

**Посвящаю моей матери,
художнице Людмиле Скубко-Карпас**

Институт Африки РАН

Скубко Юрий Сергеевич

**ОЧЕРК ИСТОРИИ ЮЖНОАФРИКАНСКОЙ
ЖИВОПИСИ**

Москва 2007 г.

Ответственный редактор:

Доктор искусствоведения Н.Е. Григорович

Ю.С.Скубко. Очерк истории южноафриканской живописи. М.,2007,- 151 с.

Предлагаемая монография является первым в отечественной науке комплексным исследованием южноафриканской живописи, истории формирования профессионального изобразительного искусства в этой наиболее развитой стране континента, стране с уникальным сплавом этнокультурных компонент.

В работе рассмотрены основные этапы и элементы развития художественного процесса в ныне демократической Южной Африке в контексте особого характера социально-экономического развития этой страны в условиях внутреннего колониализма и апартеида. Анализируются различные аспекты формирования национальной школы живописи, даются характеристики творчества наиболее выдающихся мастеров, рассказывается о становлении творческих объединений и направлений.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие.....	3
Введение. Предыстория: наскальное искусство.....	8
Глава I. Становление профессиональной живописи европейских колонистов. Конец XVIII – начало XX веков.....	24
А. Начальный период художественной активности колонистов: XVIII - середина XIX веков.....	24
Б. Становление профессионального искусства: вторая половина XIX – начало XX века.....	29
Глава II. Самоидентификация, преодоление провинциализма: Период между мировыми войнами, середина XX века.....	43
Глава III. Первые черные художники, «искусство тауншипов»..	59
Глава IV. Искусство периода кризиса и краха режима апартеида, перехода к новой государственности.....	89
Заключение.....	104
Приложение. Художественные коллекции ЮАР.....	109
Библиография.....	116
Summary.....	120
Иллюстрации.....	123
Об авторе.....	151

ПРЕДИСЛОВИЕ

Тема предлагаемой монографии, искусство ЮАР, недостаточно знакома историкам искусства в России. У нас можно найти серьезные работы знатоков искусства Африки (Например, Н.Е. Григорович и В.Б.Мириманов). Но знание и понимание этого материала не циркулирует широко по артериям науки. Нам легче вспомнить имена и факты, связанные с развитием искусства в Китае или Индии, чем имена и факты, относящиеся к Южной Африке.

С другой стороны, сам жанр общего искусствоведческого обзора на тему искусства одного малоизученного региона вполне знаком российским историкам искусства. В последние годы было успешно защищено несколько диссертаций, посвященных искусству Башкирии, Бурятии и некоторых других российских регионов. Такие работы также начинаются с археологического материала, а когда дело доходит до двадцатого века, то появляется та самая проблема «колонии и метрополии в одном лице», которая характерна и для художественной культуры далеких стран и континентов.

Специалисты по истории искусства Запада и России в 20 веке легко узнают в перипетиях и действующих лицах южноафриканского искусства те самые стилевые и содержательные моменты, которые наблюдаются в странах Европы и Америки, то есть модернизацию, соотношение с авангардом, абсорбцию авангардных экспериментов в искусство салона и рынка, взаимодействие «городского» и «белого» искусства, с одной стороны, с искусством племенным, почвенным, фольклорным и шаманским – с другой стороны.

Автор группирует и излагает материал, анализирует его с очевидным знанием предмета, с убедительным умением дифференцировать информацию и организовать текст. История искусства в ЮАР прослеживается в разных аспектах и на разных уровнях. Умело и четко, в стиле экономичной

информативности сообщается о фактах и вехах развития институций, коллекций, музеев, художественного рынка и общественных ассоциаций далекой страны в 19 и 20 веках. Подкупает убедительное и сжатое изложение творческих биографий и сами характеристики ведущих и особо заметных мастеров.

В Южной Африке происходили свои местные драматические процессы. Историки искусства о них мало знают. Мы представляем себе сложные траектории развития искусства 20 века в России и на Западе – от эпопеи подъема авангарда до ситуации конца 20 века. События в Южной Африке могут казаться малыми или локальными до поры до времени. В середине 20 века в стране экзотики, природных богатств, колоритных местных культур и усреднено-буржуазного господствующего меньшинства появились яркие мастера – Ирма Стерн, Мегги Лаубсер и некоторые другие.

Далее развернулись явления, которые даже издалека не кажутся малоформатными. С середины века происходит прорыв черных художников в мир искусства, который до тех пор был миром белых людей. Мы видим не просто отдельные подвиги «черных пионеров» в исконной сфере деятельности «белого человека». Из монографии ясно видно, что имел место процесс массового обучения искусству талантливых молодых африканцев, а затем буквально десятки черных художников штурмуют два Олимпа сразу – то есть пытаются освоить профессиональное умение (подчас за границей) и пытаются утвердиться в обществе, элита которого после 1940-х годов шла по пути апартхеида.

Такого рода процессы происходят на разных континентах. В Южной Африке коллизия была особенно драматичной по понятным причинам, но сама проблема отношений западных колонизаторов (или носителей западной культуры), с одной стороны, с местными носителями шаманских и племенных культур, с другой стороны – это актуальная тема и для Латинской Америки, и для стран Азии и Дальнего Востока, и для Австралии, и для многих регионов России и союзных республик СССР.

Этот процесс прослежен в монографии с пониманием дела, знанием фактов и умением изложить эти факты в ограниченном объеме текста. Ю.С.Скубко вполне убедительно показывает, что новая черная волна в искусстве середины в второй половине 20 века набирала энергию из двух источников: с одной стороны, из местных трибалистских традиций, в основном магически-культовых, и с другой стороны – из расходящихся по свету новых авангардных идей в их мягком варианте.

В работе наличествует целый комплекс незаурядных достоинств. Автору приходится входить в проблемы истории, общественного развития, экономики, политической жизни весьма запутанного свойства. Здесь нельзя было обойтись без глубоко специализированных знаний. Автор ориентируется и в общих вопросах художественного развития Нового времени, поскольку этот процесс тоже отражается, притом в очень специфических формах, в творчестве черных и белых мастеров сложносоставной страны. И наконец, Ю.С.Скубко демонстрирует недюжинный талант художественного критика, повествуя об отдельных творческих судьбах, произведениях, выставках и содружествах художников. В результате читатель получает уникальный шанс буквально увидеть и рассмотреть крайне необычные для нас произведения мастеров с непривычными именами вроде Думиле, Секото или Шилакое. Благодаря знаниям и догадкам диссертанта нам дается редкая возможность заглянуть в мир их образов.

Оценки и характеристики художественного свойства вызывают доверие еще и потому, что мы находим в тексте точные и объективные отзывы о южноафриканских художниках русского происхождения, прежде всего о творчестве В.Третчикова. Оказывается, и такой компонент присутствует в пестром мире искусств далекой южной страны.

Разумеется, перед автором с неизбежностью встает вопрос о том, каким термином обозначить то художественное нечто, которое возникает в результате. Ю.С.Скубко выбирает соломоново решение, которое никого

особенно не может порадовать, но и особых возражений не вызовет: причисляет новое полуавангардное искусство середины века в ЮАС – ЮАР к разряду «нового реализма» или «реализма 20 столетия» (с.). На самом деле общепринятого термина просто не существует, а сама проблема очень беспокоит исследователей. Здесь я хотел бы дополнить суждения автора своими собственными комментариями.

Мы ясно наблюдаем, как в изобразительных и прикладных искусствах этого периода, а также в архитектуре, дизайне и «фейшен-дизайне» возникают симбиозы, а в удачных случаях и синтетические соединения авангардных средств и методов с приемами традиционного реализма, с фольклорными, академическими, коммерчески-рыночными стилистическими. Есть энтузиасты, которые зачисляются подобные явления 1920-х – 1950-х годов в разряд так называемого Ар Деко. (В России эту позицию занимает Т.Г.Малинина.) В названную категорию попадают не только зрелый Матисс и поздний Павел Кузнецов, но и создатели сталинских небоскребов, и американцы Бен Шан, Сикейрос, Ороско, и многое другое, и даже парижские звезды моды Поль Пуаре и Коко Шанель. Если прибавить туда еще и Ирму Стерн, то есть южноафриканскую художницу с европейской выучкой и огромным интересом к облику и характеру своей неевропейской родины, то пестрота этого сообщества превзойдет всякое разумение.

Проблема существует. Все перечисленные представители искусств в середине века искали «квадратуру круга». Они пытались найти общий знаменатель для открытий авангарда, с одной стороны, и массового вкуса и спроса, с другой стороны. Незадолго до своей смерти Гийом Аполлинер прозорливо говорил о том, что авангардный эксперимент должен расстаться с атмосферой лаборатории и подполья, должен превратиться в общественно признаваемый феномен, в принадлежность жизни широкой публики. В этом направлении работали многие – от деятелей Баухауза до лидеров сюрреализма. Будет ли найдено терминологически приемлемое обозначение для этого процесса, мы пока не знаем, а каким оно могло бы быть – можем

только гадать. Называть его, по примеру некоторых советских теоретиков 20 века, «реализмом 20 века» есть своего рода дипломатическая условность, полезная уловка, помогающая в некоторой степени сделать вид, будто противоречия и разноречия нам не мешают найти решение проблемы. Сделав такие комментарии и оговорки к терминологии Ю.С.Скубко, можно принять его формулировки насчет «нового реализма» в качестве временного обозначения для важного и большого, до сих пор мало изученного явления искусства 20 века.

При общем весьма положительном впечатлении от монографии некоторые моменты вызывают, однако, удивление и легкую досаду. Станным образом опытный и хороший специалист проявляет некоторую невнимательность или небрежность в мелочах. Он подчас легко и беззаботно перенимает из своих западных источников рекламно-туристический тон, словно предлагая соблазны искусств потенциальным клиентам, наряду с сафари-парками и другими экзотическими приманками африканской страны. Почему-то наш автор, умеющий прекрасно построить изложение, донести мысль и информацию до читателя, делает немногочисленные ссылки и примечания несколько небрежным манером.

Впрочем, подобные шероховатости «не делают погоды» и не мешают удостовериться компетентность и полезность работы.

Доктор искусствоведения,
ведущий научный сотрудник НИИ
Российской Академии художеств, член-
корреспондент Российской Академии
художеств

А.К.Якимович

Введение

Предыстория: наскальное искусство

Актуальность настоящей монографии обусловлена особой ролью ЮАР на африканском континенте – единственной развитой страны со значительным европейским, коренным африканским и смешанным населением, «локомотива» развития региона с сочетанием элементов культуры «первого» и «третьего» миров.

Южная Африка вызывала особый интерес в России со времен англо-бурской войны 1899-1902 гг., когда сотни русских добровольцев воевали против англичан на стороне независимых бурских республик, что нашло свой отклик в русской культуре тех лет («Трансвааль, Трансвааль, страна моя, ты вся горишь в огне» и др.).

Советский Союз оказывал большое содействие южноафриканскому национально-освободительному движению в 1960-х – 1980-х гг., многие из современных руководителей ЮАР получили образование в нашей стране и хорошо знакомы с русской культурой.

В ЮАР существует значительная российская диаспора (несколько десятков тысяч человек), среди которой есть и известные художники (Владимир Третчиков). После ликвидации режима апартеида отношения между нашими странами активно развиваются, ЮАР играет очень важную роль в экономике, политике, культурной жизни современной Африки.

Культурно-этническая многополярность южноафриканского общества, осуществившего мирный переход от режима белого меньшинства к многорасовой демократии, представляется особенно интересной с точки зрения перспектив развития культуры и искусства, в частности живописи, как своего рода слепок современного мира, где глобализация и вестернизация породили противодействие в форме возвращения к этническим и культурным корням, постепенном отходе от

«европоцентризма» в искусстве при сохранении, впрочем, огромного влияния западной цивилизации.

Взаимовлияние, ассимиляция и взаимодействие разнородных элементов, различных культур дают подчас качественно новое содержание и направление художественной эволюции и в случае Южной Африки это уже происходит.

Древние наскальные росписи бушменов-сан, вовлеченные в «культурный оборот» только в XX веке, вместе с тем уже стали источником творческого вдохновения для целого ряда современных южноафриканских художников, как черных, так и белых.

Через многие поколения белых поселенцев, постепенно осознававших себя «белыми африканцами», голландская, французская, английская школы живописи постепенно «африканизировались», чему также способствовало появление в последние десятилетия большой группы черных художников.

В предлагаемой монографии автор рассматривает основные этапы становления профессиональной живописи в Южной Африке, основываясь на конкретно-историческом анализе художественных процессов.

Краткий экскурс в предысторию: наскальное искусство; начальный период художественной активности колонистов с конца XVIII до середины XIX века; становление профессионального искусства: вторая половина XIX – начало XX века; самоидентификация, преодоление провинциализма: период между двумя мировыми войнами, середина XX века; появление отдельных, а затем целого ряда черных живописцев, «искусство тауншипов» как своеобразное художественное направление; живопись эпохи кризиса и краха апартеида, прорыв изоляции и новые перспективы: вторая половина 70-х - 90-е гг. XX века, а также творчество отдельных выдающихся художников, наиболее значимых творческих групп и направлений.

В ходе подготовки работы собран большой, ранее недоступный отечественным исследователям фактический материал: каталоги галерей и музеев, статьи и монографии южноафриканских искусствоведов, местные

тематические художественные издания и сборники, посвященные тем или иным событиям и людям искусства (в том числе полученные автором непосредственно в южноафриканских художественных музеях и галереях во время посещения страны в ноябре 2004 г.). Вовлечение в научный оборот и творческая переработка этих источников могли бы послужить развитию отечественного искусствознания.

Современная южноафриканская художественная школа, если можно вообще говорить о единой художественной школе этой страны, сложилась в XIX-XX веках под воздействием совокупности часто разнородных и противоречивых факторов, но в основном на базе европейского искусства и творчества представителей белого населения страны и «втянутых в процесс» в последние полвека сравнительно немногих представителей коренного населения.

Изобразительное искусство является одним из ключевых элементов национальной культуры, как иногда говорят, душой культуры, оно чутко реагирует на изменения, происходящие в недрах общества. Картина развития живописи Южной Африки прослеживается как на характеристиках основных его этапов, так и на примере творчества отдельных наиболее значительных художников; освещаются особенности живописного искусства эпохи в целом в тесной связи с социальными и политическими проблемами времени, поскольку искусство нельзя понимать вне зависимости от социально-экономических и политических основ развития.

Подобно тому, как применительно к России до 1917 г. можно было говорить о существовании двух культур, согласно известному ленинскому определению, дворянской и пролетарской (или скорее все-таки, преимущественно, крестьянской), в Южной Африке с ее внутренним колониализмом, продержавшимся до 1994 г. («белая» метрополия и «черная» колония внутри одной страны), сосуществовали доминирующая культура представителей белого меньшинства и угасающая традиционная культура африканского населения с ее различными переходными формами,

отражающими процесс урбанизации¹. Преодолев на политическом уровне внутренний колониализм, Южная Африка еще находится в процессе формирования новой полиэтнической национальной общности, национальной культуры и искусства.

До настоящего времени в отечественном искусствоведении не было исследования, специально посвященного искусству отдельной африканской страны и, частности, южноафриканской живописи, хотя те или иные важные аспекты ее развития, как и творчество ряда выдающихся живописцев, в частности первого профессионального черного живописца страны Жоржа Секото, отражены в работах Н.Е. Григоровича², а также, особенно применительно к древнему наскальному искусству, В.Б. Мириманова³.

Естественно, наиболее полно история южноафриканского искусства представлена в самой ЮАР. Из искусствоведческих работ прошлого можно выделить исследование А.С. Боумана о творчестве художников Южно-Африканского Союза, опубликованное в 1949 г. и представляющее значительный исторический интерес, поскольку состоит из серии очерков о наиболее значительных живших и работавших в стране мастерах живописного и графического жанра первой половины XX столетия с их подробными творческими биографиями⁴.

Много работ современных южноафриканских искусствоведов посвящено творчеству отдельных художников и только, насколько известно автору, Эсме Берман, авторитетнейшая из них и делящая в настоящее время свой рабочий график между Йоганнесбургом и Лос-Анжелесом, взяла на себя труд написать несколько фундаментальных исследований по южноафриканскому искусству в целом⁵.

Книги содержат ценнейший фактический материал, но автор опасается делать какие-либо обобщения ввиду крайней разнородности самого предмета исследования.

Интересная работа, посвященная творчеству черных художников страны в истекшем столетии, опубликована южноафриканским

исследователем Де Ягером⁶. Творчество ряда черных художников рассмотрено также в изданном в 2003 г. сборнике «Искусство и урбанизация»⁷. Солидная монография, посвященная выдающейся южноафриканской художнице Ирме Стерн, опубликована в 1995 г. Марион Арнольд⁸.

Подробная творческая биография наиболее известного южноафриканского пейзажиста Якоба Хендрика Пирнефа (как здесь говорят, дети в школах учатся видеть природу своей страны глазами Пирнефа) сопровождает подготовленный к в 1986 г. к столетию со дня рождения художника Художественным музеем Претории каталог его произведений⁹.

Престижный сборник из 150 репродукций лучших южноафриканских живописных работ прошлого и настоящего с подробными комментариями был опубликован в 1990 г. в крупнейшем южноафриканском центре искусства, Кейптауне¹⁰.

Из других стран наибольший интерес к южноафриканской живописи проявляют искусствоведы Великобритании (бывшей метрополии) и США, опубликовавшие в периодике ряд статей, посвященных творчеству отдельных южноафриканских художников.

Использование указанных источников, включая труды отечественных и зарубежных, в частности южноафриканских, искусствоведов, в рамках конкретно-исторического и культурофилософского анализа художественных процессов послужило теоретической базой предлагаемой работы.

Целью исследования было показать и проанализировать процесс развития южноафриканской живописи, попытаться дать оценку творчеству ее наиболее выдающихся мастеров (прежде всего неизвестных в нашей стране, оставшихся вне поля зрения отечественных исследователей), чье искусство стало достоянием национальной и мировой культуры.

Богатую информацию исследователю дают, наряду с печатными изданиями, также интернет-сайты, прежде всего, применительно к настоящей

работе, южноафриканские, в частности сайты отдельных художников с описанием их творческой биографии, статьями о них, репродукциями картин.

Конечно, размещенные в интернете сведения имеют меньшую степень достоверности, чем печатное слово (нет ответственности авторов, информация мгновенно появляется и подчас мгновенно исчезает), однако было бы контрпродуктивно совсем отказаться от использования этого достижения научно-технического прогресса. Нужны лишь известная осторожность и навык в «отделении зерен от плевел», критическое сопоставление интернет-сведений с информацией из печатных изданий.

Каждое общество опирается на «культурный фундамент», уходящий в глубину веков, но очень немногие имеют такую пропасть между истоками и современностью, как в Южной Африке. Южноафриканское искусство начиналось с наскальных рисунков бушменов (сан) эпохи палеолита за многие тысячелетия до нашей эры (по одним данным, до 8¹¹, а по другим около 20¹², и даже - не менее чем 30 тыс. лет назад¹³. «Художники скал», охотники и целители-шаманы в изображениях на стенах своих горных убежищ с удивительным мастерством передали потомкам свой опыт материальной и духовной жизни.

Искусство в современном понимании берет начало с европейской колонизации XVII-XIX веков, причем говорить о полноценной художественной деятельности можно лишь с конца XIX века. Вместе с тем, хотя наскальные росписи остались достоянием истории и не могли послужить непосредственным фундаментом для развития современного искусства, «отсутствие непосредственной связи между традиционным и современным искусством не означает исключения традиционной культуры из общей основы, на которой строится профессиональная урбанистская культура»¹⁴.

Действительно, вновь открытое древнее наскальное искусство бушменов, ставшее как бы точкой отсчета южноафриканской культуры, послужило, как уже отмечалось, в истекшем столетии творческой

питательной средой и источником вдохновения для целого ряда современных южноафриканских художников.

Древнее наскальное искусство Южной Африки получило широкую известность начиная с 30х - 40х гг. XX века, когда его открыл миру известный французский археолог, большой знаток «доисторического» искусства, аббат Анри Брейль (в самой Южной Африке наиболее известная роспись, двухметровое «Линтонское панно», было вырезано из скалы в горной пещере и доставлено в Южно-Африканский музей в Кейптауне в 1918 г.).

Как и в Сахаре, древние рисунки находят преимущественно в горах. Наскальные росписи Южной Африки широко известны благодаря своим высоким художественным достоинствам и этнографической ценности. Выразительность фигур людей, животных и всевозможных мифических существ, сложные их композиции, динамизм, блестящее художественное исполнение как полихромных росписей, так и высеченных на камне рисунков - петроглифов, покрывающих стены пещер и гротов, ставят исследователя перед загадкой: как могли сочетаться очень низкий материальный и культурный уровень бушменов со столь высоким уровнем художественного развития и технического мастерства?

Возможный ключ к ответу на этот вопрос - в сакральном назначении рисунков. Изображенные на многих росписях танцующие, а иногда и летающие люди с головами животных - это, по мнению ряда южноафриканских исследователей, - лекари(*medicine men*)-шаманы, входящие в состояние транса, общающиеся с миром духов (в том числе и для решения практических задач исцеления, успешной охоты и т.п.¹⁵

Возможно, что и росписи, восхищающие нас своим совершенством, создавались в состоянии транса людьми, посвященными в древние шаманские практики мобилизации высших психических способностей человека.

«Посредник между людьми и богами, шаман вхож во все сферы Вселенной, говорит на всех языках: зверином, древесном, человеческом; духовная сфера для него не менее реальна, чем мир осязаемых вещей. Шаман-архитектор культуры, его хождения по неведомым путям мироздания запечатлевают картины космоса... От него (шамана,-Ю.С.) продолжают ждать чудес, и он их совершает, подвергая себя истязаниям, достигая предела психического напряжения в каждом акте священнодействия.... Натурфилософия шаманства состоит в одухотворении природы, образами которой расписана вся Вселенная... Путь шамана мучителен и тревожен, он бесконечен, потому что это путь превращения человека в бога, путь создания и возрождения культуры. Зрение шамана отлично от зрения обычных людей. Это внутреннее зрение, взгляд в себя или в мир, который не виден даже при ярком солнечном свете... в нем нет границ между жизнью и смертью, между божественным и обыденным»¹⁶. Бушмены, как и например ханты-мансийцы в России, считают, что в том, ином мире принят иной счет расстоянию и времени: шаман способен отыскать в Преисподней души давно и недавно умерших людей, проникнуть в жилища духов, исцелить с их помощью тяжелые болезни, истолковать настоящее и предсказать будущее. Все эти сакральные моменты определенным образом зашифрованы в наскальной живописи.

Так или иначе, но искусство бушменов – сан, связанное со священнодействием лекарей - шаманов, дожило до начала европейской колонизации (хотя качество поздних рисунков и росписей ниже, чем древних) и отражено в их устных преданиях, записанных этнографами в конце XIX века.

При всем своеобразии древнее искусство бушменов имеет параллели в других частях света. Памятники наскальной живописи эпохи палеолита найдены и в других частях Африки, а также в Австралии и Европе (Франция, Испания, север России). «Коротко резюмируя, отметим, что в южноафриканской живописи (наскальной,-Ю.С.) ... ранняя фаза

обнаруживает особенности, характерные для самой ранней стадии как сахарского, так и европейского палеолитического и мезолитического искусства, и что в процессе дальнейшей эволюции южноафриканская живопись проходит примерно те же этапы, что и наскальное искусство этих районов, - от примитивного натурализма до динамического экспрессионизма и отчасти схематизма поздней эпохи»¹⁷.

Найденные в пещерах образцы наскальных росписей указывают на необычайное художественное дарование древнего человека. Рассказывают, что Пабло Пикассо, посетивший одно из таких мест в 1940 году, даже заявил в присущей ему полемической манере, что современное искусство не открыло с тех пор ничего нового.

Во всяком случае можно отметить, что возвращенное в «культурный багаж» человечества лишь в XX веке, древнее наскальное искусство с его пластической условностью оказалось наиболее созвучно именно искусству этого столетия, освобожденного, с развитием фотографии и кино, от функции «документирования» действительности и все более раскрепощенного в поисках новых форм и художественных решений.

Южноафриканская культура отражает сложный расово-этнический состав населения: африканцы, белые, азиаты (индийцы и китайцы), метисы или «цветные» и множество подгрупп внутри каждой группы. Древнейшие обитатели страны – бушмены и готтентоты, а также пришедшие позднее с севера многочисленные народности языковой семьи банту (коса, зулу, тсвана, ндебеле и др.), которые вытеснили на юг и частично ассимилировали бушменов. На скалах и в горных пещерах начиная с XVIII века обнаруживают наскальные рисунки бушменов эпохи палеолита. Эти древние шедевры являют как бы точку отсчета южноафриканской культуры.

Подавление традиционных культур коренного черного африканского населения в эпоху переселенческого колониализма и апартеида плюс «плавильный котел» современной городской цивилизации имеют следствием

упадок старинного уклада жизни, о котором еще можно получить представление в африканских деревнях.

При всех различиях обычаев и табу среди африканских этносов, большинство традиционных африканских культур основаны на вере в мужское божество (обоожествлении мужского начала), духов предков и сверхъестественные силы. Брачные обычаи допускают полигамию, мерилom богатства служит скот, играющий также важную сакральную роль (жертвоприношения).

В Южной Африке, как и в Сахаре, живопись находят обычно под нависающими скалами, в небольших пещерах и гротах.

Использовалось как нанесение красок, так и резьба по камню (выдалбливание точек и гравирование). Врезанные изображения (петроглифы), в отличие от живописных ансамблей горных районов юга, юго-востока и юго-запада страны, находятся в основном на вершинах небольших холмов и небольших прибрежных скалах внутренних районов страны в междуречье рек Оранжевой и Вааль.

Территориальная разделенность двух направлений наскального искусства и предполагаемое более древнее происхождение петроглифов позволяют предположить авторство также каких-то прото-бушменов или вообще выходцев из других исчезнувших племен.

Рисунки, выбитые или врезанные на поверхности скал или валунов, изображают почти исключительно диких животных – антилоп, зебр, слонов, носорогов, жирафов и др. («Голова зебры» из провинции Трансвааль, «Жираф», «Носорог», музей Трансвааля, Претория).

Наиболее распространены изображения антилоп, что определенно имело и культовое значение. Древнейшие южноафриканские петроглифы небольшого размера (в сравнении с петроглифами Сахары) и вырезаны тончайшей контурной линией с применением очень острых и прочных инструментов, не исключено, что алмазов¹⁸.

Если на территории Трансвааля большая часть гравированных изображений носит реалистический характер(виртуозное владение техникой пиктажа позволяло художникам изображать не только контуры предметов, но и их фактуру и даже тоновую окраску) то по мере продвижения на север характер изображений постепенно меняются, они становятся все более условно-схематическими.

