

Александр Ламазарес

ПОСТСОВЕТСКАЯ ЭСТЕТИКА НА КУБЕ: КУЛЬТУРНЫЕ ИЗМЕНЕНИЯ, ЮМОР И ТРОПИЧЕСКАЯ ПЕРЕСТРОЙКА

ВВЕДЕНИЕ

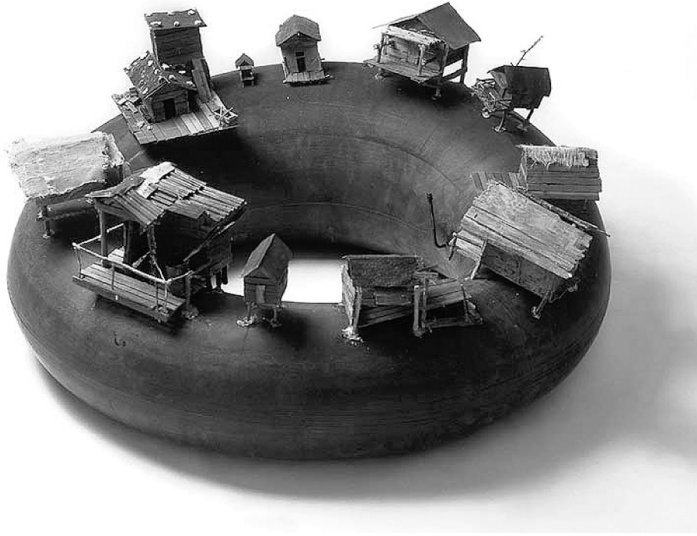
Куба бурлит от споров, в которых кубинский народ, политики, друзья и враги Кубы — все принимают участие. В этом тексте рассматриваются точки пересечения художественной продукции и политической идеологии в постсоветском контексте. Как художники на Кубе работают с противоречиями, иронией, неопределенностью и обсуждением социальных проблем? Пятьдесят лет спустя после революции кубинцы все еще продолжают изобретать ее заново — с изрядным чувством юмора.

Произведения многих современных художников окрашены юмором. Кубинские художники внесли свой вклад в этот дискурс. Новая молодая культура выходит за рамки идеологической риторики (социализм vs. капитализм и т.д.). Более чем когда-либо искусство олицетворяет сегодня полунезависимое пространство в диалоге с государством по вопросам о революционном опыте. Новая волна экспериментальных, концептуальных современных кубинских художников поставила под сомнение принятый художественный и политический дискурс не только в их собственном обществе, но и в общемировом масштабе, перевернув традиционные понятия центра и периферии и практикуя провокативный, ироничный, юмористический, тотально критический подход. Художники с успехом выступили проводниками культурных изменений и способствовали созданию нового революционного пейзажа, открывающего поразительные трансформации в ландшафте постсоветской Кубы.

Кубинские художники занимаются искусством в силу самых разных причин, но никогда не забывают о том, что их работа — это критическая деятельность. Их произведения демонстрируют множество способов, как в рамках системы добиваться того, чтобы твой голос был услышан. Кубинская дилемма уникальна, потому что национальная политика внесла раскол: с одной стороны, система не жалела денег на развитие образования и культурные учреждения, с другой стороны, отнимала (или по меньшей мере временами ограничивала) художественную свободу. Кубинское правительство гордится своим непоколебимым социализмом и самостоятельностью так же, как и своей системой образования и своими художниками.

СОВРЕМЕННОЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОИЗВОДСТВО

Современное искусство — одна из немногих зон, где происходят столь необходимые дискуссии и циркулируют новые дискурсы. Взятая в совокупности, кубинская художественная продукция проливает свет на современный кубинский социализм. Для многих кубинцев, включая художников, повседневное существование связано с подпольными сделками на черном рынке, поскольку официальной зарплаты недостаточно, чтобы сводить концы с концами. Люди устраиваются на нелегальную работу или полу-



Кхо. Архипелаг, 2002

чают деньги от родственников из-за границы. Поэтому Кхо, например, использует в своих произведениях символические знаки эмиграции и переселения, а также краха системы в 1990-е годы. В его иконографии много островов, деревянных плотов, пальм, патриотических символов, моря, национальных мотивов и иронии.

Работы современных художников, живущих на «острове свободы» или же за границей, критикуют социально-политическую кубинскую культуру, «нисколько не поступаясь при этом художественной сложностью»¹. Кубинских художников мало занимает социалистическая символика 1980-х, вроде серпа и молота. Сегодня их притягивает идеология, связанная с глобализацией и мировыми художественными тенденциями. Визуальное искусство стало уникальным пространством для выражения забот повседневной жизни. Коко Фуско, кубино-американская междисциплинарная художница, преуспела в юмористических перформансах, свидетельствующих об этих проблемах. Вместе с американским художником мексиканского происхождения Гомесом-Пенья Фуско осуществила серию забавных, комичных, провокативных работ.

