» [2, р. 447]: Библию, религиозную литературу, классику – дома, в школе, в церкви [15, р. 39.]: В. Шекспира («Юлия Цезаря», «Ромео и Джульетту»); на досуге, чтобы развлечься – А. Кристи, П. Чейни. Литература для нее была своего рода формой бегства от повседневности. Она жила, как и многие ее ровесники, в двух мирах: среди реальных людей и литературных героев [16, р. 7], чем пугала мать, выразившую опасение, что для ребенка – для девочки – она слишком много думает [17, р. 4].

Благодаря Ч. Диккенсу и в еще большей мере Дж. Остен [17, р. 26], она узнавала Лондон и Англию, взрослея вместе с ее героями. Ей импонировали женская мудрость и здравый смысл писательницы, интерес к проблемам морали и нравственности, и то, что своих героев Дж. Остен судила по поступкам и высказываниям, так, как обычно воспринимают окружающих людей; и то, что подобная логика бытописания безвозвратно исчезла из европейской литературы XX века, крайне печалило Бучи.

Ибуса и игболенд

Б. Эмечета родилась в Ябе, пригороде Лагоса. В настоящее время это один из самых динамичных его районов: нигерийская «Силиконовая долина», где расположены университеты, колледжи, исследовательские лаборатории, наукоемкие производства. Родители Бучи: Элис Оквуэквиэ

Эмечета и Джереми Нвабудинке – родились и выросли. Оба принадлежали к католической общине, учились в миссионерских школах, почитали предков, с уважением относились к традиционным ценностям.

Ибусу принято считать одним из политических и культурных центров игбо. Ее история начинается в XV веке. Когда-то это была деревня; теперь – город с полумиллионным населением. Его называют «раем для миллионеров» [18]. В Ибусе родились и выросли многие знаменитости: ученые, предприниматели, общественно-политические деятели, спортсмены, музыканты.

Исключительную творческую динамику местных жителей принято считать следствием большой просветительской работы, которую вели англичане и прежде всего миссионеры – католики, начиная с 1898 года. Ее результатом стало открытие в 1928 г. колледжа Святого Томаса – одного из первых педагогических колледжей Южной Нигерии, способствовавшего приобщению молодежи к знаниям. Трудолюбие, целеустремленность, предприимчивость были отличительными чертами жителей Ибусы, как считает профессор политэкономии Патрик Окединачи Утоми (Пат Утоми) – недавний кандидат в президенты [18]. По мнению профессора Чике Онвуачи, специалиста в области социальной антропологии, «выходцы из Ибусы, где бы они не находили применение своим силам, стремятся быть лучшими» [19].

Амбициозность – характерное качество игбо, которое давно было замечено исследователями.

Джеймс Африканус Хортон (1835–1883), известный публицист и военный хирург, сын раба – игбо, выпускник Эдинбургского университета (1859 г.), так отзывался о своих собратьях:

«Игбо считаются наиболее инициативным и честолюбивым народом Западной Африки: поставьте их рядом с собой и приобщите к новым обычаям и манерам, и вскоре Вы увидите, что они с легкостью усвоили их и приспособили к своей культуре. Обладая отважным сердцем... будучи людьми с широкой (открытой) душой, они всегда стремились к превосходству над другими и покровительству, а, демонстрируя свои качества перед другими, вполне могли бы... «бить себя кулаком в грудь» [20].

Численность игбо, по приблизительным оценкам, составляет 30 миллионов. Несмотря на некоторую неоднородность и время от времени возникающие конфликты, они склонны к консолидации и аккумуляции идей и традиций, за что их прозвали африканскими «евреями» и «японцами». Для преданий игбо характерна жизнеутверждающая энергия, для них самих – индивидуализм, прагматизм, честолюбие, инициативность. Игбо свойственна забота о здоровье и репутации, воспитании и образовании, манерах и статусе. Коллективизм и коммунализм (братство) для них немало значили, особенно в трагические периоды истории, но личные интересы они всегда ставили выше общественных.

Кровопролитная гражданская война в Нигерии (1967–1970 гг.), трагедия Биафры – сепаратистского государства, созданного на волне этно-конфессиональной борьбы, и последовавший за ними геноцид игбо, ставший делом государственной важности [21], вынудили миллионы людей покинуть страну. Они легко адаптировались за рубежом и в настоящее время живут в Великобритании и США, Бразилии и Германии. В их числе знаменитые писатели, художники, ученые: Чинуа Ачебе (один из мэтров нигерийской литературы), Узо Эгону (на исходе XX века его по праву называли дуайеном африканских художников); «говорящий художник» (художник – поэт) и искусствовед О. Огуйбе; глава «мозгового треста» компании Microsoft, один из создателей Интернета, Филипп Эмигвали.

Для родителей Б. Эмечеты Ибуса навсегда осталась духовным домом. Девочкой, они отправляли туда дочь в сезон дождей, чтобы помочь на ферме родственникам. Для Бучи поездки были обретением себя и своих корней – путешествием в прошлое, настоящее и будущее. Позднее она отмечала, что «если бы постоянно жила в Лагосе, непременно усвоила бы более свободные нравы» [14]. Многие игбо тогда опасались, как бы их дети не заговорили на диалектах, присущих йоруба [5, р. 8], активно заявивших о себе в канун освобождения Нигерии и обретения ею независимости.

В Лагосе, ставшем столицей протектората в 1914 году, когда, по сути, и было создано государство Нигерия, и в 1940-х годах, благодаря англичанам, уже начавшем обретать черты

большого города, семья будущей писательницы жила в относительном достатке. Отец работал железнодорожным служащим – техником. Он рано умер. С матерью дочь не особенно ладила, хотя очень ее любила и страдала, когда той не стало.

В середине XX века в среде игбо патриархальные традиции сохранялись и культивировались. Сыновей и дочерей воспитывали по-разному. Мужчины и мальчики пользовались гораздо большей свободой. Девочек готовили к семейной жизни, к беспрекословному повиновению мужу. Рождение сына считалось благом (наследник, надежда на будущее). Появление на свет дочери оборачивалось разочарованием для родителей и родственников. Никто не думал об ее образовании. «Пару лет учили писать и считать, потом немного шить» [5, р. 3] и всему тому, что следует знать и уметь женщине дома: главным образом, подчиняться отцу и мужу, брату и сыну, дяде и свекру.

В школе Бучи отлично училась. Она могла бы получить правительственную стипендию [22, р. 113], но в одиннадцать лет была обручена, а в шестнадцать вышла замуж за студента Сильвестера Онворди. В 1960 году для девушки – игбо удачное замужество все еще оставалось единственной возможностью реализовать себя.

Лондон: бунт против правил

Отец Бучи мечтал, чтобы хоть кто-то из семьи побывал в метрополии – «у Бога в раю» [1]. Великобритания и Лондон обладали особой

притягательной силой для жителей колоний. Б. Эмечета в повести «Гражданин второго сорта» красноречиво описала тот трепет, который вызывало простое упоминание о возможном путешествии.

«Когда отец Ады произносил: “Объединенное королевство” – это звучало так весомо, так оглушительно, так громко, как взрыв бомбы. Это было так... волнующе и таинственно, что отец Ады понижал голос, словно говорил о Боге или Святыне. Поездка в Объединенное королевство рассматривалась едва ли не как визит к Богу, а само оно было точно Небеса Обетованные» [5, р. 8].

Сама Бучи рассматривала мечту отца как духовное завещание. Она уговорила свекровь, которая (в надежде на потенциально высокие заработки) в свою очередь содействовала тому, чтобы сын продолжил обучение в Лондоне. Вопреки его протестам, как «образцовая жена» [1], Б. Эмечета последовала за ним.

В Великобритании ее ждал «холодный прием». Отношения с мужем не складывались. Муж хотел свободы. Он даже не встретил юную жену в порту Ливерпуля, куда она, вместе с детьми, приехала на корабле (отдельно от него, чтобы сэкономить несколько фунтов, так как каюта стоила дешевле, чем воздушный перелет). Безответственность и измены раздражали молодую женщину. Супруг относился к ней как к собственности. За шесть лет брака Б. Эмечета родила пятерых детей: Флоранс, Сильвестра, Джейка, Кристи и Эллис. Им она посвятила книгу «Гражданин второго сорта».

В Лондоне С. Онворди обзавелся немалым количеством белых подруг. В 1960-х годах черно-белые связи (и браки) вошли в моду. Теоретически жена могла бы смириться с наличием со-жен. Традиции игбо допускали подобное явление. Б. Эмечета защищала многоженство. По ее мнению, «в ряде случаях полигамия может служить во благо женщине и даже дать ей освобождение. Особенно, если женщина получила образование». В докладе на Второй конференции африканских писателей (1988 г.) она отмечала:

«Муж не имеет никаких оснований запретить ей (женщине – Т. Г.) посещать международные конференции... университет... делать карьеру и даже получить ученую степень. Многоженство призвано ценить женщину как личность – в кругу семьи, коллег, друзей» [14].

В среде игбо многоженство играло роль взаимопомощи – покровительства семье умершего брата (или сына) со стороны старших родственников. Писательница всегда с подчеркнутым уважением относилась к возможности заключения нового брака, считая, что он помогает в воспитании детей, но только в том случае, если мужчина способен нести ответственность за всех членов динамично растущей семьи и поддерживать их материально. В противном случае, по ее убеждению, формируется почва для конфликтов и репрессивных отношений, насилия над личностью, а женщина, превращаясь в жертву, теряет способность реализовать свой потенциал.

В основу романа – ретроспекции «Радости материнства» (именно он в наибольшей мере служит почвой для обвинений писательницы в отрицательном отношении к институту брака и феминизме) легла история о трагической судьбе женщины по имени Нну Эго [8]. Она склонна подчиняться воле отца и мужа, веками отработанной модели семейной жизни, целью которой является деторождение. В первом браке героиня остро переживает свою «бездетность». Второй брак и рождение дочерей не делают ее счастливой. Неспособность произвести сына на свет, а потом его смерть в младенчестве превращают ее жизнь в трагедию. Нну Эго умирает на обочине дороги в полном одиночестве – ни сына, ни мужа, ни друга. Ей не хватило решимости изменить судьбу. Никто не счел необходимым взять на себя заботу о ней, всю жизнь слепо следующей вековым традициям.

Героиня романа (родом из Ибусы) принадлежит к поколению родителей писательницы. Традиции являются для нее мощным регулятором взаимоотношений полов. Мужчины ездят в столицу на заработки. Сыновья получают европейское образование и эмигрируют. Один уехал в Канаду, другой порвал с традиционными устоями, обосновавшись в Лагосе вопреки воле старших. Удел женщины – в смирении. В их положении веками ничего не менялось. Любовь под запретом, бегство с избранником грозит проклятием и смертью в родах [6], учеба и работа – только с разрешения отца или мужа.

Цивилизация не делает людей счастливее – таков вывод Б. Эмечеты. Однако ограничение возможности самореализации женщин исключительно деторождением и материнством, по ее мнению, является преступлением. С точки зрения писательницы в настоящее время африканские женщины имеют разное понимание своей роли в жизни и профессии. В целом, они явно недооценивают возможности своего вклада в строительство (и доходы) семьи. Многие по-прежнему далеки от понимания того, что авторитарность поведения и применение насилия в отношении жен и дочерей – не есть единственная форма взаимоотношения полов; карьера – тем более не мужская привилегия; женщина должна быть свободна в своем выборе.

Сама Б. Эмечета не могла смириться с изменениями супруга и его финансовой несостоятельностью. Семья бедствовала. Жена начала искать работу, чтобы обеспечить себя и детей. Ее английский был еще далек от совершенства, и прежде, чем начать писать, она сменила много занятий: трудилась в сфере социальной помощи, в комитете молодежной политики, сотрудничала в журналах. В 1965 году ей удалось получить работу в библиотеке Британского музея.

Муж не одобрял намерений жены и даже сжег рукопись ее первого романа. В 1966 году брак распался. Одна, с пятью детьми на руках, вдали от родных и друзей, Б. Эмечета сумела достичь успеха. Она работала библиотекарем в Британском музее (1965–1969 гг.), социальным работником в Камден-

тауне и одновременно училась в Лондонском университете. В 1972 году ей был вручен диплом бакалавра с отличием (в области социологии), в 1991 году – степень доктора философии.

В 1972 году Б. Эмечета получила колонку в журнале «New Statesman». Ее очерки (первый из них назвался «Заметки лондонской бедноты») – своего рода литературный эссе – легли в основу первой автобиографической книги «В канаве». Многодетная мать, педагог и социальный психолог, автор умело использовала метод ситуационного анализа. В собственной жизни она находила множество актуальных не только для ее этноса и расы сюжетов и тем: проблемы адаптации; радости и трудности материнства; дискриминация и натурализация; обретение (и потеря) морали и нравственности; вопросы просвещения и взаимодействия культур. В их освещении она соблюдала точность и объективность, что помогало ей вписать личную историю в лоно общественно-политического процесса, зафиксировав такие явления, как активизация миграций, диаспоризация европейского пространства, актуализация проблемы меньшинств, профессионализация и интеллигентизация африканской диаспоры (в том числе, благодаря изменениям иммиграционного законодательства), эволюция семейных отношений и другие.

Обращение к сюжетам, востребованным в границах науки (политологии, социологии, психологии, истории) и публицистики, приблизило ее

творчество к тому направлению литературы, которая, будучи основана на концепции ангажированности и социальной ориентированности, в последней трети XX века пользовалась спросом в Африке и Нигерии. О гражданской миссии писателя (наставника, учителя [15, р. 42]) писали (и говорили в своих интервью) многие. В их числе Чинуа Ачебе [23, р. 7], классик нигерийской литературы (в 1970-х годах вместе с Б. Эмечетой они представляли Великобританию на международном конгрессе Пен-клуба в Маастрихте), и скандально известный блестящий литературный критик Чинвейзу [24, р. 134, 241]. Оба – игбо, оба – приверженцы идей деколонизации африканской литературы и ее дидактической направленности. Анализ произведений африканских авторов привел их к сходным выводам:

«В Африке обществу – и не только его официальным властям, но и рядовым читателям... нравится, чтобы писатель был их наставником... И это говорит не о том, что африканский писатель творит на потребу аудитории, выполняя ее социальный заказ... Просто он оказывает прямое воздействие на читателей» [25, р. 11].

Литературный труд отвечал устремлениям Б. Эмечеты. Он давал свободный график и стабильный доход [14], одновременно «играя роль терапии (не с кем было поговорить... обсудить происходящее... неоткуда было ждать поддержки)» [26]; это был своего рода выброс энергии, «выход злости, горечи, разочарований, трудностей и радостей» [1].

Прежде, чем почувствовать себя профессиональной писательницей, пришлось претерпеть немало трудностей. Одинокая чернокожая женщина с детьми воспринималась окружающими людьми по-разному. Она подвергалась насмешкам и оскорблениям («мать-одиночка», «проститутка», «попрошайка»). Ей отказывали в жилье и работе, обрекая на жизнь в кварталах, к которым коренные лондонцы относились с опасением. По ее словам, в молодости у нее не было приличной юбки, чтобы пойти на встречу с издателем. Ранним утром по выходным, до того, как просыпались дети, она выкраивала по четыре часа, чтобы писать [17, р. 191].

Ее первая книга «В канаве» [4] – знаковая для писательницы – была создана, когда Бучи, начав жить самостоятельно, поселилась в Камдене, где на рубеже 1960–1970 годов обитали «цветные» иммигранты и беднота. Главная героиня романа Ада, литературная эманация самой писательницы, ее alter ego, после развода с мужем (Фрэнсисом) работает в библиотеке Британского музея и вместе с детьми проживает в жилом комплексе для неблагополучных семей. В 1960-х он был известен под названием Pussy Cats. В нем обитали преимущественно женщины легкого поведения. Такое соседство ущемляло достоинство Ады. Сюжет строится вокруг необходимости найти себя и выбраться из «канавы». Вместе со своей героиней Б. Эмчета выходит на путь индивидуации (обретения самости), сознавая себя не только женщиной и матерью, но и личностью (человеком).

Для персонажей писательницы (Ады, Гвендолен, Кехинде) Лондон – почти всегда «спорная территория». Они не ощущают себя дома и задумываются о возвращении на родину. Сама Б. Эмечета, напротив, прижилась в британской столице, завоевала ее. В Лондоне, по словам писательницы, у женщин «больше свободы... Можно жить одной... Можно иметь детей... В Англии у женщин больше свободы, чем в Нигерии...» [2, р. 381].

Ранние произведения Б. Эмечеты считаются в наибольшей мере автобиографическими. По сути это всегда истории успеха. Автобиография, в которой Б. Эмечета описала историю своих побед, носит символическое название – «На плаву» [17] (1986 г.) – и представляет собой исповедь женщины – победительницы, преуспевшей вопреки обстоятельствам. В ней Б. Эмечета с присущим ей юмором описала, как потратила деньги, полученные в качестве первого гонорара с журнальной публикации (80 фунтов). Едва дождавшись детей из школы, она повела их на близлежащую улицу, чтобы купить чипсы и хот-доги. Оставшейся от пиршества суммы, к всеобщему удовольствию, хватило на одежду от «Марка и Спенсера». Жизнеописание писательницы, как и ее второй роман «Гражданин второго сорта» (продолжение истории Ады), заканчивается триумфом: спустя годы напряженной работы многодетная мать обретает собственный дом и профессиональное признание. «Так она шагнула в рабство издателей... и поняла, что это такое, только когда освободилась от него...» [26].

Публиковать, согласно договору, по роману в год было невыносимо: не хотелось превращать творчество в «производство». Писательнице нравилось получать удовольствие от работы над текстом, от создания (не только от продажи) произведений. Кроме того, дети требовали внимания, и Б. Эмечете хотелось попробовать себя в других сферах. В 1980-90-х она преподавала в Калабарском университете (Нигерия), в Йельском и Калифорнийском университетах (США), в Лондонском университете. Тогда она стала по-настоящему свободна и, если о чем-то сожалела, то только о том, что в Африке ее «мало знают... что у африканок нет ни свободного времени, ни денег, что им некогда учиться и, следовательно, они не могут читать на английском языке» [2, р. 448].

Случившееся с ней Б. Эмечета склонна считать «чудом» [17, р. 191]. В одном из интервью писательница, обладающая репутацией трудоголика, отмечала:

«Я просто делаю то, чем моя «Большая Мать» бесплатно занималась около тридцати лет назад [14]... Разница в том, что она рассказывала свои истории при лунном свете, а я пользуюсь пишущей машинкой, купленной на лондонской распродаже» [27].

Границы идентичности: постмодернизм, феминизм, вуманизм

В борьбе с обстоятельствами всегда побеждали «те, кто обладал наибольшим ресурсом изменчивости» [28, с. 391]. С точки зрения Б. Эмечеты женщина лучше приспособлена к жизни, нежели мужчина, благодаря уникальной множественной идентичности, модифицирующейся во времени и пространстве. Писательнице близки, ставшие едва ли не хрестоматийными, слова Симоны де Бовуар: «Женщиной не рождаются, ею становятся. Ни биология, ни психика, ни экономика не способны предопределить тот облик, который принимает в обществе самка человека» [29, с. 309]. В них квинтэссенция так называемого психоаналитического феминизма с его концепцией эссенциальной сущности женщины (Сандры Хардинг [30]), идеями «женской морали» (Кэрол Гиллиган [31]) и «женской этики» (Патриции Гримшоу), женского стиля и образа мышления [32].

Приверженцев подобных взглядов обвиняют в эссенциализме (обосновании тезиса о вечном сущностном доминировании женского над мужским), фокусировании на внутренних (психических) механизмах, недооценке влияния внешних (социальных, экономических, политических) факторов, воздействующих на процесс воспроизводства мужского доминирования. Смысл и значение подобных установок заключаются в привлечении внимания к социальной природе отцовства и

материнства и постановке проблем воспитания и образования (в особенности – женщинами женщин).

Взаимодействие образования и культуры с гендерными отношениями более всего занимало Б. Эмечету, чье жизненное кредо включало несколько безоговорочных принципов. Во-первых, сексуальность и способность к деторождению не могут и не должны ограничивать функции женщины как личности, которые развиваются и обогащаются по мере ее взросления и приобщения к культуре и образованию. Во-вторых, стереотипы отношения к женщине – основа неравенства полов – связаны преимущественно с патриархальными традициями и социумами. Их следует менять и изживать в процессе воспитания и просвещения. В-третьих, женщин следует обучать, наравне с мужчинами. В развитии профессионального образования, ориентированного на социализацию, в Африке, в целом, и Нигерии, в частности, писательница всегда видела залог женской независимости.

Актуализация подобных проблем в Африке в последней трети XX века рассматривалась как одна из составляющих либерализации и демократизации. То, что женщина, эмигрантка, разведенная и свободно существующая (вне брака!), публично – в своих произведениях и беседах с читателями – отстаивала подобные взгляды, создавало почву для обвинений в феминизме и мужененавистничестве, несмотря на постоянные утверждения с ее стороны о том, что нельзя жить в мире без мужчин – «без секса» [33, р. 177]. Сама же писательница, по словам одного из ее биографов (М. Брэй), «была озабочена, что

не всегда способна достучаться до женщин – своей наиболее предпочтительной аудитории в Африке – и смысл своей изоляции видела в попытке найти компромисс между старым и новым» [34, р. 708].

В XX веке женщины активно интегрировались в писательское сообщество, вступив борьбу за признание в профессиональной и читательской среде. Наличие жесточайшей «мужской цензуры» их более не смущало. Эпоха постмодерна, эмансипация и феминизм положили конец патриархальным отношениям в литературе и обществе. Более того: вслед за Ж. Дерридой [35, 36, 37] и Ж. Бодрийяром [38, 39, 40], постмодернистскую эстетику стали называть «женской» – в силу характерной рефлексии, даже гиперрефлексии, «кокетства» и увлечения перфомансом.

