

# ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ. МУЗЕЕВЕДЕНИЕ

*Т. М. Гавристова*

## УЧЕ ОКЕКЕ И УЛИЗМ: ИСТОКИ МОДЕРНИЗМА В АФРИКЕ

Рубеж XX–XXI вв. в искусстве ознаменовался расцветом африканского модернизма. Африканские художники вошли в мировую художественную элиту, став продолжателями традиций, заложенных французскими импрессионистами, фовистами, сюрреалистами, немецкими экспрессионистами, итальянскими футуристами, русскими авангардистами. Многие из них родились и выросли в Нигерии, где в отличие от большинства других государств континента имеется относительно развитая инфраструктура музейного дела (музеи, галереи, выставочные залы, учебные заведения) и осуществляется подготовка профессиональных художников, критиков, искусствоведов.

Освобождение Африки от колониальной зависимости дало мощный импульс развитию искусства. В процесс его деколонизации оказались вовлечены художники, писатели, поэты, публицисты. В их числе всемирно известные Воле Шойинка, Джон П. Кларк, Уче Океке. Они начали переосмысление теории и практики творческой деятельности и разработку новых стилей и жанров в литературе и искусстве. В результате возник африканский модернизм. Он стал отражением духовной свободы, питавшей африканское общество в ходе 50–70-х годов XX в. Его развитие носило очаговый характер. В рамках данной статьи речь пойдет только об одной разновидности африканского модернизма — улизме<sup>1</sup> [Iwalewa Forum 1998: 18] и его основателе Уче Океке.

---

<sup>1</sup> Впервые термин «улизм» был использован Симоном Оттенбергом в 1997 г. применительно к одному из направлений модернизма в нигерийском искусстве.

Улизм возник в Нигерии в 60-х годах XX в. Однако его вряд ли можно рассматривать как исключительно нигерийское явление. Во-первых, потому что он объединил художественные традиции разных народов Европы, Азии и Африки. Во-вторых, потому что в числе его последователей представлены не только нигерийцы.

История возникновения и становления улизма по времени совпала с оформлением художественной школы Нсукки (Нигерия). У ее истоков стояла группа художников во главе с У. Океке. В 70–80-х годах XX в. он возглавлял отделение изобразительного и прикладного искусства Университета Нигерии в Нсукке, где и начались его эксперименты с графикой ули, имеющей для него и его народа (игбо) сакральный смысл.

Ули — система миниатюрных письменных рисунков (символов), распространенная в Восточной Нигерии. Носителями ее являются женщины — игбо. В детстве У. Океке воспринял тайнопись от матери и сестры.

Женщины обычно использовали ули в росписи стен домов и усыпальниц. Рисунки всегда различались между собой (в зависимости от района проживания игбо). Они могли быть абстрактными, полуабстрактными (как, например, священный питон) и практически бесформенными, объемными и линейными. Обычно в росписи использовался сине-голубой цвет, но рисунки могли быть и черно-белыми.

На основе ули У. Океке создал собственный стиль, утонченный и элегантный. Его отличительными чертами стали манипуляции с линиями, которые, виртуозно переплетаясь, расходились и сходились, набухали и истончались, создавая изображение, сотканное из множества знаков (точек и черточек, окружностей и спиралей). Все они вместе и каждый в отдельности обладали собственным и весьма неоднозначным смыслом, закодированным и требующим дешифровки в процессе приобщения к творчеству как со стороны автора (художника), так и со стороны соавтора (зрительской аудитории).

Будучи неразрывно связаны друг с другом, эти переплетения линий и фигур рождали образы, во многом иллюзорные. Странные существа (люди и звери — персонажи библейской мифологии и мифологии игбо), странные предметы и формы в странном пространстве существовали в рамках иного измерения — некоей новой реальности, сложной и изменчивой (сродни сновидению или мистификации), в мире, недоступном для тех, кто не знает «пароля» и не способен разгадать заданную автором загадку.

Большое значение имело то, что З. Фрейд называл «фантазированием» [Фрейд 1995]. Линии рождали форму, которая, постепенно наполняясь содержанием и сама неожиданно становилась знаком, претерпевая разнообразные метаморфозы. Дешифровка знаков превращалась в увлекательную игру для зрителей и создателей произведений.