Картины, выполненные красками, создавались в основном в горных убежищах. Многие «фрески» наслаивались друг на друга на протяжении тысячелетий, так что их «расчленение» представляет серьезную проблему. Интересно, что нижние, самые древние рисунки, сохранились гораздо лучше более современных, что говорит о том, что бушмены со временем утратили старинные рецепты изготовления красок.

Современный химический анализ показывает, что краски изготавливались путем смешения красителей (естественные минеральные краски – умбра, разноцветные охры, белая глина) с связующими элементами, такими как кровь или яичный белок и наносились на скалу. Материал для красок брали из земли. Минералы и цветные камни растирались в порошок и смешивались с жиром. Черный цвет получали из сажи и угля. Кисти изготавливались из полых костей, перьев, волос и др.

Искусство южноафриканских бушменов отличается многоцветностью (полихромностью) большинства картин. В самых нижних слоях находят одноцветные (монохромные), в основном выполненные желтой охрой, отпечатки рук и отдельные, изолированные изображения животных. Затем живопись становится двухцветной и трехцветной. Некоторые картины включают хорошо скомпонованные, с соблюдением основных требований пространственного построения, группы людей и животных, сложные, насыщенные динамикой композиции со сценами охоты, угона скота, преследования похитителей, битв.

Наскальные рисунки точно и живо отражают повседневную жизнь бушменов с охотой, скотоводством и собирательством, танцами и

сражениями, но не ограничиваются констатацией видимой реальности: постоянными темами рисунков являются некие магические действия, образы «не от мира сего» в виде странных мифологических созданий, духов в виде людей с головами животных и т.п. Правда, иногда это могут быть, как полагают исследователи, сцены охотничьей маскировки (фигуры охотников с луками и стрелами, у которых голову и верхнюю часть тела закрывают перья, увенчанные головой страуса).

Однако другие изображения, такие как люди-животные с головами быков, газелей, антилоп скорее всего носят сакральный характер, отражая представления бушменов о мире духов и тотемических предках человека. Встречаются также символические изображения, композиции из геометрических фигур – круги и овалы, заполненные рядами черточек или широкими мазками красок разных цветов – солярные знаки, или, может быть, неизвестные формы исчезнувшей письменности.

Сложности в интерпретации рисунков связаны еще и с тем, что современные бушмены утратили прежние художественные навыки, будучи вытеснены еще несколько сот лет назад в районы пустыни Калахари.

Остались, правда, устные предания, которые дают некоторое представление о мифологии предков, и, соответственно, сакральном искусстве. Сохранилась и практика, аналогичная шаманским камланиям народов российского Севера и Сибири: через танец с нарастающим ритмом, пение заклинаний и др. шаманы-целители вводят себя в состояние транса для вхождения, как они считают, в мир духов и получения оттуда необходимой помощи.

Согласно поверьям бушменов, дух и материя идентичны и животные, люди и духи могут взаимовоплощаться, а верховное божество, Цагн или Мантис – кузнечик-богомол (его символически изобразил южноафриканский художник Уолтер Батисс в картине «Мантис», 1966 г., хранящейся в галерее Университета Южной Африки в Претории) может принять облик любого смертного существа.

Если изображения людей на рисунках условно-стилизированные, то этого нельзя сказать о животных. Реалистическое мастерство изображения животных в южноафриканской наскальной живописи сопоставимо лишь с очень немногими другими мировыми образцами. Уникальной является техника сокращения в ракурсе. Особенно распространены рисунки южноафриканской антилопы, так что бушменов (сан) даже называют народом антилопы.

Фигуры антилоп размером от 20 см до двух метров то скомпонованы в небольшие живописные группы, то вытянуты в длинные вереницы, более поздние работы отличает, наряду с полихромией, динамизм, выраженный энергичными стремительными линиями. Интересно отметить, что хотя животные изображаются обычно в профиль, изображение их рогов соответствует виду спереди (подобно тому как древнеегипетские художники поворачивали две левых ноги животных).

Изображения откормленных овец говорят об одомашивании животных, хотя стада появляются только в поздних изображениях и связаны по-видимому с наступлением с севера племен скотоводов - банту. На рисунках, изображающих столкновения со скотоводческими племенами, бушменам отводится роль похитителей скота.

Анализ южноафриканских наскальных изображений животных позволил сделать интересный вывод о том, что среди художников преобладали левши. Если кого-то попросят изобразить животное, скажем лошадь, в профиль, то, как правило, животное будет повернуто направо, если художник - левша, и наоборот.

Свыше 60% рисунков животных, сделанных бушменами, свидетельствуют о том, что художники были левшами. Это говорит о том, что среди бушменов преобладали левши или что художники были в основном левшами. Это хорошо укладывается в современную теорию о том, что правое полушарие мозга, управляющее левой рукой, отвечает за творческие способности человека.

Изображения людей менее детальны, схематичны, однако их многообразие позволяет воссоздать многие элементы повседневной жизни, даже плащи и прически. Женщины на картинах изображены реже чем мужчины, обычны темы заботы о детях, приготовления пищи и выкапывания съедобных корней.

У всех изображаемых художниками-бушменами женщин крупные ягодицы и толстые бедра. Вероятно это были физические характеристики, призванные обеспечить высокую выживаемость в условиях голода и засух.

Множество мужских фигур изображено с эрегированным членом. Это характерная особенность рисунков бушменов (сан) получила название «пенис ректус». Часто пенис изображен с одним или двумя штырями из кости или перьев, пронизывающими крайнюю плоть - так сказать, древний пирсинг половых органов.

Ряд картин изображают сцены охоты. На одной изображена западня для антилопы. Для маскировки охотники иногда надевают головы и шкуры животных. Оружие используемое для охоты многообразно: дротики-ассегаи, палицы, луки и стрелы и др. Рисунки свидетельствуют о постоянных войнах между соседними племенами за охотничьи угодья, а также столкновениях между бушменами и другими африканскими племенами. На одной из «батальных» фресок изображена женщина, пытающаяся помешать своему мужчине участвовать в сражении. На картине подробно показаны сражающиеся, включая истекающих кровью раненых, расчлененные тела. Часто встречаются сцены танцев. Танцуют обычно мужчины, а женщины сидят рядом и бьют в ладоши, аккомпанируя.

Мифические персонажи (возможно здесь присутствуют изображения также и некоторые исчезнувшие представители животного мира) включают несколько загадочных созданий: странное крылатое существо, змея с рогом, люди с головами птиц и быков, что вызывает ассоциации с древним Египтом. Есть большое, семифутовое, изображение змеи с двух головами (вторая голова - на хвосте). Согласно мифологии бушменов, прорыв бога-змеи к морю

породил каньон «Фиш ривер». Бык – бог дождя должен был орошать пастбища, дождь и луна могли превращаться в различных животных и т. п. Ряд рисунков иллюстрировал смену фаз луны.

Представляется очевидным, что уже в раннепервобытные времена художественное творчество бушменов опиралось на мифологические представления и имело магический характер.

При этом мифологическая основа, на почве которой формировалась художественная образность, органически сочеталась с практической направленностью многих рисунков, предназначенных для достижения успеха в решении тех или иных жизненных задач. Нужно сказать, что наскальное искусство бушменов предоставляет неисчерпаемый материал для исследований и очень многие его загадки еще далеко не разгаданы, а может быть не будут разгаданы никогда.

Самая знаменитая из фресок Южной Африки – так называемая «Белая Дама», находящаяся в пещере Маак горы Брандберг в Юго-Западной Африке (теперь эта территория принадлежит уже не ЮАР, а Намибии), случайно открыта немецким геологом Р.Мааком, проводившим здесь столетие назад топографические съемки. Радиоуглеродный анализ позволил отнести роспись ко второму тысячелетию до нашей эры. Приведем описание знаменитой пещеры одним из очевидцев, посетившим ее в 50-е годы XX столетия:

«Глубина пещеры около двух метров, ширина – четыре. Против входа вся стена покрыта изображениями прыгающих антилоп и фигурами людей, нарисованными красной, коричневой, черной и белой краской. Хотя многие рисунки и выцвели, все же нельзя не восторгаться красотой животных. Но подлинно магическую силу пещере сообщает, конечно, изображение женщины в центре стены. Белая Дама крупнее всех остальных фигур и от этого выглядит еще более значительной. Примечательны ее плечи, которые, как на египетских рисунках, видны в фас, тогда как голова и туловище повернуты в профиль. У нее рыжие волосы, бледное лицо, кожа верхней части тела коричневая, остальная – белая. Это, должно быть, знатная

женщина, потому что ее волосы богато украшены жемчугом, жемчужные украшения у нее на руках, на ногах, на талии. Ноги ее обуты в туфли. Внешность Белой Дамы совсем не соответствует духу этой удаленной от мира мрачной пещеры. Прямо перед ней шествуют две другие, у которых украшений меньше. Возможно, это ее фрейлины. Кто она? Принцесса с Крита или из Египта? Каково ее происхождение? Может быть, Белая Дама и ее свита плыли с Севера на корабле, потерпели крушение у Берега Скелетов, а затем, пережив все ужасы пустыни Намиб, нашли дорогу к горе? А может это были авантюристы, которые в древние времена в поисках золота проделали с женщинами и детьми долгий путь из Египта через Судан, Кению, Танганьiku и Родезию в Южную Африку?

Предполагают также, что это были остатки одного из древних африканских народов (возможно, европейского происхождения), который вымер на глазах у бушменов точно так же, как сами бушмены вымирают сейчас на глазах у белого человека. Наконец, Белая Дама вовсе и не белая, а просто бергдамка (принадлежит к горным дамара), бушменка или готтентотка?»¹⁹.

Гипотез выдвигается много, однако анализ технических приемов и материалов показывает, что авторы картин – те же художники-бушмены или их протобушмены, которые на протяжении веков и тысячелетий покрывали яркими красочными росписями стены пещер в горах Южной Африки.

К сожалению, первобытные фрески и петроглифы ЮАР (их около 40 тысяч, половина - в 600 пещерах только в горной гряде Дракенсберг – богатейшем в мире естественном собрании первобытного искусства [Roger&Pat de la Harpe...,2001]), хоть они и объявлены национальным достоянием под охраной государства, постепенно разрушаются, а то и вовсе исчезают под влиянием природных и «человеческих» факторов.

Глава первая. Становление профессиональной живописи европейских колонистов. Конец XVIII – начало XX веков

А. Начальный период художественной активности колонистов: XVIII - середина XIX веков

Новая культурная эпоха началась в Южной Африке с колонизации района Мыса Доброй Надежды (Капская колония) голландской Ост-Индской компанией в XVII веке. В 1795 г. Капская колония переходит в руки англичан. Коренное африканское население, бушмены и готтентоты, творцы наскальной живописи, охотники и собиратели, постепенно вытеснялись с юга европейскими колонистами (англичанами и бурами) и с севера африканскими племенами банту, чтобы оказаться к настоящему времени (их осталось всего несколько тысяч человек) запертыми на бесплодных землях пустыни Калахари.

Как отмечается в современном южноафриканском культурно-этнографическом обзоре « в XVIII и XIX веках представители маленького народа сан рассматривались и колонистами и другими африканскими племенами как нижестоящие существа и многие из них были истреблены»²⁰. К этому можно добавить, что значительная часть была ассимилирована – в первую очередь зулусами. Считается, что последние художники-бушмены (сан) умерли около столетия назад.

Хотя первые колонисты (голландцы и французы) прибыли из стран, переживавших расцвет культуры, поселенцы - моряки, крестьяне и торговцы были озабочены далеко не культурными проблемами. Нужно было просто выжить и закрепиться на чужой земле.

Первые черты локального колониального искусства обозначились в архитектуре – в XVIII веке возник капско-голландский стиль колониальной архитектуры («капское барокко»), один из наиболее рафинированных в своем роде. В этот стиль вписываются и первые скульптурные произведения. Начало скульптуре положили европейцы, поскольку, в отличие от западно- и центральноафриканских племен, населившие Южную Африку бантуязычные племена не имели соответствующих традиций.

Первый южноафриканский скульптор, Антон Анрейт (1754-1821 гг.) родился и получил профессиональную подготовку в Германии, затем (1777 г.) переехал в Капскую Колонию, где украсил своей скульптурой множество усадеб и общественных зданий.

Характеризуя раннюю южноафриканскую колониальную живопись отметим, что в ней нашли отражение исследовательские этапы ознакомления европейских путешественников с природой и населением субконтинента. Произведения немногих художников той эпохи (конец XVIII-начало XIX вв.) характеризуют как «картиночный журнализм» - это наброски местности, морских и сухопутных сражений, зарисовки туземного и колониального быта, людей и животных. Так, Семюэл Дениэлл (1775-1811) оставил множество рисунков и акварелей, посвященных южноафриканской флоре и фауне.

Орнитолог Франсуа ле Вайант совершил ряд путешествий вглубь южноафриканской территории между 1781 и 1784 гг., опубликовав в 1790 г. отчет о путешествиях с собственными иллюстрациями и оставив потомкам 15 изящных акварелей, одна из которых, "Переправа через реку Сандейз" (Восточный Кейп), хранится в Библиотеке Парламента ЮАР.

Можно упомянуть и более раннюю гравюру немецкого ученого-антрополога Петера Кольба "Готтентотский способ охоты" (1719 г., туземцы охотятся на слонов, антилоп и львов с дротиками, луками и стрелами). Среди способных художников-любителей того времени можно также отметить британского полковника Роберта Гордона (1741-1796).

Наряду с путешественниками, военными, учеными и топографами первую половину - середину XIX века представляют несколько известных и уже профессиональных южноафриканских живописцев европейского происхождения, в основном пейзажистов.

Можно назвать наиболее значительных южноафриканских художников XX века, переселившихся в Капскую колонию из Англии в 30-40-е годы, - Томаса Бейнса (1820-1875), неутомимого путешественника, передвигавшегося «в авангарде колониальной экспансии», мастера ландшафтов, батальных и охотничьих сцен, и Томаса Вильяма Баулера (1813-1869), видного художника-реалиста, последователя британской школы живописи (особенно заметно влияние британских акварелистов начала 19 века), поселившегося в Кейптауне в 1834 г. и активно работавшего и, что важно отметить, преподававшего здесь более тридцати лет.

Вскоре после приезда, потеряв свой пост в Королевской обсерватории, он зарабатывал на жизнь как художник (и педагог) - автор многочисленных гравюр, акварелей, рисунков и литографий с видами Кейптауна и прилегающих районов, кораблей в его бухте и окружающей природы.

Многочисленные изображения Столовой горы стали «визитной карточкой» этого классика южноафриканской живописи. Его работы отразили экзотическое своеобразие южноафриканской природы, но очевидное глазами европейца, колониста в первом поколении, для которого эта земля еще не стала вполне родной.

Баулер был едва ли не единственным местным автором, представленным на первой в Южной Африке художественной выставке, состоявшейся в Кейптауне в 1851г. и привлекавшей около 3 тыс. посетителей (основную часть экспозиции составили картины и другие произведения искусства западноевропейских мастеров из собраний богатых колонистов). С легкой руки Баулера среди колонистов возникла мода на писание акварелей.

Можно также выделить художников Фредерика Тимпсона Йонса (1802-1887) и Жоржа Ангаса (1822-1886). Последний (которого звали

«художник-моряк, объездивший империю в поисках красот»), наряду со впечатляющей зарисовкой ландшафтов, оставил целую серию рисунков местных жителей в их естественной среде проживания, собранных в альбоме "Кафирс иллюстрейтед» 1849 г., с представляющими в том числе и этнографическую ценность зарисовками жизни и быта зулусов, пондо и коса того времени.

Группа малайских детей, внимающих учителю корана (хранится в парламентской библиотеке Кейптауна, коллекция Мендельсона), запечатлена Ангасом с блестящим реалистическим мастерством, должным уважением к чужой культуре, и, вместе с тем, легкой иронией просвещенного европейца, чуждого всякого фанатизма.

Большую часть работ той эпохи можно найти в южноафриканских историчеко-этнографических музеях, таких как музей «Африкана» в Йоганнесбурге (или, например, Южноафриканский музей истории культуры в Кейптауне), что послужило поводом для южноафриканских критиков назвать живопись того периода «искусством африкана».

Хотя и основательно профессиональная (большинство художников прошло ту или иную профессиональную подготовку), включающая ряд шедевров реалистического мастерства, эта живопись все же в основном носила иллюстративно-описательный характер, передавая особенности флоры, фауны, туземного быта и топографии Юга Африки, привлекая внимание путешественников к экзотическим особенностям этого удаленного форпоста британской империи.

Англичане, останавливающиеся в Кейптауне транзитом на пути в Индию, составляли в середине XIX века основной сегмент художественного рынка Капской колонии. Лишь к концу века там развился существенный внутренний спрос на произведения искусства.

Прошло еще полстолетия до начала сколько-нибудь организованной художественной активности в Южной Африке.

Только к середине - второй половине XIX века Капская колония достаточно расширилась, окрепла и стабилизировалась, чтобы возникла благоприятная среда для профессиональной художественно-артистической деятельности уже не только одиночек.

Выросло несколько поколений колонистов. Появилось чувство постоянства пребывания в этой стране с «райски» мягким для европейцев климатом и вызывающим благоговейный трепет ландшафтом (пейзажный жанр и преобладал – до конца XIX века - в стране был, например, только один мастер натюрморта – англичанка Беатрис Хазелл (1864-1946).

Изменилась и общественно-политическая ситуация. Заканчивалась эпоха колониальных войн. Значительный приток капиталов, связанный с открытием богатых месторождений золота и алмазов, расширение хозяйственных связей ускорили формирование единого южноафриканского рынка, создавая благоприятные предпосылки для объединения британских колоний и независимых бурских республик в единое государственное образование с единым культурным пространством.

Б. Становление профессионального искусства: вторая половина XIX - начало XX века

Первые профессиональные художники были, естественно, колонистами, выходцами из Англии и Голландии, получившими образование

и воспитание в своих странах или переселенческих общинах. Соответственно, южноафриканское искусство начиналось как провинциальное, производное от европейского с господствовавшим тогда суховатым академизмом («академический реализм»).

Сказанное отнюдь не отрицает самобытности (в рамках стиля) крупных южноафриканских мастеров, таких как, например, упомянутый выше Ж.Ангас. Этот стиль доминировал и в первой трети XX столетия, обогатившись такими европейскими веяниями, как романтизм и социально ориентированный реализм.

В целом – XIX век – это век реализма, как для Европы, так и для искусства европейских художников Южной Африки. Это последний универсально господствующий великий стиль, вобравший и освоивший все богатство художественных методов предшествующих стилей (классицизм и др.). Его формы достаточно многообразны с интенсивной обратной связью между искусством и жизнью, что демонстрируют художественные достижения наиболее выдающихся южноафриканских живописцев.

Среди видных представителей реалистической живописи рубежа веков в Южной Африке можно назвать Яна А. Волшенка (1853-1936), А. Ван Воува (1862-1945), Франца Эрдера (1867-1944) и др. Перечисленные три мастера – голландско-бурского происхождения.

Вообще можно заметить, что хотя, как считается, строгий аскетический кальвинизм буров не способствовал развитию искусств, имеются свидетельства о распространенном интересе к изобразительному искусству на бытовом, так сказать, уровне. Португальский путешественник Серпу Пинту (его дневники готовит к печати Институт Африки РАН), посетивший в середине XIX века Трансвааль отмечает:

«Меня пригласили в комнату, которая во всех жилищах жителей Трансвааля выполняет две функции: служит и столовой, и гостиной. Та, в которой мы оказались, была очень недурна, просторная и веселая. Стены были покрыты фресками, на них купидоны с завязанными глазами посылают предательские стрелы в сердца больших размеров, украшенные венками из роз; всё это

изображено на небесно-голубом фоне, еле проступающем с помощью акварели. Художником был никакой не Рубенс или Ван Дейк; однако должен заметить что и так же мастерское оформление комнаты поразило меня. Это мастерство выше того, с которым оформлены гостиные многих лиссабонских домов, где на переднем плане изображен кукольный мальчик на реке с удочкой, а вдали плывут на лодке двое влюбленных больших размеров, играя на мандолине*, вдали от них, на ало-голубом дереве, сидит большой красный попугай ара*, ещё больших размеров, чем дерево, влюбленные и рыболов В картинах с мифологическими сюжетами в доме бура, по крайней мере, был смысл, и эти розы, обрамляющие пораженные сердца, напоминали, что у любовных ран, как и у роз, есть аромат и есть шипы»²¹.

Растущий интерес к человеку в контексте его южноафриканских коллизий продемонстрировал скульптор и живописец, реалист Антон ван Воув (1862-1945), воспевший в самом начале века образы и темы, близкие воевавшим против англичан бурам. Он же был первым художником, создавшим портреты черных моделей, показав африканцев за их традиционными занятиями.

Франц Эрдер, уже известный художник (после первой персональной выставки в 1896 г.), даже сражался с англичанами на стороне буров в 1899-1902 гг. и стал, благодаря военным зарисовкам, первым подлинно южноафриканским художником-баталистом, хотя наиболее известны его натюрморты: репродукции «Магнолий» в 40-е годы XX века обошли весь западный мир.

Эрдер привнес в южноафриканское искусство творческие заимствования из лучших образцов голландской живописи XVII века, в частности хранящихся в южноафриканских музеях (перекличка с работами Давида Генирса).

Эти южноафриканские живописцы-буры, пожалуй, в большей степени, чем британские поселенцы, чувствовали себя патриотами своей новообретенной родины (при всей относительности подобного определения и невозможности никакой «монополии на патриотизм») и смогли «сердцем»

найти адекватные изобразительные средства для отображения новой реальности с ее яркими красками и необозримыми просторами.

Их академический реализм переходит в романтический. Их ученики уже будут работать в манере умеренного импрессионизма и раннего европейского модерна.

При этом постоянная связь с Европой, поездки и учеба в «Старом Свете» подпитывали мастерство местных художников (среди первых известных южноафриканских художников, выезжавших в Западную Европу, прежде всего во Францию, Англию и Голландию, для учебы и повышения квалификации в конце XIX - начале XX вв. можно назвать Х.Науде, Дж.Волшенка, Страта Колдекотта и Рут Праузе, а также представительниц «живописной» семьи Эверард - Берту и Рут) хотя, конечно, новейшие тенденции в европейской живописи достигали Юга Африки с определенным опозданием и с поправкой на южноафриканскую специфику.

Можно также отметить, что в самой Европе со второй половины XIX века на смену цельным художественным течениям все больше приходят яркие творческие индивидуальности, каждая из которых утверждает свою художественную систему, свои законы творчества, плохо вписывающиеся в те или иные каноны.

Между художником и средой, да и между самими художниками, все чаще возникает отчуждение и непонимание, отражающее глубокие противоречия в самом характере культуры в преддверии великих потрясений последующего столетия.

Первой заметной культурной акцией созданного в Кейптауне Южноафриканского общества изящных искусств 1851 г. (в 1871 г. вошло в Южноафриканскую Художественную ассоциацию, в 1889 г. появился также Южно-Африканский клуб рисовальщиков, а в 1902 г., по окончании англо-бурской войны, практически всех профессиональных и полупрофессиональных художников объединил Южно-Африканский Союз художников, САСА) стала, как уже отмечалось, выставка художественных

произведений, представленных в значительной части картинами, привезенными из Европы или взятыми из частных коллекций состоятельных колонистов (было экспонировано свыше пятисот работ, сто из них выполнены местными художниками – белыми колонистами).

После начала европейской колонизации (1652 г.) прошло более двухсот лет, сменилось примерно пять поколений колонистов, их жизнь устоялась и наладилась, вопросы культуры и искусства наконец оказались социально значимыми и вот, в 1864 г. в Кейптауне открывается первая художественная школа.

С 1871 г. выставки живописи проводились в Кейптауне, а затем и в других городах регулярно и именно с этого года южноафриканские искусствоведы ведут отсчет истории современной живописи в стране²² (интересно, что современная эпоха в европейской живописи началась, как считается, примерно в это же время – с выставки импрессионистов в Париже в 1874г.).

Число профессиональных художников росло, превысив в начале XX столетия «критическую массу» в 100 человек, однако ждать создания постоянной национальной картинной галереи, к чему стремились все художественные ассоциации, пришлось еще почти полвека.

Первая школа искусств (художественное училище – Школа искусств и вечерние классы Роленд Стрит, впоследствии Кейптаунская Школа искусств) было создано, как уже отмечалось, в 1864г. поселившимся в Кейптауне отставным чиновником, выходцем из Англии Вильямом Форстером. Долгое время директором школы был Томас Линдсей, выпускник лондонской школы искусств Саут Кенсингтон. Школы искусств были вскоре созданы также в Грехемстауне (1881 г.), Порт-Элизабете (1882 г.), Дурбане (1907 г.), и Йоганнесбурге (1910 г.) и других значительных городах. В 20-е –30-е годы почти все они стали факультетами искусств местных университетов (в конце XX века факультеты искусств имелись в 18-ти из 22-х южноафриканских университетов, в шести из них также готовили архитекторов).

В 1888 г. представитель известной династии английских художников, Джеймс Морланд, был приглашен инструктором секции живописи Вреденбургской высшей школы для девушек и серьезно укрепил влияние строгого британского академизма на южноафриканское искусство. Он руководил процветающим в 1890-е годы Южноафриканским клубом рисовальщиков и стал учредителем и первым президентом Южноафриканского Союза художников.

Но еще большее влияние в духе той же британской традиции на развитие южноафриканской живописи и художественные вкусы публики оказал молодой выходец из Ланкастера (Англия), поселившийся в Кейптауне в 1902 г. Эдуард Роворт (1880-1964).

В течение нескольких десятилетий он был президентом Южноафриканского Союза художников, профессором изящных искусств школы Михаэлис Кейптаунского университета и директором Южноафриканской Национальной галереи.

Его собственный стиль отражал традиции провинциального британского реализма конца XIX века, будучи слегка окрашен в романтические тона – влияние учителя художника Тома Мостина, британского живописца «второго ряда».

Вместе с тем, Роворт был уверен, что он и его ученики создали южноафриканскую художественную школу только на основании того, что им удалось передать на своих полотнах уникальную природу страны. Как не без иронии отмечается в предисловии к сборнику 150 лучших южноафриканских картин, подобные же иллюзии существовали тогда и в Австралии²³. Будучи обеспокоен не только стилевыми и техническими новациями авангарда, раздражавшими его академический вкус, но и действительно «больной» проблемой разрыва авангарда с фундаментальными духовными координатами существования искусства, заданными ему европейской христианской традицией, Роворт твердо отвергал, как упаднический, лишаящий искусство его высокого назначения, европейский модерн, и

авторитетное мнение этого мэтра южноафриканской живописи во многом определяло общественные вкусы в стране в рассматриваемой сфере вплоть до середины XX столетия.