Эпоха постмодернизма повлекла за собой расцвет женской литературы. Границы ее условны и определяются некоей квадратурой: женщина – автор; женщина – читатель; женщина – главная героиня; в основе сюжетной линии женская судьба. Формально произведения Б. Эмечеты тяготеют к этому жанру, но по существу – предназначены для широкого круга читателей без учета пола, возраста, этноса и расы. Люди повсюду сталкиваются с проблемами нищеты и угнетения, и чем дольше это происходит, независимо от того, где они выросли и живут, тем больше эти проблемы становятся частью их идентичности [41].

Нищета и богатство – явления интернациональные. И в разных странах абсолютное большинство читателей проявляет интерес к

семейным и любовным историям, к рассказам о победах и поражениях, о смысле жизни и героике будней, о том, каким слабым может быть сильный пол. Нельзя не согласиться с точкой зрения одной из самых известных писательниц, автора культовых бестселлеров второй половины XX века, Ф. Саган, которая в своих воспоминаниях писала:

«...Об успехах книготорговли... принято говорить в прошедшем времени. Но пока еще ни один роман о любви не уступил своего места – своего первенства – роману о СПИДе»[42, р. 46–47].

Несмотря на обаяние, исходящее от творчества Ф. Саган, мнение известной африканской писательницы А. А. Айдо (Гана) представляется крайне важным: «нельзя даже подумать о том, чтобы кто-то так писал в Аккре, где, кроме любовников, у женщин много других проблем» [43, р. 19]. Героини Б. Эмечеты не похожи на женские образы Ф. Саган. Их истории – это не только истории любви, но и ненависти. Они несут в себе элементы многих жанров и направлений, граничащих с педагогической, автобиографической, исторической, политической, социологической, антропологической литературой, рассчитанной на массового и профессионального читателя, слитых воедино способностью автора соединять несоединимое. Их многослойность (они, как полотна, сотканы из множества нитей) есть отражение ее идентичности, которая на протяжении жизни эволюционировала и видоизменялась.

Лагосская школьница с синдромом отличницы; девочка, с упоением слушающая рассказы «Большой Матери»; юная невеста и жена; заботливая мать; оборванка – разведенка; библиотекарь; студентка; успешная писательница; амбициозная матрона, уверенная в себе, со своей сложившейся иерархией ценностей, обаятельная лондонская дама с хорошими манерами и красивым голосом – все это Б. Эмечета. Она носит традиционную одежду и прическу (дорогое удовольствие!) и не лишена внимания со стороны мужчин. Ее самодостаточность вызывает восхищение. Ее изысканно декорированный дом в одном из фешенебельных районов Лондона – свидетельство достатка – обставлен элегантной мебелью. Спальня и кабинет вмещает множество изданий, в том числе переводов ее произведений на европейские языки. Она по-прежнему читает «несколько книг в неделю» [2, р. 447], храня убежденность в том, что именно «чтение сделало ее писательницей» [26]), и с нетерпением ожидает «новинок» от соотечественников, сетуя, что их не так много. Любимыми авторами для нее в течение многих лет, наряду с Дж. Остин, были Ч. Ачебе, Воле Шойинка и Бен Окри, которого Б. Эмечета называет «потрясающим стилистом» [2, р. 447].

Африканская художественная критика упорно относит произведения писательницы к «феминистской» литературе [44]. Сама Б. Эмечета причисляет себя «к африканской, а не к феминистской литературе». В интервью она отмечала:

«Я слежу за происходящим и вижу все глазами африканской женщины. Я наблюдаю за жизнью женщин, которых знаю. Правда, я не знала, что за это меня назовут «африканской феминисткой». Если я феминистка, то только с маленькой буквы «ф»» [2, р, 369].

Обвинения в феминизме – следствие упорного стремления писательницы реализовать себя в профессиональной сфере. Маскулинные ценности: воспитание, образование, ориентация на успех – для Бучи всегда немало значили, как и ее Дело (с большой буквы). Индивидуальные и коллективные, моральные и материальные, религиозные и культурные, семейные и гуманитарные ценности она превратила в объект исследования, как писатель, обладающий четкой гражданской позицией, возложив на себя миссию просветительства. Как уже отмечалось, такое мессианство вполне соответствует традициям нигерийской литературы.

Активная жизненная позиция была присуща большинству писателей, заявивших о себе в 1960-х годах. Ч. Ачебе призывал к борьбе за лучшее будущее в надежде изменить мир и на исходе XX века, обращаясь к собратьям по перу, не раз повторял слова: «Мы потеряли XX век, будет жаль, если наши дети потеряют XXI».

В одном из интервью, относящемся к 1986 году, Б. Эмечета заявила о своей близости к вуманизму – теории консолидации чернокожих женщин США, направленной на их просвещение и

социализацию [45, р. 7]. Истоки его следует искать, с одной стороны, в движении за права чернокожих американцев 1970-х, а с другой – в американском феминизме 1980-х годов. Становление и развитие вуманизма неразрывно связано с традициями афроцентризма и идеализацией африканских реалий, в том числе в рамках взаимоотношения полов. Писательницу занимали судьбы разных женщин. Однако, многое, из того, о чем она писала в зрелые годы, никогда не случилось бы с ней самой. Она сознавала и фиксировала несходство афроамериканского и африканского опыта и пыталась анализировать его с позиций женщины – игбо. Ее обвиняли в высокомерии и амбициозности, в элитаризме и эгалитаризме, в намерении абстрагироваться от рассматриваемого объекта. Но такова была одна из составляющих ее идентичности: свое «избранничество» она связывала, во-первых, со своим происхождением (игбо) и, во-вторых, со своим статусом лондонской писательницы (женщины, сумевшей реализовать себя и свой талант).

Произведения Б. Эмечеты, по сути, есть отражение ее идентичности, которая, безусловно, претерпела изменения по мере становления личности и обретения самосознания и гражданских свобод. В них нет присущего американским писательницам (Элис Уолкер, Тони Моррисон, Кленора Хадсон-Вимс, Чиквени Оконьо ОгуниEMI, Адичи Чимаманда Нгози) радикализма и рефлексии [46]. Формирование ее взглядов и опыта происходило под воздействием британского

конформизма и индивидуализма. Феминизм для нее некая параллельная (альтернативная) реальность, в границах которой далеко не все женщины хотят и могут реализовать себя.

Б. Эмечета склонна иронизировать по поводу гендерных отношений и их вариативного характера, что, в противовес обвинениям в феминизма, не мешает ей утверждать, как она «была бы рада лицеизреть и описывать счастливые браки» [47, р. 7]. Жизнь сталкивала ее с другими примерами. Так что волею судеб читатели должны иногда испытывать культурный шок, вызываемый описанием сцен насилия и предательства, а сами в реальной жизни руководствоваться логикой наоборот. Бунт или диалог, смирение или компромисс – вот ключевые вопросы, возникающие в границах противостояния мужчин и женщин, родителей и детей, белых и черных.

Состояние кризиса обычно для героев Б. Эмечеты. Они почти всегда находятся в состоянии конфликта – между прошлым и настоящим, традиционным и современным, своим и чужим, духовным и физическим. Им приходится выбирать между личными (частными) и общественными (коллективными, семейными) интересами, добром и злом, жизнью и смертью. Их внутренние противоречия сопряжены с воздействием извне, с условиями глобализации и национализма, политического, экономического, экологического, духовного кризиса в обществе. В итоге приходится выбирать, как жить, с кем жить, каких установок придерживаться.

Б. Эмечета убеждена: «мать своими руками создает будущее дочери» [8, р. 47], тогда как свободы та добивается сама. Ее персонажи («дочери») образованы и самостоятельны, они гордятся своим происхождением. Слово «родина» (Motherland) для них и прежде всего для самой любимой и, по мнению писательницы, совсем непохожей на нее, «воительницы» Деби Огедембе – из книги «Назначение Биафра» (1982 г.) – много значит. Не менее важным является намерение реализовать себя в работе, в творчестве. Женщина, по мнению писательницы, не должна выбирать между семьей (мужем, детьми, родителями) и карьерой. Они вполне совместимы, а, если возникают противоречия, никто, кроме нее не сможет решать, что важнее.

Всему виной чи

Однажды, наблюдая за одним из пациентов психиатрической лечебницы, Б. Эмечета заметила, что его поведением управляет дух-двойник – чи. Согласно представлениям игбо, он есть у каждого человека (и животного). Обладая некой невидимой сущностью, исходящей от предков, чи ведет и защищает человека на протяжении всей его жизни, а после его смерти возвращается на землю, дабы «осчастливить» кого-либо еще [48, р. 55].

Чи – это дар, творческая энергия, гениальность и, благодаря активности его обладателя, способен проявиться и развиваться. Чи, как представляла в детстве Б. Эмечета, вдохновляли «Большую Мать»

на ее завораживающие истории. «Ум и энергия», по словам Б. Эмечеты, помогли ей самой вырастить детей без помощи со стороны мужа, о чем она никогда не жалела, иначе он ни за что не позволил бы ей писать. С Сильвестром у нее не было бы ни хорошего дома, ни образованных детей, ни творческих достижений, ни увлекавшего ее сотрудничества с Британском советом по делам искусства (в первой половине 1980-х годов вместе с сыном – Сильвестром младшим – она помогала молодым художникам), ни преподавания в университетах – ничего бы не было [26].

Известный специалист в области культурной антропологии, писатель и публицист, автор ряда работ об африканской мифологии, И. Окпеху отмечал, что, согласно космологии игбо, «чи... помогает внутренней сущности человека еще в утробе матери получить определенную судьбу от верховного божества; он либо остается в духовном мире, чтобы гарантировать благополучие человека при выборе, который он сам сделает, либо приходит с ним в этот мир как дух-защитник» [49, pp. 90–91]. Писатель Ч. Ачебе в статье «Понятие чи в космологии игбо» (1972 г.) подчеркивал, что чи – ключ к пониманию мировоззрения игбо; загадочный двойник человека; его судьба и предназначение; источник его силы и ее предел; его «второе я» [15, pp. 93–103]. Британский этнограф Ч. К. Мик (1885–1965) подчеркивал, что «способности человека, его достоинства и недостатки, удачи и неудачи – все приписывается чи... И, если человек ведет себя неправильно

или попадает в беду, то оправдывается тем, что виноват его чи» [48, р. 55], который, как все виды внутренней энергии, может деградировать или реализоваться – не без потерь. Трансформацию статуса и этоса мужчин и женщин вполне могут трактовать в контексте поведения таинственной субстанции чи.

Б. Эмечета в равной мере далека как от метафизического восприятие мира, так и от мистического и магического реализма. Ее персонажи взяты из жизни – из повседневности. Женщины – олицетворение силы и достоинства. Смирненные и покорные, энергичные и предприимчивые, они хозяйки своей судьбы. Мужчины – «слабый пол» – ленивы и эгоистичны; амбициозны и инфантильны, патриархальны и жестоки. Ни образование, ни вера в Бога не мешает им проявлять насилие и деспотизм в отношении женщин, превращая брак в войну полов.

Образы мужчин в романах находятся в противоречии с традиционными представлениям, складывающимся веками: ни силы, ни мужества, ни благородства. Образ героя (защитника, кормильца) трансформировался, как и образ женщины (хранительницы очага). Существующие в обществе трафареты, изначально способствующие традиционной мифологизации ролевых функций, в условиях колониальной зависимости и тем более в условиях независимости, оказались искажены. Свобода, благодаря мужчинам, обернулась анархией, дезинтеграцией и криминализацией общественных и политических структур. В романах

«Выкуп за невесту» [6], «Рабыня» [7], «Радости материнства» [8], «Двойное бремя» [9] автор аккумулировала опыт женщин, принадлежащих к разным поколениям. В результате получились истории об отчуждении и сладострастии, предательстве и насилии в отношении женщин и детей. Приняв вызов на себя, Б. Эмечета выступила как разрушительница мифов, прежде всего мифа о браке как основе гендерных отношений.

«В некотором смысле замужество – хуже рабства» – говорит героиня повести «Рабыня». Б. Эмечета относит сказанное к браку своей матери. Муж время от времени избивал ее. Дочери тоже доставалось. Общество, по мнению писательницы, нетерпимо к женщине; исправить ситуацию можно только путем воспитания и просвещения.

Повесть «Рабыня» базируется на истории, услышанной от матери. Взрослый сын богатых родителей потребовал от чернокожей женщины (бывшей рабыни, ребенком купленной его матерью и отпущенной на волю) 8 фунтов, заплаченные за нее. Чтобы убедиться в том, что он – это он и что справедливость требует вернуть долг сыну бывшей хозяйки, женщина попросила его поклясться на Библии. Он поклялся, и бывшая рабыня вернула ему деньги. Человек страдающий капитулировал перед человеком играющим – типичная ситуация постмодерна [50].

Гвендолен» [10] – десятый роман писательницы – вышел в свет в Великобритании в 1989 году. В США он известен под названием «Семья». Американская критика назвала его «самым сложным и

динамичным» из всех романов писательницы, «историей, старой, как мир» [27]. Основой сюжета является судьба чернокожей ямайской девушки по имени Гвендолен. В начале романа ей восемь лет. Воспитывала девочку бабушка по материнской линии (Наоми), так как ее родители (Уинстон и Соня Бриллиантон) эмигрировали в Англию, когда дочка была ребенком. На Ямайке Гвендолен подверглась сексуальному насилию со стороны соседа – мужчины среднего возраста (дяди Джонни). Она открыла свою тайну бабушке; и та, намереваясь ославить сластолюбца в глазах соседей, только осложнила ситуацию, посрамив девочку, которой исполнилось всего одиннадцать лет.

Мать забрала дочь к себе. Гвендолен стала посещать школу, помогала по дому, заботилась о двух младших братьях (Рональде и Маркусе) и сестре (Шерил). Отъезд матери на Ямайку на похороны бабушки Наоми вновь сделал Гвендолен жертвой сексуального домогательства – со стороны отца. Когда беременность стала очевидной, окружающие решили, что ребенок принадлежит приятелю девочки, подростку греческого происхождения (Эммануэлю). На грани нервного срыва Гвендолен попадает в психиатрическую больницу, где проходит лечение. Опасаясь, что отца могут заключить в тюрьму за соращение малолетней, она не разглашает имени виновника случившегося.

Развитие сюжета приводит к тому, что Уинстон неожиданно погибает в результате несчастного случая на производстве. Божья кара настигает его. Гвендолен дает новорожденной дочери имя Ямиде.

В буквальном переводе с языка йоруба оно означает: «Мама рядом». Соня, увидев удивительное сходство ребенка с умершим мужем, понимает, кто его отец. Драма перерастает в трагедию. Потеря кормильца оборачивается предательством, ложью, изменой; отсутствие матери – сломанной судьбой.

Чернокожие женщины, где бы и с кем они не жили, остаются, часто по собственной вине или невежеству, жертвами насилия, бессловесными и бесправными, – такой вывод делает Б. Эмечета, дополняя его призывом: «Учитесь!» И не потому, что при заключении брака выкуп за невесту с университетским дипломом возрастает (о подобной истории повествует роман «Выкуп за невесту» [6]), что в последней трети XX века, побуждало родителей обучать дочерей, стимулируя женихов к большим выплатам, а потому, что образование дает женщине настоящую свободу: «Всем девушкам я говорю – учитесь. Образование – Ваша свобода. Так обстоят дела во всем мире!» [26].

Ломка стереотипов – процесс долгий и неблагоприятный. Сказывается инерция восприятия, лень ума. Многие иммигранты убеждены, что черная работа для черных. Переубедить их в том, что образование открывает путь к карьере трудно. Чернокожие американцы ленивы и чванливы. Выходцы из Вест-Индии, по мнению писательницы, не честолюбивы и мало заинтересованы в получении образования. Подобно Гвендолен, они не способны проявить никаких усилий, чтобы изменить свою жизнь или хотя бы избавиться от акцента (*в данном случае*

характерного для всех выходцев с Ямайки – Т. Г.), чтобы найти приличную работу.

Большинство игбо и йоруба, напротив, динамичны, связывая свои надежды на будущее с карьерой и университетским дипломом. Такова Кехинде, главная героиня одноименного романа, в жизни намеревающаяся преуспеть. Оказавшись не по своей воле на родине в Нигерии, она с тоской вспоминает лондонскую осень – не лучшее время года. Ее мучает ностальгия по свободе, по переменчивости. Даже холодная осень кажется ей приветливой. Английской осенью грязно, темно, сыро – все так напоминает Нигерию. Однако «демоническая погода» – ничто, по сравнению с тем, что дарует свобода и право выбора. Возвратившись в Лондон, Кехинде обретает дом, работу, любовь [11]. Во всем виновата энергия чи – просто следует осознать, подобно писательнице, что «все хотят успеха. Каждый...» [26].

Черный роман или роман воспитания?

Произведениям Б. Эмечеты свойственны материнские интонации. Рольевые функции матери-наставницы изначально направлены на воспитание молодого поколения читателей, на их адаптацию в новой социальной среде, на преодоление трудностей. Подобно Квинтилиану, римскому педагогу и литературному критику⁵, основоположнику романа воспитания, Б. Эмечета ставит перед своими

⁵ Квинтилиан – автор крылатой фразы: «Отец, когда у тебя родится сын, возложи на него большие надежды, ибо большие надежды рождают большую педагогику».

героями сложнейшие задачи – выжить, победить, и, как правило, они добиваются цели.

Все написанное Б. Эмечетой, по сути, есть подобие романов воспитания В. М. Гете, Г. Флопера, Ч. Диккенса, Ф. М. Достоевского. Наличие исторических и литературных аллюзий в ее произведениях очевидно. Ироничное «цитирование» предшественников (от Ветхого и Нового Заветов и В. Шекспира до Д. Остини Ф. Саган) искусно завуалировано: мерцанье образов («В канаве», «Гражданин второго сорта»), плюрализм языков («Гвендолен», «Кехинде», «Новое племя»), парафраз, перифраз в ее арсенале. Игра с читателем ведется профессионально и по-женски, заставляя сочувствовать, сопереживать, восхищаться, затягивая в омут семейной или героической истории, где можно найти массу моральных кодексов и установок, отвечающих на вопрос «что такое хорошо и что такое плохо» [51].

Ситуация постмодерна отрицает дидактическую направленность литературных традиций, диктуя свои условия. Африка становится симулякром. Для одних, как для Б. Эмечеты, она навсегда осталась в прошлом; для других – утратила аутентичность и привлекательность; для третьих, «пути», туда ведущие, «разрушены». Именно об этом романы «Кехинде» и «Новое племя».

Стереотипы довлеют над восприятием африканских образов: война, разруха, насилие, смерть; деградация общества, девальвация культуры; ощущение Апокалипсиса, катастрофы, хаоса. Лондон более реален, но и он – подобие; «пространство догадки» (ризома; лабиринт) [52, с. 629]. Его населяют

чернокожие мужчины и женщины, нигерийцы (игбо, йоруба), афро-карибцы – почти всегда не в ладах друг с другом.

Как выжить, учит Б. Эмечета: кропотливая работа – залог того, чтобы преуспеть. В отличие от многих авторов, ангажированных и раскрученных СМИ и гламурными изданиями, знаменитых и знаковых, что не тождественное лучшим, она рисует жизнь такой, какая она есть, но стремится к идеалу. Внутренние монологи ее героинь (ее монологи), выливаясь в соло, даруют читателям такие образцы самонаблюдения и самопознания, что кажется, что, кроме нее, никто никогда не смог бы так написать; прямая проекция темперамента; «ответ» «африканской принцессы» на «вызов» со стороны массовой культуры.

«Подчиненное положение женщины в обществе» и «возможность ее освобождения» [34, р. 707] – так международные биографические и библиографические справочники годами определяли главную тему творчества Б. Эмечеты – «типичной африканской писательницы», в совершенстве владеющей «языком эмоций и ритма» [22, р. 113]. Ее ангажированность не вызывает сомнения. Однако время от времени она все еще задает себе традиционный вопрос: для кого она пишет? Если есть женская литература, возможно, есть и черная? Что значит книга, написанная чернокожим автором, для чернокожих, о чернокожих? «О чем она – о наркотиках, о проституции?» И сама находит ответ: «Я ничего об этом не знаю... исторические,

социальные, женские сюжеты – мое. Я ничего не умею, кроме того, что писать об этом, если что, я просто остановлюсь...» [26].

