



Хоча «майбутнє» не є первинним граматичним часом у багатьох мовах, а саме поняття утримує в собі різні морфологічні сюжети, спробу його схоплення можна починати з повсякденних мовних парадоксів. Коли ми кажемо «за цим майбутнє» (за наукою, за технологіями тощо), часто не помічаємо закладений тут цікавий і дещо загадковий посил: щось наче «веде» майбутнє. Але водночас воно «за» майбутнім — затуляє, стримує, гальмує прорив. Аби просування відбулося, те, на що покладено месіанську силу, насправді має бути подолане.

Попри те що просторова термінологізація майбутнього в більшості мов схожа, у світі існує щонайменше одна мова, яка поміщає мовця попереду майбутнього і позаду минулого. У перуанських і болівійських селищах носії аймара описують майбутнє як «дні позаду», оскільки на ці дні не можна спрямувати фізичний погляд, вони — за спиною¹. Таке буквально не у своїй неочевидній очевидності розуміння майбутнього — як небаченого чи точніше того, що неможливо побачити, — проходить повз увагу багатьох концептуалізацій.

Не озираючись, західні теоретики спрямовують свої епістемологічні надії на роботу з різними майбутніми часами. Наприклад, діакритична розробка філософа Жака Дерріда передбачає таке розрізнення: *le future* (майбутнє) та *l'avenir* (прийдешнє)². Перший спосіб говоріння про майбутнє визначається через його походження від теперішнього: процес його виробництва розпочато, тому таке майбутнє вже «за чимось». Другий спосіб має за основу таке твердження: безглуздо проєктувати наявне знання на прийдешнє, таке

майбутнє — множинне, алеаторне, багатаспектне. Відкритість йому, якщо це своєрідна форма гостинності за Дерріда, може бути адекватною стратегією зустрічі прийдешнього. Однак щойно на місці того, хто зустрічає прийдешнє, опиняється той, в уявленні якого майбутнє є «за ним», будь-які форми передбачення втрачають сенс. Ані штучно сконструйоване розрахункове передбачення, ані пророче передбачення Піфія вже не може видати, навіть на вимогу завойовника світу.

Як показує приклад з мовою аймара, подібні розрізнення майбутніх часів перебувають у межах очевидностей модерної (і європоцентричної) концепції майбутнього, яка домінує сьогодні. Ця концепція, хоч і сприймається як природна даність, є історичним продуктом, має час своєї появи в минулому і — гіпотетично — зникнення в майбутньому. Тому варто зробити короткий історичний екскурс у це домінантне на сьогодні уявлення про майбутнє. Витокі звичної для нас версії концептуалізації майбутнього нерозривно пов'язані з модерністю, яка здійснила лінійну темпоралізацію історії та розімкнула теперішнє і минуле для майбутнього. Райнгард Козеллек локалізує зсув у розумінні майбутнього в середині XVII століття — не після, а перед Французькою революцією, яку зазвичай підносять до статусу інавгураційної Події модерності. Однак розуміння суті цього зсуву, яке пропонує Козеллек, не відхиляється від загальноприйнятого сьогодні. На зміну християнській есхатології приходить безкінечне розчакловане майбутнє, яке регулюється серією вірогідностей. Християнська есхатологія поєднувала постійне очікування і відкладання кінця

¹ Nick Montfort, *The Future* (Cambridge: The MIT Press, 2017), 169.

² Jacques Derrida, *Psyche: inventions of the Other, Volume I* (Stanford: Stanford University Press, 2007), 6–7.

світу. Знанням про невідомий Есхатон безроздільно володіла церква, зберігаючи його в абстрактній невизначеності³. Кінець світу не стільки був спроектований у майбутнє, скільки зависав над теперішнім як його трансценденція, як те, що має бути. Відповідно пророцтво лишалося головною формою знання про майбутнє. На середину XVII століття горизонт майбутнього стає цілком іманентним: на зміну пророцтву приходить прогноз, який спирається на більшу чи меншу ймовірність у полі обмеженого можливого⁴. Замість неминучого, але постійно відкладеного кінця світу актуалізується аристотелівська теза: «Для майбутніх подій істина є невизначеною»⁵.