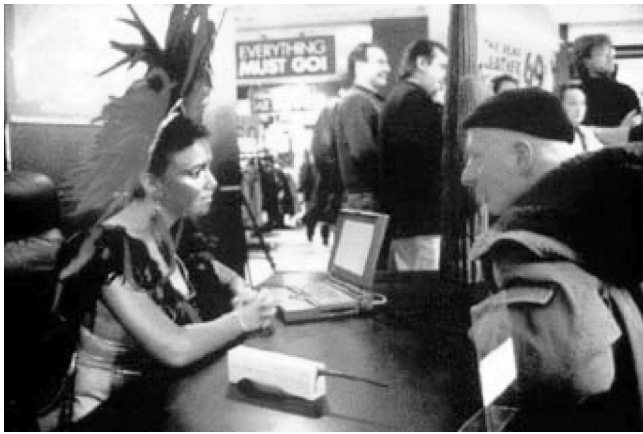
Другой комический проект Фуско — вымышленная, возникшая после принятия Североамериканского соглашения о свободной торговле (НАФТА) многонациональная корпорация, которая занимается маркетингом и дистрибуцией «этнического» дара. Назвавшись «Мексаркан интернэшнл» («Этнический дар на экспорт»), эти художники перевернули идею «культурной аутентичности» с ног на голову. Фуско и Гомес-Пенья решили, что логичным местом для их фиктивного предприятия будут супермодные торговые комплексы по всей Северной Америке и Европе. Идея заключа-

1 *Mosquera G.* 14 hijos de Guillermo Tell, *Joven Arte Cubano*. Helsinki, Finland: Marketta Sepälä/Pori Museum of Art, 1990. P. 42.

Постсоветская эстетика на Кубе...



Коко Фуско, Гильермо Гомес-Пенья и Рене Янес. Norte-Sur, 1990.
Этот междисциплинарный перформанс исследует культурное, лингвистическое, политическое и демографическое присутствие Латинской Америки в Соединенных Штатах (и наоборот)



Коко Фуско и Гильермо Гомес-Пенья.
«Мексаркан интернэшнл», 1994–1995

лась в том, что торговый комплекс — изобретение капиталистического общества, — это последнее пространство для перформанса в условиях глобализированной товарной культуры. Они открыли представительства во временных «офисах» отовсюду видных торговых центров крупнейших городов, таких, как Лондон и Торонто, чаще всего рядом с ресторанными двориками.

Художники имитировали корпоративный стиль, укомплектовав «офисы» поясняющими текстами, пародирующими корпоративный жаргон. Во время перформанса демонстрировались виды «счастливых туземцев» со всего мира. Изображая ацтекскую подружку мистера Спока, Коко Фуско сидела за столом, обряженная в китчевый ацтекский головной убор. Одетая в корпоративное платье и щеголяя супермодным мобильным телефоном, она проводила собеседование с посетителями торгового комплекса, предлагая им ответить на ряд вопросов, чтобы определить их вкусы в отношении «экзотических народов, экзотических мест, экзотических путешествий, экзотического секса, экзотических безделушек, чего угодно экзотического, что можно найти в торговом комплексе»².

По три дня, от четырех до шести часов ежедневно, Гомес-Пенья сидел в тесной бамбуковой клетке в роли экзотичного «мультикультурного Франкенштейна». Детали его костюма были позаимствованы из разных культур Южной и Центральной Америки. Это смелое интерактивное произведение побуждало посетителей торгового комплекса «приобщаться» к экстраординарным этническим дарованиям художников. От доколумбовых презервативов и рекламы шампуня из «чилийского» перца до хлопьев на завтрак «Древние злаки», их веселый перформанс в духе кэмп взорвал кураторскую корректность и фетишизацию латиноамериканцев.

Политическая пародия и социальная сатира, как со стороны кураторов, так и со стороны художников, с распадом Советского Союза обрели новое измерение. В качестве постоянной темы во многие работы вошла карикатура, средство политической пропаганды. Художники чаще стали пользоваться материалом, который традиционно считался антихудожественным. На Кубе вообще существует тенденция к гротеску, когда художественные элементы и обращения придают произведению агрессивный, забавный и иронический тон.

Художников помоложе привлекает социальная сатира; некоторые из них выражаются при помощи ясного и точного языка символов, тогда как другие предпочитают раздражающий, нарушающий спокойствие дискурс, который провоцирует публику. Они задействуют элементы китча, выбирая определенные образы, которые работают как концентрированное выражение массовой культуры, и часто делают весьма сильные критические заявления. Уилфредо Пиерто, использующий минимализм, соединяет юмор с перверсивным критическим комментарием. В его инсталляции «Речь» (1999) мы видим рулоны туалетной бумаги, полностью состоящие из кубинской правительственной газеты «Гранма».