1. Buchi Emecheta. Interviewed by Julie Holmes // The Voice. July 9. 1996. <http://emeagwali.com/nigeria/biography/buchi-emecheta-voice-09jul96.htm>

2. Emerging Perspectives on B. Emecheta. Ed. by M. Umeh. L., N.-Y.: Africa World Press, 1996.

3. Stevens, P. Ripe for Promotion // Sunday Times Magazine. 12 February 1983.

4. Emecheta, B. In the Ditch. L.: Barrie & Jenkins, 1972.

5. Emecheta, B. Second-Class Citizen L.: Allison & Busby, 1974.

6. Emecheta, B. The Bride Price. L.: Allison & Busby, 1976.

7. Emecheta, B. The Slave Girl. L.: Allison & Busby, 1977.

8. Emecheta, B. The Joys of Motherhood. L.: Allison & Busby, 1979.

9. Emecheta, B. Double Yoke. N.-Y.: George Braziller, 1983.

10. Emecheta, B. Gwendolen. L.: Collins, 1989.

11. Emecheta, B. Kehinde. L.: Heinemann, African Writers Series, 1994.

12. Emecheta, B. The New Tribe. L.: Heinemann, African Writers Series, 1999.

13. West Africa. 1998. № 4185.

14. Emecheta, B. Criticism and Ideology // <http://www.answers.com/topic/buchi-emecheta#ixzz37346FKyX>

15. Achebe, Ch. Morning Yet on Creation Day. Essays. L.: Heinemann, 1975.
16. Nkosi, L. Home and Exile and Other Selections. L.-N.-Y.: 1983.
17. Emecheta, B. Head above Water. An Autobiography. Cambridge, 1988.
18. Aiwerie, O. Ibusa: Nigeria's millionaires' paradise // The Nation. 25.10.2008 // http://www.thenationonlineng.net/archive2/tblnews_Detail.php?id=67413
19. Ibusa // <http://www.absoluteastronomy.com/topics/Igbuzo>
20. Horton, J.A.B. West African Countries and Peoples. L.: 1865.
21. Oguibe, O. A Gathering Fear. Poems with Drawings by the Author. Bayreuth, 1992.
22. Brockman, N. An African Biographical Dictionary. Santa Barbara, California, Denver, Colorado, Oxford, England: 1994. P. 113.
23. Interviews with Five African Writers in Texas. Palaver. Occasional Publication of African and Afro-American Research Institute. The University of Texas at Austin, 1972.
24. Chinweizu, etc. Towards the Development of African Literature. Volume 1. African Fiction and Their Critics. Washington, D.C.: Howard University Press, 1983.
25. The Writer in Modern Africa. African-Scandinavian Writers' Conference, Stockholm, 1967. Ed. by Per Wastberg. Uppsala: The Scandinavian Institute of African Studies, 1968.

26. <http://www.kuumba-survivors.com/buchiemechetaobe.htm>

27. <http://www.answers.com/topic/buchi-emecheta#ixzz37346FKyX>

28. Веллер, М. Кассандра. СПб.: Пароль, 2003.

29. Бовуар, С. де. Второй пол. В двух томах: Пер. с франц./Общ. ред. и вступ. ст. С. Г. Айвазовой, коммент. М. В. Аристовой. Т. 2. М.: Прогресс; СПб.: Алетейя, 1997.

30. Harding, S. *Sciences from Below: Feminisms, Postcolonialities, and Modernities (Next Wave: New Directions in Women's Studies)*. Durham & L.: Duke University Press, 2008.

31. Гиллиган, К. Иным голосом: психологическая теория и развитие женщин // Этическая мысль: Научно-публицистические чтения. 1991 / Общ. ред. А. А. Гусейнова. М.: Республика, 1992.

32. *In a Different Voice: Psychological Theory and Women's Development*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1982 // https://lms.manhattan.edu/pluginfile.php/26517/mod_resource/content/1/Gilligan%20In%20a%20Different%20Voice.pdf

33. Emecheta, B. *Feminism with A Small «f»* // Criticism and Ideology. Second African Writers' Conference. Stockholm, 1986.

34. *Black Literature Criticism. Excerpts from Criticism of the Most Significant Works of Black Authors over the past 200 Years. Volume II. Emecheta – Malcomb X. Ed. by J. L.*: Gale Research Inc., 1992.

35. Деррида, Ж. Голос и феномен и другие работы по теории знака Гуссерля / Пер. с фр. С. Г. Калининой и Н. В. Суслова. СПб.: Алетейя, 1999.

36. Деррида, Ж. О грамматологии / Пер. с фр. и вступительная статья Н. Автономовой. М.: Ad Marginem, 2000.

37. Деррида, Ж. Письмо и различие / Пер. с фр. и ред. В. Лапицкого. Спб.: Академический проект, 1999.

38. Бодрийяр, Ж. В тени молчаливого большинства или конец социального / Пер. с фр. Н. В. Сулова. Екатеринбург: Изд-во Уральского университета, 2000.

39. Бодрийяр, Ж. Симулякры и симуляция / Пер. с фр. О. А. Печеникина. Тула: тульский полиграфист, 2013.

40. Бодрийяр, Ж. Соблазн / Пер. с фр. А. Гараджи. М.: Ad Marginem, 2000.

41. <http://postcolonialstudies.emory.edu/buchi-emecheta/#ixzz3732a82WN>

42. Саган, Ф. Страницы моей жизни. М.: Эксмо, 2007.

43. African Writers Talking. Ed. by D. Durden & C. Pieterse. L.: Heinemann, 1972.

44. Haraway, D. Reading Buchi Emecheta: Contests for Women's Experience in Women's Studies // http://culturalstudies.ucsc.edu/PUBS/Inscriptions/vol_3-4/DonnaHaraway.html

45. Abbenyi, H., Makuchi, J. Gender in African Women's Writing. Bloomington: Indiana University Press, 1997.

46. Ogunyemi, Chikwenye Okonjo. Womanism: The Dynamics of the Contemporary Black Female Novel in English // Signs. 1985. Autumn. Pp. 63–80 // <http://www.akira.ruc.dk/~camelia/Teaching/BetweenGazes/womanism-color-p.pdf>

47. Abbenyi, H., Makuchi J. Gender in African Women's Writing. Bloomington: Indiana University Press, 1997.

48. Meek, C.K. Law and Authority in a Nigerian Tribe: A Study in Indirect Rule. N.-Y.: Barnes & Noble Imports, 1970.

49. Okpewho, I. Once Upon a Kingdom: Myth, Hegemony, and Identity. Bloomington: Indiana University Press, 1998.

50. Журавлев, С. Постмодернизм в литературе // <http://files.school-collection.edu.ru/dlrstore/9e42241e-8217-7ae1-04fb-2def3dcafoe5/1010713A.htm>

51. Julien, E. African novels and the question of orality. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press, 1992.

52. Эко, У. Имя розы. Спб.: Симпозиум, 1999.

Глава 3

Эль Анацуи: трансвангард и коды Африки

*«Где дух не водит рукой художника,
там нет искусства».*
Леонардо да Винчи

*«...Линии наших рук
Не черны,
Не белы,
Не желты.
Линии наших рук
Связали наши мечты
В большую охапку цветов».*
Бернар Буа Дадье

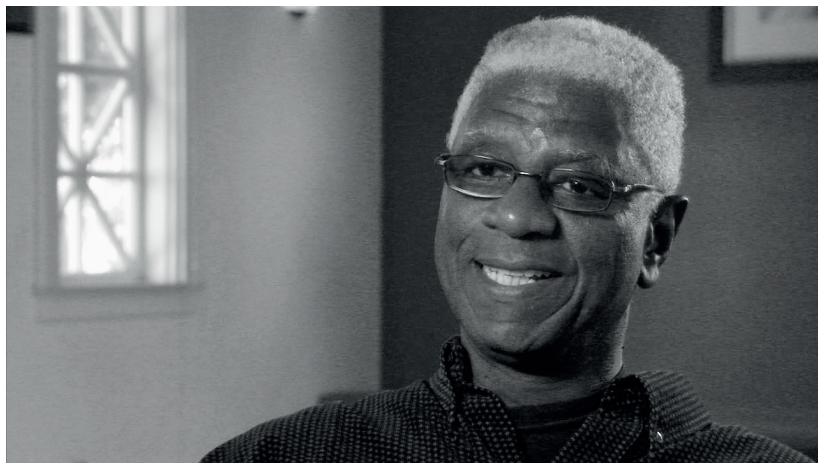
В Венецию из «ниоткуда»

Рубеж XX–XXI веков в искусстве ознаменовался расцветом африканского модернизма. Африканские художники вошли в мировую художественную элиту, став продолжателями традиций, заложенных французскими импрессионистами и сюрреалистами, немецкими экспрессионистами и русскими авангардистами. Выдающийся скульптор, педагог и теоретик искусства Эль Анацуи (по этнической принадлежности эве) – единственный, кто, достигнув всемирной славы, продолжает жить и работать в Африке. Весной 2014 года, практически одновременно, он был избран

почетным членом Американской академии науки и искусства и лондонской Королевской академии [1], что в среде художников и искусствоведов равносильно самому высокому титулу, свидетельствующему о профессиональных заслугах и международном признании. В России произведения Э. Анацуи не выставлялись. Книги о нем не переводились. Как следствие, мало кто, кроме немногочисленных исследователей, знаком с его творчеством.

Успех пришел к скульптору не сразу. Его работы в разное время считались то недостаточно африканскими, что служило поводом для отклонения их от участия в выставках современного африканского искусства, проводимых в Европе и США, как несоответствующих формату (например, примитивизма), то чрезмерно аутентичными – своего рода аллюзиями на тему африканских древностей, в том числе скульптуры НОК. До начала 1990-х годов африканский (нигерийский) модернизм рассматривался как оксюморон [2, р. 29].

В 1990 году Э. Анацуи оказался в числе пяти африканцев, чьи работы (впервые в истории) были допущены к участию в престижном Венецианском бьеннале – сорок четвертом по счету. К тому времени ему исполнилось 46 лет. Он был зрелым мастером, известным на родине, в Гане, и в Нигерии, где жил с 1975 года и где, в силу разных причин исторического, политического, культурного, социально-психологического характера, имелось больше возможностей для профессионального и творческого роста. Произведения скульптора на



Эль Анацуи

бьеннале были замечены, о чем свидетельствовало множество приглашений к участию в выставках и большое число посвященных его творчеству публикаций.

Однако потребовалось еще семнадцать лет, чтобы окончательно сломать барьеры восприятия и заставить мир заговорить об удивительном художнике, чье творчество завораживает, околдовывает, впечатляет. Произведения Э. Анацуи не только соответствуют духу времени, но и заставляют задуматься о прошлом и будущем, материальном и духовном, о мире вещей и людей, идей и знаков, о добре и зле, о свободе и насилии.

Пятьдесят второе бьеннале в Венеции в 2007 году проходило под девизом: «Думай с чувством, чувствуй с умом. Искусство в настоящее время». Его куратор, художник и критик Роберт Сторр, сделал акцент на презентацию современного африканского

искусства, и оно вызвало настоящий фурор. Созданные Э. Анацуи огромные «металлические ткани» – автор в процессе работы называет их листами [3] – на фасадах Венецианских дворцов выглядели «фантастически красиво» [4]. Благодаря мастеру из «ниоткуда» [5, р. 10] случился триумф красоты – калейдоскоп золотого, серебряного, красного, черного, голубого.

Настоящая мистерия «в городе мозаик... супермозаика, инкрустация из серебра и золота, сказочный кружевной гобелен, гирлянды..., складки. При ближайшем рассмотрении можно было увидеть, что все это собрано из сверкающих мельчайших фрагментов цветного металла, расплюснутых и скрученных, из полос, квадратов, кругов, розеток, наподобие кольчуги, с пучками медной проволоки. Еще ближе можно было разглядеть слова, оставшиеся со времен, когда это было металлоломом: «Бакасси», «Челси» и много что еще... В сиянии света виделась Африка, не Европа... кенте, а не гобелен эпохи барокко... Африка – территория утилизации – обернулась чудом, искусством, таинством» [6] – так описал свои впечатления от увиденного в Венеции Холланд Коттер, художественный критик газеты «The New York Times». Его восприятие близко и созвучно автору данной монографии. Рождение шедевра могло бы сопровождаться малиновыми звонами, но заставляло задуматься: «то, что для одного мусор, для другого – сокровище, подарок судьбы» [6].

Э. Анацуи родился 4 февраля 1944 года в британской колонии Золотой Берег, в

небольшом рыбацком поселке Аньяко на берегу живописной лагуны Кета, воспетой в стихах его соотечественника, мало известного поэта (эве) Израэла Кафу Хо [7, с. 151]. 6 марта 1957 года вместе с освобождением государство получило и новое название – Гана. Подростком Эль разделял взгляды К. Нкрумы, кумира молодежи, борца за свободу, глашатая идей panaфриканизма. К. Нкрума делал ставку на молодое поколение, и в первое десятилетие независимости система образования динамично развивалась. Молодежь сознавала необходимость учиться и трудиться на благо государства и общества.

Отец и братья Анацуи были ткачами. Они изготавливали материю для кенте – длинных рубашек, украшенных орнаментом, наподобие тоги, которые ашанти и эве носят во время торжественных церемоний, преимущественно на похоронах. Временами отец рыбачил. Рыболовство было традиционным занятием жителей Аньяко и давало дополнительный источник существования.

Младший из тридцати двух детей отца, мальчик рано нашел свое призвание, но не знал, как осуществить мечту. В семье «были творческие люди... отец... брат. Одни писали стихи, другие – сценарии и музыку для танцевальных коллективов... но никого, кто был бы художником... Меня ничто не останавливало... Я чувствовал, что искусством я мог бы наслаждаться... это было самым важным для меня» [3].

Счастливое детство закончилось незадолго до окончания школы. Мир и гармония вполне

благополучного существования были взорваны телефонным звонком. Из уст звонившего юноша узнал, что его биологическая мать давным-давно умерла и что женщина, его вырастившая, доводилась ему не матерью, а кузиной (двоюродной сестрой). Шок был настолько силен, что молодой человек решил кардинально изменить жизнь. Он сменил данное ему при крещении имя Эммануил (одно из имен Бога; имя Мессии, предсказанного в Ветхом Завете) и стал называть себя Эль. На языке эве, по словам Э. Анацуи, оно ничего не значит [5, р. 24], хотя с древнееврейского переводится как «Бог», а с тюркского – «страна, народ, родина». Возможно, юный бунтарь не знал об этом. Однако, возможно и то, что ему нравились подобного рода провокации.

Впоследствии Э. Анацуи никогда не поощрял разговоров на личные темы, не желая выглядеть объектом для психоанализа: ни комплекса вины, ни комплекса неполноценности. Он никогда не был женат. Никто из родных никогда не гостил у него в Нсукке (Нигерия). Долгие годы его коллеги почти ничего не знали о его семье. Он выбрал свободу – от клана и рода. Оковы семьи пали; мастер возложил свою жизнь на алтарь искусства и только в недавних интервью слегка приоткрыл завесу времени.

По окончании средней школы Эль стал студентом колледжа искусств университета науки и техники Кумаси – любимого детища президента К. Нкрумы, чье имя университет носит в настоящее время. Э. Анацуи изучал изобразительное искусство и скульптуру, коллекции музеев мира,

в свободное время играл на трубе в группе под названием «Tech 10». Импровизация захватывала его. Эль был поклонником джазовой музыки, ее ритмов, а позднее – афробита – направления, созданного известным нигерийским музыкантом Фела Аникулапо Кути (1938–1997). С его творчеством – в стиле «High Life» – группу познакомил руководитель (американец⁶): услышав по радио композиции, созданные и исполняемые Фела, он записал их на слух и разучил со студентами. Позднее, когда Фела приехал в Гану, в университете был организован концерт, в перерывах между выступлениями они смогли сыграть вместе: Э. Анацуи и Фела – оба солировали на трубе.

Впоследствии Э. Анацуи вспоминал, что, «как музыкант, Ф. А. Кути близок его сердцу». Интерес к его творчеству, по словам скульптора, возможно, определил и то, что сам он остался работать в Нигерии: «всего шесть часов езды до Лагоса, чтобы послушать». Он «следил за его (Ф. А. Кути – Т. Г.) карьерой, наблюдал, как менялась его музыка и ее форма, как лирика стала более глубинной и социально-ориентированной... музыкой его души...» [4]. Ритмы, полифония и полихромия звука, универсальный язык музыки, синтез и гармония привлекали его. Художник находил много общего в развитии визуальных и музыкальных традиций.

В 1960-х годах африканизация образования только начиналась, студенты учились по европейским учебникам и программам. Будущие

⁶ Имя его в ходе интервью прозвучало невнятно, назвать его не представляется возможным.

художники изучали западные художественные традиции, коллекции европейских музеев. Абстракция рассматривалась как альтернатива классическому искусству, несмотря на то, что интуитивно молодежь сознавала ее близость африканским традициям. Академическая система образования основывалась на умении копировать. Студенты в процессе обучения воспроизводили копии произведений великих мастеров. В 1969 году Э. Анацуи завершил курс обучения, получив степень бакалавра искусств.

«Вернись и возьми!»

В годы студенчества Эль был далек от политики. Интеллектуальная и культурная жизнь первых лет независимости занимала его гораздо больше, чем вздорожание цен на нефть или какао-бобы. Молодого художника мучило стремление сделать Африку видимой, узнаваемой, заметной. Как «первому ученику», чье усердие проявлялось в творческом рвении, в 1965-х году (в преддверье конференции Организации африканского единства в Аккре), ему было доверено сделать терракотовые гербы Ганы, Уганды, Туниса и Замбии, и со своей работой он успешно справился. Именно тогда Э. Анацуи задумался о необходимости возродить традиции, чтобы новое – современное – искусство Африки корнями было бы связано с историческим и культурным наследием ее народов. В ходе одной из пресс-конференций в США в преддверье

открытия выставки «Когда я в последний раз писал Вам об Африке» в Блэнтоновском музее искусств (Аустин, Университет штата Техас, 2012 г.) он отмечал:

«В университете Кумаси... в учебной программе наблюдался явный перекося в сторону изучения западного искусства... колледж был филиалом Лондонского колледжа Голдсмита... в штате преобладали иностранцы и местные, получившие образование за границей... Вестернизация была основой программы по истории искусства и практики в студии. И ничего о местных художественных традициях... К концу обучения я и еще несколько моих коллег решили выяснить все-таки, а что же есть у нас свое, чтобы научиться тому, что можно рассматривать как нашу художественную традицию... В Кумаси имелся Национальный культурный центр, и мы ходили туда по выходным, слушали музыку, смотрели, как работают художники, как ткуют и окрашивают ткани, барабанят и все такое. Там я открыл для себя стержень моей науки, что ценно и очень привлекательно для меня... я думаю, это коды абстракции.

В течение пяти лет после окончания колледжа я работал и учился. В США студент отделения искусств пошел бы в музей... чтобы увидеть, что было сделано предшественниками. У меня был свой музей... материалы, символы... и для того, чтобы сделать что-то действительно свое, я искал корни, основу...» [4].

После окончания колледжа Э. Анацуи перебрался в Виннебу – небольшой портовый город на берегу Гвинейского залива. В нем было все, что любил молодой человек: море, солнце, земля, деревья – все, что питало культуру эве и ашанти. В 1960-х годах число жителей Виннебы приближалось к 30 тысячам (в настоящее время оно удвоилось, достигнув 60 тысяч человек). С конца XIX века город был известен своим новогодним карнавалом – костюмированными шествиями африканцев в европейских костюмах (врача, медсестры, военных, чиновников). Так местные жители высмеивали европейцев, их цивилизаторскую миссию, пороки (пьянство), снобизм. Со временем праздник обрел черты маскарада, на который съезжались жители округи в традиционных цветных кенте. Особую активность в организации праздника принимали студенты местного педагогического колледжа, где Э. Анацуи преподавал в 1969–1975 годах. В Виннебе молодой педагог пришел к мысли о том, что он, африканец, все еще работает в русле европейских традиций. Поиск стиля привел его в деревню, к ткачам, гончарам; сказался интерес к дизайну, одежде эве и ашанти, ее рисункам, графике, рельефам.

Э. Анацуи учился у выдающихся скульпторов и самоучек, великих и безвестных, постигал азы полифонии и полихромии текстильного и гончарного производства и орнамента. У старших соотечественников, профессиональных скульпторов – Оку Ампофо (1908–1998), Кофи

Антубама (1922–1964), Винсента Кофи (1923–1974) – он заимствовал ряд идей и установок, связанных с осознанием аутентичности и поиском путей интеграции в мировое художественное сообщество. Однако прямого воздействия на его творчество они не оказали [2, р. 79]; разве что под их влиянием он начал работать с деревом, которое долгое время было любимым материалом мастера. Э. Анацуи любит повторять, что «молодая древесина исполнена поэзией, а старая – сама поэзия, со временем перетекающая в прозу» [4] – свойства, которые он использует в процессе создания своих произведений.

К. Антубам – скульптор, советник президента К. Нкрумы по делам культуры, принадлежащий к аристократическому роду акан, первым стал употреблять знаки адинкра⁷ в пластическом искусстве. Впервые он использовал их в оформлении здания Парламента Ганы. Вслед за ним Э. Анацуи обратился к изучению знаковой системы и интегрировал ее в свое творчество. Вместе с В. Кофи в 1970-х годах они создали группу «текарт». Э. Анацуи называл ее своей «художественной семьей» [2, р. 80]. Она объединяла мастеров, специализирующихся в области текстильного искусства, которое можно рассматривать как визуальный язык акан. Совместно они организовывали выставки в Аккре, Виннебе и Кумаси и впервые обратились к исторической и общественно-политической тематике.

⁷ Адинкра – система идеографических и пиктографических символов апанты, каждый из которых обозначает отдельное слово или понятие; широко используется в текстильном и гончарном производстве.

Один из любимых образов – птица санкофа (эмблема адинкра), известная привычкой оглядываться назад, – заставил их по-новому оценить историко-культурное наследие Африки. Изображение птицы (на ткани, на бумаге, на коже, на дереве) знакомо едва ли не каждому африканцу. Ее имя – санкофа – в переводе с языка тви (твай) обозначает: «Вернись и возьми!». Для африканцев – это символ надежды и веры в то, что всегда можно вернуться назад и обрести потерянное; знак того, что никогда не поздно исправить ошибку; установка на то, что, двигаясь вперед, стоит время от времени обращаться к памяти предков.

В период президентства К. Нкрумы (1960–1966 гг.) образ санкофы был востребован на идейно-политическом уровне: возвращение к традициям, их использование в процессе строительства новой Ганы стало частью государственной стратегии.