Процес розкладування майбутнього збалансовується розростанням утопічної уяви. Острів Утопія, описаний Томасом Мором як такий, що існує десь у далеких теплих морях, містить у своїй назві умисну омонімію. Ця назва, за влучним спостереженням французького дослідника утопії Мігеля Абенсура, поєднує в собі два значення: не-місце (*Ou-topia*) і місце благодаті (*Eutopia*)⁶. На думку найавторитетнішого дослідника й адвоката утопії, німецького філософа Ернста Блоха, утопічну уяву можна визначити насамперед через розширення нею поля можливого. У ранньомодерних версіях (Мор, Кампанелла, Бекон) утопічне розширення можливого мислиться у просторовому реєстрі і лише з XVIII століття переміщається в часовий. Блох відмічає значущість цієї зміни реєстрів. Переміщення в майбутнє утопія набуває нового змісту: вона перестає бути «готовим» островом, що вже існує десь там, де мене немає, у далеких морях, і починає виринати з моря

чистого можливого. Острів ще не існує, подорож до нього пролягає не через простір, а через час⁷. Цей перехід від простору до часу, від «десь» до «колись», пов'язують із завершенням епохи географічних відкриттів, яка почала звукувати територію можливого на фізичній карті світу. Єдиною сферою, в якій лишився вільний рух для думки, стало майбутнє, і саме до нього спрямувалась утопічна уява, чи то пак її дериватив — буржуазна ідея прогресу.

Ідея прогресу, як зазначає Козеллек, стала поєднанням типового для XVIII століття раціонального підкреслення з прирученою і поцейбічною формою пророцтва — очікуванням порятунку. Ще до Французької революції на історичну сцену виходить пророфетичний філософ (*le prophète philosophe*), нетерплячість якого в 1780 році змалював Лессінг: «він не може чекати на майбутнє. Він хоче, щоб майбутнє прийшло швидше, і він сам хоче пришвидшити його...»⁸. Уже як про специфічну характеристику тоталітарних вождів XX століття, про цю нетерплячість говорять Карл Поппер і Ханна Арендт. Крім того вони підкреслюють, що «наукові пророцтва» першої половини XX століття гарантували майбутній порятунок (або ж у більш характерній для критиків тоталітаризму манері висловлювання — «майбутній рай»⁹) за рахунок теперішнього — будучи водночас вигідним способом уникнути перевірки реальності. Гарантія точного знання майбутнього працювала тому, що вона дозволяла «звілнити аргументи від перевірки сьогоденням»¹⁰, створюючи замкнене коло тоталітарної «істини». Ці спостереження, зроблені одночасно з піднесенням і падінням (одного з)

³ Reinhart Koselleck, *Futures Past: On the Semantics of Historical Time*, trans. Keith Tribe (New York: Columbia University Press, 2004), 10-13.

⁴ Ibid. 17-18.

⁵ Ibid. 18.

Miguel Abensour, "Persistent Utopia," trans. James Ingram, *Constellations* 15, no. 3 (2008): 407.

⁶ Ernst Bloch, *The Utopian Function of Art and Literature: Selected Essays*, trans. Jack Zipes and Frank Mecklenburg (Cambridge: The MIT Press, 1988), 3.

⁷ Koselleck, *Futures Past*, 22.

⁸ Карл Поппер, *Открытое общество и его враги*, пер. В. Н. Садовский (Київ: Ника-Центр, 2005), 325.

⁹ Ханна Арендт, *Джерела тоталітаризму*, пер. Володимир Верпока, Дмитро Горчаков (Київ: Дух і Літера, 2005), 395.

тоталітарних режимів, свідчили про пожирання теперішнього обіцанням майбутнім. Сьогодні, дивлячись із зовсім іншого майбутнього назад, стає очевидним, що система кредитування довіри через «наукові пророцтва» не лише існувала за рахунок тодішнього теперішнього, але й змусила майбутнє, яке ці пророцтва не підтвердило, виплачувати високі відсотки — розчаруванням.

Клод Лефор, найбільш вдумливий і водночас критичний читач Ханни Арендт, який відносив себе до некомуністичних лівих, — чи не єдиний, хто зміг повністю артикулювати інтуїцію мислительки про специфічно модерний характер тоталітаризму. На протигагу моделі регресу («політична релігія» Раймона Арона) чи оберненої дзеркальної протилежності (набір опозиційних повоенному американському суспільству ознак на кшталт сумнозвісного списку Фрідріха і Бжезінського) Лефор запропонував формулу тоталітаризму як мутації демократії під впливом фантазії єдності. Саме Лефор переконливо показав, що тоталітарний режим — це спокуса втекти від невизначеності майбутнього і множинності теперішнього, властивих модерності з її розімкнутим часовим горизонтом¹¹.