Открытие значительных запасов золота, алмазов и других ценных полезных ископаемых во второй половине XIX века, привлечение высококвалифицированных инженерно-технических кадров для их эксплуатации, привело к созданию достаточно многочисленной прослойки обеспеченных людей, способных и желающих приобретать произведения искусства.

После англо-бурской войны 1899-1902 гг. и последовавшего в 1910 г. объединения разрозненных колоний в единое государственное образование – Южно-Африканский Союз – самоуправляющийся доминион британской империи, развитие страны резко ускорилось. Становление южноафриканской государственности сказалось и на развитии сферы культуры: на едином, как сейчас говорят, гуманитарном пространстве была создана необходимая инфраструктура художественной жизни – национальные и региональные музеи и галереи, профессиональные ассоциации, сеть учебных заведений и, наконец, правительственные учреждения, опекающие всегда нуждающееся в дотациях некоммерческое искусство.

Развернулась индустриализация (с горной промышленности и горного машиностроения), строились новые города, развивалась их социальная инфраструктура, однако страна еще долго оставалась преимущественно аграрной, что отразило и ее искусство.

Доминировала пейзажная живопись, среди мастеров которой можно выделить Хуго Науде(1868-1941 гг.), Питера Веннинга(1873-1922гг.) и в особенности признанного классика южноафриканского пейзажа Джакоба Хендрика (Хенка) Пирнефа (1886-1957 гг.).

Упомянутые художники успешно представили Южную Африку на выставке Британской империи в Уэмбли (Англия), получив признание в качестве мастеров искусств европейского уровня.

Все трое мучительно преодолевали прежнюю зависимость от академического натурализма. После солидной академической подготовки в Англии и Германии Х. Науде (Нод) в 90-е годы XIX века приехал работать в поселок художников Барбизон под Парижем, где созрел как «первый южноафриканский импрессионист» и основоположник «капского» импрессионизма (характерные работы тех лет - «Намакваленд», «Скалы у Германуса», «Берег моря»).

После возвращения в 1896 г. в Южную Африку Науде надеялся утвердиться в Кейптауне как портретист (он прошел основательную школу портретной живописи у знаменитого мюнхенского художника Франца фон Ленбаха), однако переоценил возможный спрос на свои работы и вскоре переключился на пейзажную живопись.

Стремясь «выразить душу» африканского ландшафта, он использовал яркую и контрастную палитру, его пейзажи полны внутреннего драматизма. Науде умел представить цвет во всей его чистоте, в полную силу.

Передавая непосредственное впечатление от окружающего мира с его подвижной импульсивной жизнью, он умел создать живописными средствами иллюзию света и воздуха, богатой световоздушной среды. Для него характерны высокая культура этюда, необычайная меткость наблюдения, смелость и неожиданность композиционных решений. Одна из наиболее импрессионистских картин Науде – «Вид из окна студии».

Медленно опускающиеся беловато-пурпурные облака контрастируют с бело-желтыми домиками и темными холмами вдаль. Сад на переднем плане написан особенно живо, даже нервно, растения и предметы как бы растворены в воздухе и почти лишены материальности, превращаясь в гармонию красок. Хорошо освоив технику европейского импрессионизма, Науде умело использовал оптическое восприятие глаза, сливающего на определенном расстоянии отдельные мазки в общий живописный образ.

Зрелые работы П. Веннинга, мастера городского пейзажа, написаны в манере умеренного «голландского импрессионизма» («Двор епископа»,

«Керром-стрит»). Влажные зимы Кейптауна были особенно близки голландской натуре художника (да и архитектура напоминала ему родину, оставленную им в 1905 г.), запечатлевшего их с особой деликатностью и трепетностью.

Мгновение, выхваченное из потока жизни, немного грустная изысканность колониального города, - все это схвачено как бы случайно, но увидено зорким взглядом художника. Точность линии, умение несколькими штрихами обрисовать характер модели и свое переживание непосредственного ее узнавания отличают графические портретные зарисовки мастера.

Франко-голландская «прививка» импрессионизма южноафриканскому искусству позволила, образно говоря, очистить местную палитру от тяжелых темных тонов, стимулировать совершенствование живописного языка и привить вкус к свободному поиску в работе над формой.

Для творчества Пирнефа характерны стилистические отголоски раннего европейского модерна. Последний известен не только как живописец-станковист, но и как мастер гравюры и автор росписей общественных зданий.

Вклад Пирнефа в южноафриканскую живопись особенно весом и его творчество достойно отдельного очерка. Как отмечается в одной из посвященных ему публикаций, «Пирнеф с такой художественной силой и темпераментом «присвоил» южноафриканский ландшафт, так сумел передать его неповторимость, что южноафриканцы учились видеть свою страну его глазами»²⁴.

Пирнеф родился в Претории 13 августа 1886 г. Подростком, он стал свидетелем начала англо-бурской войны (1899-1902). Интересно, что и тогда и сейчас Претория – столица независимой Южно-Африканской Республики (в просторечии – Трансвааль).

Только тогда это была столица одной из двух крошечных бурских республик, бросивших вызов могущественной британской империи, которой

(Претории) вскоре, после отчаянного сопротивления, предстояло пасть под ударами англичан. Эта, спровоцированная алчностью британского империализма (под контролем буров оказались богатейшие запасы золота и других ценных ископаемых).

Первая война XX столетия вызвала тогда большой международный общественный резонанс и, в частности, немало русских добровольцев, включая будущего председателя Государственной Думы А. Гучкова, приехало в Южную Африку чтобы воевать на стороне буров. На английской стороне - еще больше известных имен: Уинстон Черчилль, Махатма Ганди, Киплинг, Конан Дойль...

Отец будущего художника – выходец из Голландии, архитектор-строитель, осел в Претории и стал таким патриотом новой родины, что во время англо-бурской войны после захвата Претории англичанами в 1900 году был вынужден бежать в Голландию чтобы не оказаться в концлагере (первые в мире концлагеря появились именно тогда – в них от голода и болезней погибли десятки тысяч интернированных буров и их сторонников).

Юный Джекоб Хенк благодаря этой вынужденной эмиграции получил первые уроки живописи у голландских мэтров, в частности, посещая вечерние классы Роттердамской академии.

После окончания войны семья в 1903 г. вернулась в Южную Африку. Закончился первый акт борьбы за свободу Южной Африки в 20-м веке, борьбы на том этапе белых против белых при игнорировании интересов черного большинства.

Благодаря мужеству буров англичане были вынуждены закончить войну компромиссом – созданием самоуправляющегося доминиона британской империи (Южно-Африканский Союз) с демократией только для белых. Прошло сравнительно немного времени и африканеры-бурсы, составлявшие и составляющие большинство в две трети белого населения страны, смогли прийти к власти уже демократическим путем.

В Претории юному Пирнефу посчастливилось учиться у таких мастеров, как Антон ван Воув (его крестный отец), Франц Эрдер и Питер Веннинг, которые часто выезжали с ним на этюды в окрестный вельд.

Активный период собственного творчества художника начался в 1912 году, когда он устроился на работу в вечерние часы в Государственную библиотеку, отдавая день живописи и графике. Из 23 пастелей Пирнефа, хранящихся в Художественном музее Претории, 20 относятся к 1912 году. В 1913г. успешно прошла первая персональная выставка 27-летнего художника, который к тому времени твердо решил посвятить свою жизнь искусству. В 1918 г. он – преподаватель живописи в Гейдельбергском педагогическом колледже.

В начале 20-х гг. прошли успешные выставки Пирнефа в Претории, Стелленбоше и Кейптауне. С известностью пришли заказы. Художник выполнил 8 панно для школы в Фиксбурге по мотивам наскального искусства бушменов, которым он серьезно увлекся и которое повлияло на его творческую манеру.

Развод и новый брак художника в 1924 году совпали с новой фазой творчества и выездом в Намибию, а затем в Европу (1925-26 гг.) для пополнения творческого багажа. К тому времени Пирнеф был уже достаточно известен и множество заказов позволило ему отказаться от любой работы, кроме профессиональной творческой деятельности художника.

Работы 20-х годов отражают влияние нео-импрессионизма и «пуантилизма», различных вариантов модерна того времени, но нигде художник не заимствует механически, в ущерб творческой индивидуальности. Уже присущие Пирнефу «геометризм» композиции и стремление к гармонии усиливаются под влиянием встреч с голландским художником и преподавателем живописи Виллемом ван Конидженбургом.

Обогащая и внося разнообразие в свою технику, Пирнеф всегда остается творчески самостоятельным мастером одухотворенной реалистической живописи и графики (среди последней особенно интересны

его гравюры на дереве). Зрелый Пирнеф снискал известность и признание не только как пейзажист и ксилограф, но и как талантливый иллюстратор и автор целого ряда декоративных панно и росписей общественных зданий.

В ранних работах Пирнеф более непосредствен и эмоционален (спокойная аналитическая мудрость придет позднее), цвета ярче и сочнее, огненная палитра отражает восторг природы, пробуждаемой солнцем после обильного дождя, оплодотворившего иссушенную африканскую почву.

С годами краски несколько бледнеют, но чувство ритма, соразмерности пластических масс, пространственных интервалов, соотношение предметов и фона, согласование основных тонов и создают ту гармонию, которая проявляется в зрелых произведениях Пирнефа и отличают его от художников предшествующего периода. При этом геометрически рассчитанная композиция у Пирнефа сочетается с глубокой верностью натуре, просто фермерским чувством почвы («Плато Кару», «Амаджуба», «Пики гор, видимые со стороны Ланзерака» и др.).

Высшим достижением творчества Пирнефа-монументалиста считаются 32 панно (а также многочисленные подготовительные эскизы к ним), которыми он украсил в начале 30-х годов стены нового вокзала Йоганнесбурга.

Для выполнения заказа Пирнеф много путешествовал по всем провинциям Южной и Юго-Западной Африки (управлявшейся Южно-Африканским Союзом по мандату Лиги Наций), а также Лесото, отдавая при этом предпочтение родному Трансваалю. Суетливо спешащие пассажиры деловой столицы Южной Африки вдруг замирают, встретив глазами панно Пирнефа и ощутив дыхание вечности.

Величественные пейзажи, особенно горные массивы Юга Африки, кажутся выстроенными архитектурно, что, по замыслу художника, подчеркивает мощь и внутреннее единство творения «архитектора вселенной». При этом колорит панно построен на сближенных тонах и во многом следует закономерностям пейзажной школы XIX столетия.

Художнику удалось соединить лиричность и эмоциональность с монументальным величием.

Подобно Сезанну, Пирнеф в своих творческих исканиях стремится, и небезуспешно, к передаче цветом и линией неизменной вечной реальности, выявлению геометрической структуры природных форм.

С середины 30-х годов Пирнеф - официально признанный классик южноафриканской живописи, ему присуждают многочисленные награды, почетные ученые степени, избирают в академии. Он умер в почете и славе в родной Претории в 1957 году. В 1986 г. Городской совет и Художественный музей Претории организовали к 100-летию со дня рождения художника грандиозную выставку из 250 его лучших работ, подготовили многочисленные публикации и каталоги.

Как говорил Гете, художник не должен изображать того, что он не любит. Эта любовь к предмету изображения бесспорна в случае Пирнефа. Она возможно наиболее ощутима в его рисунках, линии которых, легкие и деликатные, чувственно-ломкие, передают через игру форм, сущность и «душу» ландшафта и каждого дерева.

При этом Пирнеф был выдающимся аналитиком формы и мастером художественного синтеза. Он предельно ясен в своих графических и живописных приемах, одновременно строг и пластически точен.

Искусство Пирнефа завершило этап поисков монументальности в период становления независимого южноафриканского государства в середине 20-го столетия с его африканерской мифологией (мистическая связь преимущественно фермерского африканерского «фолька» с уже родной для него южноафриканской почвой, бескрайней и прекрасной землей), развитию которой художник вольно или невольно послужил.

Как очень по-русски сказано в посвящении Пирнефу одного африканерского поэта, «широта и простор земли располагают к широте характера, а ландшафт, который приглашает к свободе передвижения,

обещает свободу личной и национальной судьбы; широкие горизонты – знак великого будущего»²⁵.

Творческие объединения и картинные галереи появились во всех крупных городах страны. В 1911 открылись публичные галереи в Дурбане, 1915-м – в Йоганнесбурге, а строительство долгожданной Южноафриканской Национальной галереи в Кейптауне было завершено в 1930 году.

Художественные школы появились во многих регионах Южной Африки, стало привычным регулярное проведение выставок отдельными художниками и региональными отделениями Южноафриканского Союза художников (САСА) и другими организациями.

С началом 20 века начали меняться как визуальные формы искусства, так и творческие концепции. Менялось отношение к человеку, появилась африканская самоидентификация белого населения Южной Африки. Шок от войн, начиная с англо-бурской, и социальных потрясений оставил глубокие следы в сердцах и душах целых поколений, заставив пересмотреть многие ценности.

При этом нужно отметить, что консервативные, академические начала в искусстве Южной Африки еще оставались доминирующими примерно до середины столетия и искусство авангарда с его радикальными экспериментами над традиционным художественным языком, вообще искусство так называемого массового общества с его эклектикой и стиранием границ дозволенного пришли сюда с опозданием и утвердились здесь на равных с традиционным реалистическим художественным творчеством лишь после второй мировой войны. Этому способствовали и социально-экономические процессы, индустриализация и урбанизация, значительная иммиграция, выход на рынок именно в этот период массового потребителя художественных ценностей как «товара широкого потребления».

Как часто бывает в периоды больших социальных сдвигов, глубоких перемен, художественная жизнь Южной Африки, изобразительное искусство как самый мобильный вид искусства, наиболее чутко реагирующий на

изменения, являли все более сложную мозаику, отражая противоречивый характер развития страны.

В перипетиях развития стилевых и содержательных особенностей южноафриканского искусства нашли отражение, с поправкой на местную специфику, многие характерные аспекты развития западного и мирового искусства прошедшего века: от академического реализма к модернизации и подъему авангарда, абсорбции как реалистического, так и авангардно-экспериментального искусства в искусство салона и рынка, взаимодействию европейских школ живописи с искусством племенным, фольклорным и шаманским.

Глава II. Самоидентификация, преодоление провинциализма: период между двумя мировыми войнами, середина XX века

Первыми художниками, привнесшими европейский субъективизм в местное искусство в 30-е годы, преодолев первоначальное неприятие "академически образованной" публики, были Ирма Стерн(1894-1966 гг.) и Мегги Лаубсер(1886-1973), испытывавшие прямое влияние немецкого экспрессионизма. При этом их творческий почерк и темы очень различались.

Творения Лаубсер - это глубоко персонифицированный, фольклорный мир, населенный цветными рыбаками и крестьянами, необычной флорой и фауной. Художницу отличает блестящее колористическое мастерство. Ее «Продавец рыбы» (без даты, Художественный музей Претории), например,

обладает такой целостностью колорита, что возникает чувство, что найдено единственно возможное цветовое решение. Для Лаубсер ее работа художника – это «радость сердца, пробуждение».

Она видит мир в красочной гармонии и благодати (правда и благодать у нее новаторская, эпатировавшая обывателя, недоуменно вопрошавшего, отчего это у нее коты с цветами, а утки с лилиями?), в то время как мир Стерн – это скорее «океан страстей».

Для Стерн характерны пафос и гуманизм, восхищение чувственной красотой незатронутой цивилизацией Африки (как сказал об этой, может быть самой знаменитой художнице страны, ее коллега Уолтер Батисс: «она вдыхала воздух, а выдыхала огонь»²⁶, жизненной силой и статью представителей африканских племен или, например, арабов острова Занзибар. У обеих художниц африканская тематика сочеталась с европейским стилем.

На творчество обеих художниц, как уже отмечалось, оказал влияние экспрессионизм, отразивший неудовлетворенность многих европейских художников, как реализмом, так и импрессионизмом, не позволявших, по их мнению, выйти за пределы познания и передачи внешних форм и проявлений и проникнуть в сущность жизни, выразить «душу» вещей, человека, природы.

Экспрессионизм сложился в Германии и является одним из самых сложных и противоречивых авангардистских направлений XX столетия (начало было положено организацией в Дрездене группы «Мост» в 1905 г.). Его идеолог Кирхнер считал экспрессионизм направлением, выражающим торжество духа (причем германского) над материей.

На практике, творчество представителей направления скорее отразило драматическую подавленность человека в современном мире – в геометрически упрощенных, грубых формах, через отказ от передачи пространства в живописи, оперирование несгармонизированными тонами.

У экспрессионистов обладающие большим запасом духовного здоровья Ирма Стерн и Мегги Лаубсер позаимствовали лишь некоторые творческие, большей частью формально-технические приемы, но отнюдь не характерный для них угнетающий пессимизм и душевную опустошенность.

Пережив вместе с берлинцами тяготы жизни во время первой мировой войны, Стерн отнюдь не поддалась отчаянию. Она вернулась в Южную Африку (в 1920 г.), утвердившись в неизбежности, несмотря на все кошмары бытия, человеческой потребности в красоте и любви.

Ирму Стерн также роднит с экспрессионистами импульсивность и мощная энергетика (положительная, в отличие от последних) ее лучших работ, она не просто изображает ландшафт или человеческие фигуры, а передает в динамике свое представление о движущих жизненных силах, определяющих внешние формы. Влияние на художницу оказали не только экспрессионисты.

Так, ее «Обнаженная» написана совершенно «по-гогеновски» в единстве человеческой фигуры и ландшафта или, точнее сказать, в несколько ленивой гармонии обнаженной туземной девушки и дикой природы, щедро наделяющей ее своими плодами. Большое воздействие на мировосприятие художницы также оказали Достоевский и еще не дискредитированный дифирамбами нацистов Ницше.

Рожденная в маленьком, почти деревенском поселке Западного Трансвааля, Ирма Стерн прекрасно знала «свою» Африку – «ее свет и цвета, тропическое плодородие, величие ее гор, ритм и музыку, дикие просторы, богатство и нищету, многообразие и смешение племен и народов, и, наконец, духовную и физическую эрозию этого вечно меняющегося континента»²⁷. Для нее характерны богатство, но не расточительность красок, филигранная точность мазков, особая, если так можно выразиться, музыкальность живописи, ее картины – это песни о природе, «о семи возрастах человеческой жизни и четырех сезонах природы».

За почти шесть десятилетий своей творческой деятельности Ирма Стерн, получившая профессиональную подготовку в Германии и выбравшая своим постоянным местом жительства Кейптаун, много путешествовавшая по черному континенту (Заир, Восточная Африка и др.), создала огромную галерею портретов, пейзажей, натюрмортов, рисунков, объединяющим началом для которых может послужить определение восхищавшего ее Эжена Делакруа:

«Первое достоинство картины - быть праздником для глаза»²⁸. Ее природа – стихия живописи с несравненной красоты мазком, передающим горящие цвета. За более чем полвека профессиональной карьеры у Ирмы Стерн было 99 выставок в Южной Африке и Европе, на каждой из которых экспонировалось по 80-100 работ.

Блестящее реалистическое мастерство портретиста Стерн демонстрирует в работе 1931 года «Портрет Розы ван Гельдерен», вошедшей в собрание 150 лучших картин южноафриканских художников всех времен²⁹. В отличие от многих достаточно условных по технике работ, сделанных во время путешествий по экзотическим местам Африки, где художницу явно больше интересуют необычная пластичная поза или яркая одежда, нежели черты лица, или, тем более, внутренний мир “этих людей”, здесь мы видим портрет близкой подруги, у которой она хочет и умеет передать и каждую черточку, и характер, и состояние души.

Роза ван Гельдерен предстает перед зрителем в белом тюрбане и алом жакете, слегка, немного надменно, повернув голову на точеной шее, уравновешенная и полная имперского величия прекрасная белая принцесса лежащей у ее ног черной Африки. Характерна поэтичность и точность рисунка, сочетающаяся с взволнованностью, которую усиливает скользящий цвет, то холодный, то розовый, падающий на плечи и на лицо.

Как всегда, колорит произведения Ирмы Стерн самобытен и многообразен, отличаясь благородством цветовых сочетаний. Перед нами – ясный во всей психологической емкости образ, привлекающий, наряду с

очевидной женской красотой, волевой собранностью, властностью и зорким, напряженным интересом к жизни.

Восхищать глаз можно и до слез. Очень грустная «Невеста вождя Мангбету, Восточная Африка» (1947 г.) - большая картина на холсте, стилизованная под традиционную африканскую скульптуру. В центре – сидящая, покорно сложив руки, женщина, ждущая своего хозяина. Она кажется абсолютно спокойной, даже безжизненной, - за нее все решили в соответствии с традицией, - но художница явно испытывает к ней живое сочувствие.

Это уже «поздняя» Ирма Стерн, преодолевшая, может быть, под влиянием трагедии Холокоста, некоторое присущее ей ранее расовое высокомерие. Для нее теперь нет просто отдельных от художника моделей, белых или черных, – она перевоплощается в них, душевно сопереживает им. От ее картин «бьет током».

Признание на родине пришло к художнице не сразу (в отличие от зарубежного - на международной выставка 1927 г. во французском городе Бордо она была удостоена «Награды чести»). Южноафриканскую консервативную публику раздражал ее отход от общепринятой для художников-реалистов того времени тщательной манеры письма с детальной проработкой форм.

Вместо этого: смелое допущение условности и деформации, отказ от рабского копирования природы, открытая экспрессия - уплощенность изображения сочетается в ней со сложными фактурными напластованиями мазков, сочной смелой цветовой гаммой, а главное – талантливая фантазия и духовная зоркость художника, превращающая все это мастерство в чудо искусства, до постижения которого местному зрителю еще надо было дорасти.

После мировых катаклизмов середины двадцатого века, во многом изменивших сознание людей, их восприятие жизни и искусства (особенно у

массы прошедших войну европейских иммигрантов, хлынувших в Южную Африку), художницу по достоинству.

Было бы, вместе с тем, неверно рассматривать творчество художницы, с ее любовью к эксперименту и стремлением к открытию новых форм, в рамках противопоставления реализма и модернизма и отхода от первого в пользу последнего.

Пройдя увлечение авангардом, она избежала присущей ему дегуманизации искусства (авангардистские течения, как правило, отрицают познавательные функции искусства, загоняя его, в конечном счете, в тупик «черного квадрата»), нашла новые, адекватные времени и южноафриканской специфике формы и вдохнула в них жизнь. Можно сформулировать иначе: не порывая с реальностью, она утверждает силой своего воображения и таланта свое видение мира и учит зрителя видеть мир ее глазами.

Среди работ Ирмы Стерн есть и скульптуры, художница одно время активно работала в станковой пластике (дерево, металл), свободно интерпретируя мотивы традиционной африканской скульптуры и трансформируя натуру, порождая игру разнообразных ассоциаций. В скульптурных работах художницы есть добрая ирония и мягкий гротеск, помогающие увидеть изображаемые фигуры и лица с совершенно неожиданной, необычной точки зрения.

Трудно «втиснуть» большого мастера в прокрустово ложе тех или иных художественных стилей, но в целом представляется, что можно отнести творчество Ирмы Стерн к новому реализму или реализму 20-го столетия, не порывающему с реалистическим видением мира в лучших традициях мирового искусства, но отразившему великие переломы эпохи, в том числе и в человеческих душах, вобравшему в себя многие достижения модернизма, остро экспрессивному и напряженно-эмоциональному.

Третьим наиболее известным возмутителем спокойствия капского «консервативного болота» в начале 30-х гг. XX века, наряду с Ирмой Стерн и Мегги Лаубсер, стал Вольф Кибель (1903-1938, родился в Польше, тогда еще

входившей в состав Российской империи). Приехал в Кейптаун в 1929 г., проучившись несколько месяцев полулегально (поскольку не имел вида на жительство) в Венской академии художеств и проведя несколько нищенских лет в Палестине.

Он умер в этом южноафриканском портовом городе от чахотки всего через 9 лет. За эти 9 лет, правда, Кибель успел провести четыре персональных выставки и поразить воображение обывателя своим восточноевропейски-еврейским субъективизмом в духе Марка Шагала, последователем которого он себя считал.

На его картинах нет летающих людей и животных, но есть очень живое и теплое, субъективное и ностальгическое, очень живописное воспроизведение местечкового или как бы местечкового быта («Рыба», без даты, Йоганнесбургская картинная галерея, «Три дома», без даты, Фонд Рембранта, Стелленбош).

Хотя создание художественных образов - нечастое явление в традиционной культуре черного населения Южной Африки, одну форму уникального художественного творчества местных этносов стоит отметить особо.

Это традиция южных ндебеле в южноафриканской провинции Трансвааль украшать стены глинобитных построек цветным художественным орнаментом, причем по краскам, узорам, расположению росписи можно многое узнать об обитателях жилища.

Интересно, что рисуют орнамент женщины племени (набор цветов в орнаментах разнится в зависимости от этнической принадлежности и возраста мастерицы, назначения украшения), и это характерная и общая для различных расово-этнических групп особенность художественного творчества в Южной Африке, где, как принято здесь считать, женщины играли и играют большую роль, чем в любом другом известном обществе.

Среди других художественных ремесел коренного населения можно отметить получившую широкое распространение со времен средневековья

обработку металла (ювелирные украшения, топоры, ножи, инструменты, наконечники копий и стрел). Гончарные изделия, изготовлением которых традиционно занимаются народности банту, создаются без гончарного круга, методом постепенного наращивания колец. После обжига на них наносят слой охры или графита и до блеска полируют. Как и в случае росписи стен жилищ, изготавливаемая народными умельцами посуда (обычно деревянная) украшена богатым геометрическим орнаментом, ручки ложек часто вырезают в виде фигур животных. Южноафриканские этносы славятся искусством обработки шкур и кожи. Шкуры животных, выделанные до мягкости шелка, используются для изготовления кароссов - плащей, надеваемых мехом внутрь. Их внешняя сторона украшается цветной росписью, также включающей геометрические мотивы. Очень распространены изделия из разноцветного бисера- ожерелья, пояса, крашения для одежды, сумочек и др. Из тростника, растительных волокон или просто травы искусно плетут циновки, корзины, шляпы.

В 1936 г. Южная Африка (Йоганнесбург) стала местом проведения Имперской(Британской империи) выставки живописи. Было экспонировано около тысячи картин, в основном известных британских художников, однако и южноафриканское искусство было представлено довольно широко 117 картинами и 63 скульптурами всех направлений, хотя все еще преобладали традиционалисты - реалисты.

В 40-е годы XX века южноафриканское искусство, до того развивавшееся в русле западной традиции, впервые «серьезно и осознанно» обратилось к африканскому наследию.

Так, восхищение настенными орнаментами ндебеле (мапогга), ритуалами, легендами и фетишами их архаичной культуры с элементами матриархата стало в те годы важным творческим стимулом для известного южноафриканского художника из Претории Алексиса Преллера (1911-1975гг.).

В тот же период по настоящему проявился художественный и научный интерес к сокровищам наскальной живописи. Из художников, наряду с Преллером, они повлияли на творчество пейзажиста Пирнефа и особенно на Уолтера Батисса (1906-1982 гг.)