В. Кофи известен как автор скульптурной композиции «Санкофа», выполненной из дерева. Э. Анацуи, будучи далек от фигуративного искусства, трактовал формулу «Вернись и возьми!» по-своему. Для него важны были идеи и концептуальные установки. Он увидел в санкофе не столько возможность обращения к прошлому и тем более не возврат к нему, сколько необходимость его обновления. Санкофа стала символом внутренней свободы (свободы выбора, свободы волеизъявления, свободы творчества), знаком судьбы, ключом к самопознанию и познанию мира, аккумуляции старого для рождения нового. Лаконичный символ, обладающий универсальным

смыслом, характерным для разных стран, этносов, культур, мастер воспринял как руководство к действию. В поисках нового художественного языка и стиля он встал на путь презентации Ганы и Африки, акцентировав внимание на очевидности и узнаваемости, на символах и знаках, понятных африканцам и не африканцам, на реконструкции и репрезентации образов, которые видел, знал, чувствовал. В его творчестве они сыграли роль культурных кодов. Это люди и вещи; выжженная солнцем и огнем земля; кандалы и оковы (цепи); кровь, пот, слезы. Это страдающие дети. Это забвение и память. Мириады лиц и имен, родные, друзья, коллеги, Гана и Нигерия, мир без границ и место, куда можно вернуться. По мироощущению Э. Анацуи, сам он «кочевник, а дом – это место психологическое, не физическое. И вы носите его с собой» [2, р. 80].

Нсукка: на пути к «естественному синтезу»

Нигерия – одно из немногих государств Африки, где уже в 1960-х годах осуществлялась подготовка профессиональных художников и художественных критиков, где начала складываться инфраструктура музейного дела, возникли музеи, галереи, выставочные залы, студии. Нсукка – город на юго-востоке Нигерии – получил известность благодаря университету, созданному по инициативе Ннамди Азикиве (1904–1996), первого президента страны (1963–1966 гг.). Университет Нигерии

в Нсукке (далее: УНН) сыграл огромную роль в становлении африканского модернизма. Отделение истории искусства, открытое в 1961 году, изначально культивировало идею развития концептуального социально-ориентированного искусства.

После гражданской войны 1967–1970 гг. Нсукка стала интеллектуальной столицей Нигерии, а УНН – местом генерирования идей, благодаря скоплению там одаренных, творчески активных игбо, осознавших необходимость консолидации государства и нации, чему способствовала теория естественного синтеза [8], сформулированная Уче Океке, художником, поэтом, педагогом, собирателем фольклора. Он родился в 1933 году и на рубеже 1960–1970-х годов был уже хорошо известен как блистательный рисовальщик и теоретик искусства.

В Нсукке У. Океке начал эксперименты с графикой ули⁸ (с миниатюрными знаками и символами, имеющими для него и его народа сакральный смысл), став основоположником нового художественного стиля – улизма⁹. В 70-80-х годах XX века с ним связали себя многие художники. В их числе Э. Анацуи. В 1975 году он получил место преподавателя на отделении изобразительного и прикладного искусства, которое возглавлял У. Океке. В УНН, благодаря обновлению программ обучения, Э. Анацуи с упоением изучал живопись и скульптуру Ифе и Бенина, терракотовые фигуры

⁸ Ули – система письменных знаков и рисунков, распространенная в Восточной Нигерии. Ее носителями являются женщины – игбо.

⁹ Улизм – направление современной африканской живописи. С его возникновением связывают начало оформления «школы Нсукки».

Нок, бронзу йоруба, восприняв идеи Мбари¹⁰ и «естественного синтеза».

Идея синтеза, объединившая в 1970-х годах художников, переживших ужасы гражданской войны, была направлена на преодоление соперничества между этносами и культурами, что в условиях Африки и Нигерии, которую нередко воспринимали как Африку в миниатюре, оказалось крайне важно. У. Океке и художественная школа Нсукки пришли к мысли о необходимости синтеза на пути создания единой нигерийской культуры. Она должна была базироваться на аккумуляции культур йоруба, игбо, хауса и западных традиций, на использовании современной и традиционной техники, методологии, материалов. Для них это был не просто синтез нового и старого, не только синтез форм. Смысл «естественного синтеза» У. Океке видел в том, чтобы каждый народ вложил в нигерийскую культуру и соответственно в искусство лучшее из того, чем владел. Только так, по его мнению, можно было выжить в условиях конкуренции с западной цивилизацией, и доказать, что у Африки, в целом, и Нигерии, в частности, есть своя история и культура, которые являются частью мировой.

Э. Анаци унаследовал интерес к знакам ули от

¹⁰ Мбари (на языке игбо: созидание, творчество) – художественные клубы, объединения писателей и художников Нигерии. Первый Мбари был основан в 1961 году в Ибадане группой молодых прозаиков и драматургов. Клуб имел зрительный зал, выставочное помещение, издательство и школу-мастерскую. В Ошогбо был создан Мбари «Мбайо». В 1962 году по инициативе Мбари «Мбайо» была организована первая летняя школа, в которой обучались африканские художники. Со временем проведение школ стало регулярным, а многие выпускники получили признание.

У. Океке, а тот в свою очередь – от матери, которая в совершенстве владела тайнописью и свои знания передала сыну. В УНН профессора и студенты изучали теорию и практику улизма, знаковую систему, рисунки. Большое значение имело то, что З. Фрейд называл «фантазированием» [9]. Линии рождали форму, которая обретала смысл и сама неожиданно становилась знаком, претерпевая разнообразные метаморфозы. Их дешифровка превращалась в увлекательную игру – для зрителей и создателей произведений. В линии нужно было всматриваться, вчувствоваться.

Во второй половине XX века в среде интеллектуальной и культурной элиты шли споры о том, насколько молодые государства и общества приспособлены к современным реалиям, в чем состоит аутентичность и как соотносить понятие идентичности с чувством патриотизма, национальной гордости и единства. Художники, критики, искусствоведы обсуждали проблемы межкультурного диалога как основы эксперимента в изобразительном искусстве, утверждая, что со временем, будучи специфической (универсальной) формой общественного сознания (в силу условности и малой значимости языковых барьеров), оно вполне может превратиться в искусство без границ.

Идея «естественного синтеза» У. Океке легла в основу улизма, а в дальнейшем – нигерийского авангарда, направления, которое культивировало взаимосвязь традиций и времен и снискало сторонников и последователей. И, если У. Океке видел будущее культуры Нигерии в том, чтобы

аккумулировать в нее лучшее из культур народов, ее населяющих, Э. Анаци абсорбировал достижения африканской культуры, чтобы изменить мировую. Встав на путь ее репрезентации, он доказал, что процесс самовыражение – процесс трансцендентный, что можно через одну культуру выражать другие и через другие – одну, как, изначально принадлежа к одной культуре, можно принадлежать многим и всем сразу. Осознание себя мастером, Художником (*с большой буквы – Т. Г.*), привело его к мысли о том, что синтез (взаимопроникновение культур) может стать основополагающим принципом развития новых стилей и жанров не только в африканском, но и в мировом изобразительном искусстве.

В УНН Э. Анаци стал чем-то вроде полиглота в области визуального языка. Он овладел тем, что давала ему африканская культура, сумев разглядеть в ней новые возможности. Направление, к которому он принадлежит, иногда называют трансвангардизмом [2, р. 28–29]. Его истоки следует искать в графике игбо, в традициях йоруба, боланге, манде и их взаимодействиях с другими культурами. И если улизм на протяжении десятилетий оставался достоянием избранных (системой тайнописи), трансвангардизм предполагал диалог со зрителями и студентами, художниками и теоретиками искусства, с теми, кто формировал окружение мастера, кто принадлежал к его «художественной семье», разделял его взгляды или просто интересовался искусством, независимо от этноса, расы и профессиональной принадлежности.

Следует согласиться с точкой зрения С. Фогель, что недооценивать влияние атмосферы Нсукки и ее творческой динамики на Э. Анацуи нельзя [5, р. 41, 196]. Воздействие У. Океке проявилось в увлечении линией и цветом. Чике Аниакор, входивший в состав Нсуккской группы, реанимировал интерес художников к архитектуре и пластическим формам. Ч. Ачебе с его мессианскими настроениями и американской динамикой, вернувшись из США в Нсукку в 1976 году, после четырех лет отсутствия в стране, где родился и вырос и которой гордился, как настоящий патриот, спровоцировал интерес Э. Анацуи к истории, формализовавшийся в ряд работ, созданных в последней четверти XX века. В их числе: «Письмена на стене» (1979 г.); «Лик африканской истории» (1988 г.); «Лоскутное одеяло истории» (1992–1993 гг.); «Зигзаги истории» (1994 г.); «Приобщение к истории» (1995 г.); «Бабушкины лоскутки» (1995 г.) и другие.

Атмосфера Нсукки способствовала поиску. Процесс трансформации методики преподавания рисования и обновления программ обучения, исходя из стратегии африканизации и традиций улизма, создавал почву для экспериментов. По словам Э. Анацуи, «было легко двигаться вперед». Сам он так рассказывал об этом:

«Я приехал в Нигерию в 1975 году... и обнаружил, что у них есть традиции знака – среди игбо, йоруба, ибибио... Я обнаружил очень много таких традиций и в других частях Африки... В университете, я помню, я читал, утверждалось,

что в Африке не было письменной традиции... но, увидев эти связи, я подумал, что должен сделать что-нибудь на эту тему. Названия работ и темы я черпаю с того времени. Многие состоят из знаков, которые я извлекаю из всех этих традиций: ули, нсибиди, адинкра есть и некоторые другие. Это мой авторский знак, марка...» [4].

Так, в океане культур, художник нашел свой путь, создав некий код, систему обозначений, подобную мнемонике – искусству запоминания. Это череда опорных сигналов, универсальных и уникальных, принадлежащих одной и нескольким культурам сразу. В их числе образы Земли и Луны, формы зигзага и спирали, магия зеркала и кристалла, ароматы свежеструганного и обугленного дерева, скрежет и лязг металла, состояния движения и покоя, философские категории: красота и уродство, гармония и диссонанс; виды общения – монолог, диалог, полилог. С их помощью Э. Анацуи интегрировал зрителя в творческий процесс, активизировав механизм припоминания и считывания информации, веками считавшейся сакральным знанием. Он хотел, чтобы его аудитория воочию увидела Африку и убедилась, что у африканских народов есть прошлое, настоящее и будущее.

Память Э. Анацуи рассматривал как связующее звено между поколениями и использовал идеограммы, чтобы дать работу уму, призывая зрителей толковать увиденное,

как толкуют видение или сон, игру света и тени, хотя руководствовался желанием постичь смысл существования человека и общества. В 1982 году Э. Анацуи возглавил отделение изобразительного и прикладного искусства УНН. В 2000 году он сложил с себя полномочия руководителя, сохранив статус профессора, и занимался преподаванием до 2008 года [6]. В настоящее время он является скульптором – консультантом. В Нсукке произошло становление его как мастера, теоретика и практика африканского модернизма.

Текстура памяти: коды и ритмы

В произведениях Э. Анацуи сплелось множество нитей мировой культуры. Подобно авангардистам, он прибегал к намеренной деформации натуры, пытаясь интерпретировать художественные и конкретно-исторические сюжеты, мифологические образы и образы памяти. Вслед за конструктивистами – преображал окружающую среду, осваивал и осмысливал формообразующие возможности новой техники, эстетические возможности используемых материалов и новых предметных форм. Сдвиги плоскостей, геометризация пространственных построений, совмещение сразу нескольких точек зрения – характерные приемы кубизма – нашли в его произведениях объемно-пластическое воплощение. Таковы «Фанатично преданные» (1987 г.); «Выжившие дети Аквы» (1996 г.); «Линии предков» (1995 г.); «Сонм предков II» (1995 г.). Особенностью творческой манеры

мастера можно считать и склонность к экспериментам с «нулевыми» (сквозными) формами, например, с пустотой в работах: «Путаница» (1979 г.) и «Руины памяти» (1979 г.).

Э. Анацуи работал с натуральными материалами – деревом, глиной, металлом, используя их свойства для воплощения конкретных образов и сюжетов, изучая, экспериментируя, исследуя. Сюжеты, которые он избирал, в значительной мере связаны с репрезентацией истории и культуры. В них слышны отголоски услышанных в детстве рассказов, античных и библейских мифов, прочитанного, увиденного. Эпоха постмодернизма проявила себя в ироническом цитировании предшественников и использовании артефактов. Любое из его произведений вызывает цепочку ассоциаций, провоцируя зрителя к размышлениям на заданную тему.

Известная инсталляция «Эрозия» (1992 г.), представленная на саммите Земли («Планета Земля») в Рио-де-Жанейро (Бразилия) в стенах Национального музея африканского искусства¹¹, по форме напоминает «дерево Ньяме» – верховного бога ашанти. Огромный ствол (столп, высотой 296 см) покрыт традиционными письменами, выполненными темперой: ули и нсибиди. Подобные алтари Ньяме во годы детства мастера имелись в каждом дворе. Ствол дерева с тремя обрезанными ветвями, служившими подставкой для сосуда, наполняли дождевой водой.

¹¹ Инсталляция нашла свое постоянное пристанище в коллекции Смитсоновского института (США, Вашингтон).

Полоснув по стволу бензопилой (как известно, пилу пользовали еще древнеегипетские скульпторы), мастер разрушил целостность дерева и вязь декоративных узоров. Множественные, едва ли не кровоточащие, порезы – следствия надругательства над традиционной культурой. Ей вряд ли суждено полностью оправиться от воздействия цивилизаторской миссии колониальных властей. Языки и традиции, если и не были уничтожены, то подвергались разрушению – эрозии, о чем свидетельствует охапка древесной стружки у основания ствола. Однако ствол – не остов; дерево выживет, возродиться; главное сохранить корни. На саммите в Бразилии главный акцент был сделан на темы экологии и выживания, но Э. Анацуи в беседе с искусствоведом и художником Чике Океке пояснил, что его работа, конечно, не об эрозии почвы, а об эрозии культур [10, p. 189].

На протяжении многих лет скульптор создавал инновационные композиции (скульптуры, панели) из дерева, сосредоточившись на темах, связанных с колониальным опытом и историей континента, используя характерную символику (следы, оставленные бензопилой и кислородно-ацетиленовым пламенем) в качестве метафоры насилия. Так он демонстрировал логическую связь между рабством и колониализмом, с одной стороны, и исчезновением африканских визуальных и текстовых традиций, языков, культур, с другой, сознавая угрозу потери исторической памяти в эпоху постколониализма.

Иногда в создании инсталляций помогала сама природа. Подтверждением тому стала история композиции «Выжившие дети Аквы» (1996 г.), сделанной из коряг и поленьев в Дании (вблизи Копенгагена), куда Э. Анацуи был приглашен по инициативе «правительства в связи с годовщиной отмены трансатлантического рабства, чтобы создать что-то связанное с Золотым берегом» [4]. Мастерской ему служила кузница, что Э. Анацуи находил весьма символичным. Пушки, которые использовались в эпоху работорговли, отливали примерно в таких условиях. Кузница располагалась вблизи моря, и однажды у воды художник увидел полено. «Природа поработала над ним, и швартовки... Воздействие воды и воздуха... и, наконец, оно было выброшено на берег» [4].

Ассоциации Э. Анацуи касались людей, оторванных от родной земли, выживших, «выброшенных на чужой берег, вынужденных жить на чужбине» [4]. «Выжившие дети Аквы», кто они? Те, кто выжил, преодолев океан, в период, когда Дания, подобно другим европейским странам, вела работорговлю, или те, кто был вынужден эмигрировать из Африки в поисках лучшей жизни в последующие столетия? «Дети Аквы» или «дети Воды»?

Интерпретация названия и смысла композиции базируется на вариативной трактовке самого термина Аква (Aqua): в буквальном переводе с английского и датского языков – вода. С точки зрения Э. Анацуи, слово Аква совершенно африканское. Во-первых, потому что на его родине,

в Гане, так называют девочек, родившихся в среду: это женское имя. Для акан оно связано с надеждой на будущее, на продолжение рода. Во-вторых, рожденные в один день имеют родственные души [11, р. 22–23]. В-третьих, вода в условиях Африки – не просто живительная влага; без нее нет жизни. В-четвертых, в Гане (и Африке) можно найти немало людей с такими именами и фамилиями. Имя им легион. В-пятых, есть еще куклы Акваба, символизирующие плодородие и высокую рождаемость. Они распространены среди акан. Кукла имеет круглую голову и тонкий торс – их облик подобен созданным мастером фигурам. И, наконец, в-шестых, появление инсталляции в Дании в 1996 году совпало с ростом популярности одноименного датско-норвежского музыкального коллектива («Aqua»). В его репертуар входило несколько детских песен, которые, вероятно, натолкнули художника на использованный им сюжет.

Работа в кузнице дала возможность использовать огонь. Обожженные маленькие головки Э. Анацуи прикреплял к длинным вертикальным туловищам – получалось что-то наподобие гуманоидов. Он обжигал их лица огнем – они становились черными. Композиционно «дети Аквы» выглядели изможденными, но живыми – живучими.

Визуальный язык не требует перевода. В нем главенствует эмоция. По замыслу художника, всем должно быть ясно, что в африканских семьях всегда рождалось много детей. Одни голодали, другие попадали в рабство – через Атлантику. Эмиграция:

добровольная и вынужденная – веками влекла за собой потери. Однако люди выживали на родине и на чужбине: таковы дети Африки («дети Воды»). У Э. Анацуи немало работ на данную тему. Вода могла дать надежду на спасение.

Созданные Э. Анацуи инсталляции и панно отличаются экспрессивностью и документальностью; автор проявляет себя как классик и романтик, мистик и формалист. В каждой его композиции, несмотря на кажущуюся абсурдность рельефов, закодирован определенный смысл: образ, идея и даже комплекс идей, нередко выраженных посредством метафоры. Таков визуальный язык мастера.

Одной из ключевых идей в творчестве Э. Анацуи стала идея аккумуляции («плавильного котла»). Он использовал ее как транскультурный художник, обладающий глобальным видением мира, встав на путь амальгамации культуры. Лучший пример – «Адинсибули во весь рост» (1995 г.), инсталляция из дерева ироко¹² высотой 239 см. В ней нашли отражение традиции, принадлежащие разным эпохам, универсальность мифа, аллюзии на тему гендера и личностное восприятие автором Женщины (с большой буквы – Т. Г.).

Образ Адинсибули сложен и многогранен. Ее имя – посыл будущим поколениям. Оно состоит из первых слогов названий трех знаковых систем (протописьменностей): адинкра, нсибиди¹³, ули, посредством которых принадлежащие к одному

¹² Ироко – дерево рода хлорофора, а также название древесины этого вида.

¹³ Нсибиди – примитивная система письма, распространенная в ряде районов проживания игбо.

кругу (союзу, обществу) люди веками общались между собой. С их помощью осуществлялась связь времен, определялся статус конкретного индивида. Символы и знаки нсибиди отражали суть эмоциональных и социальных отношений: любовь и ненависть, супружество и единство, предприимчивость и успех. Э. Анацуи наполнил традиционные символы новым смыслом, сделав акцент на их универсальность. Они перестали быть тайнописью, став критерием идентичности, ключом к познанию африканской культуры.

Форматно-сюжетная многослойность композиции и универсальность сюжета способствовали ее восприятию. В Японии критика и зрители акцентировали внимание на близости «Адинсибули...» к традициям греческой драмы, в Англии – на сходстве с масками японского театра Ноо [2, р. 36]. Посетители выставок отмечали, что она напоминает скульптуры прежних эпох, изображения и маски Богов, культовые статуэтки. Одни видели в ней черты Марии и Магдалины, Дианы и Минервы, Афины и Афродиты, другие – Матери Воды и Земли, Богини (Богоматери), Мадонны (Прекрасной Дамы) и просто земной женщины, несущей в себе «силу слабости», которую превозносили поэты и художники. Это и эманация бессмертного образа Венеры, богини любви; и воплощение высших эмоционально-чувственных состояний, определяемых триадой: вера, надежда, любовь; символ красоты и мудрости, олицетворение морально-нравственных

добродетелей¹⁴ и материнства. Плавные очертания фигуры, грациозная поза, горделивый изгиб шеи, изящный головной убор создают образ, привлекающий внимание зрительской аудитории.

Кто она – Адинсибули? Реальная женщина или женщина – дух, связующее звено между миром живых, мертвых и еще не рожденных? Ее история похожа на истории других женщин: игбо, йоруба, эве, ашанти. Она воплощение опыта поколений; комбинация множества идентичностей: защитница земли, королева ночи. Это собирательный образ девушки, женщины, матери, возлюбленной, воительницы, правительницы. Она способна рассказать, о чем говорят африканские женщины на рынке и за работой (о происшествиях в деревне, о чудесах врачевания и исцеления, о жизни и смерти, о детях и мужчинах, о том, как накормить семью). Возможно, она – одна из тех, что торгует на рынке тканями или кенте, цветовые схемы которых однажды и навсегда заворожили художника, или использует те самые «лотки», на которых изображены значки нсибиди или ули. Именно они когда-то натолкнули молодого скульптора на мысль о том, «что существует способ отобразить красиво все эти символы, что они – везде, на ткани, которую носят на похоронах, а похороны – повод для размышления о жизни» [4]. Или это спустившийся с небес дух умершей матери Э. Анацуи?

¹⁴ К числу женских добродетелей в традиционной культуре ашанти, близкой эве и соответственно Э. Анацую, относят такт, осторожность, осмотрительность, нежность.

Адинсибули – олицетворение образа Ганы и Нигерии. Это свободная, независимая Африка, полная надежд на будущее, и о своей судьбе она рассказывает сама. Найденная автором форма универсальна и уникальна. Это аллегория, магический сплав метафоры и мифа, «язык поэзии и музыки» [4]. Значки (*темпера – Т. Г.*) на одеждах прекрасной Адинсибули рельефны. Они несут в себе конкретную информацию (о повседневной жизни) и глубокий (философский) смысл.