В 1961 г. в галерее Мбайо в Ибадане У. Океке впервые представил рисунки в стиле улизма: «Джамаа» (1961), «Ана Ммуо» (1961) и др. Ранее он выставлял свои работы в Джосе, Кадуне, Кафаншане, это были преимущественно фигурки богов и рисунки, однако выполнены они были скорее в европейских традициях. Афроцентристскими идеями он увлекся в 60-х, когда Нигерия переживала мощный патриотический подъем.

Провозглашение независимости (Нигерия получила независимость 1 октября 1960 г.) дало мощный импульс развитию искусства и стало первым шагом к его деколонизации. 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, единства.

Актуализация традиций народа игбо, одного из самых многочисленных и динамичных в Тропической Африке (игбо называют африканскими «евреями» и «японцами», прежде всего за их умение приспосабливаться и активно использовать достижения других культур и цивилизаций), к этому времени достигла апогея. Уже было создано Нигерийское общество изобразительного искусства, оно возникло в октябре 1958 г. в Зарии. У истоков его создания стояли братья Уче и Симон Океке и Демас Нвоко (все — игбо). Активно шел процесс сбора и записи легенд и сказок игбо, фиксация произведений устного народного творчества.

В 1961 г. в Ибадане возник клуб Мбари (в переводе с языка игбо: созидание, творчество) — объединение писателей и художников Нигерии. Клуб имел зрительный зал, выставочное помещение, издательство и школу-мастерскую. В Ошогбо был создан Мбари «Мбайо» — союз, для которого была характерна особая внутренняя динамика и свобода. Первоначально наибольшую активность в рамках Мбари проявляли йоруба. Однако со временем объединение обрело органичность и универсальность, вобрав в себя традиции других народов и культур.

В 1962 г. по инициативе Мбари «Мбайо» была организована первая летняя школа, в которой обучались африканские художники. Курировал ее известный немецкий искусствовед-африканист Улли Байер. Со временем проведение школ стало регулярным. Начался процесс тиражирования достижений культуры Африки.

Для У. Океке важным было то, что он, художник, смог наконец рассказать о себе, о жизни своего народа, буднях и праздниках Нигерии. Акцентируя внимание на том, что невидимо и незаметно, на знаках и символах, уникальных и универсальных для разных этносов и культур (не только для игбо: подобная система есть у акан и других народов континента), он произвольно выстраивал их в одну цепочку, наделяя чудодейственной силой, позволяющей трансформироваться, перемещаться, исчезать, появляться снова, становиться иными и оставаться собой. Благодаря таланту художника древняя тайнопись (ули) обрела новый смысл, а сам У. Океке стал родоначальником современной африканской живописи, неразрывно связанной с художественной культурой: с литературой, историей, языком. Знаки ули давали импульс для осмысления увиденного. Живопись функционировала как повествование, рассказ или сказка с реальным и волшебным смыслом.

В 1962–1964 гг. У. Океке жил и работал в Германии, в 1964–1967 гг. — в Энугу (Нигерия). В Энугу ули обрели второе рождение, став частью не только этнической, но и профессиональной идентичности художников-игбо. В 70-х годах художник опробовал новую графику на стенах домов в Зарии, а затем в мастерских и студиях Нсукки, сумев привлечь к ней внимание широкой общественности, коллег, образованной молодежи и студентов.

Изначально У. Океке культивировал идею развития концептуального искусства и вслед за концептуалистами рассматривал свои произведения как некий незавершенный (незаконченный) продукт, который требовал работы мысли со стороны художника и зрителя. Проблема восприятия произведений заключалась в том, что их нельзя было трактовать однозначно. Абсолютная связанность линий создавала иллюзию вязкости, зыбкости, расплывчатости форм. Пульсация видимых образов (в зависимости от угла созерцания зримые образы то возникали, то исчезали) держала зрителя в постоянном напряжении, заставляя сомневаться не только в правильности трактовки произведения, но и в адекватности восприятия реальности. Так возникали художественные импровизации и интерпретации разнообразных сюжетов, исторических событий, фактов.

Техника улизма базировалась на письме чернилами и тушью на бумаге, что усиливало впечатление недосказанности. Подобно тому, как китайские (и японские) мастера заполняли пустоты на свитках стихотворными строками, У. Океке и его последователи: Обиора Удечукву, Олу Огуйбе и другие — стали использовать вкрапления текста на полотнах, чтобы снабдить зрителя если не ключом, то по крайней мере комментарием к увиденному.