І досі актуальна альтернатива майбутнього — «Соціалізм чи варварство», проголошена Розою Люксембург в розпал Першої світової війни, — знаходить союзника не лише в однойменній групі повоенних некомуністичних лівих, співзасновником якої був Лефор, а й у Поппері, який, принаймні до початку Холодної війни, був значно ближчим до Маркса, ніж це прийнято вважати сьогодні¹². Після завершення Холодної війни Поппер, як і багато

очевидців варварських мутацій соціалізму, відкинув не лише лінію думки Маркса, яка спрямовувалась у майбутнє, а і його критичну діагностику теперішнього. У передмові 1992 року до російського видання «Відкритого суспільства» дев'яносторічний Поппер напише сумнозвісне твердження, в якому дивно оберненим чином відтворюється часопросторова формула утопії: «Важливо, однак, те, що “капіталізм” у тому сенсі, в якому Маркс вжив цей термін, *ніде і ніколи не існував* на нашій прекрасній планеті Земля — він реальний не більше, ніж Дантове Пекло»¹³. Під цю новопроголошену істину колишнє радянське суспільство вступить у варварську стадію первісного накопичення капіталу.

У Сергія Ейзенштейна, автора нереалізованого задуму екранізації «Капіталу» Маркса, є зовсім невелика нотатка, присвячена поступальному розвитку театру та кіно. Текст має назву «Два черепа Олександра Македонського»¹⁴. Метафорою слугують два черепа: 15-річного майбутнього полководця та 45-річного. Парадоксальності додає той факт, що Македонський прожив тільки 32 роки. Ейзенштейна цікавить те, чи може один вид мистецтва бути «дорослим черепом» іншого і, якщо вже братися шукати двоїстості однієї сутності, де і коли має сенс це робити. Таке питання не могло б виникнути або не поставало б так категорично, якби не вплив однієї з найбільших ілюзій майбутнього — ілюзії кінечності.

Становлення світу щомиті на йоту новим, миттєве зношування настроїв, техніки, організмів порушує питання історичної закріпленості, безсмертя художників, вічності творів

¹¹ Claude Lefort, "The Logic of Totalitarianism," *The political forms of modern society: Bureaucracy, Democracy, Totalitarianism*, ed. John B. Thompson (Cambridge: The MIT Press, 1986), 273–291.

¹² Карл Поппер, *Открытое общество*, 326.

¹³ Там само, 12.

¹⁴ Сергей Эйзенштейн, «Два черепа Александра Македонского», *Новый зритель*, 1926, № 35: 10.

мистецтва. Кому як не художнику найцікавіше вдається кидати думку далеко попереду себе, кому ще лишається «надто доскіпливий погляд на речі»¹⁵, на майбутні або, можливо, вже здійснені перетворення. Так уяву й розум Гамлета непокоїть трансформація праху Макдонського на затичку в барилі пива.

Мимоволі згадується ще один череп в історії культури. Ми знали би про нього набагато менше, якби не «Camera Lucida» Ролана Барта¹⁶. Власником черепа, який роками не вдавалося вилучити з колекції Смітсонівського інституту, був Льюїс Павелл, засуджений до смертної кари за замах на держсекретаря США в 1865 році. У фотографії цього чоловіка Барт відчув потужну дію того, що назвав «punctum»: усвідомлення минулого цього засудженого і його неминучого майбутнього у їх жорсткій відповідності. Людина мертва і вона незабаром помре — знову і знову.

Імпринт смерті як приреченості — привілей не лише фотографії. Практика закладання капсул часу, щодо моменту виникнення якої дотепер точаться суперечки, мала у ХХ столітті щонайменше дві тенденції розвитку. Одна бере свій приблизний відлік від художніх практик авангарду, а згодом оживає у славнозвісних коробках Енді Воргола: кілька сотень капсул часу з культовими предметами культових власників допомагають зрозуміти контекст цілої епохи. Мистецькі експерименти з капсулами тривають, їхнім авторам не потрібні додаткові дозволи на те, аби самостійно визначати зміст і форму послання, встановлювати терміни закладання та обирати привід для розпаковки.

Відповідальність за іншу тенденцію роз-

витку практики закладання капсул часу лягла на плечі тих, хто, ймовірно, воліли би її уникнути, але не бачили такої можливості. Авторами радянських колективних послань у майбутнє були виробничі й господарські, педагогічні й інші колективи, чії представники розуміли закладання капсул як офіційне дійство. Текстовий вміст капсул нерідко регулювався доволі жорсткими конститутивними правилами, поданими через призму ідеї прогресу та підкріпленими пафосом мови. Неабиякою переконливістю наділяли і автора колективного тексту радянських капсул часу, страждальця, який вистояв перед багатьма випробуваннями. Тексти свідчать, що він готовий покласти на вівтар очікувань майбутніх людей власні, ще живі сподівання, цілі та прагнення. Передбачалось, що їх відкривуть люди з інших епох, які житимуть «сто років тому вперед». Можливо, вони стикатимуться з такими ж викликами, дилемами та казусами, що й попередники, але пригадуючи майбутнє людей минулого, таки зуміють побудувати своє «світле майбутнє». Ніщо, здається, не вказує на страх смерті колективного автора послань у майбутнє, допоки ми не переведемо погляд з тексту капсули на її зовнішній вигляд.