Гендерная составляющая образа проецируется на сам факт ее рождения. Процесс создания подобных композиций, если судить по фильмам, ошеломляет. Бензопила визжит, кричит. Как отмечал теоретик и историк искусства Мойо Окедиджи, «кажется, будто сама древесина кричит» [4]. Мастер берется за паяльную лампу и начинает жечь тело дерева. Он использует африканский дуб – тик (его твердая древесина называется ироко), но – чаще пихту. Так – в наслаждении и муках – рождается красота.

Энергетика созданных скульптором форм проявляется на самых ранних этапах – в процессе работы. Земля, дерево, огонь, металл – Э. Анацуи использовал все «первоэлементы». Инструменты, с которыми он работает, предназначены для насилия. Огонь «необходим, чтобы войти в древесину». Сконца 1970-х годов скульптор использует бензопилу – ее «язык», по его мнению, «характеризуется насилием и грубостью». В течение многих лет Э. Анацуи думал о том, как «много намеков и аллюзий» [4] в истории Африки содержит такая работа: рабство, цепи, оковы; насилие над людьми; колониальный



Эль Анацуи за работой

раздел; Берлинская конференция 1884–1885 годов; выкачка природных и людских ресурсов. Об этом его композиции: «Очередь за визами» (1992 г.), «На своем неизбежном пути в Никуда» (1996) и другие.

Одновременно Э. Анацуи размышлял и о том, какую бензопила дает свободу и что эта свобода созидательна. Искусство для него – жизнь, которую он рассматривает как движение поступательное. Обращаясь к своей аудитории на пресс-конференции, приуроченной к открытию выставки «Кто знает, что будет завтра», он отмечал: «Вы никогда не знаете, что каждый день принесет с собой, и я не знаю, кто будет мне самым близким другом сегодня, или завтра, все течет, все изменяется. И я подумал, что мои произведения должны отражать этот факт» [12].

Выставка проходила в Старой национальной галерее (Alte Nationalgalerie) в Берлине 4 июня – 26 сентября 2010 года. Великолепное металлическое полотнище (в стиле кенте) Э. Анатсуя «Озоновый слой и горы ямса», внешне напоминающее гобелен, разместилось на одном из фасадов здания, в залах которого демонстрируются шедевры эпохи классицизма и романтизма (работы Каспара Давида Фридриха, Карла Фридриха Шинкеля, Карла Блехена), французского импрессионизма (Эдуарда Мане, Клода Моне) и раннего модернизма (Адольфа фон Менцеля, Макса Либермана и других). Изысканный, легчайший, словно кружевной, занавес, по мнению устроителей выставки, усиливал атмосферу сакральности места, где проходила выставка, обеспечивая его сохранность. Размеры произведения гармонировали с монументальностью здания, создавая ассоциацию с масштабами колонизации. Благодаря технологии изготовления (сеть), работа несла в себе ключевой посыл: прошлое и настоящее неразрывно связаны между собой; люди должны быть вместе. Посвящение на карнизе, под фронтоном которого укреплено полотнище, – надпись золотом: «Для немецкого искусства, 1871 год» – относится к формальному объединению Германии после франко-прусской войны (1870–1871 гг.) и тоже подчеркивает позитивность консолидации.

Актуальность и злободневность вопроса, вынесенного в название выставки, не вызывает сомнений. Основой для него стала надпись на

одном из африканских автобусов. В Африке, как представляется, люди задают его себе и друг другу часто. Его рождает отсутствие уверенности в завтрашнем дне. Что будет завтра? Какие катаклизмы суждено пережить в будущем? Как преодолеть стереотипы, сложившиеся в истории и культуре? В центре внимания устроителей выставки оказались глобальные проблемы человечества.

Осознание себя как части единого целого – этноса, расы, человечества – в условиях глобализации рождает подобные вопросы. Художник, подобно музыканту, способен жить вне времени и пространства. Для того, чтобы воспринимать произведения скульптуры и живописи не нужно быть его современником или владеть родным для него языком. Однозначность оценки периода колониализма не вызывает сомнений, как и то, что все люди должны иметь равные права и возможности для самореализации.

В выставке принимали участие пять африканских художников, в числе которых Й. Шонибаре (см. главу 4) и Э. Анацуи. Искусствоведы и критики причисляли их к разным направлениям современного модернизма и концептуализма, сознавая, что основой их творчества был синтез, связи – трансконтинентальные и региональные. Идентифицировать их творчество сложно, слишком много в нем связующих звеньев (звеньев одной цепи). Кто бы мог подумать даже полвека тому назад, что наступит день, когда африканские художники, через вековую конфронтацию и диалог, сбросив оковы рабства,

колониализма и повседневности, с помощью весьма «красноречивых» тканей с традиционной символикой, «завоюют» лучшие выставочные площадки Европы.

Эксперименты с металлическими тканями

На протяжении веков художественные традиции взаимодействовали друг с другом в области идей, материалов, техники, инструментария. В XX в их границах нашли воплощение теория и практика создания мобильной формы, способной претерпевать метаморфозы бесконечное число раз [13]. В традициях африканской культуры метаморфоза – не просто превращение, а перевоплощение, возможное, с одной стороны, в силу параллельного существования прошлого, настоящего и будущего, а с другой – благодаря эклектике, позволяющей совмещать несовместимое (сакральное и профанное; порядок и хаос; добро и зло).

Лицедейство и импровизация существовали в лоне вербальной и визуальной культуры. Знаки, преимущественно абстрактные, рождали форму и содержание. Их взаимодействие инициировало и определяло смысловое наполнение текста, подтекста, контекста, образуя криптограмму, расшифровать которую можно было лишь с помощью кодов, включив воображение и таким образом превратив процесс восприятия произведения в увлекательную игру.

Свои произведения (полотна, сосуды, тарелки, доски) Э. Анацуи создавал, как уже отмечалось, из глины, дерева и даже из предметов ширпотреба. На исходе XX века он начал работать с металлом и в 1998 году впервые в своем творчестве использовал крышки от банок со сгущенным молоком. В начале 2000-х годов в ход пошли пластины от принтера, ржавые терки, бидоны и, наконец, как в сказке, «чудо» – бутылочные пробки, преимущественно металлические, из-под ликера. Они стали настоящей «маркой» художника.

История обращения скульптора к новому материалу в его изложении выглядит «подарком судьбы». Однажды на обочине дороги он обнаружил мешок, полный использованных пробок с бутылок из-под ликера. Так ему пришла мысль поработать с ними. В настоящее время виноделы охотно поставляют ему сырье («мусор, отходы») [6]. Для Э. Анацуи его использование – ответ на очередной «вызов» со стороны окружающей среды и одновременно пример человечеству, которое, по мнению художника, уже давно находится в конфликте с природой. По мнению Э. Анацуи, при помощи искусства вполне можно и нужно решать экологические и историко-культурные проблемы. Для самого мастера «головки» от бутылок – прежде всего свидетельство взаимосвязи Африки и Европы. По его словам, все знают, что «европейские торговцы... привезли алкоголь... в обмен на рабов. Из Вест-Индии ром везли в Ливерпуль, а оттуда – в Африку... так рождались связи Европы и Африки» [11, р. 34–35].

Великолепные полотнища, созданные Э. Анацуи из алюминиевых полос от бутылочных крышек (размеры полотен варьируются от 8–10 до 20–30 футов в длину), в художественной среде именуют «металлическими тканями», гобеленами и, наиболее часто, завесами, как уже отмечалось. Их воздействие на зрителей сравнимо с воздействием музыки и света – переливы золотого и красного, землисто-коричневого, бархатисто-черного и темно-синего, с вкраплениями других оттенков. Искусствоведы и критики в Венеции сочли завесы излишне красивыми, даже сладострастными, а некоторые (Майкл Киммельман) даже сравнивали их с блестящими обертками от конфет [5, р. 82].

В Лондоне, в Октябрьской галерее, в рамках выставки «От отваги к свободе» (она проходила 22 февраля – 28 апреля 2007 года в ознаменование 200-летия отмены британским парламентом работорговли, в преддверье Венецианского бьеннале¹⁵) автору этих строк посчастливилось – впервые в большом объеме – увидеть произведения Э. Анацуи. Демонстрировалась серия «Одежда»: полотнища, состоящие из тысяч металлических (и пластиковых) крышек, связанных медной проволокой. В них, используя культурные составляющие разных эпох: знаковые системы прошлого и современные артефакты, Э. Анацуи увековечил символы современной цивилизации, формируя текстуру памяти поколений посредством цепочки опорных сигналов.

¹⁵ 52 Венецианское бьеннале проходило 10 июня – 21 ноября 2007 года.

Орнаменты и цветовая гамма металлических тканей напоминают стилистику кенте. В них чувствуется ностальгия по прошлому, по детству, которое прошло в среде ткачей. Очевидно также влияние экспрессионизма и поп-арта. Неслучайно, представляя произведения Э. Анацуи членам совета директоров Денверского художественного музея, привыкшим оценивать и приобретать творения великих мастеров, чтобы убедить их в необходимости приобретения, Мойо Окедиджи, руководитель центра изобразительного искусства Африки и диаспоры (Университет Техаса, Аустин), работавший в Денвере, сделал акцент на традиции европейского абстрактного искусства [4].

О создании металлических полотнищ написано немало, существует ряд документальных фильмов, где съемка зафиксировала сам факт их появления на свет. С. Фогель в своей книге, претендующей, по ее замыслу, на монографическое исследование, детально проанализировала все созданное скульптором за период 2001–2004 годов вплоть до успешных выставок в галереях Нью-Йорка в 2005–2006 годах, когда художественные критики начали восхищаться его работами, одновременно спрашивая себя, насколько оригинальным может быть использование бутылочных пробок [5].

Творческая активность материала – категория, вполне привычная для эстетики мастера. У материала есть своя магия, и художник использует ее. Изыскано декорированные полотнища легко драпируются, благодаря

подвижности звеньев, создавая игру цвета, света, тени, воздействуя на зрение и слух, создавая комбинацию образов. В Венеции, где в течение шести месяцев завесы были выставлены снаружи, на фасадах дворцов, чтобы их могли увидеть миллионы людей, вибрация, которую вызывали дуновения и порывы ветра и капли дождя, создавала подобие музыки. Полотнища оживали, теряя отдельные звенья, изнашиваясь. В помещении их сохранность, безусловно, выше. В ответ на вопрос, о том, как можно было позволить оставлять такую красоту «на произвол судьбы», художник признал разрушительное воздействие соленого воздуха и ветра.

«Это было... открытие. Цвета смягчились, что сделало работы еще более привлекательными... налет возраста... я теперь использовать это. Выкладываю некоторые из бутылочных крышек на солнце, так чтобы они выгорели, состарились. То же самое относится к разрывам... слезы... они приветствуются. Можно исправить их... но, я бы оставил, я бы не латал ...это все равно, что люди в возрасте... и вещи должны меняться... И надо научиться жить с ними. У меня имелись беседы с музейными людьми на этот счет... И я говорю, оставьте вещи стареть» [4].

В Нсукке Э. Анацуи покупает пробки на ликероводочном заводе после того, как пустые (использованные) бутылки возвращаются туда



Завесы Э. Анацуи

на переработку. То, что это вторичное сырье, подлежащее утилизации, его не волнует: ему интересно иметь дело с «вещами», у которых есть «биография». «Мусор» – использованные пробки – в руках художника обретает второе рождение, и то, что некоторые критики называют искусством Э. Анацуи «экологическим», ему самому представляется неверным. По его словам, «он преобразует их (*пробки – Т. Г.*) в нечто совсем другое», аналогично тому, как «обычный керамический горшок иго может стать вместилищем духов или обрести черты сакральности, если поставить его в храме... Завесы – все равно, что горшки...» [4].

Завесы – изящные покрывала, похожие на паутину и рыболовные сети – в иудаизме и христианстве являются сакральным символом. Завесами называли ткани, покрывавшие (до середины) стены во дворе Скинии (Исх. 27:9; Исх. 27:18). Одна из них, сделанная из разноцветной

ткани, украшенной вышивкой, крепилась на пяти акациевых столбах при входе в Скинию. В иудаизме завесою назывался также полог для отделения святая святых (Исх. 35:12) – именно эта завеса, сотканная руками Божией Матери, в Иерусалимском храме разодралась надвое, сверху донизу, когда Иисус Христос на кресте испустил дух (Мф. 27:51). В Аюрведе существует завеса забвения (освобождение собственного эго), в исламской традиции – завеса тайны, завеса чувственной радости, завеса величия, у суфиев – завеса видения. В быту вплоть до настоящего времени завесами, по традиции, загораживают вход в палатки (шатры) бедуины и другие кочевники.

Верховное божество ашанти Ньяме (Оньяме), чье имя в переводе на русский язык обозначает: «сияющий», подобно своему символу (и эманации) пауку Анансе (его еще называют Великим пауком – Анансе Кокуроко), известному на весь мир, благодаря рассказам Пегги Аппиа и искусству мультипликации, сотворил (сплёл) свой мир, как паутину, как сеть, и существует в центре него. Вероятно, подобное мировосприятие присуще ашанти и эве, а вместе с ними – Э. Анацуи и его соотечественнику, поэту Майклу Дей – Анангу (Гана), автору стихотворения «Паутинки мира».

*«Мне бы стать пауком,
ненадолго, хотя бы на день;
Как паук, я бы пряд свою мирную нить.
Тихий шелест деревьев –
Прибежище мне и укрытие...»*

*Чтобы, нитью мира
Опутав людей и события,
На дорогах войны
Человечество остановить...*

*Паутинки мои,
Вы советесь в надежные сети,
В них завязнут кишацие орды,
Им не прорвать ячеи;
Всем нахлебникам войн
Не удастся уйти от ответа,
Их навек оплетут
Паутинные нити мои.*

*Нити хрупкие,
Мирной исполнены силы,
Вейтесь, вихрем летите,
Спешите по белому свету,
А потом возвращайтесь назад,
Паутинки, посланницы мира,
И прильните тихонько
К коленям поэта» [14, с. 129–130].*

Созидание – слово, в наибольшей мере отражающее процесс рождения металлических тканей – трудоемкий процесс, требующий большой подготовительной работы. Месяцы уходят на шлифовку отдельных звеньев и на то, чтобы соединить их в лист. Полотнища возникают в процессе ручной – монотонной – работы. По словам С. Фогель, вызывающая восхищение «...красота возникает в результате тяжелого труда, в нее завернуто немало трудностей и устремлений».

Сам Анацуи считает, что его металлические завесы – памятник «неустанному монотонному труду, который заполняет жизнь миллионов людей по всему миру» [5, p. 127].

Шлифовкой обычно занимаются люди, которые знают, что такое чувство голода. Помощникам платят достаточно, не меньше прожиточного минимума. Э. Анацуи является крупным работодателем. По крайней мере, тридцать – сорок человек одновременно могут работать под его руководством и под контролем менеджера, его бывшего студента – Онаиши Учечукву – в студии в Нсукке. В основном это выпускники близлежащих школ. Многие хотели бы учиться, однако поступить в университет трудно. Отбор на творческие специальности на протяжении многих лет остается очень жестким, в силу ограниченного числа мест: «надо потратить два-три года, чтобы подготовиться». Лист собирается, как puzzle: черный можно собирать с середины, можно смешать его с чем-то, более светлым, использовать серебро и другие цвета, Так возникает полотнище: цепь за цепью, фрагмент за фрагментом, лист за листом.

С. Фогель в монографии цитирует токийского куратора Юкия Кавагути, который, применительно к творчеству Э. Анацуи, абсолютно справедливо ключевым считает слово: «связи» [5, p. 134]. Под воздействием психоанализа С. Фогель, развивая высказанную идею, предполагает (вполне по-американски), что причина кроется в присущих Э. Анацуи комплексах (из-за потери матери). По ее мнению, мастер все еще считает себя аутсайдером

в Нигерии. Свидетельством тому служат «разбитые горшки» 1970-х годов и блестящие металлические занавеси с потерянными звеньями. В творчестве художника С. Фогель находит множество аллюзий на тему истории континента, исходя из того же комплекса неполноценности, отмечая: «как искусство Анацуи удерживает вместе силы напряжения... так недавняя история Африки демонстрирует раскол и хрупкое равновесие в надежде достижения национальной сплоченности» [5, p. 139].

Субъективность точки зрения С. Фогель относительно «комплексов» очевидна, как и ошибочность утверждения о том, что успех на Венецианском фестивале не способствовал коммерциализации его творчества, не вызывают сомнений. «Металлические ткани», чарующие, обладающие «огромной визуальной властью» [12], являют собой тот редкий в истории искусства случай, когда уровень таланта и профессионализма автора и оценка стоимости его произведений полностью совпадают. В октябре 2008 года на аукционе Сотбис в Лондоне гобелен Э. Анацуи был продан за 610 000 тысяч долларов. По слухам, которые, впрочем, сам он опровергает, одно из его металлических полотен было куплено ближневосточным шейхом за сумму, превышающую миллион долларов [4].

Ангажированность Э. Анацуи не вызывает сомнений. Его работы находятся в коллекциях Британского музея и Музея Альберта и Виктории (Лондон), Музея искусств Метрополитен и Музея современного искусства (Нью-Йорк), Центра

Помпиду (Париж), а также во многих других государственных и частных коллекциях разных стран мира. Творчество мастера знают и любят в Японии. Японцам импонирует его увлеченность символами, образами, знаками, в силу чего творчество Э. Анацуи и само его имя представляется почти «японским». Лаконичность, недосказанность, кажущаяся незавершенность произведений создает почву для игры воображения: в них надо всматриваться, вчувствоваться, вдумываться.

По мнению Э. Анацуи художник должен постоянно развиваться, а его творчество – меняться. В движении он видит залог успеха. Как педагог, он склонен к провокациям и, наставляя своих учеников, всегда предостерегал их от того, чтобы копировать его стиль. По его мнению, гораздо важнее «создать свое – индивидуальное – видение мира». Четыре десятилетия работы со студентами заставили его сформулировать четыре основных установки: во-первых, «позаимствовать что-нибудь из своей личной истории – для вдохновения». Во-вторых, «выбрать тот материал, который способен меняться и быть не просто материалом». В-третьих, «путешествовать, так как путешествия несут в себе эмоциональный заряд, что сказывается в процессе работы». В-четвертых, «не бояться ничего нового» [15].

Новая среда, новые материалы, новые идеи, новые ученики питают творчество самого Э. Анацуи. Работа, в которой он видит смысл жизни и главное свое предназначение, заряжает его духовно, и он верит, что таким образом он делает мир и человечество лучше и совершеннее.

1. <http://www.accra.io/blogs/t/14968/el-anatsui>
2. El Anatsui. A Sculptured History of Africa. L.: 1998.
3. El Anatsui's latest remarkable work has just appeared on the outside of the Royal Academy in London. Paula Weideger met the man who weaves beauty out of bottle tops / Intelligent Life Magazine, Winter 2009 // <http://moreintelligentlife.com/content/paula-weideger/hes-tops>
4. http://blantonmuseum.org/works_of_art/exhibitions/el_anatsui_multimedia/audio_transcript/
5. Vogel, S. M. El Anatsui: Art and Life. Munich: Prestel Publishing, 2013.
6. Cotter, H. A. Million Pieces of Home. February 8, 2013 // <http://www.nytimes.com/2013/02/10/arts/design/a-million-pieces-of-home-el-anatsui-at-brooklyn-museum.html>
7. Хо, И. К. Лагуна Кета. // Поэзия Африки. М.: Художественная литература, 1973. С. 151.
8. Okeke, U. Natural Synthesis. Nsukka, 1960.
9. Фрейд, З. Художник и фантазирование. М.: 1995.
10. Kasfir, S.L. Contemporary African Art. L.: Thames & Hudson Ltd, 1999. P. 189.
11. El Anatsui. When I Last Wrote to You About Africa. Educator's Guide. N.-Y.: Museum for African Arts, 2011.
12. http://universes-in-universe.org/eng/specials/2010/who_knows_tomorrow/artists/el_anatsui
13. Переверзева, М. Мобильная форма: единство через многообразие // Музыкальный журнал. 2012. № 32 // <http://www.21israel-music.com/index.htm>

14. Дей-Ананг, М. Паутинки мира // Поэзия Африки. Указ. соч. С. 129-130.

15. El Anatsui: When I Last Wrote to You about Africa. Ed.: L. M. Binder. N.-Y.: Museum for African Art, 2010.

Глава 4
Йинка Шонибаре:
«Ваш мир может рухнуть
в любой момент» [1]

«Форель разбивает лед» [2, с . 298–317]

Й. Шонибаре, по этнической принадлежности йоруба, – один из самых экстравагантных художников Великобритании, денди современного постановочного искусства. Дойдя до вершины художественного Олимпа, получив признание в Европе, США, Австралии, став звездой мировых выставочных залов и галерей, он, возможно, лучше, чем многие, понимал необходимость слома стереотипов перцепции черных в белом обществе. Принадлежность к двум культурам: африканской и европейской – стимулировала интерес к колониализму и истории международных отношений, экологии истории и культуры, проблемам идентичности и аутентичности. Как профессионал он сознавал сопричастность процессам медиатизации и селебритизации прошлого и настоящего и, восприняв идеи постмодернизма (иронию, двойное кодирование, игру), использовал их в своем творчестве. За заслуги перед отечеством в 2005 году ему был вручен орден британской империи (МВЕ), и теперь он прибавляет его аббревиатуру к своему имени и фамилии (Yinka Shonibare MBE¹⁶) [3]. В

¹⁶ В буквальном переводе на русский: член британской империи.