Задача художника заключалась в том, чтобы научить аудиторию не просто видеть, а видеть иначе (по-другому, по-разному): сквозь тайную завесу, сквозь время и расстояния. Для этого и нужен был комментарий. Без него произведения нередко теряли смысл. Маскировка образов предусматривала демаскировку их зрителем, кодировка предполагала дешифровку. Творческий процесс становился интерактивным. Художник подсказывал зрителям путь к разгадке сюжета (чтобы постичь смысл увиденного, следовало погрузиться, вчувствоваться в него), что рождало новые образы и ассоциации, новые мысли и чувства, побуждало к осмыслению и обсуждению.

Изначально У. Океке делал ставку на международную аудиторию. Обращение к ней было неслучайным и объяснялось рядом причин. Во-первых, в Африке (и в Нигерии в частности) практически отсутствовала собственная зрительская публика. Не существовало ни художественной критики, ни профессионалов, способных адекватно осознать и оценить смысл поисков новых стилей и жанров в искусстве, ни сколько-нибудь реальной поддержки со стороны спонсоров или властей. Во-вторых, ситуация в Нигерии была сложной. Гражданская война (1967–1970), создание государства Биафра, геноцид народа игбо заставили многих художников пересмотреть свои взгляды на искусство, задуматься о его социально-политической значимости, обратиться к освещению актуальных для человечества тем жизни и смерти, материнства и детства, войны и мира, геноцида и холокоста. Художники-игбо позиционировали себя как мятежники и бунтари (их творчество было направлено против тирании и диктатуры, против колониализма и неоколониализма) и тем самым внесли существенный вклад в формирование нигерийской идентичности. Падение государства Биафра и поражение в гражданской войне закалили их дух и сделали их нигерийцами. Они никогда не сотрудничали с властью, хотя вряд ли их можно считать аполитичными.

У. Океке отмечал: «Нигерии нужна по-настоящему нигерийская художественная школа <...> Пока наши африканские писатели тяго-

теют к негритюду, а наши политические деятели судачат об африканской личности, они высказываются в пользу свободы чернокожих во всем мире <...> Я не принимаю того, кто, живя в Африке, подражает европейским художникам <...> Наше новое общество взывает к синтезу старого и нового, функционального и искусства ради искусства» [Okeke 1960: 181].

У. Океке считал, что искусство должно быть социально ориентированным, должно реагировать на происходящее в мире, воспитывать зрителя, развивать и даже в определенном смысле способствовать формированию нового общественного сознания, универсального, общечеловеческого. В течение многих лет он собирал и записывал легенды и сказки народа игбо и в них черпал сюжеты для произведений. Сказочные образы, в значительной мере универсальные, воспринимались в самых разных аудиториях. Художник использовал их в ряде работ («Ведьма» (1969), «Крещение» (1974)). Так он пытался привлечь внимание публики.

Поиск новых концепций и сюжетов привел У. Океке к переосмыслению теории и практики творческой деятельности. Он вовлек в него писателей, публицистов, художников, чтобы наметить траекторию поисков. Вместе они искали идеи и идеалы, жанры и стили, обращаясь к традициям африканской и европейской культуры, к христианству и исламу, к доколониальной и колониальной истории и в итоге пришли к синтезу идей и форм, соединив в общем контексте настоящее, прошлое и будущее.

Университет Нигерии в Нсукке сыграл огромную роль в процессе инвентаризации достижений традиционной африканской культуры. В отличие от Ибаданского университета, самого старого высшего учебного заведения страны, созданного по британской модели и долгие годы функционировавшего как филиал Лондонского университета, Университет Нигерии в большей мере воспринял традиции американской высшей школы. В нем царил дух политической и духовной свободы, необходимый для генерирования атмосферы творчества. Отделение истории искусства в университете было открыто в 1961 г., спустя год после провозглашения независимости. Сразу оно стало одним из динамично развивающихся. Способствовала этому атмосфера «плавильного котла», характерная как для американских учебных заведений, по образцу и подобию которых создавался университет, так и для самой Нсукки, большого города, торгово-экономического и культурного центра (в нем мирно уживались представители разных культур, этносов, конфессий).