Оформлення контейнерів, ящиків чи капсул знижувало можливі прекогнітивні прозріння: важкодоступні та непривітні, колективні капсули часу нерідко схожі на невеликі меморіали, а підписи до них мало чим відрізняються від пам'ятних дошок. Це відчуття посилює процес захоронення капсул — мурування, закопування, ховання якнайглибше і якнайдалі. Попри всю оптимістичну

¹⁵ Вільям Шекспір, *Теори в шести томах: Том 5*, пер. Леонід Гребінка (Київ: Дніпро, 1986), 103.

¹⁶ Roland Barthes, *Camera Lucida: Reflections on Photography*, trans. Richard Howard (New York: Hill and Wang, 1981), 94–97.

спрямованість колективних послань у майбутнє над ними завжди нависає тінь втрати, примарна крихітка «пляшки, кинуті в океан». Жодні зусилля не гарантують ні повної збереженості капсули, ні можливості її видобути і відкрити в майбутньому. Саме так сталося із капсулою часу, закладеною під Чорнобильську атомну електростанцію: на шляху до цього послання в майбутнє значно більше смертельних перешкод, ніж до (тепер уже антицилі) «побудови комунізму»¹⁷.

У ХХІ столітті колективний автор урочистих послань суттєво помолодшав: капсули закладають школярі, часто на короткі терміни — наприклад, до кінця навчального року. Про нащадків як отримувачів цих повідомлень не йдеться. Це клаустрофобічне звуження горизонту майбутнього парадоксальним чином проявилось ще в пізнорадянський час. Останнє покоління радянських дітей виростало під останню радянську утопію — культовий телесеріал «Гостя з майбутнього» (1984), який, усупереч намірам своїх творців, демонстрував химерне поєднання неможливості уявити майбутнє і передчуття невідворотного тиску прийдешнього. Неможливість уявити майбутнє проявлялась у тому, що воно, прибувши в теперішнє в особі однолітки останніх радянських дітей Аліси Селєзньової, поставало якісно таким самим, як теперішнє, перевищуючи його лише кількісно. Тобто в цьому майбутньому не було нічого нового, але було більше того, що вже є. Натомість невідворотне наближення прийдешнього проявлялося не в сюжеті, а в тематичній пісні серіалу. Слова з неї звучали чи то як попередження, чи то як заклинання:

«Прекрасное далеко, не будь ко мне жестоко». Ця несподівана «обмовка» про жорстокість, яка ще й повторювалась тричі підряд, точно вписується в логіку психічного симптому, розкритого Фройдом. «Жорстокість» порушувала всюдисутній у своїй безальтернативності образ прекрасного майбутнього, привідкриваючи його як завісу перед небаченим прийдешнім. Під цей приспів-заклинання покоління останніх радянських дітей пережило переміщення утопії зі світлого майбутнього в похмуре минуле. Практично в одну мить «комунізм» — як щось, що очікувало на людство попереду, на абстрактно невизначеному (за винятком короткого періоду) часовому горизонті, — перетворився на руїну, на те, що залишилось позаду, в колишньому майбутньому, яке так і не стало теперішнім.

Такі втрати майбутнього траплялись у радянському досвіді й раніше. Пьотр Вайль і Александр Геніс згадували, яким шоком для майбутніх дисидентів виявилось зникнення у 1969-му з програми КПРС знаменитої фрази «через 20 років». Проголошений у 1961-му на ХХІІ з'їзді КПРС точний час побудови комунізму в СРСР (ним мав би бути 1981 рік) породив масу жартів: «Найкоротший анекдот: комунізм». І попри цю іронію конкретна дата близького майбутнього, як згадують Вайль і Геніс, додавала піднесеності звичайній реальності: «Надворі стояв не 1961 рік, а двадцятий рік до н. е.»¹⁸. Символічний цинізм скасування партією власної обіцянки, якою б нереальною вона не здавалась, став не менш вирішальним для перетворення «комунізму» на «тоталітарну утопію», ніж реальний цинізм придушення Празької весни. Вочевидь, тут працювала описана Лаканом символічна дієвість: навіть якщо ніхто з радянських людей не вірив у побудову комунізму «через 20 років», важливо було те, що в це вірила

¹⁷ Однак у нас є спосіб перехитрити час, спрямовуючи погляд не вперед, а назад. Недоступна капсула часу, закладена в 1971 році на початку зведення ЧАЕС, зафіксована тодішньою кінохронікою. Кадри з цим лискучим металевим циліндром, чимось схожим на інопланетний корабель, з'являються в документальному фільмі «Звичайний Чорнобиль» (реж. А. Гураль, 2006 рік).