2013 году Й. Шонибаре стал членом Королевской академии художеств (RA), почетным профессором Королевского колледжа искусств.

Сравнение Й. Шонибаре с представителями семейства лососевых, вынесенное в название параграфа, несмотря на кажущуюся странность, представляется вполне оправданным и корректным. Во-первых, потому что лосось, семга, форель – благородная рыба. Во-вторых, художники, поэты, писатели, живущие на рубеже культур (на перекрестке эпох), пользовались подобными аллюзиями. Михаилу Кузмину – денди российской поэзии – принадлежит скандально известный цикл стихотворений «Форель разбивает лед» [2, с . 298–317], завершающийся следующими строками:

*«И то неплохо. И потом я верю,
Что лед разбить возможно для форели,
Когда она упорна. Вот и всё» [2, с . 317].*

Южноафриканский художник Гэвин Жантис, член Совета по искусству Великобритании, живущий, как и Й. Шонибаре, в Лондоне, акцентируя внимание на умении афро-британцев существовать в лоне двух культур, в одном из интервью сравнил себя и других, подобных ему, с лососем:

«Я лосось. Он чувствует себя дома в пресной и соленой воде. Он мигрирует на тысячи миль, чем подпитывает себя, плывет вдоль и против течения, приспосабливаясь к новым условиям,

вбирает в себя новую информацию, новые впечатления... [4].

Й. Шонибаре родился в Лондоне в 1962 году (когда в Лондон перебралась Бучи Эмечета – см. главу 2). Спустя три года семья Шонибаре вернулась в Нигерию, и первые детские воспоминания Йинка связаны с Лагосом (он сидит за рулем игрушечного автомобиля в садике возле дома) [5]. Глава семьи был успешным столичным адвокатом. У ровесника Йинки, известного писателя Бена Окри, йоруба, ныне живущего в Лондоне и привыкшего повторять, что он – выходец из «бедно-богатой семьи» [6, р. 38.], отец также работал адвокатом. Однако его клиентами были жители предместья (компаунда), и доходы семей были различны.

Й. Шонибаре по происхождению принадлежал к высшему среднему классу. Процесс становления «англо-нигерийских средних слоев» [3] тесно связан с развитием университетского образования. Лагосский федеральный университет (УниЛаг), детище независимости, – ровесник Й. Шонибаре – был открыт в 1962 году, а к 1970-му – заметно укрепил позиции, с одной стороны, за счет возвращения домой нигерийской профессуры из Лондона и Оксфорда, с другой – благодаря иностранным ученым. И, хотя по уровню доходов лагосский средний класс стоял гораздо ниже британского, тем более, лондонского, по стилю мышления он был ему подобен [7, р. 3, 89].

Первым языком в семьях был английский. Дети воспитывались в лоне английской культуры.

«В этой среде было важно, какие книги стоят дома на полках» [3], отмечал Й. Шонибаре. В апреле 2014 года в интервью Марку Ширину (в связи с демонстрацией в библиотеке Британского музея своих новых работ на тему иммиграции и книжной культуры) художник отмечал, что в его родной семье на книжных полках стояли энциклопедии, подписки журналов «National Geographic» и, конечно, английская классика: В. Шекспир, Ч. Диккенс.

С детства Й. Шонибаре интересовала история и литература. Он читал фантастику (немного), современную литературу, повесть американской писательницы Карсон Маккалерс (1917–1967) «Сердце – одинокий охотник» [8]) и много что еще. В. Гюго («Собор Парижской богородицы»), Дж. Свифта («Путешествия Гулливера») он перечитывает и сейчас, чтобы взглянуть на прочитанные ранее книги глазами взрослого человека [3].

Лагос

Детство и отрочество Й. Шонибаре совпало с периодом «нефтяного бума» в Нигерии. Лагос дал ему ощущение внутренней свободы. Лондон с его атмосферой вселенского притяжения сделал художником.

Лагос – крупнейший мегаполис, второй по численности населения город Африки (после Каира). В нем, по некоторым оценкам, в настоящее время проживает 7 млн., а в метрополии Лагос (в «Большом Лагосе» – вместе с пригородами) – 13 млн.

человек. Город возник как поселение йоруба – Эко (в буквальном переводе: военное поселение, лагерь). В нем по сей день проживает правитель йоруба – оба. Его резиденция, построенная в 1705 году и реконструированная в 2008, с особо почитаемыми статуями богов Эшу и Огуна, находится на острове Лагос (Эко). Расположенный на берегу Гвинейского залива, город со временем стал крупнейшим центром работорговли (1704–1851 гг.). В обмен на зеркала, пряности, оружие отсюда вывозили живой товар в Старый и Новый Свет.

Свое название Лагос (Лаго-де-курамо – «озера»; «озерный край») получил от португальцев. В 1914 году он стал столицей британского протектората, административным центром колонии, а после провозглашения независимости 1 октября 1960 г. – столицей суверенной Нигерии (до ее переноса в 1991 году в город Абуджу).

В 1970-х годах Лагос пережил демографический взрыв. Со всех концов страны и из-за рубежа сюда (в расчете на нефтедоллары) стекались те, кто верил в будущее Нигерии, преодолевшей, как тогда казалось, последствия сепаратизма и гражданской войны (1967–1970 гг.) – «во славу расы и нации» [9, р. 36]. В многоголосье улиц слышались, наряду с английским, другие европейские, африканские и индийские языки. Поэты, певцы, музыканты, уличные актеры представляли свое искусство публике.

Цены на нефть росли, федеральные власти «обещали стабильность и богатства» [9, р. 36]. Финансовая ситуация улучшилась. В столице в

первой половине 1970-х годов были сосредоточены две трети капиталовложений, две трети объема производства промышленной продукции, около двух пятых транспортного парка страны [10, с. 37–38]. Лагос распахнул двери для мировой политической, экономической, художественной, кинематографической, музыкальной элиты. В 1973 году Пол Маккартни записал здесь свой первый, после распада группы Битлз, альбом [11]. В 1977 году в Лагосе прошел Второй всемирный фестиваль африканского искусства и культуры. Его проведение было инициировано правительством Нигерии и руководством ЮНЕСКО.

Атмосфера столицы питалась надеждами на будущее превращение в африканский Нью-Йорк. Город богател, строился. На острове Виктория, названном в честь британской королевы, восстанавливались и возводились элегантные виллы, разбивались подобию английских садов. Остров Икойи был населен представителями элиты, высшего и среднего класса, который активно формировался. Сооружались правительственные резиденции. Политическая (в значительной мере коррумпированная) элита разъезжала на бронированных автомобилях. Улицы были забиты велорикшами, тележками торговцев. Лагос оставался городом контрастов.

Власти копировали стиль жизни колониальной элиты, осваивая крикет и поло, отправляя детей на учебу в лучшие школы. Нигерийская литература уже обрела свою репутацию на мировой арене. Блестящий музыкант Ф. А. Кути нашел себя

во всемирно известных ныне стилях: хип-хоп и афробит. Нолливуд еще не был создан, но уже развивались кинематограф, архитектура, скульптура, дизайн.

Таким был Лагос Й. Шонибаре и Б. Окри. Подростки упивались свободой, интегрировались в меняющуюся действительность, слушали Элтона Джона и Долли Партон, Бонгоса Икву и Ф. А. Кути, смотрели фильмы с Амитабхом Баччаном и Брюсом Ли, чувствуя себя хозяевами Вселенной. В атмосфере свободы они выросли. Влияние массовой культуры, приобщение к ней, не позволяло ощущать себя аутсайдерами. «Переезд из Лагоса в Лондон был подобен возвращению в колониальную эпоху» [9, р. 37], где каждый знал свое место и, сообразно мандату, руководствовался собственным статусом.

Лондон

«Лондон как столица британской империи психологически и территориально ближе Африке, чем Нью-Йорк» [12, р. 210] – так начинается фрагмент книги Сидни Литфильда Касфира «Современное африканское искусство», посвященный творчеству Й. Шонибаре. Лондон, лондонцы и королева всегда были и остаются предметом обожания художника. Жизнь в Лондоне давала исключительные возможности для самореализации и профессионального роста. Для Й. Шонибаре это лучший город на свете. В интервью он подчеркивал, что «этот город знает лучше, чем какой-либо другой» [13].

Лондон, с его величием и домовитостью, с особым «имперским уютom» [14, с. 76], художник познавал по гравюрам и книгам. Однако ему был знаком не только Лондон У. Хогарта, Ч. Диккенса, А. Конан Дойля, но и современный, динамичный, непредсказуемый мегаполис, где выходцы из Африки, составляют около пятой части населения. В Лондоне художник учился и обрел признание. Здесь в 1990 году родился его сын – Кайоде Шонибаре – Льюис, уже хорошо известный как художник и разработчик компьютерных игр [15]. Нередко отец и сын работают вместе – дуэтом. В силу обстоятельств Й. Шонибаре становится все труднее работать одному, и он нередко использует помощников.

В Лондон из Лагоса Й. Шонибаре вернулся в возрасте 17 лет. Молодой, высокомерный, избалованный свободой и отцовским достатком, юноша (сноб), намеревался стать полноправным гражданином страны, где родился и где ни его предки, ни, подобные ему, чернокожие граждане не имели никаких привилегий, кроме равных прав и возможностей с белыми.

Родители Шонибаре были потрясены, узнав о намерении сына стать художником. Его братья выучились на хирурга и финансиста, сестра стала стоматологом. Й. Шонибаре хотел прославиться, что не сразу получилось. В одном из интервью он вспоминал:

«На раннем этапе моей карьеры, я часто звонил домой с просьбами о деньгах. Мой отец говорил: «Когда ты станешь взрослым?» Я им

обходился примерно в 5000 фунтов стерлингов в год. Я хотел депозит, чтобы купить дом. Я его получил, но, Бог мой, что мне пришлось выслушать» [13].

Со временем отношение семьи к «забавам» сына изменилось. Художник сокрушался, что отец не дожил до того момента, когда он получил МВЕ, – «ему бы понравилось». В интервью Рашель Куке для воскресного выпуска газеты «Observer» (2010 г.) Й. Шонибаре рассказал, как однажды «поведал отцу о том, что приглашен в Виндзорский замок на торжественную вечеринку, и тот разволновался так, что по телефону было слышно, как он твердил окружающим: «а ведь это я предложил ему пойти в Голдсмитс» [13].

Школу-интернат, где такие же подростки из средних слоев завершали подготовку к поступлению в университеты, Й. Шонибаре возненавидел. «Там было холодно, и вся еда была вареная, никаких специй» [15]. По окончании будущий художник поступил в Уимблдонскую школу искусств (много лет спустя в интервью Розанне Гринстрит он назовет это самым счастливым моментом своей жизни [5]). Но спустя две недели вирусное заболевание привело к тяжелейшему осложнению, воспалению спинного мозга (myelitis transversa) и параличу конечностей. Потребовалось три года, чтобы восстановиться и вновь научиться ходить. Мать некоторое время ухаживала за ним, но она не могла находиться в Лондоне постоянно. В реабилитационном центре юноша чувствовал себя в изоляции.

Учеба в Байам Шоу (школа искусства Байама Шоу в настоящее время преобразована в Центральный колледж искусства и дизайна Святого Мартина) вернула Й. Шонибаре к жизни. Пребывание в колледже Голдсмитс (1989–1991 гг.) и получение магистерской степени (М.Ф.А.) определили его статус и интегрировало в профессиональную среду. В одно время с ним в колледже учились близнецы Джейн и Луиза Уилсон, лауреаты Тёрнеровской премии (1999 г.), звезды видео-арта и современной фотографии; дизайнер Мэтью Коллингс, сотрудничающий ныне с самыми известными домами моделей, работающий в стиле геометрической эстетики [16]. Педагоги в памяти художника запечатлелись, как менторы и монстры. Они жестко «критиковали своих учеников, муштровали их, как на войне, и уничтожали полностью, чтобы затем восстановить» [13].

На 1980–1990 годы пришлось увлечение художника дендизмом. В годы учебы он первое время делал ставку на свободу, выступал против ортодоксальности старой художественной школы, пытался идти против течения, и едва не провалился [9]. Позднее Й. Шонибаре говорил о том, что от чувства превосходства над другими у него голову сносило. На деле он просто боялся умереть от голода, остаться не у дел. Аутсайдеров в Лондоне он видел немало.

«Сенсация»

По окончании колледжа в течение двух лет Й. Шонибаре, по его словам, «был, словно замороженный: не в состоянии производить ничего» [13]. Однако в 1997 году принял участие в «печально» [13] и скандально известной¹⁷ выставке «Сенсация» («Ощущение») в Королевской академии искусства (18 сентября – 28 декабря) в Лондоне. В числе ее участников были члены группы «Молодые британские художники». Впервые они начали выставляться в 1988 году. Й. Шонибаре принадлежал к сообществу, как и многие выпускники колледжа Голдсмита. Их работы демонстрировались в рамках коллекции собирателя и мецената Чарльза Саатчи, впервые представленной публике.

Открытие выставки вызвало фурор. Обозреватели и критики в средствах массовой информации разного уровня, в официальной (респектабельной) и бульварной печати, словно соревнуясь друг с другом, комментировали увиденное. Толпы людей стояли в очередях. Члены Королевской академии искусств (80 человек) предостерегали, заявляя о нарушении границ

¹⁷ Скандал развернулся в связи с демонстрацией инсталляций, относительно которых Королевская академия искусств предупреждала заранее, советуя родителям воздержаться от посещения выставки с детьми. При входе на территорию выставочного зала была размещена информация следующего содержания: «На выставке будут представлены произведения, которые некоторым людям могут показаться неприятными. Родители должны сами принять решение относительно своих детей. Администрация галереи вводит запрет на посещения выставки лицами в возрасте до 18 лет без сопровождения взрослых» [17].

пристойности. Критики называли выставку ярмарочной, рыночной, вульгарной.

В Лондоне самая большая полемика развернулась вокруг изображения детоубийцы Майры Хиндли – работы художника Маркуса Гарви. В первый день выставку пикетировали представители женских общественных движений и матери убитых детей. Помещение подвергалось нападениям. В окна бросали пузырьки с чернилами и яйца. В письменном заявлении детоубийцы М. Хиндли содержалась просьба: никого не провоцировать, убрать изображение, не травмировать родственников погибших.

В Берлине выставка имела огромный успех. Ее показ был рассчитан на период 30 сентября 1998 – 30 января 1999 года и продлен на несколько месяцев. В Германии художественная критика, в частности Никола Кун («Der Tagesspiegel»), не увидела «никакой сенсации вокруг “Сенсации”». По ее мнению, берлинская публика нашла работы группы «Молодых британских художников» «скорее печальными и серьезными, нежели непристойными, смешными и бунтарскими» [18].

В Нью-Йорке выставка проходила в Бруклинском музее (2 октября 1999 – 9 января 2000 года) и была встречена акциями протеста. Возмущение вызвало изображение Пресвятой Девы Марии Кристофера Офили – в Лондоне оно было воспринято вполне адекватно. Художник использовал в качестве грунтовок слоновий навоз, который был, якобы, «размазан», «разбрызган» и «окрашен». Мэр Нью-Йорка Рудольф Джулиани пригрозил музею

лишением ежегодного гранта мэрии, размером в 7 млн. долларов. Религиозные общины: христианская и иудейская – сочли изображение черной Мадонны «глубоко оскорбительным».

В защиту выставочной деятельности музея высказались Хиллари Клинтон, редколлегия «The New York Times», ученые, писатели, художники. Послание в поддержку выставки подписали более 100 человек. В их числе Сьюзан Сарандон, Стив Мартин, Норман Мейлер, Артур Миллер, Курт Воннегут, Сьюзен Зонтаг и другие. К. Офили (католик по вероисповеданию), воспользовавшись моментом, выступил в защиту слонов, заявив «для тех, кто не знает, что это красивое животное» [18].

Палата представителей США тщетно пыталась прекратить федеральное финансирование музея. Черная Мадонна К. Офили была облита белой краской. Виновника происшествия – 72-летнего мужчину – арестовали за хулиганство 16 декабря 1999 года. Мадонна не пострадала, краска была удалена. Желтая пресса писала, что произведения, представленные на выставке, «вызывают шок, тошноту, потерю сознания, панику» [19].

Можно предположить, что в значительной мере шумиха была частью продуманной пиар акции, направленной на рекламу деятельности музея. В Австралии, где открытие выставки было запланировано на июнь 1999 года, ее отменили под предлогом недостатка денежных средств. А главный редактор рекламного издания «New York Art & Auction» Брюс Вольмерово, знаток художественных ценностей и специалист по продаже

произведений искусства, вполне справедливо отмечал, что «когда вся эта чехарда, наконец, успокоится, улыбка останется на лице Ч. Саатчи – мастера саморекламы» [18].

В действительности сенсация состоялась. Многие художники, благодаря выставке и вниманию со стороны прессы и критики, были замечены. Автор черной Мадонны К. Офили в 1998 году получил престижную Тёрнеровскую премию. Для Й. Шонибаре после 1997 года «не было ни одной остановки. Отклик зрительской аудитории всегда был хорошим» [13]. Участие в 52 Венецианском бьеннале (Венеция, 2007 г.) и крупномасштабной выставке «Документа 11» (Кассель, 2002 г.) вывело его на международный уровень. Й. Шонбаре стал организовывать персональные выставки и шоу, и, несмотря на то, что с возрастом ему стало трудно передвигаться (он пользуется инвалидной коляской), у него много проектов и приглашений принять участие в самых разнообразных выставках и презентациях. Его график расписан на год вперед.

Успех помог художнику одолеть неизбежные для его физического состояния комплексы. Инвалидность для него в принципе ничего не значит, если люди могут судить о нем по результатам работы. Творчество – дар Божий – превратилось в систему жизнеобеспечения для человека, победившего свой недуг. Й. Шонибаре ходит с палкой; его тело слегка изогнуто, но он убежден, что «не это главное; на это обращают внимание только те, кто видит его впервые» [13]. Миллионы

зрителей при знакомстве с циклом художественных фотографий «Дневник Викторианского денди» (1998 г.), центральной фигурой которого является сам художник, видят только чернокожего красавца. Его ущербность никому не бросается в глаза.

Ангажированность художника объясняется рядом факторов, в числе которых, наряду с талантом, постоянная неудовлетворенность собой, нежелание походить на других, поиски новых форм и смыслов. По мере осознания себя британцем и интеграции в профессиональное сообщество пришло понимание собственных возможностей, собственной уникальности, неповторимости, эксклюзивности, связанной не с происхождением, очевидностью соматических признаков (черноты) или недугом, а с намерением работать, созидать, творить.

Не просто ткань

В годы учебы в магистратуре Й. Шонибаре был увлечен идеями перестройки в СССР и пытался что-то делать на эту тему, пока один из педагогов не порекомендовал ему подумать об африканском искусстве. Размышления о стереотипах и подлинности завершились триумфом. Первым эксперименты художника с тканями оценил Музей человека (Париж), затем его «буйный батик» получил признание на рынке Брикстона (Лондон) [13]. Й. Шонибаре практически одновременно завоевал сердца профессионалов и массового зрителя. Он нашел

себя в области дизайна и постановочного искусства, экспериментировал в сфере живописи, фотографии, кино. Тот, кто хоть раз видел его дизайнерские работы, в дальнейшем безошибочно может узнать мастера по стилю и тканям, с которыми он работает. Они – часть его профессиональной идентичности, средство общения с аудиторией уже в течение двух десятилетий. Их использование, с одной стороны, – дань глобализации, с другой, – происхождению.

В колониальный период мало кто задумывался, откуда в метрополию («мастерскую мира») шел столь необходимый для ткацкого производства хлопок, откуда на Золотой Берег и в Нигерию привозили столь любимившиеся местным жителям ткани, подобия которых африканцы позднее научились производить и окрашивать на свой вкус и манер. Миллионы людей в Африке носят их в настоящее время, а туристы покупают как сувениры.

Китенге – разновидность батика¹⁸ – изначально вырабатывалась на острове Ява (в Голландской Индии). Ее поверхность украшали рисунком, который набивался вручную. По образцу и подобию китенге в Манчестере началось фабричное производство ткани. В Африке она пользовалась огромной популярностью. Со временем англичане даже стали производить набивной хлопок с расчетом на африканский рынок, изменив рисунок в соответствии с региональной стилистикой.

¹⁸ Батик – в буквальном переводе с индонезийского: капля воска; это ручная роспись на ткани, закрепленная при помощи резервирующего раствора (воск, парафин, бензин).

Транснациональный характер дизайна и его трансформация из яванского в британский и африканский, связь с историей колониальной торговли (Индонезия – Голландия – Великобритания – Африка) [12, р. 210] обрели для Й. Шонибаре форму послания – из прошлого в будущее. Его смысл прост (весь мир – одна семья) и вписывается в стилистику кросс-культурного диалога и интертекстуальности. В ткани с африканским орнаментом Й. Шонибаре облачил большинство своих персонажей. В их числе герои и антигерои, живущие в Галантный век и Викторианскую эпоху, реальные и вымышленные, космонавты и инопланетяне. В них сплелись трагедия и комедия, феерия и фарс.

Салонное искусство интернационально по духу, и легкий налет гривуазности в позах и жестах манекенов (женщин и мужчин), как и в Галантный век, служит скорее украшением, чем недостатком. Одни придаются любимым развлечениям (охоте, стрельбе из лука, прогулкам с собаками); другие – куртуазной любви; третьи выглядят как персонажи ярмарочной комедии. Их замысловатые костюмы, исполненные причудливых деталей, удивительно красивы, несмотря на смешение культурных кодов, создание и дешифровка которых – замысел автора.