Батисс не только восхищался и пропагандировал в своем творчестве мотивы наскальной живописи, он идентифицировал себя с «древним человеком Африки» и привнес многие приемы древних живописцев в свою современную художественную технику. Например, хранящаяся в Художественном музее Претории не датированная картина маслом «Символы жизни», где с помощью стилизации под древние пиктографы символически изображена река и поддерживаемые ею формы жизни.

«Урок» наскальной живописи в данном случае состоял в том, что искусство может быть откровенно знаковой системой. Когда передача внешних аспектов действительности перестала удовлетворять художника (через подобные кубистические искания прошел и Пикассо), он попытался обозначить ее внутренний смысл и тайну знаками, заимствованными у предков современных бушменов.

Преллера больше волновала мистика Африки (например, мифологизированный "Крааль" племени ндебеле, 1948 г.), чем конкретные формы, однако вместе эти три художника сделали постижение африканского прошлого частью современного творческого процесса.

Интересно, что примерно в этот же период (начало - середина XX столетия) традиционное искусство Черной Африки с его необузданной фантазией, свободой магических связей и ассоциаций, смелыми деформациями материальной формы и предметности оказалось важным фактором переоценки ценностей для многих европейских художников, включая таких известных, как А. Матисс, П. Пикассо и А. Дерен . Пикассо, как он сам вспоминал, "заболел африканской пластикой", подвигнувшей его на кубистские и посткубистские эксперименты.

После второй мировой войны южноафриканское искусство стало избавляться от своего «опаздывающего провинциализма» (хотя его элементы есть и у современных авангардистов, таких как Э.Виля и Дж.Каттанео), что совпало с ускорением экономического развития, урбанизацией и научно-технической революцией.

В страну приехали десятки тысяч новых иммигрантов, в том числе европейские художники, усилившие пост-импрессионистское и модернистское направление в искусстве (при сохранении в целом приоритета за реалистической манерой письма).

Это, в частности, Морис Ван Эшхе (1906-1977 гг.), рожденный в Бельгии, затем учившийся живописи во Франции и живший до переезда в ЮАР в Бельгийском Конго (ныне Заир), Жан Вельц (1900-1975 гг.), выходец из Австрии, Альфред Кренц (1899-1980), также родившийся в Австрии, затем живший и работавший во Франции и Голландии прежде чем поселиться окончательно в южноафриканском Кейптауне в 1949г., выходец из Германии Пранас Домсайтас (1880-1965) и др.

Почти все новоприбывшие художники (сюда можно добавить приехавшего в 1950 г. из Германии Фрица Крампе), очень разные по своей творческой манере, вошли в состав Новой группы «капских импрессионистов», как наиболее демократического объединения представителей различных художественных направлений, хотя и официальный Союз художников, еще в начале XX века призывавший бороться против «декадентского влияния импрессионизма», стал к тому времени гораздо либеральнее.

Прибытие значительного числа представителей европейского искусства обогатило палитру южноафриканской живописи, а сами они стали работать в ЮАР уже несколько по-иному, чем дома, «подпитываясь от местной почвы» и культурной среды.

Последующая иммиграция в ЮАР отразила, в частности, послевоенные события в Восточной Европе. Так, существенное число венгров прибыло

после 1956 г., чехов и словаков – после 1968-го, поляков – после 1981-го. Последний всплеск европейской иммиграции приходится на начало 90-х годов – время ликвидации ГДР (много выходцев из ГДР пополнило не столько культуру, сколько силовые структуры ЮАР, хотя и среди выходцев из «Штази» было немало «искусствоведов в штатском») и распад СССР.

Особняком стоит фигура русского художника-реалиста Владимира Григорьевича Третчикова, живущего в Кейптауне с 1946 года, может быть самого коммерчески успешного художника ЮАР и даже мира – миллионы репродукций, гравюр и эстампов его работ обошли западный и «третий мир» (подробнее о нем см. ниже).

Для Южной Африки вторая мировая война и первые послевоенные годы стали временем выхода из относительной изоляции и культурного провинциализма не только благодаря массовому притоку иммигрантов из Европы.

Сами южноафриканцы в большом количестве попали в Европу, будучи мобилизованы для участия в войне в составе армии Великобритании на стороне антигитлеровской коалиции. Основной южноафриканский экспедиционный корпус наступал в 1944-45 гг. в рамках операции союзных войск в Италии и размещался там во Флоренции еще некоторое время после окончания войны.

Естественно, что молодые военнослужащие из образованных слоев общества (среди них был и ряд «военных художников» из капской Новой группы, а также будущий известный художник и преподаватель Сесиль Скотнес, которому предстояло положить начало «искусству тауншипов») не преминули воспользоваться возможностью приобщения к культурным богатствам страны (а также Франции).

Южно-Африканский Союз стал в 1945 г. одним из учредителей ООН, достиг высокого уровня научно-технический и культурно-образовательный потенциал страны, южноафриканский врач Кристиан Бернард сделал первые

в мире пересадки сердца (1967 г.), создавались передовые горнопромышленные, углехимические и ядерные технологии.

Страна пополняла свою техническую и гуманитарную элиту за счет высокого жизненного уровня белого населения (считалось, что каждый приехавший и получивший работу в ЮАР белый мог позволить себе снять виллу с бассейном и нанять черного слугу).

В 50-е – 60-е годы страна переживала значительный экономический и культурный подъем (плодами которого, при всех ограничениях, все же смогла воспользоваться и некоторая часть небелого населения), а политика апартеида, с большим опозданием осужденная Генеральной Ассамблеей ООН (1973г.), пожалуй, только после восстания в Соуэто в 1976 г. вызвала волну негодования во всем мире и привела страну к новой культурной изоляции.

Отношение к «британской короне» становилось все более формальным и прекратилось в 1961 г. с провозглашением Южно-Африканской Республики (ЮАР).

Как отмечал в конце 50-х гг. видный южноафриканский писатель и деятель культуры Джек Коуп, «развитие нашей живописи и скульптуры вошло сейчас в такую стадию, когда можно явственно ощутить их национальный характер, что сказывается не только в выборе тем, но и в трактовке материала, а в известной мере даже и в стиле.

То время, когда художникам и скульпторам Южно-Африканского Союза приходилось для получения образования ехать за границу, отходит в прошлое.

Сейчас в стране имеются первоклассные художественные училища, которые каждый год выпускают плеяду молодых художников, связанных кровными узами с родной страной и обладающих пытливым умом. Тематика их творчества чрезвычайно интересна и своеобразна. У них ясно чувствуется тяга к реалистической манере письма.

Правда, влияние европейской культуры в Южно-Африканском Союзе еще очень сильно, и некоторые наши художники стремятся следовать новейшим модам Парижа и Лондона.

Однако самый факт возмужания нашей культуры, становление ее национального характера, а также влияние на художника коренного населения страны придают ей черты индивидуальности и своеобразия»³⁰.

В конце 40-х гг. возросший международный интерес к уже достаточно зрелому южноафриканскому искусству и его растущая интернационализация проявились в создании в 1948 г. южноафриканской секции Международного Арт-клуба и успехе южноафриканской живописи на проведенных клубом выставках 1949г. в Риме и Турине.

С 1950г. и до конца 60 гг. Южная Африка участвовала в венецианских биеннале искусств(затем, правда, ее исключили за расовую дискриминацию). Выставка современной южноафриканской живописи, рисунка и скульптуры в 1948-1950 гг. (туда привезли экспонаты первой общегосударственной выставки южноафриканского искусства 1948 года) с успехом объехала «полмира», побывав в Англии, Франции, Бельгии, Голландии, США и Канаде.

Интересно, что среди 43 южноафриканских художников, представленных в галерее Тейт в Лондоне в 1948 году, большинство уже составили мастера, родившиеся в ЮАР, 27 человек (плюс 16 иммигрантов), однако все они в разное время выезжали на учебу или повышение квалификации в Европу³¹.

Среди южноафриканских художников, представленных на этих выставках большое место занимали живописцы из так называемой Новой группы молодых кейптаунских художников, вышедшей в 1938 г. из Южноафриканского Союза художников («восстали против реакционных сил, доминировавших в Союзе») и просуществовавшей до 1953 г.³²

«Раскольники» организовывали передвижные выставки, побывавшие в крупнейших южноафриканских городах (Йоганнесбург, Претория и др.) и действительно сумели оказать влияние на художественный процесс в стране.

Художников Новой группы еще называют капскими импрессионистами, хотя в группу входили очень разные живописцы, протестовавшие против «салонной красоты» и пытавшиеся развивать общественные вкусы в духе последних достижений европейского искусства (импрессионизм и постимпрессионизм, фовизм, кубизм и др.). Основателями группы были Грегуар Бонзаер (род.в 1909 г.), Фреда Локк(1906-1962 гг.) и Теренс Маккау (1913-1978гг.).

Интересно, что Бонзаер, Локк и Маккау учились между 1933 и 1937 гг. в одних и тех же британских художественных школах, где «скрещивали французский импрессионизм с британским натурализмом». Большое влияние на художников группы также оказали стилистические особенности творчества выдающегося южноафриканского импрессиониста Питера Веннинга.

В особенности это относится к работам Бонзаера, идеолога и глашатая группы, в молодости боготворившего Веннинга и считавшего его единственным настоящим художником страны, что потом долго мешало самому Бонзаеру найти свое творческое лицо.

Поисками собственного стиля он занимался всю жизнь, перепробовав немало художественных направлений (от трогательной, действительно капско-импрессионистской в духе П. Веннинга «Старой дачи» 1942 года до полуабстрактного двухмерного, построенного на цвето-тоновой игре «Кувшина и самовара» начала 60-х).

Позднее в группу были «кооптированы» уже упомянутые трансваальские художники Уолтер Батисс и Алексис Преллер, а также Мегги Лаубсер. Близок к группе был и африканец Жерар Секото (о нем см.ниже), участвовавший в ее выставках в качестве приглашенного художника, в последние годы - во время своих коротких наездов из Парижа.

В течение первых трех послевоенных десятилетий относительного процветания среди художников-выходцев из белого меньшинства укреплялась самоидентификация в качестве белых африканцев («африканизм» стал доминирующей темой искусства), а урбанизация и повышение образовательно-квалификационного уровня черного населения, несмотря на все расовые препоны, создала предпосылки для появления черной творческой интеллигенции, включая художников.

Привнесенное на южноафриканскую почву к середине XX столетия искусство модернизма дополнило традиционный реализм и привнесло в культуру живописи немало ценного. Так как поиск новых форм уже почти ничем не ограничивал художника, он мог черпать вдохновение из любого источника.

Модернизм как бы стер музейную пыль со многих культурных эпох. В результате оказались востребованными целые пласты искусства прошлого, стало возможным оценить первозданную красоту наскальной живописи и многое другое. Воскрешенные из далекого прошлого художественные приемы и образы встраивались в современную культуру.

Важными были и технические открытия в области художественного творчества: импрессионистское творение вибрирующего цвета, символистское обогащение художественных языков, сюрреалистическая двойственность изображаемого, развитая абстракционизмом семантика цвета и линии и др.

К началу 60-х годов общественный интерес к художественному творчеству в Южной Африке стал массовым. Посещение выставок, приобретение картин, книг об искусстве, репродукций, эстампов и каталогов достигло беспрецедентных масштабов среди преуспевающего трех - четырех миллионного белого населения страны (плюс состоятельная верхушка цветного, индийского и, в небольшой степени, городского черного населения), уровень жизни которого тогда превышал западноевропейский.

Это привело к существенному улучшению условий жизни художников, "когда значительная их часть, добившись профессионального признания, смогла сосредоточиться почти исключительно на своем творчестве, имея в качестве "страховки" уже сравнительно состоявшийся рынок для произведений современного искусства"³³.

Усилия коммерческих галерей по пропаганде и реализации произведений искусства (здесь можно отметить деятельность йоганнесбургских арт - дилеров Теффи Випмана, Лоуренса Адлера и Эгона Гюнтера, Джо Вольпе из Кейптауна и др.) не обошли и черных художников, хотя о равных возможностях, конечно, и речи быть не могло.

Велика роль различных художественных союзов и ассоциаций, а главное, преданных искусству людей которые там работали. Так, Ясна Буффачи из Национального общества искусств Йоганнесбурга дала «путевку в жизнь» многим черным художникам страны, организуя для них первые выставки и создавая необходимые условия для работы, включая творческие командировки за границу.

Значительная часть белой творческой интеллигенции страны, особенно англоязычной, считала для себя делом чести сопротивление расистским законам в форме практической помощи черным собратьям, тем более что перед глазами был пример США, где с 1960-х годов проходила активная десегрегация общества.

Вся эта деятельность в той или иной мере, подчас сознательно, подчас стихийно, способствовала формированию новой демократической культуры, нового, свободного от расизма, характера человеческих отношений, и, в конечном счете, мирному переходу к демократии в ЮАР.

Глава III. Первые черные художники; «искусство тауншипов»

Предпосылкой появления первых современных профессиональных художников из среды черного африканского населения Южной Африки стала массовая урбанизация, последовавшая за Земельным Актом 1913 года, лишившим африканцев большей части племенных земель (усугубили положение сильнейшие засухи 20-х – 30-х годов), вытолкнув значительные их массы в города в поисках заработков.

Здесь черных жителей страны селили в соответствии с южноафриканскими расовыми законами в сегрегированных густонаселенных и тщательно контролируемых полицией пригородах-тауншипах вне «белых районов» городов (хотя на практике часто возникала чересполосица – города росли и “черные” кварталы оказывались внутри “белых” районов).

Хотя тауншипы рассматривались как места временного пребывания рабочих-мигрантов из племенных территорий (бантустанов), фактически в них постоянно проживали, испытывая множество лишений, сотни тысяч, а затем миллионы африканцев с семьям.

Несмотря на ограничение их физической и социальной мобильности, ограниченный доступ к образованию (для большинства оно ограничивалось в лучшем случае начальным) возник тонкий еще слой африканской интеллигенции – учителя, социальные работники, священнослужители, чиновники, артисты.

Болезненный процесс детрибализации и приспособления к городской жизни наложил неизгладимый отпечаток на творчество первых получивших известность черных художников, чья творческая индивидуальность сформировалась в 20-30-е годы, таких как Жорж Пемба, Жерар Секото, Жерар Бхенгу и Джон Мохл (Мол). Обусловленный принудительной

детрибализацией и урбанизацией кризис сознания связан с распадом привычной системы ценностей, социальных ролей и моделей поведения.

Сознание художника (любого, но для африканского это особенно характерно) часто не находит опоры для рационального объяснения происходящего и прибегает к архаическим формам мировосприятия, основанным на мифологическом сознании и логике, где нет четкой грани между сознательным и бессознательным.

Если рационально мыслящий западный человек соотносит себя с историей как линейным и непрерывно поступательно развивающимся процессом, то для африканской ментальности характерно самоощущение человека в непрерывном настоящем, а символы, ритуалы и мифы – особая, основополагающая реальность (вполне совместимая в сознании современных африканцев с библейскими постулатами), служащая духовной опорой в кризисных ситуациях.

С известной условностью можно утверждать, что южноафриканский черный художник одновременно существует, отражая их в своем творчестве, в двух мирах : мире «белой» урбанистической цивилизации с ее христианскими корнями и «черном» мире племенной традиции (включающей элементы магизма) и африканской ментальности.

И, конечно, всех африканских художников страны объединяет и отражается в их творчестве, невзирая на школы и направления, мощный протест против расового угнетения.

В отличие от белых художников, уделяющих, например, большое внимание пейзажу и натюрморту, черный живописец как правило социально ангажирован и сконцентрирован, рационально или иррационально, но почти исключительно на человеке, его быте и духовном мире, его переживаниях, на судьбах черного населения страны. Для него не существует искусства ради искусства.

Если многие белые художники, жившие в «раю для белого человека», воспевали красоты окружающей действительно великолепной природы,

красоту женщины, скорее эстетически воспринимая «туземную» Африку с ее прямой загадочностью и искренне полагали, что искусство призвано возвышать человека над прозой и проблемами жизни, просвещать и развлекать, поднимая над скучной повседневностью, то искусство черных мастеров (исключая кич для туристов) – это натянутый нерв социальных и психологических конфликтов.

В 30-е годы XX века, когда начинали творить первые черные живописцы, само занятие живописью считалось уделом белого человека. Были африканцы-ремесленники, артисты, но к появлению художников публика еще не была готова и карьера первых живописцев была довольно нелегкой.

Жорж Пемба (1912-2001), родился в Порт-Элизабете, учитель по образованию, он поначалу безуспешно пытался заработать себе на жизнь творчеством художника. Это полностью удалось лишь в последний период его творческой деятельности (с 1968 г.), когда ему к тому же помогал анонимными пожертвованиями базировавшийся в Лондоне Фонд защиты и помощи (Южной Африке).

Лейтмотив творчества Пембы - изображение повседневной жизни африканцев в условиях урбанизации – городские трущобы, фабрики и т.п. Но были и работы другого плана. В память о жертвах апартеида в 1985 г. художник создал полотно «Черный Иисус», где и распятый на кресте и окружающие его женщины-черные.

Первым черным южноафриканцем-живописцем, получившим мировое признание, стал Жерар (Джерард) Секото. Как и Пемба, получил педагогическое образование. Он учился рисовать в англиканском учительском колледже в Грас Дье около Питерсбурга, где получил квалификацию учителя, в качестве которого проработал до 25 лет, после чего стал профессиональным живописцем.

В 1937 г. он занял второе место на Национальном конкурсе искусства банту. В 1938 г. переехал в Йоганнесбург (африканский пригород -

Софиятаун), посещал художественные классы преподобного Роджера Касла. Работал маслом и гуашью, живописуя быт африканского тауншипа в смелой ярко-экспрессивной, хотя и несколько наивной манере (определенные параллели с Пиросмани). В 30-е годы успешно выставлялся в Йоганнесбурге и Претории.

В 1939 г. у Секото была первая, принесшая ему известность, персональная выставка в галерее Мальборо в Йоганнесбурге. Знаменательной вехой стал 1940-й год, когда Йоганнесбургская Художественная галерея приобрела в постоянную коллекцию его картину «Желтые дома – улица в Софиятауне». То была первая работа черного художника страны, включенная в музейную коллекцию. Талант художника получил признание ценителей и поддержку меценатов.

Как и многие художники, Секото мечтал попасть в "Мекку художников" - Париж, с которым он связывал перспективы дальнейшего творческого роста. После второй мировой войны такая возможность представилась: в 1947 г. он получил спонсорскую поддержку для переезда во Францию, где учился, жил и работал, лишь изредка возвращаясь в Африку.

Нужно сказать, что на решение Секото не возвращаться на родину безусловно повлияли политические события конца сороковых годов в Южной Африке: приход к власти «партии апартеида» – Национальной партии африканеров и начало резкого ужесточения расовых законов. Эта партия почти полвека оставалась у власти в стране, определяя ее политический и социально-экономический курс и привнеся в южноафриканскую политическую систему многие элементы авторитаризма и даже тоталитаризма.

Если до этого социальный и политический климат в стране во многом определялся британскими имперскими традициями, допускавшими кооптацию во власть представителей местных небелых элит, определенную социальную и культурную межрасовую интеграцию, то с конца сороковых и в пятидесятые годы XX века в Южной Африке один за другим принимались

и неукоснительно проводились в жизнь все более жесткие расово-дискриминационные законы во всех сферах жизни.

Черные не могли больше учиться вместе с белыми, жить даже поблизости от них, пользоваться одним транспортом, туалетами, пляжами... Правда, работать все равно приходилось на одних и тех же заводах, фабриках и шахтах, хоть и в разном качестве.

Особенно много горя и лишений принесло принудительное выселение многих десятков тысяч африканцев в тауншипы и бантустаны из городских районов, предназначенных теперь исключительно для проживания белых – так называемая ликвидация черных точек.

Так был, в частности, стерт с лица земли ставший родным для Секото Софияун, а перспектива вернуться на родину, чтобы жить в резервации художника вовсе не прельщала. Впрочем, повернуть историю вспять и, тем более, проигнорировать потребности развивающейся экономики расистскому режиму не удалось.

Уже в 60-е – 70-е годы южноафриканские власти были вынуждены допустить существенное ослабление «цветного барьера». Промышленный подъем, превращение ЮАР в развитое капиталистическое государство потребовали широкомасштабного повышения квалификационного и образовательного уровня городского черного населения – основной рабочей силы страны.

Наряду с технической, не мог не сформироваться и целый слой гуманитарной творческой интеллигенции. На смену единицам-первопроходцам, Секото, Пембе и Мохлу, вскоре придут десятки и сотни одаренных черных художников.

В свои первые годы жизни в Париже Секото испытывал материальные лишения, чтобы выжить выступал в кабаре, пел и играл на гитаре в ночных клубах.

В конце 60-х годов к нему пришла мировая известность, в частности получили высшую оценку все его работы на выставке современного

искусства в лондонской галерее Тейт. С этого момента Секото стал знаменит и его работы оценивались все дороже. В 1991г. его картина «Шесть пенсов за вход» (1946 г., холст, масло) была продана за рекордную сумму в 180 тыс. рандов (60 тыс.долл.США) - наивысшая оценка произведения южноафриканской живописи XX столетия³⁴.

Живя в эмиграции, Секото оставался африканским художником по духу и стилю, его работы, не лишённые влияния французской живописи, пронизаны подлинно африканской экспрессией.

Это лишь один пример «общей закономерности развития африканского искусства, которая проявляется в том, что художники приходят к собственному, условно говоря, национальному наследию через школу современного искусства»³⁵. По своей яркой, новаторской творческой манере Секото близок к уже упомянутой Новой группе южноафриканских художников(1937 - 1953 гг.), с которой он был связан (участие в выставках), хотя формально и не принадлежал.

Видный российский исследователь Н.Е.Григорович, уделивший большое внимание анализу творчества Ж.Секото, так характеризует его творческую манеру:

«Для его работ типичны внутренне уравновешенные, отражающие конструктивность его замыслов, но отнюдь не статичные композиционные построения. В то же время он любит широкую манеру письма, использует открытый динамичный мазок, пастозную кладку, размытые, набегающие друг на друга контуры...

Три портрета Секото – «Африканка», «Материнство» и «Негр – кларнетист», - выполненные в разные периоды творчества, дают представление о возможных вариантах его манеры в пределах единой концепции портретного образа. Перечисленные выше особенности – почти ритуальная серьезность и сосредоточенность, чувство человеческого достоинства и оттенок печали – присущи им всем... Первое, что обращает на себя внимание во всех трех выделенных нами портретах, это энергично и

репко вылепленные пластические объемы. В этом, несомненно, сказались и уроки традиционной скульптуры, и знакомство с теми европейскими художниками, которые отталкивались от нее, и, наконец, внимательное изучение картин Сезанна, хотя мы и не найдем здесь прямых переключек с французским мастером»³⁶.

Джон Кенакифе Мохл родился в 1903 г. в селении Динокана в Западном Трансваале. Учился в Школе искусств Виндхука (Юго-Западная Африка, ныне Намибия, - в 1915 г. отошла к Южно-Африканскому Союзу). Затем продолжил образование в Дюссельдорфе (Германия), после чего вернулся в Южную Африку. Большую часть жизни жил и работал в пригороде Йоганнесбурга Софиятауне. Умер в 1985 г. Джон Мохл был практически первым черным художником-преподавателем, организовавшим классы рисунка и живописи в своем доме. Автор многочисленных, преимущественно импрессионистских по манере, зарисовок жизни тауншипов. Один из немногих африканцев, писавших также пейзажи. Прекрасный колорист.

Профессионально выполненные пейзажи Мохла несколько озадачивали чиновников от искусства, считавших, что увидеть и передать на холсте красоту ландшафтов страны может только белый человек, а туземцу лучше сосредоточиться на и изображении соплеменников и зарисовках традиционного африканского быта. Услышав подобные “советы”, Мохл ответил: «Я африканец и когда Бог создал Африку, он также создал прекрасные ландшафты, чтобы мы, африканцы, могли любоваться ими и передавать эту красоту средствами искусства»³⁷.

Не добившись широкой известности, художник все же не прозябал в нищете, получил признание подлинных ценителей своего мастерства и участвовал в наиболее крупных выставках своего времени, таких как Имперская выставка 1936 года. Персональные выставки проводились начиная с 1941 года (Блумфонтейн). В 1943 г. получает премию Южно-Африканской Академии искусств. В начале 60-х гг. основал собственную

галерею - Апполо Арт гелери. В 1965 г. участвовал в выставке африканских художников и скульпторов Йоганнесбурга в галерее Пикадилли в Лондоне. В последний период своей жизни работал (и продавал свои работы жителям и туристам) в Соуэто. Стал по-настоящему широко известен лишь после смерти, что дало основание Йоганнесбургской Художественной галерее включить его работы в 1988 г. в состав экспозиции выставки «Утерянные традиции».

Знаковой фигурой для живописцев-африканцев стал художник и педагог Сесиль Скотнес, представитель белого населения (род. в 1926г.). Его кубистическая живопись и гравюры на дереве на темы южноафриканской истории (зулусский эпос и др.) - олицетворение двойственности южноафриканской художественной культуры с ее африканскими и европейскими корнями. Большое влияние на творчество Скотнеса оказал П.Пикассо, использовавший в своем творчестве традиции негритянской пластики.

В своих гравюрах на дереве Скотнес творчески воплощает динамизм и метафоричность африканской скульптуры, помогающие ему выразить дух и ритмы южноафриканской народной культуры вместе со своим бережным отношением к ней.

Успешная творческая и преподавательская деятельность Сесилия Скотнеса в руководимым им Центре искусств «Поли Стрит» (основан в 1949 г. как секция при муниципальном центре социальной помощи) для черных студентов в Йоганнесбурге – первом в стране художественном училище для черных студентов - в 50-е годы впервые пробудили как массовый интерес к занятию живописью и скульптурой среди городского черного населения, так и заинтересованность южноафриканских художественных галерей в приобретении произведений этой новой волны африканских художников.

Через организованные в 1952 г. при Центре курсы художественного мастерства (обычно двухгодичные) под руководством С. Скотнеса прошли многие впоследствии ставшие известными черные художники ЮАР: Эфраим

Нгатане, Дюрант Сихлали, Мхлаба Фени Думиле , Джулиан Мотау, скульпторы Лукас Ситхоле, Сидней Кумало, и Эзром Легае и др. В соответствии с сегрегационной политикой властей Центр был в 1960 г. закрыт (поскольку находился в «белом» районе), но обучение африканских художников переместилось оттуда в Джубили Центр (среди его выпускников – известный художник Леонард Матсосо) в центре Йоганнесбурга. В 1972 г. и этот центр пришлось перевести из Йоганнесбурга в крупнейший южноафриканский тауншип Соуэто (там он получил название центр искусств Мафоло), расположенный в 12 километрах от Йоганнесбурга. Нет худа без добра: в этой огромной резервации с трехмиллионным населением появился первый центр обучения искусству (в 1983г. к нему добавился учебный центр Фонда).