От других позднесоветских стран кубинская художественная продукция отличается тем, что критическое искусство Кубы открыто не доверяло социалистическому реализму, однако оставалось при этом приверженным левым идеям и одновременно стало главным продуктом на экспорт, поставленным на коммерческую основу, — все разом. Этот феномен был органичным по сравнению с маргинальной или подпольной арт-сценой в большинстве стран Восточной Европы³. Кубинское искусство переверну-

2 Интервью с Коко Фуско, взятое Музеем современного искусства (МоМА): http://www.moma.org/onlineprojects/conversations/trans_cfusco.html.

3 На всем протяжении 1980-х годов концептуальное искусство в социалистической Восточной Европе процветало в подполье. Это альтернативное культурное производство было особенно развито в столице Словении

Постсоветская эстетика на Кубе...



Уилфредо Пиерто. Речь, 1999. Рулоны туалетной бумаги из кубинской правительственной газеты «Гранма». Кафельные плитки, рулоны бумаги, керамика, держатель рулона. Каждый рулон 10×9 см



Эрнесто Пуйоль. Монахиня (вид спереди), 1998–1999

ло марксистско-ленинские идеалы с ног на голову, превратившись в товарный фетиш. В качестве товарного фетиша кубинская художественная продукция пользуется социалистической образностью, одновременно апроприируя «постсоциалистическое, постмодернистское искусство, которое задействует политические лозунги и плакаты плюс официальные портреты, знаки и символы, варьируя их бесчисленными способами и эклектично смешивая»⁴. Эрнесто Пуйоль, например, использует в своих работах иронические и автобиографические символы. Он учился в римско-католических школах, где его воспитывали монахини. Перед тем как приехать в Нью-Йорк в 1984 году, он провел четыре года монахом-отшельником, изучая писания ранних отцов-пустынников. Ниже — его работа, иллюстрирующая опыт, связанный с обрядом и религией.

«ОСОБЫЙ ПЕРИОД» 1990-х И ТРОПИЧЕСКАЯ ПЕРЕСТРОЙКА

В 1990-е годы линия социальной критики продолжалась во всех видах искусства. Уже через два месяца после падения Берлинской стены, перед лицом неминуемого распада социалистического блока, на Кубе начался «особый период» — десятилетие экономического кризиса. Советский Союз обеспечивал более девяноста процентов кубинской нефти и предоставлял три миллиарда долларов ежегодно в виде субсидий. Около сорока процентов всех продуктов на Кубе поставлялось из стран советского блока. Затем поставки нефти в одночасье упали до двадцати пяти процентов; Фидель Кастро велел кубинцам пересесть на велосипеды и пахать поля рогатым скотом⁵. Коллапс Советского Союза вызвал резкий спад в кубинской экономике, который привел к дефициту и серьезным трудностям почти для всех кубинцев, включая художников. Выпускники элитной Высшей школы искусства и те, кто пользовался относительно свободным доступом к материалам, внезапно вынуждены были заняться поиском пропитания, а не материалов.

С началом «особого периода» поколение художников, покинувших «остров свободы», и те художники, что остались, приступили к игре в *гласность* и *перестройку*. При переходе от одного десятилетия к другому решающую роль сыграли связи с мировыми рынками, которые начали возникать в 1990-х. Коко Фуско (1995) утверждает, что одними из причин, благодаря которым кубинское искусство пришлось так ко двору глобальному рынку, были одержимость и интерес к «искусству тропической перестройки», которое высмеивало революционную символику.

Любляне, где искусство находилось под жестким контролем политической и экономической цензуры. Несмотря на то что эта же подпольная сцена сыграла в конце 1980-х ключевую роль в формировании гражданского общества, поддержавшего многочисленные маргинализованные сексуальные, политические и культурные меньшинства, она не удостоилась сколько-нибудь серьезного теоретико-критического внимания со стороны официальных структур в этой стране (и в позднесоветской Восточной Европе в целом).

- 4 Erjavec A. Postmodernism and the Postsocialist Condition. Berkeley: University of California Press, 2003. P. 41.
- 5 Oppenheimer A. Castro's Final Hour: The Secret Story Behind the Coming Downfall of Communist Cuba. New York: Simon and Schuster, 1993.

В 1980-е большинство кубинских выставок проходили в странах советского блока или организовывались самими художниками, тогда как в 1990-е годы были отмечены выходом нового поколения художников на мировой рынок искусства. Поскольку теперь это авангардное искусство — главный кубинский продукт на экспорт, международные коллекционеры проявили «экзотический» интерес к тому, что Коко Фуско окрестила «искусством тропической перестройки», которое продолжает пародировать символику и культурный ландшафт кубинских революционных идеалов.

Попытка придать ускорение советской экономике, возвращение и развитие принципов демократического централизма в управлении, введение новых экономических методов и поощрение социалистической инициативы и новаторства во всех областях — все это были важные аспекты перестройки на Кубе. «Тропическая перестройка» началась после окончания «особого периода». И хотя Фидель Кастро противился *гласности* и *перестройке*, рост культурной индустрии и возникновение нового рынка искусства на Кубе отражают растущее влияние художников. Внутренние противоречия, конкурирующие пространства и революционная эстетика породили критическую культуру, никогда ранее не существовавшую на Кубе.