В период гражданской войны в Нсукке жили художники-игбо. Они ощущали себя здесь в относительной безопасности. И хотя университет не работал, дискуссии в художественной среде продолжались. Атмосфера кризиса стимулировала процесс поиска стиля и способов интегрироваться в мировую практику и теорию искусства. Так возник улизм. Он вырос из конфронтации с колониализмом и диктаторскими режимами как визуальное выражение реального опыта, став одной из разновидностей его критического переосмысления в условиях, когда вербальные попытки пресекались и по существу были запрещены. На рубеже 60–70-х годов улизм оказался не только новым стилем в искусстве, но и своеобразным эзоповым языком, с помощью которого можно было не только общаться, но и целенаправленно тиражировать информацию, рассчитанную на широкую аудиторию.

Молодежь училась у У. Океке. Многие видели в нем Учителя (с большой буквы). Его идеи завораживали. Художники О. Удечукву и его жена Ада, О. Огуйбе, Марсия Куре, Эль Анатсуй восприняли улизм вместе с теорией «естественного синтеза» [Океке 1960: 181], культивирующей мысль о том, что искусство не имеет ни этноса, ни расы, будучи специфической (универсальной) формой общественного сознания (в силу условности и малой значимости языковых барьеров как таковых).

Идея синтеза, объединившая их в 70-х годах XX в., была направлена на преодоление соперничества между культурами, что в условиях Африки и Нигерии, которую нередко воспринимали как Африку «в миниатюре» в силу концентрации большинства характерных для континента проблем (экономических, политических, этнических, региональных, социальных, конфессиональных), было крайне важно. У. Океке, его ученики и сподвижники (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 и материалов. Это был не просто синтез нового и старого, не только синтез форм. Смысл «естественного синтеза» У. Океке видел в том, чтобы каждый этнос вложил в нигерийскую культуру и соответственно в искусство все лучшее. Так, по его мнению, развивалась европейская и мировая культура. Так 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 и у них в свою очередь имеется большое будущее.

У. Океке стал приверженцем идеи синтеза неслучайно. Его отец, убежденный христианин (католик) и книголюб, в жизни сменил много профессий. Он работал учителем, садовником, дизайнером мебели, собирал книги, граммофонные пластинки, произведения живописи и приобрел сына к западной культуре, музыке и чтению. В детские годы благодаря отцу У. Океке прочел Библию, мифы Древнего Рима и Греции, В. Шекспира — классические тексты определили генный субстрат его произведений.

Мать художника исправно посещала все церковные службы. В Кафакане она возглавляла женскую католическую общину. Религия была частью повседневной жизни художника и его семьи. Дети прошли через обряды крещения и конфирмации, воспитывались в католических учебных заведениях и, следуя воле родителей, похоронили их в соответствии с христианскими обычаями. Однако, если похороны отца прошли в точном соответствии с церковным ритуалом, погребению матери сопутствовало соблюдение ряда традиционных установок игбо.

Интерес к графике ули, как уже отмечалось, У. Океке унаследовал от матери. В 1958 г., став студентом Нигерийского колледжа искусства, науки и техники<sup>2</sup> (обучение в нем строилось по западному образцу), он начал изучать графику ули и создал культурный центр на родине матери, в Кафанкане. Свой интерес к культуре игбо У. Океке объяснял стремлением находиться в гармонии с самим собой. Воспитанный в лоне европейской (христианской) культуры, эстет и эрудит, он рано пришел к мысли о том, что африканская культура, в том числе культура игбо, является неотъемлемой частью мировой.

Актуализация подобного рода установок совпала по времени с заявлением У. Байера о том, что «традиционное искусство в Нигерии умерло» [The African Diaspora 1999: 397]. В 1968 г. в интервью он заявил, что современное нигерийское искусство перестало быть аутентичным, спровоцировав таким образом интерес к африканским традициям и реалиям.

Политическая ситуация в Нигерии (гражданская война, установление диктаторских режимов, массовый отток нигерийцев за рубеж)

---

<sup>2</sup> Ныне — университет имени Ахмаду Белло в Зарии.