Будучи тесно связан с арт-дилерами и галереями, Скотнес сумел привлечь необходимые финансовые ресурсы и в середине 60-х гг. открыл еще несколько центров искусств в Соуэто, передав в 1966 г. всю сеть учебных заведений новому руководителю – Биллу Харту. Джубили Центр был в 70-е годы все же закрыт в соответствии с сегрегационными законами и переехал в Центр искусств Мафоло в Соуэто. Созданный в 1983 году антирасистски настроенным белым педагогом, последователем Скотнеса Стивеном Саком Йоганнесбургский фонд искусства стал первым межрасовым учреждением искусства в стране (остальные по закону 1955 г. «О отдельных услугах» должны были хотя бы формально предназначаться только для одной расово-этнической группы). Фонд в частности открыл классы для африканских студентов, которым расовые законы не позволяли учиться в вузах для белых («Открытая школа»).

Скотнес всегда стремился и умел сочетать преподавание европейской техники с использованием африканских традиций, поощрением творческой самостоятельности и самобытности, прививал своим ученикам любовь в Африке, чем снискал широкую популярность и признание среди черных жителей страны.

Процесс размывания «цветного барьера» в искусстве уже нельзя было остановить. В 50-е – 60-е годы 20-го века в ЮАР возникло, по словам Уолтера Батисса, «новое африканское искусство» черных художников, преобладающим творческим методом которого был, по мнению южноафриканского искусствоведа Эсме Берман, «гуманистический фигуративный экспрессионизм»³⁸. В 60-е годы монополия белого меньшинства в сфере искусства была де-факто ликвидирована, монополия на власть сохранялась и фактически и юридически еще три десятилетия.

Скотнес в 60-е годы вступил в творческое объединение «Амадлози групп», первый союз, в котором активно участвовали черные художники (из известных туда вошел еще скульптор и график Сидней Кумало, ученик и помощник Скотнеса в его Центре искусств, учившийся затем в течение ряда лет в Великобритании, в том числе у знаменитого Генри Мура).

Другим важнейшим центром подготовки черных художников чуть позже (основан в 1961 г. шведским миссионером П. Говиниусом) стал Центр искусств и ремесел «Роркес Дрифт» Евангелической Лютеранской церкви в Натале - церковные миссии вообще сыграли ключевую роль в формировании интеллигенции черного континента.

Особенно много миссионерских школ и колледжей, начиная со второй половины XIX века, было построено на Юге Африки. Как с большим недовольством отмечал Сесиль Родс, наверно самый известный британский колонизатор конца XIX века и периода англо-бурской войны, занимавший одно время, среди прочего, пост премьер-министра Капской колонии, « я видел несколько отличных колледжей для туземцев – там учеников обучали греческому и латыни, создавая таким образом любопытную разновидность двуногих: кафров-священников. Быть может, кафр-священник и весьма почтенное существо, но он принадлежит к классу, решительно ни к чему не пригодному. Ученых негров пекут дюжинами. Они носят черный галстук и белый галстук. А в результате получается: поскольку для этих господ нет никакого постоянного дела, они становятся агитаторами, начинают толковать

о том, что правительство худо и что народ их поработен. Одним словом, ученый негр – крайне опасное существо»³⁹. Миссионерские колледжи “пекли” кадры не только священников, но и педагогов, и даже, как в случае с “Роркес Дрифт”, мастеров искусств и ремесел. Первые уроки мастерства получили в церковных колледжах Жерар Секото и другие черные художники. Родс же и ему подобные отводили для африканцев лишь роль дешевой рабочей силы для заводов, шахт и плантаций белых фермеров. Но не все было в их власти.

Хотя основной упор в подготовке студентов «Роркес Дрифт» делался на прикладное искусство и ремесла (при максимальном стремлении сохранить африканские традиции), там была также создана школа изящных искусств, которую, в частности, окончил такой известный черный южноафриканский живописец, как Киприан Шилакое.

Центр «Роркес Дрифт» стал первым (по его образцу потом создавались другие) и очень успешным училищем искусств и ремесел, где в условиях межрасового сотрудничества и гармонического взаимодействия культур велась профессиональная подготовка творчески одаренных людей, в основном африканцев, не имевших достаточного образования для поступления в заведения с более высокими академическими стандартами. Международные связи руководства центра позволили сделать его «экспортно ориентированным», обеспечив представительство южноафриканских черных ремесленников и художников на множестве престижных международных экспозиций даже в период культурного бойкота ЮАР.

Из других центров подготовки черных художников можно упомянуть основанную в 1952 году художественную школу Ндалени в Натале при учительском колледже методистской миссии, формально предназначенную для повышения квалификации школьных учителей рисования. Как и в центрах искусств С. Скотнеса, здесь была принята так называемая ненавязчивая система обучения, при которой прошедшие европейскую школу мастерства белые преподаватели обучали африканцев лишь

техническим приемам использования различных художественных материалов живописи, графики и скульптуры, поощряя использование национальных традиций и деликатно помогая формированию собственной индивидуальной творческой манеры учеников. Из этой школы вышел ряд мастеров реалистической живописи и графики. Среди выпускников школы – известный художник Дан Ракгоате, а также И.Масике, Э.Нгкобо, А.Нибе и др. Немало скульпторов, окончивших эту школу, украшают монументальной и декоративной резьбой по дереву и камню общественные здания (Дж. Кубхека, Г.Мавусо, С. Седибане. С. Махлобо, а также упомянутый выше Д.Ракгоате).

Стоит отдельно отметить также факультет изобразительных искусств университета Форт Хейр, ставший в 70-е годы крупнейшим центром академического образования и профессиональной подготовки черных художников (пусть в рамках официальной политики «раздельного развития» - не всегда это было плохо). Подаренная университету и включенная в комплекс факультета изобразительных искусств компанией Де Бирс в 1988 г. галерея («Де Бирс Сентинери Арт Геллери») содержит богатейшую в стране и мире коллекцию черных южноафриканских художников (представлено свыше 170 мастеров).

Можно также упомянуть Центр африканского искусства Южно-Африканского института расовых отношений в Дурбане, сыгравший важную роль в профессиональном становлении и продвижении на художественный рынок многих африканских художников, прежде всего в провинции Наталь.

Южно-Африканский институт расовых отношений совместно с Натальским обществом искусств и Дурбанской художественной галереей организовали высоко престижные и коммерчески успешные биеннале «Искусство Южной Африки сегодня», проводившиеся с 1963 по 1975 гг., позволявшие многим молодым художникам и в первую очередь черным южноафриканцам впервые выставить свои работы. В ответ на массовый интерес городских африканцев к овладению творческими профессиями

различные центры подготовки черных художников стали появляться в 70-е годы в крупных городах в рамках или вопреки официальной политике. «Коммюнити арт проджект» (Общинный проект по искусству) в Кейптауне для черных и цветных студентов – еще один пример. Многие выпускники центров оставались на преподавательской работе, открывали новые центры, создавая эффект снежного кома.

В 50-60 гг. живущие в тауншипах черные художники, наиболее известные из них – Мхлаба Фени Думиле (1939-1991 гг.), Джулиан Мотау (1948-1968) и Эндрю Тшидисо Мотжуоади (1935-1968), породили течение, известное как «искусство тауншипов», стилизованное и экспрессивное, рисующее трущобный быт и бичующее расовое угнетение.

Идеологией этого направления стало пробуждение «черного самосознания», осознание черными жителями ЮАР своего бесправного положения и начало их борьбы (пока средствами искусства) за свои права и достоинство. Стилистический разброс здесь довольно велик, но преобладает так называемый социальный реализм (не путать с социалистическим), чем-то близкий к критическому реализму русских дореволюционных художников, но более по-африкански эмоционально-экспрессивный.

Центральными темами стали судьба человека в условиях гнета апартеида, тяготы жизни и повседневный быт обитателей трущоб, страдания матерей, неспособных обеспечить будущее своих детей и другие подобные.

Что касается техники и материалов, то из-за своей бедности художники тауншипов реже, чем белые художники, могли позволить себе писать масляными красками на холсте (исключением были немногие, такие как Эфраим Нгатане, чьи яркие красочные холсты украшают сегодня многие южноафриканские музеи и галереи), вынужденно предпочитая бумагу и карандаш или уголь, а также акварель.

«Искусство тауншипов» сыграло важную идеологическую роль, разрушая художественными средствами мифы официальной пропаганды режима апартеида и «пробуждая совесть» белых соотечественников и

мировой общественности. Представители «Искусства тауншипов» - первая большая группа черных художников, влившихся в сферу художественного творчества в середине XX столетия. В их творчестве соединились два основных русла, характерных и для процесса развития изобразительного искусства Африки в целом.

С одной стороны (а в ЮАР и в значительно большей мере, чем в остальной Африке) – это «ученое искусство», создаваемое африканцами, прошедшими выучку у европейских мастеров, как на месте, так и получив профессиональное образование в Европе (реже в США) и по возвращении на родину включившимися в подготовку местных художественных кадров. При этом для «искусства тауншипов» характерна и другая составляющая – многочисленные переходные формы, порожденные детрибализацией и складывающейся урбанистической культурой - от традиционного искусства до городского изобразительного фольклора. Это искусство также не утратило еще непосредственной связи с повседневной жизнью африканцев как представителей своего этноса, племени – в большинстве своем горожан первого поколения.

Они интересны тем, что отражают быстро меняющуюся картину южноафриканской действительности, причем непосредственно, стихийно и динамично, что не всегда удается устоявшемуся профессиональному искусству. Эти переходные формы «обладают и самостоятельной эстетической значимостью, не уступающей не всегда еще зрелым плодам профессиональной живописи и скульптуры. Они свидетельствуют о начавшемся процессе вовлечения широких кругов африканского общества в сферу художественного творчества, их можно рассматривать как стихийно возникающий механизм, позволяющий в сжатые сроки преодолеть стадияльное отставание и одновременно наиболее органично решить задачи преемственности, которая в обозримом будущем, по-видимому, останется центральной проблемой современного искусства Африки» (в том числе

Южной-Ю.С.)⁴⁰. Большое влияние на эту группу художников оказал Сесиль Скотнес.

Наиболее яркой фигурой среди представителей «искусства тауншипов» считают получившего международную известность и умершего, как и Секото, в эмиграции, Мхлаба Думиле-Фени.

Сын бродячего торговца и проповедника, Думиле всю жизнь продолжал по своей и не по своей воле переезжать с места на место. После школы учился декоративно-прикладному искусству и рисунку на литейно-гончарном предприятии. Впервые обратил на себя внимание в 1963 году, когда, заболев туберкулезом, проходил курс лечения в йоганнесбургской больнице-санатории Барагвана, где вместе со своим другом Эфраимом Нгатане (выпускник Центра искусств «Поли Стрит», написал очень выразительный портрет Думиле той поры) талантливо разрисовал стены лечебницы. Нгатане привел Думиле в Центр искусств Джубили, где Сесил Скотнес в течение нескольких недель помогал ему совершенствовать технику рисунка. Билл Эйнсли предоставил ему свою мастерскую и обучал скульптуре.

Думиле работал в основном в жанре графики и резьбы по дереву. Получил широкую известность в 1967 году, когда пять его работ были выставлены на биеннале в Сан-Паолу (Бразилия). Несмотря на свое международное признание, художник постоянно подвергался расовой дискриминации – жил в Йоганнесбурге и Кейптауне под постоянной угрозой высылки в резервацию, чему в конце 60-х гг. предпочел эмиграцию в Великобританию, а затем США (в 1979-80 гг. работал как гость-художник в Африканском гуманитарном институте Калифорнийского Университета в Лос-Анжелесе, через некоторое время переехал в Нью-Йорк, где и умер в 1991 г.). В эмиграции много занимался книжной графикой.

Творчество Думиле пронизано протестом против всех видов расового неравенства и несправедливого социального устройства. Художник, которого часто называют Гойей тауншипов, любил заостренно-гротескную форму

графического письма (например, «Страх», 1966 г., Художественный музей Претории, «Африканская Герника», 1967, галерея Университета Форт Хейр). В гротескных формах - злая сатира на «благополучное общество» государства апартеида. Страшные деформированные фигуры, как-бы вышедшие из ночного кошмара, воскрешают в памяти образы Гойи и немецких экспрессионистов. Однако искусство Думиле нельзя назвать эпигонским или подражательным – во всем чувствуется африканская самобытность и собственный новаторский стиль художника. Он прибегал к заимствованию лишь для создания выразительных средств собственного языка. Напряженные позы и жесты, особый ритм и искаженная телесная конфигурация моделей призваны передать внутреннее состояние и духовный опыт художника, а нарочитые деформации служат нагнетанию эмоций « в нужном ключе». Рисунки создавались художником спонтанно, как «материализация подсознательного», в состоянии близком к трансу.

«Африканская Герника» в определенном смысле является кульминацией творчества Думиле. Эта картина может быть названа почти автобиографической, отражающей мироощущение художника, драматический опыт его жизни. Эта огромная работа 2,5 на 3 метра выполнена углем и считается одним из наиболее сильных и выразительных полотен художников черного континента. Она производит неизгладимое впечатление благодаря своей эмоциональной насыщенности и силе спонтанного самовыражения.

«Герника» Думиле состоит как бы из двух вертикальных поверхностей. На передней – четко прорисованные фигуры, на заднем плане – туманные образы, фигуры – намеки или даже призраки. На переднем плане две апокалиптического вида человеческие фигуры балансируют на двух коровах. Деформированные и изуродованные, с отвратительными гримасами, эти две страшные «расчеловеченные» фигуры нагнетают страх и обреченность. Вокруг них создается блеклое невротическое окружение из отдельных фигур и групп. В мертвенном свете двое молодых людей курят даггу (марихуану),

одиноким стоит министр по делам религий, на которого никто не обращает внимания, как и на играющего джазового музыканта-пророка; игорный столик, ребенок, брошенный матерью и сосущий вымя коровы и др. Присутствующие коровы и другие животные и птицы, по мнению некоторых критиков, - архетипические символы из подсознания Думиле, остро переживающего невыносимые условия жизни в скученных и зловонных тауншипах и тоскующего по навсегда утерянному пасторальному прошлому⁴¹. Исполненное в черно-белых тонах, полотно по своей художественной выразительности превосходит немало полихромных картин. И деформации, к которым прибегает Думиле, по-своему глубоко обоснованы, выражая ужас, безумие и отчаяние падающего в небытие мира (переключка с «Герникой» Пикассо).

Несмотря на преобладающее апокалиптическое мироощущение, в работах Думиле мы находим не только «негатив», но и активное утверждение человеческого и национального достоинства африканцев, их одаренности в музыке, особой пластичности жестов и т.п. Для художника характерны крепкая точная линия рисунка, умение остро схватить характер, великолепная способность передачи настроения.

Среди последователей Думиле – молодой талантливый колорист Джулиан Мотау из Соуэто (1948-1968 гг.) погибший двадцатилетним в результате бандитской перестрелки накануне своей первой и последней персональной выставки в Претории.

Эндрю Мотжуоади (1935-1968) родился в Северном Трансваале и провел большую часть жизни в одном из тауншипов близ Претории (Мамелоди), отображая в своих произведениях, иногда в фантастически преображенном виде, мир этого черного гетто. Начал работать маслом в 1964г. и уже в 1965-ом на выставке африканских художников в лондонской галерее Пикадилли работы Мотжуоади («Грошковые свистуны») и йоганнесбургского художника Эфраима Нгатане («Предложение») немедленно нашли покупателей. Сочетая окружающую реальность и

библейские сюжеты Мотжуоади в 1965 г. пишет в окрестностях тауншипа Мамелоди проникновенное «Сионское крещение», где черный пророк опускает в воду черную же грешницу, и от искренности ее покаяния зависит, всплывет ли она обратно⁴².

Остро социально, проникнуто неприятием господствующего в стране режима творчество другого африканского представителя «искусства тауншипов» Джорджа Мсиманго (род. В 1949 г.). Мсиманго, как и Думиле, характеризует острое неприятие дискриминации, своим творчеством он отражает и акцентирует атмосферу страха и гнета, царящую в черных гетто. Художник проявил себя большим мастером рисунка.

Большинство его рисунков (обычно выполненных углем) – это своего рода портреты – типажи: «Музыкант», «Нищий», «Проповедник».

Экспрессивность художественного языка Мсиманго ярко и непосредственно передает интенсивность чувств, которые он вкладывает в свое творчество. Средства художественного выражения Мсиманго, – нервная изломанная и, вместе с тем, сочная и бархатистая линия угля, резкие контрасты белого и черного, не знающие полутонов (подчас они как бы меняются местами, вызывая эффект негатива), гиперболизированные человеческие фигуры, заполняющие всю поверхность листа от верхнего до нижнего предела, иногда буквально «кричащие» образы (зашедшийся в крике и закативший глаза проповедник, ревущие медные трубы), - непосредственно передают характерный для художника эмоциональный накал, вызывают стремление вырваться на свободу за пределы заранее установленных рамок, нарушить сковывающие человека запреты и ограничения.

Каждый лист рисунков Мсиманго достаточно четко тематически выдержан. Изображаемые предметы несут разную смысловую нагрузку. Набор предметов и символов, от простейших, указывающих на род занятий данного человека, до сложных и неоднозначных, помогает художнику создать вокруг него определенную эмоциональную атмосферу. Часто предметы-символы подчеркнута повторяются, удваиваются и утраиваются. У

проповедника сразу три креста – на лбу, на четках и на священном писании, зажатом в правой руке. Музыкант играет на гитаре или банджо, опутан двумя громадными саксофонами и в дополнение сбоку к нему приставлен старинный патефон. При этом нужно отметить, что несмотря на изобилие, казалось бы, несовместимых аксессуаров, Мсиманго каждый раз добивается цельности общего композиционного и образного решения.

В работах художника вещи как предметы профессиональной деятельности или выразители его социального статуса нерасторжимо связаны с человеком, продолжают его и сливаются с ним в единое целое, поглощая его полностью и нивелируя его индивидуальность. Весь этот мир вещей играет важную роль в работах Мсиманго: он говорит нам о том, что общество (в данном случае южноафриканское, хотя здесь возможны и более широкие обобщения), ограничивает человеческую личность жесткими социальными рамками, вписывает ее раз и навсегда в строго определенные кастовые границы, переступить которые никому нельзя. Понятно, что при этом художник смотрит на мир прежде всего «из амбразуры» тауншипа, а система апартеида действительно довела отчуждение личности африканца до беспрецедентных масштабов.

Персонажи Мсиманго иногда щеголеваты, хотя босые ступни вылезают из элегантных брюк, иногда нарочито грубы и неряшливы. Приметы бытовой приземленной реальности, часто нарочито гиперболизированные, служат художнику средством социального обобщения. С известной осторожностью можно утверждать, что соединение реального, увиденного в жизни, и надуманного, фантастического, подчас переходящего в фантазмагорию, является не только одной из характерных черт творчества черных художников страны, но и одним из элементов формирующейся южноафриканской художественной школы.

Еще одним видным представителем «искусства тауншипов» является Эфраим Нгатане (1938-1971), друг и в какой-то мере учитель Думиле, живший недолго, но оставивший яркий след в истории южноафриканской

живописи. Он родился в Лесото, жил в Йоганнесбурге с 1942 г., учился у Сесилия Скотнеса в Центре искусств «Поли стрит» в 1952-1954 гг., затем у американского миссионера Халла Данкана в 1954-1956 гг. В 1958г. вместе с другими выпускниками «Поли стрит» расписывал фресками церковь Пресвятой девы Марии в Орландо. С 1960 г. уже сам преподавал рисунок и живопись в Центре искусств «Джубили». Поначалу писал в основном акварелью и гуашью, постепенно учась переносить атмосферу спонтанности и импрессионистскую свежесть восприятия своих акварелей в масляную живопись.

Любимые темы художника – сценки из жизни тауншипов: играющие дети, свадьбы и похороны, давка в часы пик, - в общем, жизнь обитателей трущоб с ее маленькими радостями и глубокой печалью. Приобрел известность после участия в 1960 г. на выставке «Художники славы и надежды» в Йоганнесбурге. В 1962 и 1964 гг. там же успешно прошли его персональные выставки, а в 1965 г. он уже участник выставки «Африканские художники и скульпторы из Йоганнесбурга» в галерее Пикадилли в Лондоне.

К концу жизни «трущобный реализм» тауншипов перестает удовлетворять его творческие запросы и его живопись становится все более абстрактной. Композиционно его работы теряют перспективу и становятся как бы двухмерными. При этом он остается тонким и деликатным колористом. Умер после скоротечной болезни в марте 1971 г., оставив после себя множество талантливых работ, которые хранятся почти во всех крупных частных и общественных коллекциях ЮАР и ряде зарубежных.

Наряду с «искусством тауншипов», а где-то пересекаясь с ним, развивалось и творчество художников иррационально – мистического направления. Говорят сами за себя названия работ талантливого графика Дана Ракгоате (род. в 1940 г.) : «Мистическая флейта», «Смерть пророка», «Погребение героя». Сам художник считает, что мистика, смерть, нищета стали центральными темами его творчества в связи с ранней потерей близких и другими трагическими обстоятельствами его жизни. Иррациональные,

мистифицированные и подчас нарочито усложненные, порожденные смятенным сознанием художника образы создают ощущение лабиринта, из которого нет выхода. Для работ Ракгоате характерна экспрессия формы как таковой, своеобразная эстетизация и обнажение приема, особенно в гравюрах на дереве и линолеуме.

Сказочными, мифическими существами населены многие картины Киприана Шилакое (1946 - 1972 гг., также автор множества гравюр и деревянных скульптур, погиб в автокатастрофе), погружающие зрителя в мир африканских тотемов и мифов. Персонажи этого странного мира демонстрируют определенный эскапизм художника, ностальгию по «золотому веку» в общем не свойственную искусству ЮАР. Однако было бы упрощением видеть в этих работах лишь своего рода художественную интерпретацию традиционных фольклорных или религиозных сюжетов, социальный подтекст здесь также очевиден и горек.

Офорт, обычно выполненный сухой иглой - излюбленная техника художника. Необычная, достаточно оригинальная и технически совершенная система его офортов используется для передачи вполне определенного настроения. Эмоциональная атмосфера тревоги, настороженности, неясного ожидания становятся лейтмотивом творчества Ракгоате. Лишь немногие работы художника можно назвать жанровыми, имеющими определенную фабулу. Это, например, двое заблудившихся детей, стоящих под фонарем возле изгороди («Куда им идти?», без даты) или слепой с большими невидящими глазами, мягко ощупывающий предметы («Слепой», 1969).

Часто художник населяет свои работы вымышленными фантастическими персонажами, полудетьми-полувзрослыми. Они живут в мистическом мире, где отсутствует небо, царит полумрак и освещенное пространство ограничивается передним планом. Эти существа собираются кучками, прижимаются друг к другу, выстраиваются в ряд или расходятся. Причудливые узоры их одежды соединяют африканские, европейские и восточные мотивы. Их круглые безволосые и гипертрофированные головы

делают их похожими на инопланетян. В их глазах – тоска, недоумение и тревога. Вокруг могут быть разбросаны головки меньшего размера, олицетворяющие ушедших или еще не рожденных существ («Мы хотим видеть Коко», 1972).

Трудно однозначно оценить этот обширный тематический цикл Шилакое: кто-то свяжет его только с мифологическими представлениями африканцев, кто-то найдет социальную и гуманистическую подоплеку.

Первой получившей широкое признание черной женщиной-художницей ЮАР (удостоена в 1989 г. специальной премии «Стандарт Банка» для молодых художников) стала Хелен Макгабо Себиди (род. в 1943 г.).

Выросшая в сельской общине Северного Трансвааля (училась рисовать у бабушки, занимавшейся традиционной росписью стен, потом у художника Джона Мохла) и затем болезненно приспособливавшаяся к городской жизни.

Она выражает в своем творчестве, как отмечает в каталоге ее выставки 1989 г. критик Марион Арнольд, бурные перемены в жизни Южной Африки на рубеже 90-х годов. Она широко использует масло, пастель, коллаж, разрушая и реконструируя формы и пространство.

В коллекции Южноафриканской Национальной галереи есть ее картина «Мать детей держит острую сторону ножа» (1988 г.). Как говорит сама художница, «существует характерная для африканской традиции поговорка, что именно женщина держит в своих руках острие ножа. На картине женщина, держащаяся за острие ножа как бы говорит: это то, что я должна сделать, это мой путь»⁴³. Может быть, она хочет остановить нарастающее насилие?

Есть и работы в более традиционной реалистической манере: на холсте Себиди «С полей, несущих еду» (1979 г., частная коллекция) изображены женщины, в большинстве немолодые, бредущие по полю с тяжелыми корзинами на головах - грустная картина, особенно учитывая, что мужчин

рядом нет (в традиционной африканской общине обработка полей - удел женщин).

Парадоксально, но и «искусство тауншипов» 60-х и «искусство сопротивления» 70-х – 80х гг. вполне вписывались в западную субкультуру молодежного протеста примерно той же эпохи. Причем для черного населения ЮАР культурной, точнее, контркультурной моделью в очень большой степени стало подчас достаточно агрессивное самоутверждение афро - американцев США со всей соответствующей атрибутикой (от идеологии «черного самосознания», южноафриканский проповедник которого, Стив Бико, умерший в 1977 г. в заключении, стал культовой фигурой, и наиболее яркого и значимого контркультурного течения «власть черным» до настенной живописи–граффити и символики молодежных банд.

То же можно сказать и об исполненном боли и гнева искусстве черных художников, которое, вызывая вполне естественное сочувствие к жертвам расовой дискриминации, подчас еще и очень хорошо вписывалось в стилевые особенности модернизма с его эстетикой ужасного и безобразного.

Бессмысленность бытия, разрушения, страдания и смерть становятся для него сюжетами, вызывающими особый художественный интерес. Особую популярность, как в ЮАР, так и в ведущих странах Запада приобрели такие художники, как Думиле, с его тяготением к гротеску, уродливым и мрачным сторонам бытия.

Конечно, в отличие от холодно-отстраненного западного модернизма, декадентски смакующего часто надуманные страдания, искусство Думиле и большинства других южноафриканских черных художников характеризует глубокая искренность передаваемых переживаний, имеющих вполне реальную жизненную почву.

После ранней смерти Джулиана Мотау, Эндрю Мотжуоади, Эфраима Нгатане и эмиграции Мхлаба Фени Думиле «искусство тауншипов» как направление стало постепенно увядать и замещаться стилизованным под

работы перечисленных мастеров декоративно-экзотическим кичем на потребу туристам («аэропортное искусство»).