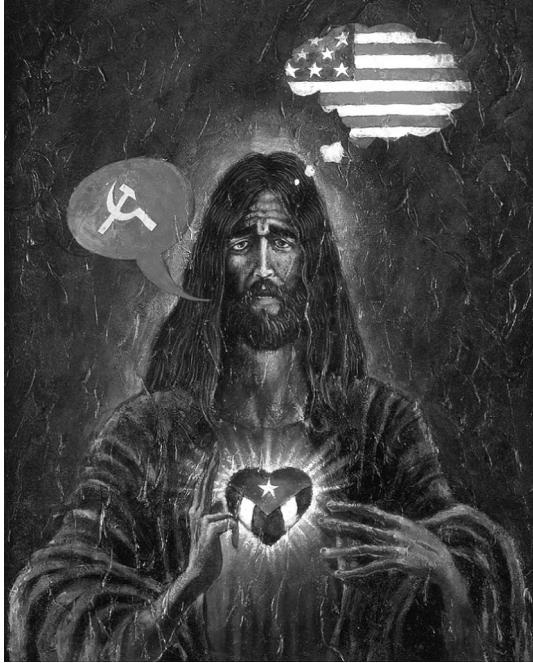
В 1989 году в гаванском Центре развития визуальных искусств на выставке «Скульптурный объект» художник Анхель Дельгадо вызвал возмущение, когда снял джинсы, присел и испражнился на экземпляр официальной газеты кубинской коммунистической партии «Гранма», обыграв обценное кубинское выражение «*Me saño en eso*» («Срал я на это»). Было ли это нарушением общественных приличий или же гротескным жестом трансгрессивной эстетики? За свой скандальный скатологический перформанс художник получил шесть месяцев тюрьмы. Этот провокативный жест можно истолковать как критический комментарий к косности кубинских культурных институций того времени, к состоянию кубинского искусства или к содержанию газеты. Экскременты оставались в галерее вплоть до дня ареста художника, чтобы послужить вещественным доказательством его «преступления».

Несмотря на проблемы с цензурой, поколение 1980-х пользовалось популярностью и у себя в стране, и за рубежом; художники «кубинского возрождения» верили, что искусство способно формировать общество. Как поворот в кубино-американских отношениях, 1990-е годы стали свидетелями возникновения рынка искусства, когда искусство было освобождено от наложенного США эмбарго⁶ (это означало, что американцы могут легально приобретать кубинское искусство и переправлять его домой). «Кубинское возрождение» и художники поколения 1990-х превратились в привилегированную касту, свободно путешествующую на выставки по всему земному шару.

Лазаро Саавадра, принадлежащий к поколению «кубинского возрождения» 1980-х, больше уже не верит, что искусство способно изменить мир.

6 В то время как граждане США не могут путешествовать на Кубу и многие художники сталкиваются с трудностями при получении американской визы, произведения искусства не подпадают под определение экономического или политического обмена, а считаются обменом культурным. Таким образом, они освобождены от эмбарго. Вместе с тем арт-дилеры, исследователи искусства и журналисты могут обратиться за особым разрешением, чтобы легально побывать на Кубе.

АЛЕКСАНДР ЛАМАЗАРЕС



Лазаро Саавадра. Sagrado Corazón, 1995

Один из его недавних проектов связан с онлайн-публикацией юмористической политической карикатуры. Всего лишь два процента кубинского населения имеют доступ к Интернету. Такая карикатура, полная скрытой иронии и юмора, никогда бы не появилась в кубинской печати. Как бы то ни было, он убежден, что художники отвечают за культурные перемены и что в целом с 1960–1970-х годов обстановка изменилась: «...художников больше не заносят в черные списки. Вам больше не звонят по телефону ни с того ни с сего. Сегодня цензура более изощрена: они будут говорить о пространстве, о проблемах здоровья и безопасности. Например, о том, что раздача Всеобщей декларации прав человека на улице может быть дестабилизирующим актом»⁷.

«Святое сердце» берет за образец популярную икону, которую до сих пор можно увидеть во многих кубинских домах, и превращает Иисуса в символ конфликта между внешней приверженностью идеалам социалистической революции и внутренним стремлением к капиталистическим демократическим свободам Соединенных Штатов. Мука, вызванная неразрешимым противоречием, отражается в страждущем, несчастном лице Иисуса, да и в материалах самой картины, созданной с помощью дешевой акриловой краски и картона (зачастую единственно доступных во время ограничений «особого периода» 1990-х).

7 *Glover M. Tongue-Tied: A Contemporary Cuban Art Show Is a Protracted Howl of Protest against Unfreedom // New Statesman*. Vol. 137. 2008. February 4.