способствовала активизации деятельности «говорящих художников». Идеиная направленность их творчества выражалась единством слова и молчания (иначе в условиях цензуры донести до зрителя свои идеи и установки было трудно). Эмоциональный опыт (ощущения) они пропускали сквозь сознание (воображение) и любой сюжет могли развернуть от реализма к абстракции и наоборот. В своем творчестве они соединили философию и поэзию, историю и языкознание, публицистику и плакат, текст и рисунок, выступив глашатаями африканской истории и культуры [Гавристов 1999, 2004, 2007а, 2007б]. Лаконичность, недосказанность, кажущаяся незавершенность произведений создавали почву для игры воображения. Гибридизация форм, методов и стилей определила основную тенденцию развития современного искусства Африки.

Идея «естественного синтеза» У. Океке и улизм культивировали взаимосвязь традиций прошлого и настоящего, снискав немало сторонников и последователей. Не только нигерийцы, но и И. аль Салахи (Судан), Л. Химид (Танзания) и другие мастера африканской живописи подчеркивали свою принадлежность к улизму и школе Нсукки.

Ученики У. Океке в совершенстве овладели азбукой знаков — иносказательным языком, который в значительной мере базировался на системе ули. Их не случайно называют «говорящими художниками». Особая манера, основанная на поэтико-метафорическом мышлении, позволяет им (через символ) заставить зрителей вспоминать, узнавать, сопоставлять, сопереживать, сочувствовать, участвовать, отдавая дань индивидуальной и коллективной памяти, провоцируя процесс припоминания (ранее виденного и слышанного, а также невиданного и неслыханного).

Примером тому служат произведения О. Удечкувы: «Дорога в Абуджу» (1982, 1994); «Поступь поколений» (1981); «Лики и безликие» (1985); «Беженцы: мать и дитя» (1985); «Дорога в Нсукку» (1987); «Путь к Неизведанному» (1989), «Разные головы, разные мысли» (1998) и др.

О. Огуйбе практически всегда использовал минимум художественных средств. «Скопище страха» — так назывались его выставка, состоявшаяся в 1992 г. в Лондоне в галерее «Саванна», и сборник стихов и рисунков [Oguibe 1992]. Художник судил об эпохе, опираясь на образы, им сотворенные: визуальные (ули) и вербальные. В его произведениях они переплетаются и существуют в неразрыв-

ной связи. На страницах книги текст поэмы «Император и поэт» размещен в виде петли. Виселица (петля) для автора — знамение времени, знак тем, кто хочет знать, каким образом складывались отношения художника и власти в Нигерии в условиях диктатуры С. Абачи.

Визуальная практика улизма и прежде всего четкость, пластичность и связанность линий нашла отражение в скульптуре и металлоконструкциях, постановочном искусстве, искусстве декораций, текстильном дизайне.

Актуализация традиций обеспечила улизму и его создателю успех в Нигерии и за ее пределами. В Европе возникла мода на неевропейский модернизм, возникший вне Парижа и Нью-Йорка, «киной», «туземный», непохожий на другие, однако рассматривавшийся специалистами и искушенной публикой как исторический и географический феномен. Обращение улизма к острой политической и исторической тематике сделало его искусством на злобу дня своеобразной ловушкой, в которую попадали разные люди: диктаторы и правозащитники, политики, звезды шоу-бизнеса, зрители, читатели художественных журналов и каталогов выставок. Для многих из них улизм представлял собой не только новое видение, но и новый опыт, привнесенный в искусство XX в. из Африки.

## Литература

*Гавристова Т.М.* Африканский художник в западном обществе // Азия и Африка сегодня. 1999. № 6. С. 66–69.

*Гавристова Т.М.* Мост между двумя культурами // Азия и Африка сегодня. 2004. № 6. С. 62–68.

*Гавристова Т.М.* Изобразительное искусство на пути реабилитации африканской истории // Вестник Ярославского госуниверситета имени П.Г. Демидова. 2007а. Т. 3. Сер.: История. № 1. С. 42–48.

*Гавристова Т.М.* «Неудобная правда» (африканские художники на пути визуализации истории) // Вестник Ярославского госуниверситета имени П.Г. Демидова. 2007б. Т. 5. Сер.: Гуманитарные науки. № 2. С. 11–16.

*Фрейд З.* Художник и фантазирование. М., 1995.

The African Diaspora. African Origins and New Worlds Identities. Bloomington & Indianapolis: Indiana Univ. Press, 1999.

Iwalewa Forum. 1998. No 1.

*Oguibe O.* A Gathering Fear. Bayreuth, 1992.

*Okeke U.* Natural Synthesis. Nsukka, 1960.