К середине 70-х годов «искусство тауншипов» в целом исчерпало свою роль, как в творческом, так и в практическом плане, дав при этом «путевку в жизнь» почти двум сотням черных художников. Сохраняя интерес к социальной проблематике, а подчас и напрямую участвуя в акциях сопротивления режиму апартеида, наиболее одаренные черные художники стали тяготиться узкими тематическими и эстетическими рамками описания трущобной жизни и быта.

Одни, как Луис Макхубела, увлеклись формальными поисками. Другие, как Луки Сибийя и Фикикле Магадлела, «ушли» в мифы и легенды африканской истории. У третьих, как, например Леонард Матосо, социальная направленность произведений стала выражаться более эстетически изощренно и опосредованно. У скульпторов поиск новых форм приводил подчас, как в работах известного резчика по дереву Дж. Кекана, к творчески продуктивному соединению приемов традиционной резьбы с лаконизмом художественного языка современной американской и европейской скульптуры.

Если рассматривать идейные и творческие искания черных художников ЮАР в более широком международном контексте, можно отметить много общего: все человечество в XX столетии столкнулось с глобальностью катастроф, с ощущением прервавшейся связи времен, утратой традиционных этнических и этико-эстетических ценностных ориентиров, что породило глубокий разлад в душах многих художников, девальвацию образцов и авторитетов, привело к усилению (но отнюдь не победе) деструктивного и иррационального начал в искусстве.

Нужно сказать, что вразрез с официальной идеологией апартеида ("раздельного развития") белые художники, как правило, с симпатией относились к своим черным коллегам, помогая их профессиональному становлению и преодолению изоляции в сегрегированном обществе (Сесиль

Скотнес, Уолтер Батисс, Джудит Мейсон и многие другие). Наряду Скотнесом особенное признание за свои подвижнические усилия в этой области снискал художник Билл Эйнсли. Выше уже упоминалась его помощь Думиле. В 1972 г. он организовал учебную студию (преимущественно для черных студентов), которая расширялась и развивалась, став в 1982 г. Йоганнесбургским Художественным фондом.

В 1978 г. он принимает активное участие в создании Федеративного Союза черных художников (FUBA) с центром в Йоганнесбурге и целого ряда других объединений. После общенациональной общественно-научной конференции «Состояние искусства в Южной Африке» в Кейптауне в 1979 г., главной темой которой было неравенство возможностей профессиональной подготовки белых и черных студентов в сфере искусства (в итоговой резолюции деятели культуры и искусства позиционировали свою оппозиционность режиму апартеида и призвали к бойкоту официально поддерживаемых государством выставок), он стал признанным лидером движения примирения и сотрудничества между белыми и черными художниками, направленного на преодоление социальной несправедливости в отношении черных работников искусства и всестороннюю помощь им.

Создание в 60-80-х гг. многочисленных учебных центров и ассоциаций, свободно принимавших представителей черного населения и оказывавших им разностороннюю помощь и поддержку, позволило не только вовлечь в творческий процесс сотни одаренных художников, которые без этой помощи остались бы вне искусства, но и реализовать важную коммуникативную функцию, в значительной мере преодолеть изоляцию между белыми и черными художниками, расовую сегрегацию в сфере культуры и искусства в более широком аспекте.

Разностороннюю творческую и гуманитарную деятельность Билла Эйнсли прервала безвременная гибель в автокатастрофе в 1989 г., но главное в своей жизни он совершить успел ⁴⁴.

Во многом благодаря усилиям таких подвижников и созданных ими профессиональных и общественных организаций искусство черных художников ЮАР не удалось загнать в узкие племенные рамки в соответствии с установками политики апартеида. Напротив, сохраняя, по крайней мере частично, свои этнокультурные корни и почву, оно развивалось во взаимодействии и, в значительной степени, в русле художественной жизни страны и мировой урбанистической цивилизации, обогащая ее творческую мозаику.

Черные южноафриканские художники, хотя и немногие, были представлены на выставках южноафриканского искусства 40-х - 70-х гг. за рубежом: на первой передвижной международной в 1948 г. это был Секото(единственный черный художник), на биеннале в Венеции - Сидней Кумало(1966), Майкл Зонди(1966), Лукас Ситоле(1968), на биеннале в Сан Паоло – Мхлаба Фени Думиле (1967), Сидней Кумало (1967), Леонард Матсосо(1973, 1974) и др. С. Мвуси получил заказ на оформление зала собраний Комиссии США по ЮНЕСКО в Бостоне. Работа молодого африканского художника из тауншипа Леонарда Матсосо (род. в 1950 г.) «Бушмен» была отмечена премией биеннале Сан-Пауло 1973 года. Рисунки карандашом и углем на бумаге Эзрома Легае (он известен также как скульптор) были удостоены почетной грамоты на биеннале 1979 г. Вальпараисо, Чили.

Биеннале в Вальпараисо оставалось к началу 80-х годов единственным международным культурным мероприятием, где управляемая белым меньшинством ЮАР была представлена официально, затем и этот канал был перекрыт. Поводом послужил отказ южноафриканского Департамента национального образования направить на выставку трех оппозиционно настроенных художников, - Леонарда Матсосо, Поля Стопфорта и Нильса Бурвитса.

После восстания в Соуэто 1976 г. и введения чрезвычайного положения страна вступила в полосу репрессий и вооруженной борьбы, активная фаза

которой продолжалась до освобождения из заключения в 1990 г. лидера Африканского Национального Конгресса (АНК) Нельсона Манделы и начала переговоров о политическом переустройстве ЮАР.

Для воссоздания исторического фона, на котором развивалось в те годы искусство ЮАР, можно сказать несколько слов о событиях в Соуэто в июне 1976 г., положивших начало длительному периоду социальных потрясений. В литературе на эту тему иногда говорится о расстреле мирной демонстрации африканских школьников, что не вполне соответствует действительности. Подростки-старшеклассники из этого крупнейшего южноафриканского тауншипа вышли на демонстрацию, протестуя против введенного накануне обязательного преподавания в школах второго, наряду с английским, государственного языка страны - языка африкаанс (местный диалект голландского). Дело в том, что африканеры – буры традиционно считались у африканцев более жестокими угнетателями, чем англичане, и их язык вызывал у черного населения особое неприятие, хотя, конечно, учить его для успешной карьеры в стране, управляемой африканерами, все равно вероятно следовало. Старшеклассники были в основном выходцами из зажиточной прослойки тауншипа, включая, по злой иронии судьбы, детей полицейских (у выходцев из бедных черных семей образование обычно ограничивалось начальными классами). Подростки вели себя агрессивно и стали забрасывать полицейских камнями, в ответ на что те открыли огонь из огнестрельного оружия (резиновых пуль тогда не было).

Полиция проявила чрезмерную жестокость, открыв сразу огонь на поражение, и несколько школьников было убито. В толпе африканцев оказался фотограф и вскоре снимки подростков, уносящих тела своих убитых товарищей обошли южноафриканскую и мировую прессу (в июне 2004 г. в Москве, в музее декоративно-прикладного искусства, прошла южноафриканская фотовыставка, посвященная этому событию и столетию англо-бурской войны) вызвав взрыв негодования и новую эскалацию насилия, переросшую в вооруженную борьбу.

Интересно отметить, что если в начале двадцатого века русские воевали в Южной Африке на стороне буров (при негласной поддержке царского правительства), то ближе к концу его вооруженной борьбе АНК против возглавляемого бурами - африканерами государства активно помогал СССР (правда, при этом тайно продавая свои алмазы южноафриканской компании «Де Бирс»). Множество активистов АНК получило идеологическую и военную подготовку в Советском Союзе, правда последний распался еще до того, как разрешилась ситуация в ЮАР (1994 г.).

В эти годы возникает такое направление (с участием как черных, так и некоторых белых художников), как «искусство протеста» или «искусство сопротивления», когда «к штыку приравняли перо» и кисть художника, с активным использованием атрибутики западного молодежного протеста 60-70-х гг. и даже определенной «переключкой» с российским агитпропом времен гражданской войны. Национальный колорит придавало обильное присутствие в картинах змей, крокодилов, гиен «с политической подоплекой». Расцвело искусство революционного плаката и граффити.

В те годы, со второй половины 70-х до конца 80-х гг., международное сообщество все жестче бойкотировало ЮАР, что ударило и по художникам страны, за исключением явных оппозиционеров и эмигрантов (так, большая персональная выставка Думиле прошла в 1988 г. в Нью-Йорке, несколько выставок «альтернативной» культуры Южной Африки прошли в конце 80-х гг. в Амстердаме), а примкнувшие к протестному искусству внутри страны старались бойкотировать любые официальные мероприятия и выставки.

Среди художников этой «новой волны» можно отметить Пола Сибиси, Тревора Макхобо, Билли Мандинди, Сипхо Хлати, Давида Колоане, Бернарда Тшасинде, Патрика и Сиднея Холо, Бонгиве Дхломо, Авхашони Мейнганайе и ряд других. Стало более социально ангажированным и откровенно протестным искусство таких утвердившихся мастеров, как Эзром Легае и Леонард Матсосо. Написал своего «Черного Иисуса» в память о мучениках борьбы против апартеида в целом аполитичный Жорж Пемба.

В условиях нараставшего вооруженного противостояния, эскалации насилия и репрессий страну в 70-е – 80-е годы (вслед за Думиле) покинули добровольно или были вынуждены покинуть такие черные и белые художники, как Азария Мбатха, Луис Макхубела, Сесили Саш, Нильс Бурвитс и другие.

В завершение этого очерка творчества черных художников страны «можно сказать, что при всех индивидуальных отличиях творчества рассмотренных художников, за ними уже довольно отчетливо возникают признаки национальной художественной школы. По-своему восприняв уроки европейского искусства (Секото), что в какой-то мере было облегчено непрерывавшейся традицией искусства белых художников, живших в Южной Африке, она постепенно начинает приобретать черты национального своеобразия.

В основе их поисков лежит обостренное чувство окружающей чудовищной действительности, несмотря на то, что чаще она отражается в работах южноафриканских художников опосредованно, иносказательно, а подчас принимает экспрессивно-гротескные формы. Однако ведущие тенденции искусства ЮАР, которые наиболее отчетливо отразились в творчестве перечисленных художников, позволяет ощутить самую атмосферу жизни страны, порожденную апартеидом...»⁴⁵. Сегодня к этому можно добавить, что после краха режима апартеида и мирных демократических перемен в стране формирование национальной художественной школы продолжается на межрасовой основе и во многом благодаря творческой и гуманитарной деятельности большого числа белых художников и деятелей искусства, которые в свое время, невзирая на расовые запреты, помогли сотням одаренных африканцев получить образование и включиться в общий художественный процесс. Приобщившись к европейской художественной культуре и используя ее достижения, наиболее талантливые африканские живописцы оказались способны к глубокому творческому прочтению своих национальных традиций.

**Глава IV. 70-е – 90-е годы XX века: искусство периода
кризиса и краха режима апартеида, перехода к новой
государственности**

После увлечения различными формально - абстрактными изысками в 60-70-е годы (например, геометрические абстракции Кевина Аткинсона (род. в 1939г.) южноафриканская живопись 80-х – 90-х гг., сохраняя широкий плюралистический разброс направлений, используя новые технические средства, все же в значительной мере вернулась к экспрессивному реализму и социальной проблематике фигуративного искусства. Это соответствует и общемировым тенденциям.

С 60-х годов интерес к абстракционизму спадает. Вместе с ним в основном завершается и эпоха модернизма. Дойдя до крайней абстрактности, живописное искусство вновь возвращается к предметности и конкретности жизненных проблем. Впрочем, для наступившей эпохи постмодернизма характерен стилевой плюрализм. «Постмодернизм ведет поиски нового языка современного искусства, основанного на синтезе реалистического, натуралистического, романтического способов воспроизведения реальности с сюрреалистическими, абсурдистско-гротескными, символическими формами»⁴⁶. То же можно сказать и в отношении техники живописи: свободный поиск и сочетание, подчас на грани абсурда, самых различных материалов и изобразительных средств. Подобные сочетания демонстрирует, в частности, известный современный южноафриканский художник Вильям Кентридж (род. в 1955 г.), живописец, график, художник кино, чьи работы, выполненные углем в соединении с пастелью, размывают многие жанровые границы, оставаясь все же в рамках фигуративного искусства (рисунки углем и пастелью к видеофильму «Воздержание, ожирение и все равно старение»,

удостоенные золотой медали Рембрандта на Кейптаунском триеннале 1991 г.).

Острая социальная направленность и гуманистическое видение мира (в сочетании с постмодернистской эклектикой стилей) характерны для целой плеяды южноафриканских женщин-художниц: Джудит Мейсон (род. в 1938г.), Деборы Белл (род. в 1957 г.), Пенелопы (Пенни) Сиопис (род. в 1953г.) и упомянутой выше черной южноафриканки Хелен Себиди (род. в 1943г.). Как сказала П.Сиопис, «мне интересно как предметы могут нести следы личного опыта и одновременно отражать действие больших социальных сил»⁴⁷. Наверно об этом свидетельствует ее очень условная картина «Сомнабула: Трансвааль шотландский» (1999 г.), где предметы ушедшего быта размещены на старом армейском коврике.

Наряду с модернизмом, на протяжении всего XX столетия продолжается развитие искусства, не порывающего с реалистическим видением мира. Вот уже более полувека не спадает интерес как в ЮАР, так и за ее рубежами к личности и творчеству русского по происхождению художника Владимира Григорьевича Третчикова. Высокомерно-пренебрежительное отношение к нему многих арт-критиков, считающих Третчикова не более чем «мастером коммерческого кича» (т.е. ловко сработанного «псевдоискусства»), с лихвой компенсируется огромной популярностью этого безусловно талантливого самоучки у самой широкой публики «от Кейптауна до Гонконга и Нью-Йорка».

По тиражам репродукций и эстампов, а они миллионные, «Китайка» или «Зеленая леди» Третчикова обогнала произведения многих великих классиков и современников художника⁴⁸, однако для этого самого популярного в стране и мире южноафриканского художника не нашлось места ни в книгах ведущего искусствоведа страны Эсме Берман ни в основных национальных галереях (теперь у них уже и средств нет на покупку его работ).

Жизнь «Третчи» (как зовут его англоязычные друзья) напоминает остросюжетный приключенческий роман, причем с привкусом мистики.

Рожденный в 1913 г. в Петропавловске (Южная Сибирь, ныне Казахстан), он доживает свой долгий век на вилле в фешенебельном пригороде Кейптауна Бишоп Корт.

После октября 1917-го был вывезен бежавшими от революции родителями в соседний Китай (Маньчжурию). Оказавшись в центре русской эмиграции, Харбине, Владимир рано потерял родителей и уже с 11 лет начал зарабатывать себе на жизнь. В свободное от «черной» работы (разнорабочим в театре, печатником в типографии) время подросток самозабвенно рисовал. В 15 лет он нарисовал портреты Ленина и вождя китайской революции Сунь Ятсена, восхитившие директора Китайской Восточной железной дороги (КВЖД), которая тогда принадлежала СССР. Директор дал юному дарованию золотые рубли и направил на учебу в Москву, до которой Владимир не доехал, будучи обворован в Шанхае собственным братом и потеряв навсегда шанс стать выдающимся советским художником или сгинуть в ГУЛАГЕ.

Первая из 52-х персональных выставок художника состоялась уже в 1933 г. в Шанхае (где он работал карикатуристом в «Шанхай Ивнинг Пост»), затем его нанимает художником по рекламе крупнейшее рекламное агентство британской Малайи, а уже в 1939 г. его награждает медалью Галерея науки и искусства Нью-Йорка (картина художника представляла Малайю на Всемирной ярмарке).

В Шанхае он встретил свою жену Наталью-тоже из семьи русских эмигрантов. Вторая мировая война застала Третчикова в британской колонии Сингапуре, где он работал в министерстве информации. Стремительное японское наступление разделило семью: жена с маленькой дочкой Мими сразу после внезапной японской бомбардировки 15 декабря 1941 г. успели эвакуироваться в Кейптаун, а британский военный корабль, на котором неделей позже отплыл Владимир, был настигнут и потоплен японской

эскадрой (суеверный Третчиков именно этого с ужасом ждал, так как корабль, отплыв, вернулся в гавань чтобы забрать на борт какого-то британского чиновника, а возвращаться – плохая примета).

Молодой художник чудом остался в живых, получив последнее место на спасательной шлюпке только потому, что ему доверили везти чужого ребенка, и сумел за три недели добраться до Явы в уже, как оказалось, оккупированной Японией голландской Индонезии. Был брошен в тюрьму, затем, как русский (а СССР тогда с Японией не воевал) выпущен и провел в Индонезии (в Джакарте) всю войну, не зная о судьбе своей семьи. Зарабатывал на жизнь газетными карикатурами. Писал также портреты на заказ. Обладая огромной работоспособностью, трудился днем и ночью.

Встретил другую женщину, Леонору Молтемо (молодая женщина, высокооплачиваемый бухгалтер, пришла к художнику заказать свой портрет), дочь голландского пилота и малайки, которая стала его музой и любимой моделью, «Ленкой». Один из первых ее портретов – вызывающе эротичный для все еще достаточно пуританской середины XX века «Красный пиджак», накинутый на обнаженное тело полувосточной красавицы, с лежащим рядом малайским ритуальным кинжалом. Можно не сомневаться, что впоследствии репродукции этой картины украсили многие рабочие общежития. Когда много лет спустя, уже живя в Южной Африке, художник продал картину, служившую ему, по замыслу Леоноры-Ленки, своего рода оберегом, сбылось ее предсказание и удача отвернулась от него. После подряд двух тяжелейших автокатастроф, от последствий которых художник так до конца и не оправился, «намек судьбы» был понят и Третчиков выкупил обратно «Красный пиджак».

В Индонезии работы художника по достоинству оценил богатый коллекционер картин Сукарно, впоследствии ставший президентом страны. Но лучшие картины художник продавать отказался – готовился к персональной выставке. Многие написанные в Джакарте работы произведут через несколько лет фурор в Южной Африке, Америке и Европе.

Дом, в котором жили художник и его подруга, неоднократно подвергался обыскам японского «гестапо», Кемпетай, – Третчикова подозревали в участии в движении сопротивления оккупантам. Не только тогда, но и после войны Третчиков свою причастность к сопротивлению отрицал, однако неподалеку был взорван японский танкер, а в начале войны в Сингапуре Владимир проходил у англичан подготовку к именно такого рода диверсионной работе.

На одном из спиритических сеансов, которыми увлекалась Леонора-Ленка, Третчикову было “сообщено”, что его ждут живая жена и дочь (он не знал, живы ли они) и еще... мировая слава. В 1946 г. Красный крест помог воссоединению семьи и после многомесячных проволочек, связанных с неопределенным статусом художника как «лица без гражданства» (и последовавшего тяжелого расставания с Леонорой которую он вновь увидел только в 1958 г. на своей выставке в Лондоне) Третчиков отправился в путь со своим главным богатством, сорока картинами маслом, и прибыл в Кейптаун, где остался навсегда.

С первых лет пребывания и работы в Южной Африке художнику сопутствует успех у публики: на первую его выставку в Кейптауне в 1948 г. выстраивались тысячные очереди, только в 1952 его передвижную выставку в Кейптауне, Йоханнесбурге и Дурбане посетило свыше 100 тыс. человек.

Выставки художника побили все рекорды по сборам и посещаемости, его выставки уже в 50-е годы с успехом прошли в США (их посетило свыше миллиона человек, ток-шоу с его участием смотрело 15 млн. телезрителей), Канаде (полмиллиона человек), Англии (200 тыс. человек только в галерее Херродс) и ряде других стран. К сожалению, в те годы информация о «белоэмигранте» Третчикове не могла еще проникнуть сквозь цензурные барьеры на его родину (не говоря уже о выставках).

Картины Третчикова просты, в них нет модернистских изысков, но у художника есть свое лицо, он прекрасный рисовальщик, его произведения отличаются почти совершенным соответствием формальных средств

изображения смысловому и эмоциональному содержанию, яркие смелые цвета достаточно условны (синевато-зеленая гамма лица «Китайки» вызывает яростные споры критиков: то ли это живопись, то ли раскрашенная графика), но они работают на замысел автора, а каждая его картина - повествование.

Получается роскошный, исполненный сочными мазками, иногда чуть слащаво-пряный и всегда чуть загадочный (многочисленные восточные мотивы), иногда чуть грустный («Плачущая роза» - выпавшая из вазы роза с каплями воды) и очень мастерский лубок - где-то между искусным ремеслом и высоким искусством. Работам Третчикова действительно присущи характерные для кича эклектизм и демонстративная красивость, доведение выразительных средств до чрезмерности, однако всякая стилизация потенциально содержит в себе возможности перехода в кич. В любом случае, работы Третчикова узнаешь сразу.

Основным выразительным средством художника, наряду с необычной и очень экспрессивной цветовой гаммой, остается линия, при помощи которой он не только очень точно изображает свои модели и окружающие предметы и рассказывает об окружающем реальном или воображаемом мире, но и организует композицию, передает движение, создает определенный ритм.

В последние годы художник страдает старческим слабоумием (за ним ухаживают жена и дочь, помогают и пятеро внуков) и уже не может завершить свои новые работы, но хорошо налаженный бизнес по репродуцированию и копированию уже имеющихся работ Третчикова не дает сбоя.

На международном интернет-сайте художника есть каталог картин и вся необходимая информация о том, что, как и за сколько, в рамках и без рам может быть доставлено в любую часть света (копии маслом, эстампы, репродукции). Третчиков штурмом взял мировой арт-рынок, удивительно

удачно вписавшись в эпоху пост-модернизма со стиранием граней между высоким и массовым искусством и поглощением искусства рынком.

Поначалу его работы и репродукции продавались за гроши в отделах дамского белья универмагов, а сейчас за картины художника отдают десятки тысяч долларов на аукционах Сотбис («Зулусская девушка»). Правда, к Третчикову не имеет отношения характерное для современной эпохи снижение требований к профессиональному мастерству художника - хоть и самоучка, он настоящий мастер, реалист и сказочник одновременно.

Третчиков много путешествовал по Африке, изучал жизнь и быт населяющих ее народов, дополнив свое глубокое знание азиатского Востока. Ему чужды национально-расовые предрассудки. На вызвавшей большое раздражение южноафриканского белого истеблишмента картине «Блек энд Уайт» (Черная и белая) 1959 года изображено лицо девушки, белое и черное одновременно, одинаково красивое и вдохновенное независимо от цвета кожи.

Не забыты и русские мотивы. На картине «Умиравший лебедь» запечатлена русская балерина Алиса Маркова, танцевавшая в Кейптауне в «Лебедином озере». После распада СССР художник собрался было приехать в Россию, но почувствовал, что уже слишком стар и немощен для такого дальнего путешествия.

В 1978-1999 гг. о художнике было снято несколько фильмов - Би-би-си, Евровидением и Саут Африкан Бродкастинг Корпорейшн. В настоящее время картину о жизни и творчестве художника готовит известный израильский парапсихолог Ури Геллер.

Интересное свидетельство о другом популярном в ЮАР русском художнике, признанном мастере карикатурного жанра, Викторе Архиповиче Иванове (1909-1990) приводит исследователь русской диаспоры в Южной Африке Борис Горелик:

«Сын донского казака, он обучался в кадетском корпусе в Югославии, выступал в Хоре донских казаков Сергея Жарова. В 1936 году во время

гастролей Хора в ЮАС Иванов решил остаться в этой стране. В 1930-1960-х годах он активно работал в различных южно-африканских изданиях и стал одним из самых известных карикатуристов этой страны. В 1946 г. художник составил и издал альбом своих работ, ранее опубликованных в разных газетах, - «Вторая мировая война в карикатурах». Кроме этого, он писал картины, многие из которых были приобретены южно-африканскими музеями и галереями....

В 1960-1970-е годы В.А. Иванов был председателем «Общества русских эмигрантов» в ЮАР и регентом церкви св. Владимира в Йоханнесбурге, в 1968 г. стал одним из создателей «Русского дома», общинного центра выходцев из России в Йоханнесбурге, В часовне при «Русском доме» Иванов расписал стены, а также написал иконы для домово́й церкви св.Владимира в том же городе»⁴⁹.

В годы культурно-политической изоляции режима апартеида определенной отдушиной для южноафриканского искусства стала поддержка творчества художников-«диссидентов», как черных, так и белых, различными международными фондами, в частности фондами транснациональных корпораций, не желавших уходить из экономики ЮАР, для которых подобные акции служили некоторым оправданием перед международным общественным мнением.

Так, важной вехой стала спонсированная фирмой «БМВ-Южная Африка» (филиал западногерманской БМВ) выставка «Трибьютариз» в Йоганнесбурге в 1985 г., куда были отобраны работы большой группы черных художников из числа оппозиционных режиму, малоизвестных и нуждающихся, проживавших в тауншипах и сельских районах в условиях нищеты и сегрегации.

В 1988 г. алмазная монополия «Де Бирс» пожертвовала университету Форт Хейр (создан в 1916 г. для организации высшего образования черного населения, в 1971г. там был образован факультет изобразительного искусства) значительные средства для создания картинной галереи «Де Бирс

Сентинери Арт Гэлери» (галерея в честь 100-летия компании), в которой размещена крупнейшая в стране коллекция работ африканских художников (170 авторов, среди которых наиболее полно представлены как «пионеры африканской живописи» Жерар Секото, Жорж Пемба и Жерар Бхенгу, так и наиболее яркие современные таланты, такие как Думиле).

Важным творческим стимулом для живописцев начиная с 1987 г. стали спонсированные «Стандарт Банком» передвижные выставки искусств триеннале при участии академической школы университета Витватерсранда, давшие известность новым мастерам, таким как Вильям Кентридж (род. в 1955г.), Карел Нел (род.в.1955г.), Джереми Вафер (род.в 1953 г.), Клив Ван ден Берг (род.в 1956г.), Диана Виктор (род.в 1964г.), Маргарет Форстер (род.в 1953г.), Томми Мотсвай (род.в 1963г.) и др.

К художникам «искусства протеста» или «искусства переходного периода» причисляют и очень эксцентричного белого художника Нормана Катрин (его фантастические и трагикомические «примитивы» относят и к футуризму, и к фольклору и к «аутсайдерскому» искусству, и к политической карикатуре и сатире), получившего широкую международную известность в 80-е годы, когда он, в условиях чрезвычайного положения в ЮАР выезжал в США (в Нью-Йорк и Лос-Анжелес в 1984-86 гг.) и получал лучшие выставочные площадки («Художественная сцена Ист Вилледж» в Нью-Йорке и др.) и громкое паблисити как «борец против режима апартеида», который его, впрочем, никогда никаким репрессиям и ограничениям не подвергал и с которым он если и боролся, то разве что в очень аллегорической и амбивалентной форме.

Возьмем, например, картину художника «Мученик», написанную в разгар политических катаклизмов в Южной Африке. На полотне изображен как обычно, непрофессионально-карикатурно) гигантский белый человек со сбитыми в кровь ногами, рядом с которыми – крошечная африканская хижина. В одном плече у «мученика» торчит ножик, на другом горит свечка. Что зашифровал в этом образе художник? Вполне напрашиваются

ассоциации с нелегким «бременем белого человека» по управлению дикими народами в духе Киплинга.