Жизнеутверждающие образы несут в себе заряд социально-культурной аккумуляции. Красота спасет мир – одна из крылатых фраз, принадлежащая Ф. М. Достоевскому, – близка мироощущению, определившему еще одно послание Й. Шонибаре.

Кто они, его герои: люди, у которых снесло голову, или куклы, манекены? Почему они без голов? Что обозначают изображенные на одежде символы и знаки? Как связаны они и связаны ли вообще со знаковыми системами, распространенными в Африке (адинкра, ули, нсибиди – см. главу 3), некоторые из которых веками использовались для росписи ткани? Почему аристократы облачены в хлопок, а не в шелка и бархат, согласно статусу? И может ли отразиться облачение в подобные наряды на менталитете нации или расы? Какими бы «странными» (парадоксальными) не казались представленные художником фигуры, их узнаваемость и обаяние – следствие того, что посредством персонализации деятельности и кристаллизации стиля ему удалось открыть в себе то, что В. Кандинский называл «душевыми вибрациями» (излюбленное выражение В. Кандинского) [20]. Именно они определяют подлинную ценность искусства.

Парадокс, провокация, игра – вот основные параметры существования автора, персонажей произведения и зрителей. Презентация работ сродни карнавалу. С одной стороны, благодаря колдовской полихромии хлопка, с другой – потому что художник приглашает аудиторию к игре. Он предлагает приобщиться к празднику, принять участие в костюмированном бале, войти в воображаемое пространство и жить в нем, сознавая (или не сознавая), что, возможно, веками так жили люди, оторванные от своих корней, лишённые прошлого (и свободы), на чужбине – в окружении

масок, в отсутствии будущего. «Юмор висельника» [13]: не так ли чувствовали себя миллионы чернокожих, не только рабов, но и диковинных слуг, в декорациях Старого и Нового Света?

Блестящий цикл инсталляций «Битва за Африку» (2003 г.) посвящен событиям Берлинской конференции (1884–1885 гг.), на которой 14 стран – участниц встали на путь раздела континента. В изысканных декорациях Викторианской эпохи за элегантным столом красного дерева с изображением карты Африки автор – опытный сценограф – разместил 14 безголовых фигур (по числу государств, представленных на конференции). Такова мизансцена. Ее основой служит художественный перифраз широко известных фотографий, сделанных в зале заседаний конференции. «Обезглавив» участников «битвы за Африку», облачив их в костюмы из набивных тканей, как бы, лишив идентичности и одновременно обозначив неразрывность связей с Африкой, он поставил под сомнение вопрос о целесообразности подобных (кулуарных) политических решений без каких-либо акцентов на расу и этнос. И хотя художественная критика нередко упрекала Й. Шонибаре в неоправданной эклектике, в неуместности использования тканей с экзотическим орнаментом для стилизации одежды Викторианской эпохи [21, р. 111], парадоксы перцепции обычно начинались там и тогда, где и когда мораль вступала в противоречие с реальностью.

Последствия Берлинской конференции [22] известны. К началу XX века практически вся Африка (за исключением Либерии и Эфиопии)

оказалась под властью великих держав. Ирония судьбы заключалась в том, что раздел континента положил начало кросс-культурному диалогу, инициировав процесс интеграции африканцев в мировое политическое, экономическое и культурное пространство и возникновение новых форм идентичности.

Художник (лондонец, чернокожий британец) заставил зрителя по-новому взглянуть на проблему «черного» и «белого», соединив вместе две эстетики, изначально противоречащие друг другу. Одна тяготела к высокому (разуму), другая – к низкому (к чувствам). Его работы (инсталляции, скульптуры) вместили в себя два мира, две души, два образа жизни и стиля мышления, обозначив некое, вполне возможное, совмещение противоположных принципов восприятия окружающей действительности. Ему удалось замкнуть Африку и Европу в рамках единого пространства – в поле напряжения, создаваемого двумя полюсами, расширив границы зрительской аудитории, провоцируя ее интерес.

«Весь мир – театр, и люди в нем актеры» [23]

Театрализация пространства изначально присуща живописи и скульптуре. Инсталляция как самостоятельная форма изобразительного (постановочного) искусства возникла сравнительно недавно во взаимосвязи с развитием театра, музейного дела, искусства декорации, с потребностью

воссоздания обстановки и атмосферы былых времен. Создание инсталляций направлено на визуализацию образов и реалий повседневной жизни, в том числе давно утраченных. Задача художника состоит в том, чтобы воссоздать их и сделать достоянием публики.

Художественное воспроизведение предполагает превращение субъективного образа в некий реально существующий объект (установку, постановку, обстановку), который собственно и рассматривается как произведение. Инсталляции Й. Шонибаре открывают возможности для путешествий во времени. Обращение к истории и культуре естественно для художника. Интеллектуал и эстет, он расширил возможности использования артефактов за счет реминисценций. Его фантазии на тему Викторианской эпохи (1837–1901 гг.) имели грандиозный успех.

Период правления королевы Виктории вместил в себя развитие науки, культуры, цивилизации, битву за Африку, англо-бурскую войну, создание цепи колоний от Каира до Кейптауна и многое другое. Несмотря на запрет работорговли (1807 г.), нелегально она продолжалась до середины XIX века, и только зарождение либерализма и расширение демократии привело к изменению перцепции и, как следствия, положения чернокожих в империи.

Восприятие Викторианской Англии шло через литературу, живопись, моду, через творчество Ч. Диккенса и В. М. Теккерея, Э. Троллопа и О. Уальда, М. Арнольда и Л. Кэррола, Ш. Бронте, прерафаэлитов (Д. Э. Миллеса,

А. Хьюза), через дендизм. Изучение творческого наследия великих писателей, художников, поэтов пробуждало интуицию, формировало вкус. Волею судеб, галерея викторианских селебрити, облаченных в одежды из ярких набивных тканей с характерным орнаментом, включила практически всех вышеназванных людей и придуманных ими героев. Викторианская эпоха с ее обаянием и консервативной моралью, «когда девушки были невинны, бандиты небриты, шторы задернуты» [14, с. 73], нашла отражение в таких композициях как: «Как такая девушка, как Вы, стала такой девушкой как Вы?» (1995 г.), «Викторианский салон филантропов» (1996 г.) и многих других, где Й. Шонибаре использовал свой бренд – вошенные ткани.

Концентрация на одном жанре сковывала художника. Прославил его цикл постановочных фотографий – «Дневник Викторианского денди» (1998 г.). Их копии находятся в музейных и частных коллекциях. Одна из них выполнена по заказу администрации лондонского метро. Центральная фигура постановочного пространства – чернокожий денди (щеголь, франт); художник поместил его в декорации Викторианской эпохи – в общество белых.

Подлинность объекта и его ощущений не вызывает сомнения, хотя Й. Шонибаре, комментируя цикл, называл своего героя притворщиком. Он играет аристократа, но не аристократ, игрок (себе на уме), лицедей (не актер). Он «совсем не похож на тот тип обманщика, который йоруба называют «трикстер» (мошенник, пройдоха)» [24] и который довольно

часто встречается на страницах произведений В. Шойинки и Б. Окри.

Чернокожий франт – настоящий лондонский денди: суперлондонец, сибарит и раб привычек. Во взглядах, жестах, позах, в интерьерах помещений, где он проводит время в ходе дня, явно проглядывает ироническое прочтение произведений классиков Викторианской эпохи – с перегруженностью деталями, с традиционной избыточностью интерьера. Некоторые художественные критики находят параллели цикла с работами французского художника Жана Оноре Фрагонара (1732–1806): есть сходство в позах, моделях одежды, изображении интерьера. Однако визуально «Дневник Викторианского денди» более всего близок серийным полотнам и гравюрам из лучших циклов У. Хогарта. В их числе «Карьера распутника» (1732–1733 гг.) и «Четыре времени суток» (1736 г.).

Череда аллюзий включает, во-первых, формат (серия), во-вторых, Лондон, в-третьих, характерное сосуществование в пространстве картины упорядоченности и бедлама. Ощущение времени схоже (торжество праздности). Очевидно мастерское использование деталей быта. В клубе – книги, в гостиной – остывший чайник, в спальне – тазик для умывания, ночной колпак; смятые простыни, разбросанные детали туалета и другие приметы прелюбодеяния. Однако там, где У. Хогарт, осмеивая, осуждает и наставляет, Й. Шонибаре наблюдает и забавляется, позволяя себе, подобно Ч. Диккенсу, проявить милосердие и великодушие (автор любит своих героев) или просто ничего не заметить.

Единообразие и благопристойность – вот два соправителя Викторианской эпохи. Чернокожий красавец находится в плену условностей и на протяжении дня выглядит утомленным и удовлетворенным, надменным и уверенным в себе. Пробуждение дома, в своей постели, в окружении слуг (11.00) – никаких свидетельств бурной ночи; появление в клубе (14.00), возможно, сопряжено с необходимостью уладить какие-то дела, подписать бумаги; в бильярдной, играя, он выглядит наиболее органично (17.00); в музыкальной гостиной (19.00) его, как будто, не ждали (он явно опоздал к чаю); и, наконец, ночь: в постели, в объятиях молодых (неутомимых) кокоток (03.00), его день близится к завершению.

Созданную Й. Шонибаре серию можно рассматривать как самоучитель галантного тона и подобие «театра абсурда». Существование героя в «перевернутом» мире (своего рода «Алиса в Зазеркалье») заставляло автора, а вместе с ним и зрителей, абстрагироваться от обыденности (тривиальности). «Дневник Викторианского денди» воспринимался как карикатура на жизнь викторианского общества. Аристократия – подобие шутов. Женщины – служанки и кокотки – близки к обмороку. Белые джентльмены в клубе и бильярдной убивают время. Век профессионализма еще не наступил.

Импровизация провоцировала воображение, заставляя аудиторию сопереживать, соучаствовать, а не смотреть со стороны. Пространство композиций выступало как сцена, костюм –



*Й. Шонибаре. Дневник Викторианского денди. 14.00.
(1998 г.)*

как элемент театрализованной постановки (карнавала, маскарада). Декорации, одежда, реквизит соответствовали эпохе, сохраняя ее дух и колорит. В них не было ничего африканского.

«Дневник Викторианского денди», наперекор рассуждениям об афро-британской идентичности, позволил автору расставить важные для него акценты. В лоне английской культуры (и традиций) он вырос, сформировался и может, «как принято, взглянуть на прошлое сквозь розовые очки» [25]. В какой-то мере денди – автопортрет художника. По его собственным словам, он никогда не сталкивался с проявлениями расовой сегрегации:

«Я бы солгал, если бы сказал, что пострадал от дискриминации, хотя я не настолько наивен, чтобы думать, что ее не существует... в любом случае многое зависит от человека... и мне бы хотелось быть выше этого... высоко» [13].

Дежа вю: опыты визуального цитирования

Веками в силу особенностей пуританской культуры, англичане традиционно отдавали предпочтение семейным портретам на фоне живописных уголков парка или изображениям любимых собак и лошадей. Художники, дабы развивать свое искусство, остроумно выходили из положения, заменяя религиозные или героические сюжеты реминисценциями на тему пьес В. Шекспира или романов В. Скотта. Лондонская королевская академия художеств в гораздо меньшей мере была подчинена иерархии жанров, нежели Академия изящных искусств Парижа [26], что не могло не сказаться на стилистике и формате произведений национального искусства.

Реминисценции работ великих мастеров рождали гениальных художников и гениальные произведения. Ироническое цитирование классиков английской литературы и живописи вывело Й. Шонибаре на путь переосмысления глобальных проблем истории человечества (этно-расовых и социальных, в том числе проблем сегрегации и дискриминации меньшинств) в контексте идей гуманизма. Презентация вредных привычек и вредных советов – в духе У. Хогарта

и Л. Кэррола – повлекла за собой активизацию деятельности, направленной на обдумывание справедливости запретов и допустимости компромиссов. На смену сельской идиллии пришел урбанизм, и в городской среде многое стало восприниматься совершенно иначе.

Дежа вю (от французского: *déjà vu* – уже виденное) – психическое состояние, при котором человек ощущает, что когда-то уже был в подобной ситуации или видел нечто подобное, – время от времени посещает искушенного зрителя, заставляя задуматься о происхождении аллюзий. Генный субстрат произведений Й. Шонибаре вообрал в себя все лучшее из того, что было создано в области изобразительного искусства, литературы, кино. «Ответы» художника на «вызовы» мастеров портрета XVIII века, на первый взгляд, представляют собой скульптурные копии их полотен, на деле – абсолютно самостоятельные произведения. Их существование в параллельных мирах оправдано спецификой формы и содержания, благодаря разнообразию используемых знаковых систем, и перцепции, изменчивой в своей зависимости от времени и пространства.

Скульптуры (манекены, размером в человеческий рост) – плоть от плоти английской живописи и одновременно тарабарщина, галиматья, шарада. Типично английский семейный портрет Т. Гейнсборо (1727–1788) «Мистер и миссис Эндрюс» (1750 г.) – холст, ныне хранящийся в Национальной галерее (Лондон) обрел в творчестве мастера новое прочтение: «Мистер и миссис Эндрюс без

голов» (1998 г.). Метаморфозы очевидны, как и их визуальное подобие и пластичность.

Фигуры Й. Шонибаре облачены в цветной хлопок, лишены голов. Однако художник не просто сохранил, но в какой-то мере даже преумножил присутствующее им обаяние и милую грацию. С точностью воссозданы позы, жесты персонажей оригинальных произведений. Однако художник расставил свои акценты в их реальной – невымышленной – истории, даруя зрителям калейдоскоп ощущений, связанный с восприятием детально разработанных и воедино связанных исторических и художественных сюжетов.

Мистер Эндрюс, выпускник Оксфорда, молодой джентри (к моменту написания портрета ему было 22 года), имел стабильный доход с поместья, доставшегося ему от отца. Отец занимался колониальной торговлей и ссужал деньгами принца Уэльского. Охотничий костюм, кремниевое ружье, собака – детали, с помощью которых Т. Гейнборо подчеркивал статус молодого супруга, человека, не обремененного никакими заботами, кроме семейных. Его досуг не ограничен ничем – он нигде не служит. Благочинна и безупречна юная супруга, урожденная Мери Картер. Она вышла замуж в 16 лет и в приданое мужу принесла пастбища, овец, поместье и фабрики. Ее семья владела текстильным бизнесом. Намеки на наличие брачного контракта очевидны: имеется документ. Такова мода тех лет. Деньги к деньгам – соседние земли объединялись.

Рабство и колониальные связи также нередко ассоциируются с браком. Великобритания богатеет

за счет работорговли и эксплуатации заокеанских территорий. Так закладывалось процветание империи и общества. Торговля рабами и колониальная торговля преобразили Лондон и Ливерпуль, крупнейший морской порт, куда с разных концов стекались груженные разнообразным, в том числе живым, товаром корабли. Чернокожие рабы в Новом Свете до кровавого пота трудились на хлопковых плантациях, чтобы на текстильных фабриках Англии белые «рабы» произвели из него дешевые ткани. Многие британцы хотели бы стереть позорную страницу из фамильной истории, искупить вину, занимаясь меценатством и благотворительностью. Однако историческая память с присущими только ей механизмами припоминания навеки сохранила историю рабства в памяти человечества.

В 2007 году в Музее Альберта и Виктории на выставке «Неудобная правда», посвященной двухсотлетию отмены трансатлантической торговли рабами, в музыкальном салоне дворца была представлена скульптура Й. Шонибаре «Сэр Фостер Канлифф, игра» (2007 г.). Внук (и тезка) известного работорговца сэра Фостера Канлиффа – старшего (1682–1758 гг.), трижды избиравшегося мэром Ливерпуля, баронет в третьем поколении (свой титул он унаследовал от отца, а тот, в свою очередь, – от деда), предстал перед посетителями в костюме лучника (из характерной вощенной ткани с африканским орнаментом) без головы.

Ф. Канлифф – младший известен как один из основателей общества британских лучников; оно

получило статус Королевского в 1787 году. В основе композиции Й. Шонибаре – транслитерация работы придворного портретиста Джона Хопнера (1758–1810), написанной в 1787 г. На картине Ф. Канлифф изображен во весь рост на фоне живописного леса, в униформе лучника, в зеленом пальто, темно-желтых желтых панталонах и ботфортах, с колчаном у ног. «Кровавые деньги» (доходы от работоторговли) позволили нескольким поколениям его семьи безбедно существовать и предаваться любимым развлечениям – в данном случае стрельбе из лука. В игре они проводили всю жизнь, не задумываясь, что играют судьбами людей – такова «неудобная правда» [27, р. 62].

Й. Шонибаре вовлекает в свои постановки зрителей. Утонченный интеллектуализм визуального цитирования он использует для противопоставления минувшей – варварской – эпохи колониальной эксплуатации миру красоты и гармонии. Его сэр Ф. Канлифф внешне столь же прекрасен, как две стилизованные под Викторианскую эпоху, облаченные в яркие ткани, вооруженные пистолетами мужские (и две женские) фигуры в двух одноименных парных композициях на тему: «Как сразу снести две головы» (2006 г.). Что это, химера? Только воображаемый мир может быть столь красив. В реальной жизни существует красота и уродство, добро и зло, жизнь и смерть. Гуманизм с точки зрения Й. Шонибаре предполагает компромисс и, как следствие, цивилизованность человеческого существования.

По мотивам работы придворного живописца короля Георга IV (1820–1830) Г. Реберна (1756–1823)



Й. Шонибаре. «Как сразу снести две головы» (2006 г.)

«Преподобный Роберт Уолкер катается на коньках по льду Даддингтонского озера» (на русском языке полотно известно под названием: «Катающийся министр») Й. Шонибаре создал свой шедевр – «Преподобный на льду» (2005 г.). С одной стороны, работа задумана как пародия, шутка. Главный герой чем-то напоминает еще одного, придуманного Г. К. Честертоном, всемирно известного служителя церкви, отца Брауна. Широко растиражированный, благодаря экранизациям, образ католического священника, обладающего непритязательной внешностью и острым умом, персонажа детективных историй, невероятно обаятелен. Он для скорости передвижения, лихо разъезжает на велосипеде. Преподобный Р. Уолтер, чтобы всюду успеть, гоняет по льду на коньках. В отличие от многих других

людей, он не принадлежит себе, а служит (Богу, пастве, идеалам справедливости). Й. Шонибаре так комментировал свое произведение:

«Да, преподобный на льду. Смешно. Я не мог сделать иначе... Живопись Реберна невероятно красива, но что за ней стоит... что стоит за красотой и богатством... темная история. Кто-то должен находиться в рабстве, чтобы другие могли позволить себе иметь портретиста» [13].

Рассуждения художника пронизаны печалью. Все люди – по большому счету рабы. Рабство может быть разным: рабство любви и ненависти; кропотливая работа придворного живописца, рисующего портреты заезжих знаменитостей; тяжелый труд преподобного, заставляющий его надевать коньки и мчаться, по зову сердца и долгу службы, туда, где есть в нем необходимость. Соблюдение королевского этикета – тоже рабство, и много что еще.

Послание в бутылке

Интерес к колониальной истории Великобритании вылился в создание ряда композиций. Едва ли не самой знаменитой стала скульптура корабля «Виктория», на борту которого выдающийся флотоводец Горацио Нельсон получил смертельное ранение во время битвы при Трафальгаре. В честь победы английского флота (21 октября 1805 г.) центральная площадь Лондона

стала называться Трафальгарской. В центре нее была установлена колонна Г. Нельсона, увенчанная статуей адмирала, а вокруг (в 1841 г.) – четыре постамента. На трёх были поставлены памятники Георгу IV и генералам Генри Хейвлоку и Чарльзу Джеймсу Нэпиру.

Четвёртый постамент долгое время пустовал. С сентября 2005 года он начал использоваться для временных выставок. 24 мая 2010 года на нем была установлена огромная плексигласовая (по виду – стеклянная) бутылка с макетом флагманского корабля адмирала Г. Нельсона «Виктория» (в масштабе 1:30). Спустя год, по истечении срока демонстрации, скульптура получила постоянную прописку снаружи Военно-морского музея в Гринвиче (Лондон). В интервью Й. Шонибаре рассматривал это как большую честь, наряду с вручением МВЕ [13], как признание его вклада в развитие современного британского искусства.

«Большому кораблю – большое плавание» – первая и одна из самых распространенных аллюзий на тему «Виктории». Сквозь нее проступает двойственное (противоречивое) отношение художника к проблеме побед и поражений (военных, интеллектуальных, человеческих) и ирония в отношении завышенной самооценки. По легенде, перед началом сражения Г. Нельсон поднял на своём флагманском корабле флажной сигнал «Англия ожидает, что каждый исполнит свой долг». Он привел Англию к победе. Однако, большая победа, как и большая любовь, всегда сопряжена с потерями. Подлинный успех возможен

ценой жертв и страданий. Таков смысл послания в бутылке. В Англии использование бутылочной почты имело широкое распространение¹⁹. Но не все письма доходили до адресатов, еще меньше их отправителей возвращалось домой. Не вернулся к своей возлюбленной (Эмме Гамильтон) и Г. Нельсон, хотя корабль – вернулся.

Вторая аллюзия вызывает в воображении ряд известных произведений У. Тернера (1775–1851). Корабль в бутылке представлен в том же ракурсе, что в работе художника – мариниста, неоднократно обращавшегося к военно-морской тематике. Вкрапления «буйного батика» усиливали реальность восприятия. Однако корабль «Виктория» воспринимался как призрак. Ассоциации с «Летучим голландцем» вполне оправданны: его образ широко тиражировался на оперной сцене (опера Р. Вагнера «Летучий голландец»), в литературе (роман Ф. Марриета «Корабль-призрак»), в кино. Что сулит появление корабля-призрака на горизонте? Как и почему он оказался в бутылке? Корабль, как виновник смерти Г. Нельсона, попал в заключение или законсервирован, как памятник героической эпохе? И какие уроки можно извлечь из прошлого?