КУБИНСКИЕ ХУДОЖНИКИ ЗАИГРЫВАЮТ С ПЕРЕСТРОЙКОЙ

Кубинские художники представляют собой мощную силу культурных изменений. Армандо Харт Давалос, влиятельный член коммунистической партии, заявлял: «Смешивать кубинское искусство и политику — это политическая ошибка. Разделять искусство и политику — это другая ошибка»⁸. Один из примеров этого — запрет на повторение политически вызывающего перформанса Тани Бругуэры в рамках Гаванской биеннале 2001 года. Первоначально этот перформанс прошел в бывшей военной тюрьме «La Sabaya», и поводом для запрещения послужило включение в него мужской наготы. В machistском фаллоцентрическом обществе женская нагота обычно принималась, тогда как любые формы фаллоцентричной или гомоэротической образности рассматривались и рассматриваются как вызов. Однако некоторые изменения, произошедшие с 2000-х годов, поставили эти представления под сомнение.

В Восточной Европе в десятилетия, предшествовавшие падению коммунизма, подпольно процветала литература самиздата. Обличающая и резко



Таня Бругуэра. Без названия, 2000. Эта инсталляция подверглась цензуре во время Гаванской биеннале. В абсолютно темном, напоминающем пещеру тюремном помещении пол был покрыт гниющим сахарным тростником, источавшим резкий кислый запах. Единственным источником света служил монитор, подвешенный к своду. Он показывал видео с короткими кадрами Фиделя Кастро. Когда глаза привыкали к темноте, можно было увидеть нескольких голых мужчин, неподвижно застывших в помещении. (Видео, перформанс, инсталляция. Материалы: измельченный сахарный тростник, черно-белый монитор с Фиделем Кастро, обнаженные кубинцы, DVD-диск, DVD-плеер.)

8 *Hart D. Adelante el arte. Havana: Editorial Letras Cubanas, 1988.*

критичная, она не могла существовать легально. Самиздат появился в Советском Союзе после смерти Сталина в 1953 году; это были рукописи, которые перепечатывались и распространялись нелегально. До гласности и перестройки это был единственный способ обнародовать что-либо, не одобренное государственной цензурой. На Кубе же довольно большому числу писателей, художников и культурных деятелей разрешалось печатать острокритические вещи и выставлять критическое искусство. Хотя тропическая версия перестройки вызвала культурные изменения, Москва, ведущий кубинский куратор и критик, открыто говорит о том, что на Кубе по-прежнему существует много «несвободы»: «Печать не свободна. Средства массовой информации не свободны. Еще до перестройки художники на Кубе заняли критическую позицию. Их искусство размышляло о неудаче и крахе коммунистической утопии. Они создавали искусство, отражающее то, что происходило в кубинском обществе»⁹.

С другой стороны, социалистические критики доказывают, что капиталистическая цензура повсеместна, только ограничения устанавливаются здесь не по идеологическим причинам, а из соображений прибыли. Отвечая на вопрос о свободе художественного выражения на Кубе, тогдашний министр культуры Абель Прието задал, в свою очередь, язвительный вопрос североамериканской журналистке, считает ли она, что художники в Соединенных Штатах свободны: «[Американское] искусство спонтанно? Вы верите в это? В Соединенных Штатах существует регулируемый рынок, который гораздо сильнее, чем любое министерство культуры. Механизм цензуры, действующий в Соединенных Штатах, поразителен... Я уверен, что огромные массы людей в США не имеют ни малейшего понятия о том, кто такой Ноам Хомский, зато они поклоняются Мадонне и [Сильвестру] Сталлоне как великим фетишам... В Соединенных Штатах у Солженицына был бы огромный плавательный бассейн, а “Архипелагом ГУЛАГ” был бы “Даллас”. Вы бы превратили своего Солженицына в телевизионное шоу, вот что вы бы с ним сделали. Вам не нужно было бы отправлять его в Сибирь — забудьте о Сибири! — вы бы или купили его с потрохами, или стерли бы с карты. Он бы напечатал небольшую книжицу в каком-нибудь неизвестном университетском издательстве, или ему пришлось бы написать “Даллас”, чтобы прославиться»¹⁰.

ГРУППА «ПАЙДЕЙЯ» ИГРАЕТ В БЕЙСБОЛ

Важнейшее различие между восьмидесятыми и девяностыми годами состояло в том, что к концу 1980-х многие художники, принимавшие участие в «кубинском возрождении», уехали из страны. 25 марта 1989 года открылась выставка «Proyecto del Castillo de la Fuerza», которая, по словам художника Алексиса Сомозы, мыслилась как призыв к гласности со стороны ведущих кубинских художников и культурных институций. Этот

9 *Glover M. Tongue-Tied: A Contemporary Cuban Art Show Is a Protracted Howl of Protest against Unfreedom.*

10 *Cantor J. Portrait of the Artist as a Communist Bureaucrat // Miami New Times. 1999. June 24. P. 17–34. <http://www.miaminewtimes.com/1999-06-24/news/portrait-of-the-artist-as-a-communist-bureaucrat/>*

проект поддержал ряд выставок, длившихся до октября 1989 года, пока власти не закрыли его по цензурным соображениям¹¹.