Норман Катрин родился в 1949 г. в южноафриканском городе Ист Лондон. В 1967-1968 гг. учился в художественной школе при Техническом колледже Ист Лондона. Первая выставка состоялась уже в 1969 г. В 1970-1971 гг. работал художником в коммерческой фирме в Йоганнесбурге.

Учился у выдающегося южноафриканского художника Уолтера Батисса, под влиянием которого начал с 1972 г. профессиональную художественную карьеру. В 70-х – 80-х гг. участвует совместно с Батиссом в проекте создания фантастического острова Фук (они строят на принадлежащем Батиссу участке в Претории фантастический городок, где Норман Катрин, в частности, расписывает стены домов). Выставляется в Южной Африке, а также в Голландии (Амстердам) и Англии (Лондон, Кембридж), в середине 80-х выезжает на два года в США. Возвращение Катрина из Америки в 1986 г. совпало с расцветом в ЮАР так называемого переходного искусства или искусства переходного периода с его широким использованием ярко раскрашенных форм, эксцентрических образов, использованием нетрадиционных материалов и кросс-культурной межэтнической эклектикой.

Примитивные, во многом заимствованные из американских и мексиканских комиксов, «ужастики» Нормана Катрина, исполненные в экспрессивном стиле подростка-хулигана, не умеющего толком ни рисовать ни писать, но агрессивно покрывающего своими росписями заборы (и техника у художника соответствующая - в большинстве работ он предпочитает кисти пульверизатор), порой заставляет задуматься, а искусство ли это?

С другой стороны, его ценил такой действительно крупный мастер, как Уолтер Батисс, многочисленные уродцы Катрина исполнены с незаурядной изобретательностью и мрачной, правда, фантазией (например один из них, «Рыбоядный» 2002 года, пытается воткнуть себе в широко раскрытый рот

огромную рыбину, возможно живую, другой, - «Разговор с самим собой» от 2004 г., - оснащен тремя нарисованными на детсадовском уровне головами).

Сам Катрин считает себя выразителем психопатологии городской жизни. Во всяком случае, искусство Катрина определенно не служит добру и красоте, что, впрочем, отличает многих, включая выдающихся, художников новейшего времени.

Интересен социальный заказ на работы такого рода. На интернет-сайте Катрина раздел, повествующий о том, в какие коллекции приобретены работы художника, представляет собой перечень крупнейших мировых и южноафриканских банков и корпораций: Всемирный Банк, Банк Чейз Манхеттен, Юнион Банк Швейцарии, Всемирный экономический форум в Давосе, Дженкор, Стандарт Банк ЮАР и т.д. и т.п. Откуда такое стремление международных финансовых кругов поддерживать патологию и бесовщину в искусстве? Трудно удержаться от вывода о сознательно проводимой политике.

Искусство едва ли способно выжить, полностью отказавшись от реалистического мастерства и служения высоким нравственным идеалам, однако спонсорской поддержкой пользуются совсем другие направления. Сегодня реализм и нравственное здоровье не в моде у тех, кто «заказывает музыку».

Так, профессиональная и околопрофессиональная среда искусства (арт-критики, галереи, меценаты) пренебрежительно третирует как «мастера кича» действительно талантливый реалист В.Третчикова и держит в большом фаворе производителя сонмища примитивных и злобных уродцев Катрина, чьи работы с гораздо большим основанием можно расценивать как претенциозный кич.

К середине 80-х годов правительство ЮАР стало осознавать тупиковость сложившейся в стране ситуации, когда режим апартеида не поддерживал в мире практически никто, как и не признавал провозглашенные независимыми черные племенные резервации –

бантустаны. Все городские африканцы были «приписаны» к этим бантустанам (13% территории страны), получали их «гражданство» и как бы на законном основании лишались гражданских и политических прав в самой ЮАР.

Страна находилась в тисках политической, экономической (экономические связи удавалось поддерживать с трудом, в основном через третьи страны) и культурной изоляции, а вооруженная борьба, возглавляемая Африканским Национальным Конгрессом (АНК), которую тогда активно поддерживал Советский Союз (правда, при этом тайно продавал алмазы фирме «Де Бирс»), с каждым годом набирала обороты.

Были предприняты попытки урегулирования путем проведения половинчатых реформ, которые в принципе могли бы стать успешными (после распада СССР и прекращения внешней военной поддержки АНК), если бы не подорвали моральный дух и уверенность в своей правоте у самих защитников апартеида. Во всяком случае, эти маневры подготовили почву для последующих кардинальных перемен. Позволю себе процитировать свою работу того времени:

«Неоапартеид администрации П. Боты выражается прежде всего в постепенном переходе от отношений прямого господства и подчинения, открытой расовой дискриминации в различных областях жизни, т.е. отношений колониального типа, к системе партнерства расово-этнических групп, даже разделения власти при фактическом сохранении основ господства белого меньшинства.

Однако вынужденный отход от ортодоксального апартеида расшатывает основы расистского режима, расширяет объективные предпосылки для демократизации южноафриканского общества и способствует укреплению действующих в этом направлении политических сил.

В отличие от стран классического колониализма, Южная Африка – родина также многочисленного белого населения, которое, как и черное

население, имеет все основания считать себя коренным, и которое не хочет и не может «вернуться» в отдаленную метрополию в случае победы национально-освободительного движения. Можно также добавить, что без этих миллионов белых Южная Африка не смогла бы ускоренно пройти этап промышленной революции и превратиться в развитое капиталистическое государство...

Из событий последних лет явствует, что военно-полицейский контроль режима над положением в стране остается достаточно прочным. ЮАР продолжает оставаться доминирующей силой в регионе. Однако вооруженная и политическая борьба, международное давление, экономические факторы и т.п. заставляют этот режим идти на уступки, проводить дерасификацию законодательства, осуществлять уже отнюдь не только косметические реформы.

В этих условиях, с учетом реального соотношения сил, любое политическое урегулирование южноафриканского внутреннего и регионального конфликта представляется возможным лишь на основе конструктивных переговоров между представителями черного и белого населения.»⁵⁰.

В 1994 году, после десятилетий внутренних и международной конфронтации и четырех лет официальных переговоров (секретные велись с 1985 г.), соглашение реформистского крыла правящей Национальной партии во главе с президентом Ф. Де Клерком и легендарного лидера АНК Нельсона Манделы привело к мирной и постепенной передаче власти в руки демократически избранных представителей африканского большинства. Колониализм и расизм потерпели поражение практически повсюду. Вопрос в том, какой ценой.

Главным достижением Южной Африки был мирный исход противостояния, способность всех политических сил, всех расово-этнических групп договориться, что позволило совершить бескровную революцию (относительно, конечно, учитывая предшествующие годы борьбы).

Это означало прорыв изоляции ЮАР, разрядку в регионе, открытие перед страной новых многообещающих горизонтов в экономике, науке и культуре и, в частности, новый интерес к южноафриканскому искусству на мировых художественных рынках.

Вместе с тем, исчезновение «образа врага», четко строившего южноафриканцев по ту или иную сторону баррикад («с кем вы, мастера культуры?») породило в первые годы после ликвидации апартеида даже некоторую растерянность среди мастеров искусств, потерю социальных ориентиров, определенный разброд, подчас резкий уход в частную жизнь (а среди африканцев раздавались призывы к отмщению за прошлые несправедливости).

Однако вскоре большинство из них с энтузиазмом включилось в процесс реконструкции и консолидации общества, культуры, искусства уже на полиэтничной основе. Плюрализм творческих методов, школ, направлений достиг небывалых масштабов, отнюдь не всегда, впрочем, сочетаясь с более высоким качеством работ.

Прогресс в политической области и выход страны из изоляции, создавая благоприятные предпосылки, отнюдь не гарантируют и не могут гарантировать какого-то равномерного поступательного развития в творческом процессе. Художественное развитие всегда неравномерно и понятие прогресса применимо здесь с большими оговорками.

Скорее можно говорить о творческом «накоплении» при постоянном взаимодействии, столкновении и борьбе различных школ, стилей и направлений. На всех этапах этого «накопления» искусство опирается на национальные традиции, на многовековой опыт культуры человечества и отражает в самых разных формах свое время с его идеалами и противоречиями и вечные ценности.

Вместе с тем можно сделать общий вывод о том, что политические перемены, связанные с ликвидацией режима апартеида, дали культуре страны позитивный импульс и южноафриканская живопись, в частности,

находится сейчас на подъеме, если судить по внешним проявлениям художественной активности.

О качестве, при несомненном наличии в стране множества одаренных мастеров, все же судить труднее и только по прошествии времени можно будет дать взвешенную оценку южноафриканского искусства рубежа XXI столетия.

В Южной Африке происходят сложные процессы становления новых форм искусства, новой системы его отношений к изменившейся социально-политической действительности, причем эти новые тенденции еще не вполне выявились, не приобрели необходимой внутренней логики и последовательности.

Заключение

Через год после первых всеобщих демократических выборов, весной 1995 года в Йоганнесбурге и Соуэто состоялось первое Йоганнесбургское биеннале искусств, крупнейшая выставка на африканском континенте, на которой были представлены 500 художников из 65 стран (включая республики бывшего СССР), профинансированная учрежденным в 1990 г. Департаментом (в ранге министерства) искусства, культуры, науки и техники. Департамент также материально поддерживает участие южноафриканских художников в Венецианских биеннале, куда ЮАР опять приглашают с начала 1993 г. после четверти века бойкота.

ЮАР вновь занимает подобающее место на африканском континенте. Так, с 1993 г. искусство страны широко представлено на биеннале в Дакаре. Собственно окончание международного бойкота уже обозначило открытие выставки «Искусство из Южной Африки» в Музее современного искусства Оксфорда (Великобритания) в 1990 г.

Культурная изоляция, бойкоты ЮАР остались в прошлом. О подъеме южноафриканского искусства свидетельствует мощный фейерверк творческой активности художников самых разных направлений, представленных в последние годы на десятках внутренних и международных выставок. Появилось множество новых художественных объединений, музеев (крупнейшее музейное объединение «Изико» в Кейптауне и др.), школ, мастерских.

Среди факторов, влияющих на продолжающееся в новых условиях формирование южноафриканской художественной школы - древняя наскальная живопись бушменов (сан), вовлеченная в «культурный оборот» только в XX веке и вместе с тем уже ставшая источником творческого

вдохновения для целого ряда современных южноафриканских художников, как черных, так и белых. Через многие поколения белых поселенцев, постепенно осознававших себя “белыми африканцами”, голландская, французская, английская школы живописи постепенно “африканизируются”, чему также способствовало появление в последние десятилетия большой группы черных художников.

Характеризуя современные проблемы страны, оказывающие влияние в том числе и на сферу культуры и искусства, можно отметить, что сложное социально-экономическое положение ЮАР (эпидемия СПИДа приобрела масштабы национального бедствия и требует вложения огромных средств), возросший уровень преступности и ряд других препятствуют осуществлению «культурной революции» новых властей, в ходе которой культурно-художественные ценности должны стать общедоступными. Также можно заметить, что стремление к общедоступности и массовости искусства на смену уникальности и «элитарности» чревато снижением требований к профессиональному мастерству художника и ростом любительщины.

Другой (наряду с растущей преступностью и эпидемией СПИДа) потенциальной угрозой стабильности и поступательному развитию южноафриканского общества, включая сферу культуры и искусства, может стать форсируемая в последние годы стратегия “black empowerment”, которую можно приблизительно перевести как «включение черных во власть» или «передачу черным власти» во всех сферах жизни (вслед за политической) в течение ближайшего десятилетия. Под черными понимается все небелое население страны, включая индийцев и «цветных» (метисов), подвергавшееся дискриминации в годы апартеида. Теперь несправедливости прошлого ускоренно исправляют, в том числе с использованием административных и законодательных методов, вводя своего рода «цветной барьер» наоборот.

Конечно это касается в первую очередь сферы экономики, где «командные высоты» все еще прочно в руках белого меньшинства, но

затрагивает неизбежно и науку и культуру: руководство научных учреждений, музеев, библиотек и т.п. подбирается не столько по профессиональным качествам, сколько по цвету кожи и заслугам перед правящей партией (при этом многие, но отнюдь не все, новые руководители – образованные и компетентные люди). Это может привести, а отчасти уже приводит к снижению профессионализма и компетентности южноафриканской элиты, в том числе научно-культурной, эмиграции ряда талантливых представителей белой интеллигенции.

Пока это лишь внушающая определенную тревогу тенденция на общем характерном для политического и культурного «расклада» современной ЮАР фоне расово-этнической терпимости и готовности к достижению мирных компромиссов, в том числе и в непростых отношениях между самими африканскими этносами, такими как коса и зулу.

Как уже отмечалось, культурно-этническая многополярность южноафриканского искусства, сочетание в нем в общем весьма плодотворно взаимодействующих элементов и критериев искусства Европы и «третьего мира», традиций Черного континента, делают его особенно ценным в условиях, когда чрезмерно агрессивная глобализация и вестернизация мировой культуры породили мощное противодействие во многих частях света, выразившееся в возвращении к этническим и культурным корням и постепенном размывании «европоцентризма» в искусстве.

Вместе с тем, как отмечал известный советский и российский африканист А.Б. Давидсон, «преступлениями колониализма и вековым засильем европоцентризма во многом объясняется недоверие к ценностям европейской культуры и возникновение таких крайних форм национализма, как афроцентризм» и теорий, «которые в самой Африке именуют «антирасистским расизмом» или «антибелым расизмом»⁵¹. К счастью, в Южной Африке традиции межрасового взаимодействия и сотрудничества в сфере культуры (вопреки сегрегационной политике прежнего расистского государства) пока достаточно успешно противостоят подобным тенденциям.

Подлинная оригинальность в искусстве, новые художественные ценности появляются лишь на основе преемственности. Применительно к ЮАР базой для такой преемственности стало и "христианское искусство Европы", пустившее здесь глубокие корни еще в XIX веке и породившее всплеск многонациональной творческой активности в XX, и, более опосредованно, традиционное наскальное искусство и ремесла.

Взаимообогащение и взаимовлияние различных культур и цивилизаций, даже в ходе и в результате таких болезненных и зачастую трагических явлений, как колонизация, явились мощным фактором их развития.

В Южной Африке, как и в целом в Африке южнее Сахары, колонизация, при всех ее очевидных негативных аспектах, "прорубила окно в Европу"(и из Европы в Африку), породила необратимые процессы взаимодействия, в ходе которых культура и искусство Африки оказались включенными в систему мировой культуры, оказав глубокое ответное влияние на культуру и искусство той же Европы XX века. Европейский рационализм встретился и был заморожен художественной интуицией африканцев, не отделяющих себя от природы, для которых доминирующими являются непосредственные ощущения формы, цвета и ритма.

Южная Африка - молодая и в то же время единственная развитая страна древнего континента, обладающая огромным творческим потенциалом. Ее искусство, многообразное и уже довольно зрелое, отражает и переходное состояние общества, и его культурно-этническую многополярность, и большие возможности для дальнейшего развития. После ликвидации системы апартеида в стране формируются по существу новая национальная общность и новая художественная школа на базе этнического и культурного плюрализма.

Вместе с тем, расовые, национальные, религиозные и политические различия и противоречия никуда не исчезли и таят в себе большую потенциальную разрушительную силу, способную пошатнуть неустойчивое

равновесие в стране в случае радикализации ее руководства (как это произошло, например, в соседнем Зимбабве, исторически во многом схожей с ЮАР) и возможного отхода от проводившейся первым президентом демократической ЮАР Нельсоном Манделой мудрой политики терпимости и компромиссов. При этом внушают оптимизм хорошие традиции межрасового и межкультурного сотрудничества в среде самих художников и деятелей культуры.

В 2004 г., к десятилетию перехода к межрасовой демократии в Художественном музее Претории состоялась большая выставка живописи, графики и скульптуры, спонсированная компанией мобильной связи МТН, под очень символическим названием «Соппротивление, примирение, реконструкция». Хочется надеяться, что этот идеологический посыл воплотится в жизнь, особенно в завершающей своей части, и окажет плодотворное воздействие на развитие искусства Южной Африки.

Демонтаж системы апартеида, как уже отмечалось, дал новый импульс развитию культуры и искусства страны на базе этнокультурного плюрализма и взаимной терпимости, - пример, имеющий немаловажное общечеловеческое значение в мире, где не утихают межэтнические и междивизиационные конфликты.

ПРИЛОЖЕНИЕ

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ КОЛЛЕКЦИИ ЮАР

Художественные коллекции ЮАР размещены в примерно 400 музеях (национальных, провинциальных, городских) и картинных галереях страны, а также в собраниях вузов, различных организаций и частных лиц. Хотя многие коллекции возникли стихийно в результате частных пожертвований и щедрости отдельных художников, создавались благодаря поддержке тех или иных меценатов, в целом можно говорить о реализации определенной концепции музейного строительства, основанной на задачах просветительски-образовательной художественной педагогики и последовательно осуществлявшейся на протяжении десятилетий всеми соответствующими государственно-общественными структурами страны. Широко использовался богатый опыт музейного строительства Великобритании и Голландии.

Все муниципалитеты, мэрии, высшие и не только высшие учебные заведения, художественные ассоциации считали своим долгом поучаствовать в создании своего художественного музея или галереи, а правительства Южно-Африканского Союза, а затем Южно-Африканской Республики всегда рассматривали пропаганду искусства страны как важный элемент пропаганды ее социального уклада и политического строя с демократией для белых и «просвещенным попечительством» в отношении остальных.

В музейных залах и художественных галереях общение с искусством было вынесено за рамки повседневности, картины и скульптуры встраивались в определенную систему взаимоотношений с другими произведениями, с архитектурой «храмов искусства», а в более широком смысле, с историей и культурой страны, служа средствами национальной самоидентификации.

После ликвидации апартеида новые правительства черного большинства также придают большое значение развитию музеев и пропаганде художественных ценностей, осуществляя, подчас с определенными издержками, «культурную революцию» и стремясь сделать искусство доступным для каждого африканца.

Старейшим в стране является Южноафриканский музей в Кейптауне, основанный в 1825 году. Секция истории культуры, где хранились художественные коллекции музея, была в 1966 г. преобразована в отдельный Южноафриканский музей истории культуры. То же произошло с Государственным музеем Южно-Африканской Республики, основанным в 1892 г. в Претории (там была тогда независимая бурская республика), историко-культурная секция в 1964 г. стала Национальным музеем культурной истории.

Южно-Африканская Национальная Галерея в Кейптауне разместилась в своем нынешнем здании в 1930 г., хотя коллекция живописи там формировалась начиная с 1871 г., когда первые 45 картин были получены в подарок от Томаса Бейли. Теперь это собрание мирового уровня, включающее большое число произведений западноевропейских, южноафриканских и африканских художников из других стран. Художественная Галерея Дурбана начиналась в 1892 г. с дарения картин художником Метхвеном Городскому Совету Дурбана и размещалась в городском почтамте, а с 1911 г. в новом здании Городского Совета. Галерея Татхем была основана в 1903 г. и размещена в помещении Городского Совета Питермарицбурга до 1990 г., когда под галерею передали (и перестроили)

старое здание Верховного Суда. С частных пожертвований начинались также богатые художественные коллекции галерей Порт-Элизабет и Кимберли. Собрание Йоганнесбургской Художественной Галереи формировалось с 1908 г. и переехало в свое современное здание в 1915 г. Художественный музей столицы страны Претории был открыт в 1965 г. на базе коллекции, которую Городской Совет собирал с 30-х гг. и т.п.

Ранние коллекции были ориентированы на собирание произведений европейского искусства, в основном французской и английской школ, а также голландского и фламандского искусства, начиная с XVII века. Были собраны хорошие коллекции картин, рисунков, скульптур, керамики и пр.

Собственно южноафриканское искусство стало интересоваться коллекционеров в основном с начала XX века, хотя развивалось оно с конца XVIII века, если не считать древних наскальных росписей. Художественный музей Претории с момента своего основания (1965 г.) был ориентирован именно на собирание произведений южноафриканского искусства.

До середины 80-х гг. коллекции пополнялись главным образом произведениями южноафриканских художников европейского происхождения, включая таких выдающихся мастеров, как Хенк Пирнеф, Питер Веннинг, Уолтер Батисс, Франц Ердер, Антон ван Воув и Ирма Стерн, Хуго Науде и Мэгги Лаубсер. Уже с середины 70-х годов коллекция музея пополнилась работами лучших африканских мастеров страны - Жерара Секото, Мхлаба Думиле и других.

В последнее время Йоганнесбургская Художественная Галерея, Южно-Африканская Национальная Галерея и Галерея университета Витватерсранда, используя спонсорскую помощь семейства Оппенгеймеров (контролируют алмазный бизнес и значительную часть золотодобычи) и других меценатов и различных корпоративных фондов (Фонд Рембрандта, Фонд «Стандарт

Банка») в рамках реализации ставших в конце XX века неотъемлемой частью репутации большого бизнеса программ корпоративной социально-гуманитарной ответственности, включающих поддержку культуры и

искусства , активно занимаются репатриацией художественных ценностей, вывезенных из страны в колониальную эпоху и период правления белого меньшинства.

Значительное число коллекций создано при факультетах искусств южноафриканских университетов, старейшая из них - в университете Стелленбоша (с 1919 г., специализируется на современном южноафриканском искусстве).

Крупные художественные коллекции имеют университеты Претории, очно-заочный университет Южной Африки (ЮНИСА), университет Витватерсранда, Ранд Африкаанс, Форт Хейр, университет Дурбана-Вествилля, университет Оранжевого свободного государства, Натальский, Кейптаунский, университет Западного Кейпа и некоторые другие.

Университетские музеи и галереи ставят своей целью образование будущих художников и искусствоведов на "живом материале", а также ориентированы на содействие научным изысканиям, организуют выставки работ студентов и преподавателей и т.п. Некоторые вузовские коллекции имеют общенациональное значение.

Так, галерея при факультете изобразительных искусств университета Форт Хейр располагает крупнейшим собранием картин свыше 150 черных южноафриканских художников (коллекция формируется с 1964 года), включая таких широко известных в мире, как Жерер Секото, Джордж Пемба, Мхлаба Думиле, Сидней Кумало, Киприан Шилакое и др.

При университете Кейптауна создан музей может быть наиболее известной в мире южноафриканской художницы Ирмы Стерн. Коллекция университета Дурбана-Вествилля, где проживает значительное индийское меньшинство страны, имеет выраженный «индийский уклон». При университете Витватерсранда создана коллекция африканского искусства «Стандарт Банка», который является крупнейшим в стране меценатом искусства. Здесь собраны приобретенные банком произведения искусства из Южной, Центральной и Западной Африки. Созданная в 1961г. картинная

галерея ЮНИСА содержит произведения искусства народов Южной Африки с древнейших времен до наших дней.

В Южноафриканском музее хранится знаменитое "Линтонское панно" - фрагмент древней наскальной живописи бушменов (кусок скалы с росписью размером 85x205 см), приобретенной музеем в 1918 г. Такого размера панно с наскальной живописью нет ни в одном другом музее мира.

Панно было мастерски вырублено из стены труднодоступной пещеры и доставлено на санях, в бычьей упряжке и на поезде в Кейптаун. Изображено превращение людей в антилоп: предположительно это шаманы в трансе наделяются сверхъестественными способностями.

В Южноафриканских музеях и галереях имеется ряд коллекций картин западноевропейских мастеров мирового уровня, приобретенных главным образом на доходы от реализации продукции горнодобывающей промышленности.

Так Южно-Африканская Художественная Галерея в Йоганнесбурге располагает наряду с лучшими образцами южноафриканской живописи XX века обширной коллекцией картин, рисунков, скульптур и гравюр европейских мастеров (голландских, итальянских, британских, французских, бельгийских) XVII-XX веков. Основана в 1910 г. Флоренс Филипс, женой крупного горного магната Лайонела Филипса (был в конце XIX века президентом Горной палаты Йоганнесбурга, участвовал в проанглийском заговоре против бурского президента Трансвааля П. Крюгера, приговорен к повешению, но затем отпущен в Англию, откуда вернулся уже «на британских штыках»).

Галерея уже в первые годы своего существования приобрела в Европе картины Клода Моне, Альфреда Сислея, скульптуры Родена, гравюры Рембранда и Дюрера и других выдающихся мастеров.

Художественный музей в Претории также располагает обширной коллекцией картин мастеров европейской живописи от голландских и фламандских мастеров XVII века до Марка Шагала («Артистка на трапеции»,

1978 г.). Южноафриканская коллекция голландских и фламандских мастеров XVII века разделена примерно поровну между Южно-Африканской Национальной галереей в Кейптауне (59 работ) и Художественным музеем Претории (58 работ).

Сэр Макс Михаэлис, закупивший первую часть коллекции в Европе в 1913-1914 гг. и переправивший ее в Кейптаун (впоследствии его вдова Флоренс Михаэлис положила начало коллекции голландских и фламандских мастеров в Претории), руководствовался целью собрать в Южной Африке произведения мастеров века начала голландской колонизации Юга Африки и основания Кейптауна.

Коллекция содержит работы таких мастеров, как Ян ван Гойен, Виллем ван де Вельде Младший, Ян Стен и др. Пейзажный жанр Голландии XVII столетия представлен с большим мастерством в работах Яна ван Гойена (1596-1656). Именно из страны ветряных мельниц, пустынных дюн, каналов и мрачного серого неба, блестяще отображенных этим мастером голландского национального пейзажа, приезжали в яркую солнечную Южную Африку первые потоки колонистов, преуспевшие потомки которых в XX веке стали энергично собирать свое этнокультурное наследие.

Так, в собрании Художественного музея Претории в составе коллекции леди Михаэлис хранится замечательная картина ван Гойена «Речная сцена» (1634г.). Ян Стен (1626-1679) считается самым занимательным рассказчиком из «малых голландцев», живо и с юмором отразивших бюргерский быт середины XVII-го столетия (“Zo de ouden zongen, zo rijpen de jongen”, Художественный музей Претории). Все как будто просто пьют и веселятся, но картина содержит и характерные для эпохи философские аллегории: поедающая мясо парочка символизирует похоти плоти, а перевернувшая бокал старая женщина олицетворяет конец жизненных наслаждений. как и погасшая трубка - конец жизненного цикла. «Интерьер» выдающегося голландского художника XVII века Давида Тенирса из коллекции Михаэлис,

хранящийся в Старой Ратуше Кейптауна, дает представление и о быте голландских поселенцев того времени в Южной Африке.

Из отличающейся большей жизнерадостностью и чувственностью фламандской (современная Бельгия) живописи представлены виртуозные, тонкие по цветовым соотношениям работы на темы бюргерского и крестьянского быта Давида Тенирса Младшего (1610-1690), например «Интерьер» из коллекции Михаэлис, хранящийся в Старой Ратуше Кейптауна.