¹⁸ Петр Вайль, Александр Геніс, 60-е. *Мир советского человека* (Москва: Ардис, 1998), 15.

партія. Навіть якщо всі знали, що це неможливо, важливо було те, що Великий Інший цього не знав. Вайль і Геніс описують шок від «скасання майбутнього» точно за лаканівським сценарієм, коли втрата гаданої віри Великого Іншого стає ударом для тих, хто не вірив ніколи: «тільки коли партія вирішила, що комунізм не потрібен, стало зрозуміло, яку важливу роль грав цей ідеал у радянському суспільстві»¹⁹. Проміжок між символічним «скасанням майбутнього» (викреслення із програми КПРС хрущовської обіцянки «через 20 років») і реальним «кінцем комунізму» зайняв рівно 20 років, якщо в якості зворотної точки відліку брати падіння Берлінської стіни. Відтоді «комунізм» проголошено мистецьким проєктом, незалежно від того, чи мають на увазі втілення в дійсність політичних інтенцій авангарду (як Борис Гройс) чи радянську реальність як продукт соціалістичного реалізму (як Євгеній Добренко)²⁰.

Однак чи не є наша теперішня реальність, за цією аналогією, продуктом «капіталістичного реалізму»? Через двадцять років після «падіння комунізму» британський марксист Марк Фішер використав фразу «капіталістичний реалізм» для назви одного з найбільш песимістичних портретів триумфальної безальтернативності нового ладу. Марк Фішер підхопив думку, ще раніше висловлену Фредріком Джеймісоном і згодом популяризовану Славосом Жижekom, — що після завершення Холодної війни легше уявити кінець світу,

ніж кінець капіталізму²¹. Особливої новизни в такому катастрофізмі немає: починаючи від самого словосполучення «капіталістичний реалізм», запущеного в 1963 році групою німецьких художників, близьких до поп-арту²², і закінчуючи панківським лозунгом «no future», який прийшов на зміну утопічним прагненням гіпні. Падіння утопії завжди створює враження, що майбутнє «скасоване». Цікавою тут є первинна модуляція цієї сьогодні вже знаменитої фрази про неможливість уявити кінець капіталізму. Джеймісон вперше висловив її в передмові до книжки «Зерна часу» (1994), що вийшла на основі серії лекцій, прочитаних в Університеті Каліфорнії, Ірвін у 1991 році, — під враженням від «падіння комунізму» і піднесення постмодернізму. Показово, що тоді Джеймісон говорив не про кінець світу, а про екологічну катастрофу: «Сьогодні здається, що нам легше уявити повний розпад землі і природи, ніж злам півного капіталізму; можливо, це пояснюється певною слабкістю уяви»²³. Однак чи не доречніше перевернути цей катастрофізм із голови на ноги? Перспектива самознищення людства підірває віру капіталістичного Великого Іншого в безмежність власного існування. Надія на щось нове парадоксальним чином виникає завдяки вже аж надто близькому горизонту зміни клімату. Перед лицем катастрофи особливо варто, за влучним висловом Реймонда Вільямса, зробити «надію практичною, а відчай непереконливим»²⁴.

¹⁹ Там само, 285.

²⁰ Цікаво прослідкувати генеалогію «естетизації» комунізму після його «падіння» (при цьому комунізм у такому поширеному словосполученні стає майже таким же матеріальним об'єктом, як стіна). Естетизація комунізму походить не стільки із формулювання Вальтера Беньяміна у його знаменитому есе 1937 року «Твір мистецтва в епоху його технічного відтворення» (фрашистська «естетизація політики» на противагу комуністичній «політизації мистецтва»), скільки із «естетизації» Сталіна, розпочатої, ймовірно, Хрущовим на не менш знаменитій «секретній промові», якою увінчався XX з'їзд КПРС 1956 року. Цю лінію підхопив Александр Синявський, який у своїх Сорбонських лекціях 1978–1984 років, пізніше виданих під назвою «Основи радянської цивілізації», говорить про Сталіна так: «Він був у власних очах єдиним актором-режисером, а сценою була вся Росія і ширше — весь світ. У цьому сенсі Сталін був за натурою художником». Александр Синявський, *Основи советской цивилизации* (Москва: Аграф, 2002), 134. Борис Гройс у «Gesamtkunstwerk Stalin» (1988) і Євгеній Добренко в «Політехномії соцреалізму» (2007) лише варіюють цю формулу, проєктуючи її зі Сталіна на «комунізм». Boris Groys, *Gesamtkunstwerk Stalin* (München, Wien: Hanser Verlag, 1988); Евгений Добренко, *Политэкномия социализма* (Москва: Новое литературное обозрение, 2007).