Поскольку «Proyecto del Castillo de la Fuerza» прославлял перестройку, кубинское правительство запретило этот проект и уволило тогдашнего председателя комиссии Совета по пластическим искусствам Марсиа Лейсеку. В ответ на это Лейсека и группа критиков, кураторов, профессоров и студентов Высшей школы искусства организовали бейсбольный матч.

Перформанс «La plástica joven se dedica al béisbol» («Молодое искусство посвящает себя бейсболу») был устроен в память об этом проекте; многие художники тогда ощутили, что режим Кастро подавляет их творчество. Идея этого дерзкого юмористического «бейсбольного матча» и одновременно перформанса заключалась в том, что «раз они не могут создавать искусство, то будут играть в бейсбол»¹². Этот бейсбольный матч отражал нонконформистский дух многих художников 1990-х.

Организованный в знак протеста бейсбольный матч обернулся ироническим перформансом и подрывным альтернативным пространством для критики. Событие, получившее название «El Desafío» («Состязание»), собрало пять тысяч зрителей. Группа художников со товарищи захватила спортивный центр в Гаване, чтобы провести там бейсбольный матч (бейсбол на Кубе — национальный вид спорта). То был протест против государственной цензуры конца 1980-х, выражавший недовольство многих кубинских художников и интеллектуалов. Во время матча молодые художники, или «бейсболисты», раздавали листовки и литературу. Никогда раньше в истории революционной Кубы никакая группа не отстаивала свои права подобным способом. После этого перформанс оставался ритуальной игрой на протяжении почти целого десятилетия.

Группа «Пайдейя» была независимым, автономным движением, которое добивалось от государства собственного пространства и полномочий. Они утверждали, что система образования обманула их ожидания. Они считали, что система одурачила сама себя, заменив реальных мужчин и женщин выдуманной, или воображаемой, идеей «нового человека». Их критика системы образования представляла опасность, поскольку целила еще и в кубинские революционные идеалы и идею «нового человека». Че Гевара, выдвинувший эту идею, настаивал, что «нового человека» нужно «создать», «сконструировать» или «разработать». «Новый человек» должен быть совершенно бескорыстным и трудиться исключительно во имя всего человечества, а не ради себя. Действительно, создание «нового человека» было основополагающей задачей революции. Марксистская позиция Че состояла в следующем: «...социалистическая экономика без коммунистической морали меня не интересует. Мы боремся с бедностью, но мы боремся и с отчуждением. Одна из основополагающих целей марксизма — исключить материальный интерес, фактор “личной корысти” и наживы, из психологических мотиваций человека»¹³.

11 Среди художников, принимавших участие в этом проекте, были Алехандро Агилера, Алексис Новоя, Артуро Куэнка, Хуан Пабло Баллестер, Хосе Тоирак, Сандра Кемалос, Рене Франсиско, Эдуардо Понхуан, Франсиско Ластра и Сегундо Планес.

12 *Somoza A. La obra no basta // Ensayos y comentarios sobre arte, cultura y sociedad cubana. Valencia, Venezuela: Universidad de Carabobo, 1991. P. 61–89.*

13 *Daniels A. The Real Ché // The New Criterion. 2004. 23.02. P. 22.*

Кроме того, члены группы «Пайдейя» определяли себя как *rusófilos*, русофилов. Воодушевленные результатами перестройки и гласности в СССР, они верили, что то же самое может произойти и на Кубе. Группа «Пайдейя» вдохновлялась успехами реформирования социализма в Восточной Европе. Как показал восточноевропейский опыт, социально-культурные изменения очень трудно проводить снизу. Обращение к гласности и перестройке не только сыграло важнейшую роль в странах государственного социализма Центральной и Восточной Европы, но и повлияло на сознание и работы многих кубинских художников. Михаил Горбачев так описывает этот процесс: «...перестройка — не какое-то прозрение, не озарение, а понимание объективной необходимости обновления и ускорения, родившееся в глубинах нашего общества. Суть перестройки именно в том и состоит, что она соединяет социализм и демократию, теоретически и практически полностью восстанавливает ленинскую концепцию социалистического строительства. Отсюда и ее глубина, ее действительно революционный дух и всеохватывающий характер»¹⁴.

Деятельность группы «Пайдейя», однако, не увенчалась успехом, потому что ее интеллектуальный дискурс и вернисажи были слишком привязаны к «подпольному», альтернативному стилю. Художников объединяли «*el deseo de tener un espacio abierto, y sobre todo, la proposición de una institución alternativa...la palabra alternativa siempre sonaba*» («желание иметь открытое пространство и прежде всего... заявка на альтернативную институцию, где всегда можно было бы услышать альтернативные речи») ¹⁵. Они действительно были альтернативными, но кубинское правительство видело в них всего лишь незначительную мелкую группу, представителей «буржуазного упадничества»¹⁶. У них была новая, свежая идея, как следует и как можно было бы распространять культуру. Проводники социальных изменений, они хотели сделать это в институциональных рамках, одновременно сохраняя независимую позицию и бунтарский дух.