Подробнее эти вопросы рассмотрены автором в: Yury Skubko, *Some parallels in the history of South Africa and Russia-USSR, Moscow papers, Johannesburg, 1991.*

Григорович Н.Е. Современное искусство Тропической Африки, М., 1988; Между племенными традициями и авангардом, М., 2002

Мириманов В.Б. Искусство Тропической Африки (типология, систематика, эволюция) М., 1986 и др.

Bouman A.C. *Painters of South Africa, Cape Town, 1949.*

Berman Esme. *Art&Artists of South Africa, Goodwood, Cape, 1983; Painting in South Africa, 1994.*

De Jager E.J. “*Images of Man. Contemporary South African Black Art and Artists*”, Fort Hare, 1992.

Art and urbanization, Johannesburg, 2003.

Marion Arnold, “*Irma Stern: A feast for the eye*”, Stellenbosch, 1995

J.P. Pierneef. *Pretorian, Transvaler, South African, Pretoria, 1986.*

Lucy Alexander, Evelin Cohen, “*150 South African paintings. Past and present*”, Cape Town, 1990.

Мириманов, Искусство Тропической Африки (типология, систематика, эволюция), М., 1986, с.36

Esme Berman, 1983, *Art&Artists of South Africa, Goodwood, Cape* с.383

Woodhouse B., *The rain and its creatures. As Bushmen painted them, Cape Town, 1992* с.1

Григорович Н.Е. Между племенными традициями и авангардом, М., 2002, с.19

Thackeray, 1993 с.74; *Rock Art Information Pack, 2003, с.4-5.*

Мифологическое время, М., 2003, с.151

Мириманов В.Б. Искусство Тропической Африки, М., 1986, с.38

там же, с.39

Искусство народов Африки. Очерки художественной культуры с древности до настоящего времени, М., «Искусство», 1975, с.19

Roger&Pat de la Harpe..., 2001, с.7

Серпу Пинту. Путевые дневники (перевод А.А. Токарева), готовятся к печати Институтом Африки РАН

Esme Berman. *Painting in South Africa, 1994, с. XVIII*

E. Cohen, L., Alexander, *150 South African paintings. Past and present, 1990, Cape Town, с.3.*

J.H.Pierneef. *Pretorian, Transvaler, South African, Pretoria, 1986, с.12*

Cohen E., Alexander L., *150 South African paintings. Past and present., Cape Town, 1990*

Berman Esme. Art and artists of South Africa. Goodwood, Cape, 1983, с.9,70
 Cohen E., Irma Stern. Johannesburg painter,- "The Studio", L., 1946, vol.131, №636, с.85
 Arnold M., Irma Stern: A feast for the eye, Stellenbosch, 1995, с.11
 E. Cohen, A. Alexander. 150 South African paintings. Past and Present, Cape Town 1990, plate 45.

Коуп Джек, Искусство и жизнь Южно-Африканского Союза,- «Иностранная литература», М., 1959, с. 233.

Berman Esme, Painting in South Africa. Pretoria, 1994, с.120.

там же, с.91

там же, с.210

De Jager E.J. Images of Man. Contemporary South African Black Art and Artists, Fort Hare, 1992, с.216.

Григорович Н.Е. Современное искусство Тропической Африки, М., 1988, с.264

Там же, стр.263, 265

Cohen E., Alexander L. 150 South African Paintings. Past and Present, 1990, Cape Town, с.15.

De Jager E.J. Images of man. Contemporary South African Black Art and Artists, Fort Hare, 1992, с.25

цит.по: Давидсон А.Б. Сесил Родс. Строитель империи, М., 1998 г., с.265.

Н.Е. Григорович. Между племенными традициями и авангардом, М., 2002, с.199

De Jager, Images of man. Contemporary South African Black Art and Artists, Fort Hare, 1992 с.59

Art and urbanization. South Africa 1940-1971, Johannesburg 2003, с.21

Art Routes. A guide to South African Art Collections, Johannesburg, 2000, с.229.

De Jager, Images of man. Contemporary South African Black Art and Artists, Fort Hare, 1992 с.190.

Н.Е. Григорович, Современное искусство Тропической Африки, М 1988, с.274.

Кармин А.С. Культурология, М. 2003, с.395-396.

Resistance.Reconciliation.Reconstruction, Johannesburg, 2004, с.24.

Uri Geller ,Lady in green, - "The Sunday Times Magazine", L., 11.08.2002

«Азия и Африка сегодня», №5, 2004.

Скубко Ю.С. Политика бантустанизации и ее последствия. Научно-информационный бюллетень, М., Институт Африки АН СССР, 1988, с.52-53

Давидсон А.Б. Сесиль Родс и его время, М., 1984, с.357.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. «Азия и Африка сегодня». М., №5, 2004.
2. Вяткина Р.Р. Создание Южно-Африканского Союза (1902-1910). М., 1976.
3. Григорович Н.Е. Современное искусство Тропической Африки М., 1988.
4. Григорович Н.Е. Между племенными традициями и авангардом, М., 2002.
5. Громько Ан.А. Маски и скульптура Тропической Африки. М., 1975.
6. Давидсон А.Б. Сесиль Родс и его время. М., 1984.
7. Давидсон А.Б. Сесил Родс. Строитель империи, М., 1998.
8. Зись А.Я. Конфронтации в эстетике (очерки о природе искусства). М., 1980.
9. Илина Т.В. История искусств. Западноевропейское искусство. М., 2004.
10. Искусство народов Африки. Очерки художественной культуры с древности до настоящего времени., М., «Искусство», 1975.
11. Кармин А.С. Культурология. М., 2003.
12. Марков В. (Матвей В.И.). Искусство негров. Пб., 1919.
13. Мельникова Е.В. Мировая художественная культура. Омск., 2004.
14. Мириманов В.Б. Искусство Тропической Африки (типология, систематика, эволюция). М., 1986
15. Мириманов В.Б. Традиционное искусство и современный художественный процесс – Искусство. 1982 №1.
16. Мифологическое время. М., 2003.
17. Скубко Ю.С. Изобразительное искусство Южной Африки: от наскальных рисунков до современной живописи – «Восток» М., 2005. №5.
18. Скубко Ю.С. Новые явления в экономике ЮАР, М., «Наука», 1985.

19. Скубко Ю.С. Политика бантустанизации и ее последствия. Научно-информационный бюллетень, М., Институт Африки АН СССР, 1988.
20. Скубко Ю.С. Формирование южноафриканской школы живописи: европейские традиции и африканский фактор, - X конференция африканистов. Безопасность Африки: внутренние и внешние аспекты. Тезисы. М., 2005.
21. Скубко Юрий. Очерк истории южно-африканской живописи – Государственный институт искусствознания. Аспирантский сборник. Выпуск 2, М., 2004.
22. Коуп Дж., Искусство и жизнь Южно-Африканского Союза. - Иностранная литература. 1959, №3.
23. Южно-Африканская Республика. Справочник. М., 1994.
24. Якимович А.К. Двадцатый век, искусство, культура, картины мира. М., 2003.
25. Anderson D., “The South African Artists and the Primitive Revival”, -The Studio, L., 1957, v.153, N.768.
26. Arnold M. “Irma Stern: A feast for the eye”, Stellenbosch, 1995.
27. Art and urbanization. South Africa 1940-1971. Warren Siebrits Modern and Contemporary Art, Johannesburg, 2003.
28. Art Routes. A Guide to South African Art Collections, Witwatersrand University Press, Johannesburg 2000.
29. Bascom W. African Art in Cultural Perspective: an Introduction, N.Y. 1973.
30. Beier U.H. Contemporary Art in Africa. L., 1968.
31. Berman Esme. Art & Artists of South Africa. Goodwood, Cape, 1983.
32. Berman Esme. Painting in South Africa, Pretoria, 1994.
33. Bouman A.C. Painters of South Africa, Cape Town, 1949.
34. Brown E.S. Africa's Contemporary Art and Artists. N.Y., 1966.
35. Cohen E. “Irma Stern. Johannesburg painter”, - The Studio, L. 1946, v.131, N.636

36. Cohen E, Alexander L. 150 South African paintings. Past and present. Cape Town, 1990.
37. Daubert M. Secoto, peintre africain.- Afrique litteraire et artistique.P.,1968.,№7
38. The Dictionary of Art. Willard, Ohio, v.29.
39. Geller Uri. Lady in Green,- “The Sunday Times Magazine”, London, 11.08.2002.
40. Harmsen F. Looking at South African Art. A guide to the study and appreciation of art, Pretoria, 1985.
41. Italiaander R. Neue Kunst in Afrika.- Mannheim, 1957.
42. De Jager E.J. Images of Man. Contemporary South African Black Art and Artists, Fort Hare, 1992.
43. Mount M.W. African art. The years since 1920, Indiana University Press, 1973.
44. Ogilvie G. The Dictionary of South African Painters and Sculptors, Johannesburg, 1990.
45. Paterson E. The Nature of Bantu Art and Some Suggestions for its Encouragement.- Nada,1942, №19.
46. J.H. Pierneef. Pretorian, Transvaler, South African, Pretoria, 1986.
47. Mount M.W. African art. The years since 1920, Indiana University Press,1973
48. Rankin E. Black artists, white patrons. The cross-cultural art market in rural South Africa,- Africa Insight, 1990, vol.20.
49. Resistance.Reconciliation.Reconstruction.A MTN exhibition celebrating 10 years of democracy, Johannesburg, 2004.
50. Rock Art Information Pack. Johannesburg. 2003.
51. Sack S. The Neglected Tradition: Towards a New History of South African Art (1930-1988), Johannesburg, 1988.
52. Skubko Yury. Some parallels in the history of South Africa and Russia-USSR.- Moscow Papers, Johannesburg, 1991.
53. South African Art, -The Encyclopedia of visual art, т.5, L.,1994.
54. Spiro L. Gerard Sekoto: Unsevered Ties. Johannesburg, 1989.

55. J.F. Thackeray, "New Directions in the Study of South African Rock Art", - African Arts, Los Angeles, 1993, N.1, v.26.
56. Veyene P. Comment on écrit l'histoire. P., 1968.
57. Wassing R.S. African Art, its Background and Traditions. N.Y., 1968.
58. Williamson S. Resistance Art in South Africa. Cape Town, 1989.
59. Woodhouse B. The rain and its creatures. As Bushmen painted them, Cape Town, 1992.
60. Younge G. Art of South African Townships. London, 1988.

Подробнее эти вопросы рассмотрены автором в: Yury Skubko, *Some parallels in the history of South Africa and Russia-USSR*, Moscow papers, Johannesburg, 1991.

Григорович Н.Е. *Современное искусство Тропической Африки*, М., 1988; *Между племенными традициями и авангардом*, М., 2002

Мириманов В.Б. *Искусство Тропической Африки (типология, систематика, эволюция)* М., 1986 и др.

Bouman A.C. *Painters of South Africa*, Cape Town, 1949.

Berman Esme. *Art&Artists of South Africa*, Goodwood, Cape, 1983; *Painting in South Africa*, 1994.

De Jager E.J. "Images of Man. Contemporary South African Black Art and Artists", Fort Hare, 1992.

Art and urbanization, Johannesburg, 2003.

Marion Arnold, "Irma Stern: A feast for the eye", Stellenbosch, 1995

J.P. Pierneef. *Pretorian, Transvaler, South African*, Pretoria, 1986.

Lucy Alexander, Evelin Cohen, "150 South African paintings. Past and present", Cape Town, 1990.

Мириманов, *Искусство Тропической Африки (типология, систематика, эволюция)*, М., 1986, с.36

Esme Berman, 1983, *Art&Artists of South Africa*, Goodwood, Cape с.383

Woodhouse B., *The rain and its creatures. As Bushmen painted them*, Cape Town, 1992 с.1

Григорович Н.Е. *Между племенными традициями и авангардом*, М., 2002, с.19

Thackeray, 1993 с.74; *Rock Art Information Pack*, 2003, с.4-5.

Мифологическое время, М., 2003, с.151

Мириманов В.Б. *Искусство Тропической Африки*, М., 1986, с.38

там же, с.39

Искусство народов Африки. Очерки художественной культуры с древности до настоящего времени, М., «Искусство», 1975, с.19

Roger&Pat de la Harpe..., 2001, с.7

Серпу Пинту. *Путевые дневники (перевод А.А. Токарева)*, готовятся к печати Институтом Африки РАН

Esme Berman. *Painting in South Africa*, 1994, с. XVIII

E. Cohen, L., Alexander, 150 South African paintings. Past and present, 1990, Cape Town, с.3.

J.H.Pierneef. *Pretorian, Transvaler, South African*, Pretoria, 1986, с.12

Cohen E., Alexander L., 150 South African paintings. Past and present., Cape Town, 1990

Berman Esme. *Art and artists of South Africa*. Goodwood, Cape, 1983, с.9,70

Cohen E., Irma Stern. *Johannesburg painter*, - "The Studio", L., 1946, vol.131, №636, с.85

Arnold M., Irma Stern: *A feast for the eye*, Stellenbosch, 1995, с.11

E. Cohen, A. Alexander. 150 South African paintings. Past and Present, Cape Town 1990, plate 45.

Коуп Джек, *Искусство и жизнь Южно-Африканского Союза*, - «Иностранная литература», М., 1959, с. 233.

Berman Esme, *Painting in South Africa*. Pretoria, 1994, с.120.

там же, с.91

там же, с.210

De Jager E.J. Images of Man. Contemporary South African Black Art and Artists, Fort Hare, 1992, с.216.

Григорович Н.Е. Современное искусство Тропической Африки, М.,1988, с.264

Там же, стр.263, 265

Cohen E.,Alexander L. 150 South African Paintings. Past and Present, 1990, Cape Town, с.15.

De Jager E.J. Images of man. Contemporary South African Black Art and Artists, Fort Hare,1992, с.25

цит.по: Давидсон А.Б. Сесил Родс. Строитель империи,М., 1998 г., с.265.

Н.Е. Григорович. Между племенными традициями и авангардом,М., 2002, с.199

De Jager, Images of man. Contemporary South African Black Art and Artists, Fort Hare, 1992 с.59

Art and urbanization.South Africa 1940-1971, Johannesburg 2003, с.21

Art Routes. A guide to South African Art Collections, Johannesburg, 2000,с.229.

De Jager, Images of man. Contemporary South African Black Art and Artists, Fort Hare, 1992 с.190.

Н.Е. Григорович, Современное искусство Тропической Африки, М 1988, с.274.

Кармин А.С. Культурология, М. 2003, с.395-396.

Resistance.Reconciliation.Reconstruction, Johannesburg, 2004, с.24.

Uri Geller ,Lady in green, - "The Sunday Times Magazine", L., 11.08.2002

«Азия и Африка сегодня», №5, 2004.

¹ Скубко Ю.С. Политика бантустанизации и ее последствия. Научно-информационный бюллетень, М., Институт Африки АН СССР, 1988, с.52-53

²Давидсон А.Б. Сесиль Родс и его время, М., 1984, с.357.

SUMMARY

Yury Skubko

South African painting art in the XIX – XX centuries

This monograph is a first publication by any Russian art-critic completely dedicated to South African art, though certain aspects of it were analyzed in previous works (particularly by a prominent African art researcher Nicolas Grigorovitch).

The historic, or rather prehistoric background for modern South African art is the rich heritage of ancient rock art paintings and drawings of Bushmen (San) that have no direct link with contemporary art but belong to human cultural heritage and serve as a powerful source of inspiration for many South African artists (like Walter Batiss and Alexis Preller).

European colonization of South Africa beginning from 1652 provided ground for penetration of European culture, but only in mid- 19th century conditions were ripe for professional painting to start in South Africa.

Professional painting became a factor of cultural life in South Africa at the end of the 19th century. With a few exceptions for the coming decades it was the art of the white population, following European painting schools traditions. Academic realism prevailed with magnificent landscapes of the country being the main source of creativity (Jan Volschenk, Thomas Bowler, Thomas Baines). Discovery of rich mineral resources resulted in the formation of a class of well- to- do people, able to buy objects of art.

The Anglo-Boer war of 1899-1902, formation of the South African Union in 1910 and the First World War brought big changes in the life and art and provided for a more human dimension to painting (previously concentrated mainly on

landscape) with much greater interest in the history and culture of the various peoples of the country, including rock art heritage (Frans Oerder, Walter Batiss).

Settler mentality gave way to a sense of national belonging to South Africa among local whites. At the same time, intensification of international contacts and new European migration brought more influence of modern trends in European art, such as French and Dutch impressionism (Jacob Henk Pierneef) or German expressionism (Irma Stern).

Parallel to modernistic experiments figurative art based on realistic craftsmanship continue to develop (Vladimir Tretchikov, painter of Russian origin and now the most famous South African artist in the world).

Deprivation from tribal land and industrialization brought mass urbanization among Black population in the twenties and thirties, formation of a strata of educated people with a number of painters among them. Combination of European schools of art with African mentality produced some fruitful results (Gerard Sekoto).

After the Second World War South Africa became a developed country with white population affluence providing a basis for professional art activity, including remuneration for some black artists. Mass interest in painting and graphic art as means of self expression (including protest self-expression) among urban blacks was a phenomena of the 50-ies and 60-ies resulting in the formation of the so called "Township art" (Dumile Feni) .

Inspite of racial segregation and oppression, several important educational centers for black artists were established where a large number of talented black art students received tuition from progressive white painters (like Poly street and Jubilee art centers in Johannesburg headed by Cecil Scotness). Quite a number of white artists and galleries provided generous support to their black colleagues, helping to dismantle color bars in culture long before official dismantling of apartheid.

The 70-ies and 80-ies were a period of great social turmoil in South Africa combined with external boycotts of the apartheid regime, including a cultural one.

In this situation some painters turned to formal experiments and “pure art”, others, both blacks and whites, joined the protest movement. After the peaceful transition to majority rule in 1994 new horizons open before South African art, responding to a challenge of a new multi-ethnic and multi-polar world, with the process of formation of a new multiethnic culture and national art school still to be completed. Certainly crucial changes bring not only progress but also problems and everything including development of culture and art depend on the perpetuation of the existing climate of tolerance and multiracial cooperation in the country.

ИЛЛЮСТРАЦИИ

ОБ АВТОРЕ

Скубко Юрий Сергеевич

Кандидат экономических наук, кандидат искусствоведения

Родился 12.08.1953 г. в Москве в семье художников-живописцев (Сергей Скубко и Людмила Скубко-Карпас).

В 1970 г. окончил 20-ю английскую спецшколу. В 1970-1975 г. учился в МИНХ имени Г.В.Плеханова (окончил факультет экономики промышленности).

В 1975 г. поступил в аспирантуру Института Африки АН СССР, а затем пятнадцать лет, с 1976 по 1990 г. работал в этом институте (последние 8 лет научным сотрудником сектора Юга Африки).

В 1980г. защитил в МГИМО МИД кандидатскую диссертацию по экономике “НТР и новые явления в экономике ЮАР”. На ее базе подготовил и опубликовал монографию “Новые явления в экономике ЮАР” (М., “Наука” 1985г.). Опубликовал еще ряд работ (“Политика бантустанизации и ее последствия”, Институт Африки, 1988 г. и др.) и множество статей по экономическим и социально-политическим проблемам Юга Африки. В период работы в Институте Африки много ездил по стране с лекциями от общества “Знание”. За границу не пускали.

В конце 80-х годов на волне перестройки участвовал в демократическом движении. Был одним из основателей ряда неформальных организаций: политклуба “Перестройка” в ЦЭМИ АН СССР, Инициативной группы (затем историко-просветительское и правозащитное общество) МЕМОРИАЛ и др.

В 1993-1996 гг. обучался в докторантуре Парижского университета Сорбонна – IV (славянский факультет). На избранную для исследования тему («Создание первых демократических организаций и партий в СССР в период

перестройки») опубликовал в 1995-1997 гг. серию статей в парижском журнале «Les Etudes Slaves», а также брошюру в Москве: «Заметки по истории ДС – первой оппозиционной партии в СССР», «Свободное слово», 1995г. Много путешествовал: побывал в Англии, Бельгии, Австрии, Германии, Израиле и Ливане. Долгое пребывание за рубежом помогло избавиться от иллюзий относительно «западной демократии».

Вернувшись в Россию в 1997 г., в течение ряда лет проработал на госслужбе (с перерывом на поездку в Китай, где работал в 2001-2002 гг. в Туманганском секретариате Программы развития ООН координатором программ по туризму): в Минтруде (1987г.), в Минспорттуризме (1988-2000 гг., нач. отдела в Управлении развития туризма), Минкультуре (2003-2004 гг., нач. отдела стран Востока) и Минприроды (2004-2005 гг., зам.нач. отдела двустороннего сотрудничества; выезжал в ЮАР и Анголу в составе межправительственной комиссии). В 1996-2003 гг. был общественным помощником нескольких депутатов Госдумы РФ. С 2005 г. возобновил, по контракту, работу в Институте Африки РАН (Центр исследований Юга Африки).

В период работы в Министерстве культуры начал писать диссертацию по искусству («Южноафриканская живопись: XIX – XX века», защищена в феврале 2006 г. в Государственном институте искусствознания). Настоящая монография подготовлена на основе этой диссертации. Из искусствоведческих публикаций можно отметить статью «Изобразительное искусство Южной Африки: от наскальных рисунков до современной живописи», М., «Восток» №5, 2005 г.

-
- ¹ Подробнее эти вопросы рассмотрены автором в: Yury Skubko, *Some parallels in the history of South Africa and Russia-USSR*, Moscow papers, Johannesburg, 1991.
- ² Григорович Н.Е. *Современное искусство Тропической Африки*, М., 1988; *Между племенными традициями и авангардом*, М., 2002
- ³ Мириманов В.Б. *Искусство Тропической Африки (типология, систематика, эволюция)* М., 1986 и др.
- ⁴ Bouman A.C. *Painters of South Africa*, Cape Town, 1949.
- ⁵ Berman Esme. *Art & Artists of South Africa*, Goodwood, Cape, 1983; *Painting in South Africa*, 1994.
- ⁶ De Jager E.J. "Images of Man. Contemporary South African Black Art and Artists", Fort Hare, 1992.
- ⁷ *Art and urbanization*, Johannesburg, 2003.
- ⁸ Marion Arnold, "Irma Stern: A feast for the eye", Stellenbosch, 1995
- ⁹ J.P. Pierneef. *Pretorian, Transvaler, South African*, Pretoria, 1986.
- ¹⁰ Lucy Alexander, Evelin Cohen, "150 South African paintings. Past and present", Cape Town, 1990.
- ¹¹ Мириманов, *Искусство Тропической Африки (типология, систематика, эволюция)*, М., 1986, с.36
- ¹² Esme Berman, 1983, *Art & Artists of South Africa*, Goodwood, Cape с.383
- ¹³ Woodhouse B., *The rain and its creatures. As Bushmen painted them*, Cape Town, 1992 с.1
- ¹⁴ Григорович Н.Е. *Между племенными традициями и авангардом*, М., 2002, с.19
- ¹⁵ Thackeray, 1993 с.74; *Rock Art Information Pack*, 2003, с.4-5.
- ¹⁶ *Мифологическое время*, М., 2003, с.151
- ¹⁷ Мириманов В.Б. *Искусство Тропической Африки*, М., 1986, с.38
- ¹⁸ там же, с.39
- ¹⁹ *Искусство народов Африки. Очерки художественной культуры с древности до настоящего времени*, М., «Искусство», 1975, с.19
- ²⁰ Roger & Pat de la Harpe..., 2001, с.7
- ²¹ Серпу Пинту. *Путевые дневники (перевод А.А. Токарева)*, готовятся к печати Институтом Африки РАН
- ²² Esme Berman. *Painting in South Africa*, 1994, с. XVIII
- ²³ E. Cohen, L., Alexander, *150 South African paintings. Past and present*, 1990, Cape Town, с.3.
- ²⁴ J.H. Pierneef. *Pretorian, Transvaler, South African*, Pretoria, 1986, с.12
- ²⁵ Cohen E., Alexander L., *150 South African paintings. Past and present.*, Cape Town, 1990
- ²⁶ Berman Esme. *Art and artists of South Africa*. Goodwood, Cape, 1983, с.9,70
- ²⁷ Cohen E., *Irma Stern. Johannesburg painter*, - "The Studio", L., 1946, vol.131, №636, с.85
- ²⁸ Arnold M., *Irma Stern: A feast for the eye*, Stellenbosch, 1995, с.11
- ²⁹ E. Cohen, A. Alexander. *150 South African paintings. Past and Present*, Cape Town 1990, plate 45.

-
- ³⁰ Коуп Джек, Искусство и жизнь Южно-Африканского Союза,- «Иностранная литература», М., 1959, с. 233.
- ³¹ Berman Esme, Painting in South Africa. Pretoria, 1994, с.120.
- ³² там же, с.91
- ³³ там же, с.210
- ³⁴ De Jager E.J. Images of Man. Contemporary South African Black Art and Artists, Fort Hare, 1992, с.216.
- ³⁵ Григорович Н.Е. Современное искусство Тропической Африки, М.,1988, с.264
- ³⁶ Там же, стр.263, 265
- ³⁷ Cohen E., Alexander L. 150 South African Paintings. Past and Present, 1990, Cape Town, с.15.
- ³⁸ De Jager E.J. Images of man. Contemporary South African Black Art and Artists, Fort Hare, 1992, с.25
- ³⁹ цит.по: Давидсон А.Б. Сесил Родс. Строитель империи, М., 1998 г., с.265.
- ⁴⁰ Н.Е. Григорович. Между племенными традициями и авангардом, М., 2002, с.199
- ⁴¹ De Jager, Images of man. Contemporary South African Black Art and Artists, Fort Hare, 1992 с.59
- ⁴² Art and urbanization. South Africa 1940-1971, Johannesburg 2003, с.21
- ⁴³ Art Routes. A guide to South African Art Collections, Johannesburg, 2000, с.229.
- ⁴⁴ De Jager, Images of man. Contemporary South African Black Art and Artists, Fort Hare, 1992 с.190.
- ⁴⁵ Н.Е. Григорович, Современное искусство Тропической Африки, М 1988, с.274.
- ⁴⁶ Кармин А.С. Культурология, М. 2003, с.395-396.
- ⁴⁷ Resistance.Reconciliation.Reconstruction, Johannesburg, 2004, с.24.
- ⁴⁸ Uri Geller ,Lady in green, - "The Sunday Times Magazine", L., 11.08.2002
- ⁴⁹ «Азия и Африка сегодня», №5, 2004.
- ⁵⁰ Скубко Ю.С. Политика бантустанизации и ее последствия. Научно-информационный бюллетень, М., Институт Африки АН СССР, 1988, с.52-53
- ⁵¹ Давидсон А.Б. Сесиль Родс и его время, М., 1984, с.357.