²¹ Mark Fisher, *Capitalist Realism. Is there no alternative?* (Winchester: Zero Books, 2009), 1.

²² Манфред Куттнер, Конрад Люг, Зігмар Польке і Герхарт Ріхтер замислили «капіталістичний реалізм» як критичний мистецький напрям, про появу якого було проголошено на їхній першій спільній виставці у Дюссельдорфі в 1963 році.

²³ Fredric Jameson, *The Seeds of Time* (New York: Columbia University Press, 1994), xii.

²⁴ Raymond Williams, *A Short Counter Revolution: Towards 2000, Revisited*, ed. Jim McGuigan (Los Angeles, London: Sage, 2015), 193.

Знання прогнозу майбутнього змінює саме майбутнє, а разом і майбутнє прогнозу. Прогноз використовує визнані «еталонними» версії ситуацій, станів і явищ, аби здійснити передбачення через порівняння. Полотно художника-концептуаліста Леоніда Войцехова «Погода» (2013) через дуже буквально й просто візуальне втілення передає несумісність двох очікуваних майбутніх часів: універсального (сонячна погода студійних декорацій) та спеціального (хмарність над умовною Україною). Майбутнє може бути зрадливим і непевним, однак мистецтво, маючи власні розум і хитрість, не безпорадне. Складність може з'являтися лише з розширенням масштабу: говорити про попередників, сучасників, наступників у художньому середовищі, нехай навіть в усій системі мистецтва, — набагато легше, аніж про долю всього людства. Таким чином, бажане та небажане проходять перевірку на міцність саме у прогнозі.

В «Естетичній теорії» Адорно пише про мистецтво як можливість можливого і постолює: мистецтво має здатність втілюватися в ефекті фесрверку, «враз засяяти і швидко згоріти..., так би мовити, загубитись у часі, щоб не стати його здобиччю»²⁵. Однак стати здобиччю не означає загинути: смерть ніколи не є останнім словом для мистецтва. Писання віршів після Аушвіца можливе саме через проходження існуючого через смерть. Мистецтву потрібно вмирати так само в собі, як вмирала людина в Аушвіці, зазнавати радикальної трансформації.

Але художник не є лише поруйновувачем або виробником, організатором форм, який дає про їхні якості, здатності та взаємодії.

Так само глядач не є лише меншою або більшою мірою залученим спостерігачем форматворчих процесів: кожен з них може сам стати формою. Майбутнє — не лише «своє» або «колективне», кожен і кожна — вже чиєсь майбутнє. Відтак майбутнє можна вважати невизначеністю з потужною силою фасилітації: ми пізнаємо інших і здійснюємо обмін з іншими завдяки ньому, вписуючи власну перспективу в чийсь картину майбутнього. Не без іронії читаючи подрузі передбачення з *fortune cookie* або чеку, прислухаючись до того, що напис на папірці навіщував нашій компаньйонці, ми можемо і не помічати, як спільно формуємо майбутній час одне одного. Недовіра до передбачення чи глузування з нього, якщо вони розділені з кимось, стають простором майбутньої взаємодії, формою нового буття-разом — спільним вправлінням у гостинності чи стимулом разом просувати майбутнє «за чимось».

Така форма гостинності помітна у взаємодії Ернста Блоха і Теодора Адорно під час розмови про утопію, що пролунала в ефірі радіостанції німецького міста Баден-Баден у 1964 році. За майже шістьдесят років цей знаменитий обмін думками, опублікований під назвою «Чогось бракує» (*Etwas fehlt*), обріс десятиками, якщо не сотнями коментарів. І хоча на початку XXI століття сама можливість виділити ефірний час на радіо для обговорення утопії двома філософами-марксистами здається більш ніж утопічною, параметри дискусії, накреслені в цій розмові, продовжують визначати розуміння утопії сьогодні.

Попри те що Блох і Адорно займають про-

²⁵ Цит. за Сібе Шаап, *Здійснення філософії. Метафізичні претензії у мисленні Т. В. Адорно*, пер. В. Задорожний, О. Кислюк (Київ: Видавництво Жупанського, 2011), 189.