Разочарованные в революции, они считали, что та оставила их не у дел: в культурной индустрии, сетовали они, слишком мало мест и слишком много людей. Революция сделала слишком сильный акцент на массах, отбросив тех, кто работает на границах. Эти последние конкурировали между собой за пространство и легитимность. Из-за ограниченных ресурсов, утверждала группа, очень трудно бороться за художественные простран-

14 *Горбачев М.* Перестройка и новое мышление для нашей страны и всего мира. М.: Политиздат, 1987. Цит. по электронной версии: <http://www.newchrono.ru/prcv/Publ/Gorbachev/perestroika1.htm>

15 *Qué es el Proyecto PAIDEIA?* // *Cubista Magazine*. 2006. № 5. (Первоначально написано 25 февраля 1989 года). См.: <http://cubistamagazine.com/dossier.html>.

16 Несколько революций были связаны с отрицанием элитарной культуры и поддержкой исключительно ее пролетарских форм. Во время «культурной» революции (1964—1976) китайское руководство, под началом последней жены Мао Цзэдуна Цзянь Цин (у Мао было четыре жены), проводило чистку «буржуазных декадентов». Буржуазия в те годы находилась под подозрением. По сообщениям, за годы этой кампании было казнено от одного до трех миллионов человек. В России похожие чистки и гонения имели место в предыдущие десятилетия, когда, например, были запрещены книги Достоевского. См. предисловие Пола Сигеля (Paul Siegel) к книге Льва Троцкого «*Art and Revolution: Writings on Literature, Politics, and Culture*» (New York: Pathfinder, 1992).

ства в стенах госучреждений. Тем не менее группа «Пайдейя» явила беспрецедентный пример, показав государству, что полуавтономные группы могут работать в рамках культурных или государственных институций (или по крайней мере заставив его считаться с такой возможностью).

КУЛЬТУРНАЯ ИНДУСТРИЯ И НОВЫЙ РЫНОК ИСКУССТВА

В конце 1980-х творческая и культурная индустрия претерпели драматические изменения. В январе 1988 года на IV Конгрессе Национального союза кубинских писателей и художников (UNEAC) министр Харт вновь заявил о необходимости свободы художественного выражения. Несмотря на эти шаги, следующий год был отмечен «чувством все возрастающих ограничений у художников»¹⁷. В конце 1980-х, вместо того чтобы закрывать выставки или препятствовать их проведению, власти стали вступать с художниками в сложные переговоры и дискуссии, направленные на достижение обоюдного согласия. К февралю 1989 года компромисс, похоже, был достигнут, напряжение среди художников спало и ранее планировавшиеся спорные выставки прошли с большим успехом и резонансом. Чтобы еще больше заручиться поддержкой художественных кругов, министр культуры инициировал ряд выставок и дискуссий с участием молодых художников из гаванской *Castillo de la Real Fuerza* (Крепости королевской силы). Связанная с Национальным музеем изящных искусств, крепость являлась интеллектуальным центром визуальных искусств. Линда Хау так описывает атмосферу «разрядки», царившую тогда на Кубе: «Красноречия жажде крови и недовольству было не занимать. Некоторые интеллектуалы тоном непогрешимых трибунов с жаром обвиняли в несчастьях Кубы власть и всех остальных. Другие просто описывали сорок лет цензуры, разбазаривание ресурсов и порчу нравов. Интеллигенция подсчитывала битвы, которые она вела, понесенный ущерб и огромную цену, которую она заплатила. Работы отсылали к закату Советского Союза, утрате «дискреционного» фонда, концу химерического статуса острова как поставщика бойцов для чужих войн и к раскапыванию запрещенных тем. Третьи же критиковали «распродажу» острова иностранцам, в частности безудержный, на тайский манер, секс-туризм»^{18,19}.

Кубинский арт-рынок — все еще новый феномен. Социалистическая система на «острове свободы» не создала всеобъемлющих законов и свода правил, касающихся искусства и художественной продукции. До конца 1990-х на Кубе почти не существовало профессионально подготовленных дилеров и галеристов. У большинства художников не было навыков, чтобы активно заниматься продажей своих работ, прежде всего из-за отсутствия информации. После падения «железного занавеса» и Берлинской стены в 1989 году кубинское искусство отказалось от социалистического

17 *Camnitzer L.* The New Art of Cuba. Austin: University of Texas Press. Revised Edition, 2003. P. 131.

18 *Howe L.* Transgression and Conformity: Cuban Writers and Artists after the Revolution. Madison: University of Wisconsin Press, 2004. P. 44.

19 Учитывая, что правительство постоянно бахвалилось тем, что положило конец проституции, процветавшей при Батисте, желание коммунистических властей нажиться на секс-туризме поразило многих кубинцев как особенно готическое и ханжеское.