¹⁹ В 1590 году был принят закон, согласно которому каждого, кто осмеливался самостоятельно разбить выловленную в море или найденную на берегу запечатанную бутылку, могли приговорить к смертной казни. Для чтения подобных посланий при дворе была учреждена должность «откупорщика океанских бутылок». Первым откупорщиком при дворе королевы Елизаветы I стал лорд Томас Тонфилд, который только за первый год пребывания в должности извлек из бутылок 52 письма. По некоторым сведениям, когда он являлся к королеве с очередным докладом она неизменно его спрашивала: «Ну, что пишет нам Нептун?» [28, с. 426–435].



Йинка Шонибаре и его «Виктория»

Третья аллюзия связана с использованием артефакта – бутылки – и немалым числом легенд вокруг смерти адмирала. Корабль в бою был поврежден. Его отбуксировали в Гибралтар. Для сохранности тело погибшего флотоводца было помещено в бочку с ромом. Из нее, согласно легенде, матросы сквозь просверленное отверстие потягивали «эликсир храбрости», за что его нарекли «адмиральским ромом», «кровью Нельсона». Позднее любимый моряками напиток стали продавать в стеклянных бутылках, подобных той, в которую Й. Шонибаре поместил свой корабль.

Цепь ассоциаций на тему корабля памяти, а вместе с ним прошлого, настоящего и будущего, всегда рождает интригу, особенно если центром притяжения становится выдающаяся личность, исторический персонаж, подобный Г. Нельсону или героям

Викторианской эпохи. Головокружительный успех постановочных композиций стимулировал фантазию художника. Границы реминисценций расширились за счет исторических сюжетов, воплощенных в форме инсталляций и скульптуры, фотографии и кино. Пристальное изучение исторического и культурного наследия позволило реанимировать образы прошлого для осознания современной ситуации в обществе, политике и культуре.

«Бал масок» и «Битва книг»

В фильме «Бал масок» [29] (Великобритания, 2004 г.) Й. Шонибаре – режиссер и художник – использовал элементы камуфляжа и провокации, излюбленные приемы его диалога со зрителем. Экстравагантная история рассказывает о трагических событиях 16 марта 1792 года, когда на балу в королевской опере выстрелом в спину был убит король Швеции Густав III, реформатор и авантюрист, неутомимый противник распространения кофе в Европе, двоюродный брат Екатерины Великой.

Гламурность образов, яркость костюмов (африканский вощенный хлопок хорош для стильной одежды), пикантность ситуаций делает фильм зрелищным. Отдельные мизансцены напоминают полотна (и гравюры) У. Хогарта: «Модный брак» («Смерть графа»); «Счастливый брак» («Свадебный бал»). Ритмичность поз, жестов, движений, легкая манерность, вполне отвечающая нравам света, создают гармонию общего впечатления, подчеркивая артистизм и мастерство художника, который,

подобно любимому живописцу, умеет «сгустить, сконцентрировать реальность» [30, с. 34] и таким образом акцентировать внимание на вечных проблемах бытия.

Круг взаимопроникающих искусств (театр, музыка, живопись, скульптура, дизайн) замыкается в сцене бала. Со смертью короля приходит осознание ирреальности происходящего. Встает вопрос: что это было? Бал марионеток (мертвый мир, где люди – изящные безделушки, а их жизнь – цепь случайностей, игра судьбы)? Такова квинтэссенция картины – бала масок: «Ваш мир может рухнуть в любой момент» [1].

В послании художника нет ни идейной, ни политической подоплеки. В его представлении все люди равны, вне зависимости от их взглядов и убеждений. Его жизненное кредо выражено словами: «Я принадлежу к политической партии искусства» [3] – единственной, которая прославляет гармонию и красоту. В столь очевидной приверженности проявляется верность традициям британской живописи [31], экспрессия стиля, поиски смысла человеческого бытия.

Й. Шонибаре – концептуальный художник. Реализуя свою высокую миссию «посланца», он играет, забавляется, утрирует в надежде, что его намеки будут правильно поняты и восприняты. Творчество мастера – «гибрид», проявление афро-европейской идентичности [32, р. 51]. Однако художественная критика (ошибочно) воспринимала его как эмблему социально-культурной антропологии [33, р. 10].

Сознавая себя африканцем по крови и британцем по рождению, воспитанию и образованию, Й. Шонибаре не страдал от раздвоения личности и с иронией относился к идеям о «цивилизаторской роли» белой расы и «варварстве» чернокожих «дикарей».

Театр (и кино) Й. Шонибаре несет в себе заряд английских «романов воспитания»; он забавляет, просвещает, воспитывает. Актуализация афро-британского опыта ведется параллельно с презентацией знаний – личных, аутентичных, симпатических, гуманитарных. То, что Й. Шонибаре – человек книжной культуры, не вызывает сомнения. Его эксперименты простираются в лоно педагогики и универсальных знаний, чтобы понять, как дети, в игре, постигают мир.

Свидетельством его интереса к проблемам воспитания служит участие в выставке «Магические лестницы»²⁰ (2014 г.), экспонаты которой предназначались для детей младшего школьного возраста и работающих с ними (книги, игрушки). Лестницы, ведущие к высотам, складываются из книг, по ним взбираются вверх три маленьких человека. Интерес к наукам нашел отражение в композициях: «Планеты в моей голове: философия» (2011 г.), «Планеты в моей голове: физика» (2010 г.) и других.

Й. Шонибаре уверен: «Люди формируются из разных разностей: идея какой-то одной единственной подлинной культуры – миф» [34]. Его

²⁰ Выставка «Магические лестницы» была построена из книг, написанных или прочитанных Альбертом Барнсом, собирателем, основателем и попечителем фонда, специализирующегося на презентации современного африканского искусства.



Один из экспонатов выставки «Магические лестницы».

самого интересует все, что на стыке, на перекрестке, на перепутье времени и пространства, на границе эпох. Универсальная культура – синтетическая – и развивается в процессе взаимопроникновения региональных составляющих. Образ такой культуры воссоздан в инсталляции из фолиантов, посвященной проблемам иммиграции. 10 000 книг, стоящих на полках, в обложках, стилизованных «товарным знаком» художника – набивной тканью яванско – голландско – африканско – английского происхождения. Около 3000 имен, прошедших через тернии к звездам. Сквозь яркие переплеты видны колючки. Большинство книг принадлежит британским авторам, в том числе Б. Окри и Б. Эмечете; некоторые – перу противников иммиграции. Их образы рождают новые реминисценции.

«Битва книг» – парафраз на тему одноименного памфлета Дж. Свифта (1704 г.), по мотивам которого У. Хогарт создал свою «Битву картин». В памфлете описывается сражение между книгами в Королевской библиотеке, располагавшейся в то время в Сент-Джеймском дворце. Сочинения (и их авторы) стремились утвердиться в превосходстве друг над другом. Таким образом Дж. Свифт сатирически интерпретировал полемику во Французской академии в конце XVII века о достоинствах литературы и искусства античности и современности (старых и новых). У. Хогарт (с присущей ему иронией) осуществил перевод описанного словами конфликта в лоно визуальной традиции. Й. Шонибаре синтезировал произведения предшественников. Его инсталляция представлена в хранилище историй – Выставочном зале библиотеки Британского музея в рамках фестиваля, проводимого на разных площадках Лондона и посвященного иммиграции. Для Й. Шонибаре нет однозначного ответа на вопрос, как относиться к ней: есть «за» и «против». Но, как не признать факт ее существования, если вклад в британскую культуру тех, кто когда-то прибыл на острова извне, столь очевиден. Корешки книг на полках подобраны исключительно красиво. Каждая книга на своем месте – ни конфликтов, ни сражений. Мир и так может рухнуть в любой момент...

1. <http://www.theguardian.com/artanddesign/2012/feb/19/yinka-shonibare-interview>

2. Кузмин, М. Форель разбивает лед // Кузмин М. Избранное. Москва: ЭКСМО, 2003. С. 298–317.
3. <http://www.theartsdesk.com/visual-arts/10-questions-artist-yinka-shonibare-mbe>
4. Third Text. The World Perspectives on Contemporary Art and Culture. Special. First Issue. Summer. 1993.
5. <http://www.theguardian.com/lifeandstyle/2011/apr/30/yinka-shonibare-artist-interview>
6. West Africa. 9-15 January 1996.
7. Landry, B. The New Black Middle Class. L. & Los Angeles: University of California Press, Berkeley, 1987.
8. Маккалерс, К. Сердце – одинокий охотник. М.: Молодая гвардия, 1969.
9. Oguibe, O. The Culture Game. L.-N.-Y.: Univ. Of Minnesota Press, 2004.
10. Африка. Энциклопедический словарь. Т. 2. М.: Советская энциклопедия, 1987.
11. <http://geosfera.info/afrika/nigeriya/1392-lagos.html>
12. Kasfir, S.L. Contemporary African Art. L.: Thames & Hudson Ltd, 1999.
13. The Observer, 16 May 2010.
14. Вайль, П. Гений места. М.: КоЛибри, 2008.
15. <http://www.complex.com/art-design/2012/06/like-father-like-son-10-designing-dads-and-their-artistic-offspring/kayode-shonibare-lewis-game-developer-and-3d-artist-father-yinka-shonibare>
16. <http://www.leform.ru/news.php?date=2014>
17. Dalrymple, Th. Trash, Violence, and Versace: But Is It Art? // City Journal. 25 February 2008.
18. Hatton, R. & Walker, J. Charles Saatchi & Sensation. A critique of Charles Saatchi. 2010.

19. The Daily Telegraph, 17 October 2008.
20. Кандинский, В. Точка и линия на плоскости. СПб: Издательский дом «Азбука-классика», 2008.
21. Ibrida Africa. Hybrid. Ed. by E. Cossa, G. Schlinkert. Cagliari Lazaretto Sant'Elia. 26 Aprile – 30 giugno 2002. Roma: Cangemi Editore, 2002.
22. Берлин. 14/26 февраля 1885 г. Заключительный акт Берлинской «Африканской» конференции // <http://istmat.info/node/27251>
23. Шекспир, В. Как Вам это понравится? Перевод Петра Вейнберга. СПб.: ИД «Кристалл», 2002 // http://lib.ru/SHAKESPEARE/shks_how2.txt_with-big-pictures.html
24. <http://www.pbs.org/art21/images/yinka-shonibare-mbe/diary-of-a-victorian-dandy-1400-hours-1998?slideshow=1>
25. Reading The Contemporary: African Art from Theory to The Marketplace. Ed. By Oguibe, O. & Enwezor O. Cambridge: MIT Press, 1999.
26. Познанская, А. Джозеф Меллорд Уильям Тёрнер. М.: ГМИИ им. А. С. Пушкина, 2008.
27. V&A Magazine. Spring 2007. Issue # 12. P. 62.
28. Скрыгин, Л. Почта Нептуна. Из истории «бутылочной почты» // На суше и на море. М.: 1979. № 19. С. 426-435.
29. «Un Ballo in Manchera (A Masked Ball)»
30. Герман, М. Хогарт. М.: Молодая гвардия, 1971. С. 34.
31. Хогарт, У. «Анализ красоты». Л.: Искусство, 1987.
32. Reed, M. E. Yinka Shonibare. Double Dutch // African Arts. Summer 2005.
33. Enwezor, O. The Creative Work of Yinka Shonibare // Nka. 1997. Summer/Fall. <http://bellezza-storia.livejournal.com/33373.html>

В поисках Африки

Вместо заключения

*«Человек, который считает прекрасной свою
родную землю, –
еще только незрелый новичок;
тот, для кого любая почва родная, –
уже сильнее;
но совершенен лишь тот,
для кого весь мир – чужбина.»*
Гуго Сен-Викторский

*«Я задаю вопрос...
когда начинается история Африки...
С чего?
Кто ее действующие лица...»*
Мантия Диавара

Исход африканцев из Африки стал неотъемлемой частью глобального процесса миграций на рубеже XX–XXI вв. «Лучшие из лучших не хотели быть африканцами, так как Африка... все равно отвергла бы их труды» [1, р. 43–44]. Эффект реальности [2, с. 392–400] от анализа происходящего усиливался, благодаря актуализации проблем эмиграции и диаспоризации мирового пространства в литературе и искусстве, в произведениях А. Мазруи, Б. Эмечеты, Й. Шонибаре и многие другие. Европа и США приняли их и их достижения.

Поэт, художник, теоретик искусства Олу Огуйбе, куратор многих выставок современного

африканского искусства, – в интервью неоднократно говорил о том, как «страстно хотел стать «видимым» («известным»)» [3, р. 232]. Художник Джефф Уолл (Канада), участник престижной выставки «Documenta 11», проходившей в Касселе (Германия) осенью 2002 г., назвал представленную там композицию «Невидимый человек» (240 × 320 см) [4]. Ее сюжет понятен без слов: иллюзорное сияние мириад зажженных ламп и лампочек не позволяет заметить фигуру чернокожего художника (в натуральную величину), сидящего на стуле в углу мастерской. Писатель Б. Окри – вслед за А. Мазруи – устами одного из персонажей романа «Опасная любовь» – художника Омово – весьма красноречиво сетовал, что в Африке «нет Ван Гога, Пикассо, Моне, Гойи, Сальвадора Дали, Сислея...» [5, р. 37].

Видение Африки африканцами и не африканцами существенно различалось и зависело от многих факторов и стереотипов восприятия. По сути, оно всегда укладывалось в систему репрезентаций, подготовленных в процессе ее изучения многими поколениями исследователей: путешественников и ученых. Ее интерпретация, в силу субъективности (и эмоциональности интерпретаторов), безусловно, «содержит претензии на личное, аутентичное, симпатическое и гуманистическое знание» [6, с. 308.] и несет в себе намерение «открыть» Африку – для себя и окружающего мира.

Африканцы остро ощущали «отсутствие» континента в мировой истории (7, р. 31), сознавая, что их «реальная история погребена в биографиях Секу



Олу Огуйбе

Туре, Кваме Нкрумы, Модибо Кейты, чьи истории уже навсегда ушли в прошлое» (7, р. 33), что она растворилась в истории рабства, дискриминации и других злодеяний, – в афропессимизме» [7, р. 38]. Бросив вызов европоцентризму и оксидентальным традициям, интеллектуальная элита встала на путь инвентаризации достижений континента и таким образом сделала немало открытий – уникальных и универсальных. История Африки

оказалась вписана в историю музыки (благодаря традиционным ритмам), живописи и скульптуры, прежде всего абстракции (благодаря визуальным практикам), литературы и театра (благодаря образам, символам, знакам – кодам Африки).

«Урок свободы», данный Л. Сенгором [7, р. 8], не прошел бесследно. Очевидным стало то, что можно не быть европейцем и писать романы, картины, музыку, вести европейский образ жизни. Достижения африканцев примирили расы, этносы, культуры, освободив миллионы людей от стереотипов восприятия черных и белых, приобщив их к африканской культуре. Сыграло свою роль и «тройное наследство», обозначившее границы универсальности – африканские традиции, христианство, ислам, инициировав создание синестетических произведений, восприятие которых происходило на двух уровнях: чувственном и рациональном, чему способствовала эпоха постмодерна.

Проблема собственной «видимости» в истории и видения континента для многих африканцев базировалась на ощущении очевидности их личного успеха как составной части идентичности. Другим ее звеном была Африка. С ней африканцы были неразрывно связаны в силу цвета кожи и прочих соматических признаков. Их отчуждение от континента (внутреннее и внешнее) было условным. В силу образования, профессиональных и творческих приоритетов они испытывали к ней противоречивые чувства: от любви до ненависти. Африка представлялась им зоной риска,



Бен Окри

экономической и политической нестабильности. Десятилетия господства диктаторских режимов, отсутствие свободы и демократии проявились в том, что в литературе и публицистике широко использовались такие эпитеты как «газовая камера», «камера пыток», «зверинец», «тюрьма», «зловонная яма», «кладбище», «открытая рана», «проклятая, истекающая кровью земля».

В глазах главного героя романа Б. Окри «Опасная любовь» (художника Омово) образ Африки (и Нигерии) ассоциируется с поруганным телом убитой девочки, почти ребенка, на которое тот случайно наткнулся в лесу: видение преследует его, как наваждение [5]. О. Огуйбе назвал сборник своих произведений «Скопище страха», а текст поэмы «Император и поэт» разместил на его страницах в виде петли. Виселица (петля) для



Мантия Диавара

автора – знамение времени, знак всем, кто не думал в том, как в Африке (и Нигерии) могут складываться отношения художника и власти [8]. В поэме «Тебе, Нигерия!» он апеллировал к родине (матери), понимая, что ему не суждено быть услышанным:

*«...Я пою для тебя, Нигерия,
Я пою имя твое, Нигерия,
Ты – это я,
Ты – мать,
Я твое дитя,
И ничто не может разорвать
Связывающую нас пуповину.
У тебя миллионы солнц,
лесов и гор.*

Земля богатая,
Земля бедная...
Не своди меня с ума, Родина,
Не тронь меня, не согни, не сломай,
Как сломала 80 миллионов молодых,
Выбросив их на улицу,
на растерзание –
Это портрет страданий.
Не дави на меня, я уязвим,
как ребенок,
Не травмируй меня,
не ломай конечностей,
Не бей меня по голове,
Не стреляй в меня...
Я молод, Родина,
Я невиновен.
Не угрожай мне больше.
Пусть твои гиены, стервятники,
властители, вожди,
Твои губернаторы, генералы,
казнокрады, вешатели,
Убийцы и сводники,
верша свои дела,
Сторонятся меня.
Я дитя войны.
У меня горечь в крови.
А ведь надо платить за обучение,
И по больничным счетам,
За электричество и транспорт,
за керосин и еду.
Мне нужна работа, Родина,
Я крепок умом и жилист,

*Мне надо зарабатывать на хлеб,
Мне нужна крыша над головой.
Ты слышишь меня, Родина,
Когда я стучу тебе, через стену?
Я не нужен тебе.
Я всего лишь поэт.
Ты бремя мое, Родина.
Ты моя роза:
королева в шипах... [9, р. 9–19.]*

В период диктаторского правления Сани Абачи (1993–1998 гг.) Б. Окри на весь мир заявлял: «Африка убивает свою молодежь, не задумываясь» [5, р. 112]. О. Огуйбе вторил, что на его родине, в Нигерии,

*вешают поэтов и художников...
сжигают их книги...
ломают им шеи [10, р. 51].*

Времена меняются. Кровавый режим С. Абачи (1943–1998) в Нигерии рухнул. Страна вступила на путь либерализации и демократических преобразований. Африка меняется, что не означает, что она будет следовать европейскому или американскому образу жизни. В настоящее время африканские селебрити, в большинстве своем живущие на два дома: в Африке и Европе (или США) – сумели сломать некоторые стереотипы – отчасти ценой собственной идентичности. Ощущая себя «чужими среди своих» или, по крайней мере, гражданами мира, они одновременно продолжают

свою борьбу, сознавая себя глашатаями африканской культуры – динамичной и современной.

Осознание своей исторической миссии «освободило их от архаичной идентичности предков, от религиозности, от чувства расы (*расовой неполноценности* – Т. Г.) и страха соотнесения с белой... идентичностью... Интеграция в мировую культуру способствовала реабилитации и возрождению расовой идентичности – важного компонента культуры» [7, р. 7–8].

В XXI веке жизнь за пределами Африки уже не рассматривалась как панацея. Поиски Африки велись (и ведутся) в расчете на грядущую модернизацию и лучшее будущее в условиях, когда ее история станет историей побед, а не поражений, и континент, наконец, обретет достойное место в ряду полноправных акторов мировой истории.

1. Armah, A. K. *Larsony, or Fiction as Criticism of Fiction* // *New Classic*. IV. November 1977.

2. Барт, Р. *Эффект реальности* // Барт Р. *Избранные работы: Семиотика. Поэтика.* – М.: Прогресс, 1994.

3. *New Traditions from Nigeria*. L.: 1997.

4. *Documenta 11. Platform 5. Ausstellung. Katalog*. Kassel, 2002.

5. Okri B. *Dangerous Love*. L.: W&N, 1996.

6. Саид, Э. *Ориентализм: Западные концепции Востока* / Пер. с англ. А.В. Говорунова. Спб.: Русский мир, 2006.

7. Diawara, M. *In Search of Africa*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2000.

8. Oguibe, O. A Gathering Fear. Poems with Drawings by the Author. Bayreuth, 1992.

9. Окри, Б. Голодная дорога / Пер. с англ. В. Соловьев. Спб.: Амфора, 2001.

10. Oguibe, O. A Song from Exile. Bayreuth, 1990.

Перечень интернет-ресурсов:

1. <http://www.nelsonmandela.org>
2. <http://www.maaretta.wordpress.com>
3. <http://www.octobergallery.co.uk>
4. <http://www.pixgood.com>
5. <http://www.thesundaytimes.co.uk>
6. <http://www.veralistcenter.org>
7. <http://www.quazoo.com>
8. <http://www.theguardian.com>
9. <https://www.pinterest.com>
10. <http://www.hilly360.visitphilly.com>
11. <http://www.iniva.org>
12. <http://www.pbs.org>

Гавристова Татьяна Михайловна

**Неизвестная Африка:
история в биографиях**

Монография

Подписано в печать 08.12.2014.
Формат 60x90 1/16. Усл. печ. л. 12,12.
Заказ № 1038. Тираж 80 экз.

Отпечатано в типографии ООО «Филигрань»
150049, г. Ярославль, ул. Свободы, 91.
тел. (4852) 98-27-05.
pechataet@bk.ru