тилежні позиції, обоє говорять в ім'я утопії. Розбіжності двох філософів починаються з питання: «Яким чином?». Блох наголошує на потребі створення утопічних образів, які дозволяють підтримати утопічне прагнення, наділяючи його хоч у такий спосіб реальністю. Адорно, навпаки, дотримується старозавітної заборони на зображення (*Bildverbot*), вважаючи, що будь-яка картина утопії баналізуватиме утопічний імпульс і лишатиметься проєкцією теперішнього стану на майбутнє. Якщо Блох прагне впізнати і підтримати утопічний імпульс навіть у найбільш оречевлених формах свідомості (таких як реклама), то Адорно вважає, що єдиний спосіб реалізувати утопію — це негація того, що стоїть на перешкоді її реалізації. Образ утопії, на думку Адорно, не може з'явитись у неправильному світі, нездатному породити нічого, окрім своїх віддзеркалень; утопія може існувати тільки як абстракція, лінійка, якою ми міряємо недоконаність теперішнього стану.

Те, що мало би бути боротьбою протилежностей, перетворилось у радіодіалозі на несподівану єдність: Адорно і Блох погоджувались між собою більше, ніж це видавалось можливим. У якийсь момент автор фрази «після Аушвіца» виявив себе «адвокатом позитивного»²⁶, а філософ надії погодився з тим, що «сутнісною функцією утопії є її критика наявного»²⁷. Такий обмін позиціями можна пояснити не лише тим, що двох філософів об'єднувала давня дружба і галантність вихідців із заможного класу. Перебуваючи у спільному просторі, вони завзято шукали привід знайти точки дотику, а не розходження своїх, насправді протилежних, бачень утопічного праг-

нення. Можливо, ще й тому, що обидва були віддані діалектичному мисленню, яке не боїться довести думку до її протилежності, навіть ціною скасування вихідної позиції.

Однією з точок дотику для Блоха і Адорно стала репліка брехтівського персонажа з опери «Піднесення і падіння міста Махагоні» (1930) — «Чогось бракує» — яка стала назвою опублікованої версії розмови. На відміну від Лакана з його приватизацією нестачі у формулі *objet petit a* для обох філософів-марксистів ці слова розмикають спільний горизонт можливого, втілюючи утопічну тугу, чи, вірніше, утопію як тугу. На їхню думку, саме це відчуття, що чогось не вистачає, і прагнення, яке виникає з цього відчуття, є інваріантом всякої утопічної свідомості. В опері Брехта, яка розвінчує світ капіталістичного розбещення, ця фраза з'являється рефреном у спробі, звісно, карикатурній, заповнити нестачу позитивним змістом споживацького раю. У цих двох словах, які знову і знову повторює брехтівський персонаж, контури (не)місця благодаті окреслюються не стільки через заперечення наявного, скільки через відлуння утопічної туги, яке розширює простір можливого, (не) виходячи за межі того, що є. Блох назвав це коротке речення — «Чогось бракує» — найближчим з усього написаного Брехтом²⁸.

І Блох, і Адорно погоджуються, що незалежно від того, як конкретизується чи не конкретизується утопічна свідомість, її зміст ніколи не може бути позитивно вичерпаним. Більше того, Адорно відмічає, і його слова не звучать іронічно, як здається окремим коментаторам, що всякий спосіб говорити про утопію відтворює логіку онтологічного доказу

Ernst Bloch, *The Utopian Function of Art*, 13.

ibid., 10.

ibid., 15.

існування Бога, свого часу висунутого Ансельмом Кентерберійським: концепція досконалої істоти не може не включати в себе атрибут існування. Безперспективність його логічного обґрунтування тут не має особливого значення. Адорно вказує на момент діалектичного обертання, коли негація і нестача виявляють свою позитивну сторону. Без «чогось іще», якого немає в позитивно-нааявному і яке може бути лише предметом віри, — говорить Адорно, — не могла б існувати жодна критика, і навіть саме мислення. У зверненні Адорно до цього відомого філософського сюжету присутня не стільки іронічна інтенція, скільки намір включити позитивне в негативне як його необхідність. Блох підхоплює цю лінію думки, проєктуючи її в іманентну площину прагнення досконалості, яке тут є синонімом утопічного прагнення³⁰.