АЛЕКСАНДР ЛАМАЗАРЕС



Роберто Марино. The Raft, 2002

реализма, как устаревшего принципа, и присоединилось к общемировому мейнстриму. Куба больше не могла рассчитывать на торговые дотации и вышла на мировой рынок с творческим потенциалом и с девизом «*hay que inventarse*», иными словами, со способностью импровизировать и изобретательностью, столь необходимыми для повседневного выживания на Кубе.

Кубинцы, большие мастера складывать все яйца в одну корзину, теперь активно ищут путей, как разнообразить свою коммерческую деятельность и ассортимент культурного капитала. Кубинские художники переняли уникальную систему взглядов и использовали ее для того, чтобы соединить две различные культуры: кубинский социализм и всепроникающую глобальную культуру капитализма. Их изобретательность и находчивость демонстрируют способность справляться с тяготами жизни при помощи смеха и иронии — умение, которое помогает им решать проблемы, переносить бедность и попросту выживать.

КУЛЬТУРНЫЕ ИЗМЕНЕНИЯ

Культурные изменения на Кубе в последние двадцать лет совпали с историческими событиями: падением Берлинской стены, «особым периодом» и уходом Фиделя Кастро с поста председателя Государственного совета Кубы. Примерами культурных перемен являются также индустриализация массовой культурной продукции на острове и последствия ее коммерциализации. С 1989 по 1993 год кубинская экономика сократилась на 35 процентов. В этот период многие художники с трудом сводили концы с концами. В 1980-е едва ли не все поколение художников приняло решение эмигрировать. «Восьмидесятники», или поколение «кубинского возрождения», сосредоточились на социалистической символике. Сегодня их больше занимают образы, связанные с глобализацией и общемировыми направлениями в искусстве. Пересечения между кубинской культурной индустрией и политизированной эстетикой (способы, какими пространство и место локализуют и ограничивают различие в визуальных искусствах) были исключительными. Культурная индустрия — одно из немногих пространств на Кубе, где гражданское общест-

во и государство сосуществуют, договариваются и действуют на двухпартийной основе. Такого рода отношения показательны, они демонстрируют, как культурные перемены способствовали созданию новых уникальных пространств, где возможно открыто критиковать государственную бюрократию.

В 2004 году Фидель Кастро объявил об окончании «особого периода» и отменил некоторые нововведения. Доллар был заменен конвертируемым песо (привязанным к курсу доллара и прозванным в народе *chavito*). Президент Венесуэлы Уго Чавес заменил Советский Союз, предоставив острову 92 000 баррелей нефти и другую помощь на общую сумму 800 миллионов долларов в 2006 году и полтора биллиона — в 2007-м. Одновременно с помощью от Венесуэлы подоспел китайский кредит. Рауль Кастро проследил за введением в строй нового парка топливосберегающих китайских автобусов и грузовиков²⁰.

24 февраля 2008 года Национальная ассамблея, как и ожидалось, избрала Рауля Кастро новым председателем Госсовета Кубы вместо отошедшего от дел Фиделя Кастро. В своей первой речи в качестве председателя Рауль Кастро вновь подчеркнул необходимость структурных изменений и децентрализации: «Сегодня требуется более компактная и оперативная структура, с меньшим количеством учреждений под центральным управлением государства и с более эффективным распределением их функций. Это позволит нам сократить чрезмерное количество собраний, согласований, постановлений и других организационных формальностей». Он подтвердил, что первоочередной задачей страны будет «удовлетворение главных потребностей населения, как материальных, так и духовных, на основе непрерывного укрепления национальной экономики и ее производственного базиса»²¹.

После передачи власти кубинская культурная индустрия и новое поколение художников занялись исследованием того, как строится новая Куба и как она, возможно, будет перестраиваться в эпоху все возрастающих транснациональных потоков людей, культуры и капитала. Теории глобализации ставят акцент на фрагментации времени, нуждающегося в таком искусстве, которое не только преподносит зеркало, отражающее *status quo*, но и трансформирует наше понимание самих себя, предлагает новые способы видеть, кто мы и кем могли бы быть. Пересечения глобализации, традиционной культуры и социалистического наследия сделали Кубу в равной степени захватывающим и спорным местом для изучения. Ограничения на свободу передвижения, экономические эмбарго и географическое положение тропического острова затрудняют для Кубы конкуренцию на глобальном рынке.

Новое поколение кубинских художников, писателей, ученых обращается к повседневным связям между личностью и обществом, локальным и глобальным, связям, с которыми они сталкиваются все больше и больше и которые наделяют Кубу беспрецедентным общемировым значением. В их искусстве присутствует сознание того, что в ситуации, когда политические и личные проблемы неизбежны, юмор может быть одной из немногих отдушин, спасающих от фрустрации и озлобления.

Пер. с англ. Александра Скидана

20 *Sánchez G. Cuba y Venezuela: Reflexiones y debates. Melbourne, Australia: Ocean Books, 2007.*

21 *Castro R. Mensaje del Comandante el Jefe. English translation: Message from the Commander in Chief // Granma. 2008. №. 50. P. 55.*