На протилежному полюсі перебуває аргумент, який Блох адресує Адорно і який Адорно не хоче помічати, хоч спрямований він проти філософії негативного. Блох нагадує про вольтерівський образ відчаю. Людина описилась у відкритому океані після кораблетроці і щосили намагається пливати. Аж раптом до неї надходить звістка, що океан не має берегів³¹. Попри те що надія з її картинами порятунку може бути оманливою, втрата надії позбавляє сил, навіть якщо вона знаходить підтвердження в реальності. Натомість для Адорно, схоже, надія має право засяяти тільки після того, як буде вичерпано безберегий океан відчаю. Але — і ось пастка — песимізм Адорно живиться не лише скорботою за ураженим життям «після Аушвіца», а й переконанням у тому, що шанс на рево-

люційне перетворення суспільства безповоротно втрачено. У 1980 році Лео Ловенталь, єдиний на той час живий представник першого покоління Франкфуртської школи, пов'язував момент втрати віри в майбутнє із завершенням Другої світової війни — тим, що вона увінчалась не повним розгромом фашизму, а лише військовою поразкою Німеччини³². Але хіба це негативне переконання не передбачає гарантоване знання майбутнього? Хіба не займається пророцтвом той, хто проголошує замкнене коло відтворення того самого, майбутнє-без-майбутнього, таке ж безнадійне, як океан без берегів?

Показово, що всі коментатори і коментаторки розмови між Адорно і Блохом вважають за потрібне зайняти одну з позицій: або стати на бік негативної діалектики, або на бік діалектики надії. Ця опозиція працює і в сучасному українському мистецтві. Тут теж можна помітити альтернативу — або відкинути можливість створити позитивні образи утопії, або закликати до їх створення; або блукати між руїнами минулого, або «згадувати майбутнє», наче воно вже відбулось. Зокрема це можна прослідкувати на прикладі двох колективних мистецьких проєктів: «Створення руїн» (2018) і «Спогади про майбутнє» (2016)³³.

«Створення руїн» — це колекція дуже різних звернень до минулого, які, однак, пов'язані однією оптикою, не такою вже «минулоцентричною», як може здастися на перший погляд. Назвемо її «оптикою рштування». Рштування можна вважати однією з найдавніших конструкцій, що забезпечувала втручання людини в часовий вимір того чи іншого об'єкта (архітектурної форми, поверхні природного

³⁰ Ibid, 16.

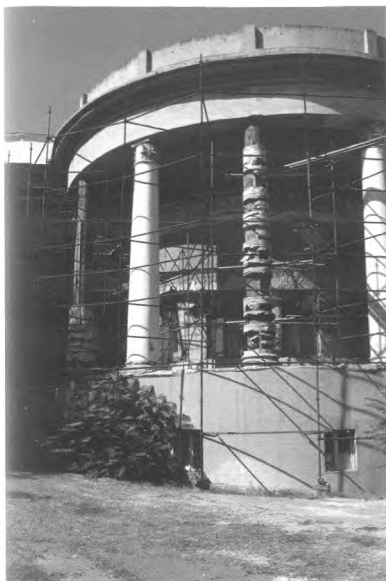
³¹ Ibid.

³² Ibid, 9.

³³ Martin Ludtke and Ted R. Weeks, "The Utopian Motif Is Suspended: Conversation with Leo Lowenthal," *New German Critique*, No. 38, Special Issue on the German-Jewish Controversy (Spring – Summer, 1986): 108.

³⁴ «Creating Ruin» — проєкт Метод Фонду у співпраці з Reading International, 2018. Creatingruin.net — колекція робіт художників/-ць та дослідників/-ць, зосереджених на питаннях минулого, які виявляють себе в ситуації руїни культурної пам'яті. Детальніше: <https://creatingruin.net/archivesukr>.

³⁵ «Спогади про майбутнє» — проєкт, організований дуєтом Krollkowski Art, створює «символічну парадигму потенціального розвитку міста разом з митцями/мисткинями м. Славутич». Детальніше про проєкт: <https://slavutychtomorrow-blog.tumblr.com/>.



1

матеріалу тощо). Конструкція має подвійне значення: вона вказує на минуле об'єкта, його, можливо, пошкодження, занедбаність і занепад, аварійний стан тощо і zarazом на перспективу майбутнього будівництва, реставрації чи іншої зміни. Художники/-ці проєкту обережно притуляють невидиме рихтування до об'єктів своїх досліджень: делікатно розпушують образи архітектури, аби забезпечити місце для їхнього майбутнього, показують об'єктам їхнє життя одночасно в модусах двох часів — минулого та майбутнього.

Натомість проєкт «Спогади про майбутнє» знайомить з уявним мандрівником із 2066 року, чії підписи до акварельних ілюстрацій видають почергово то занепокоєння та ностальгію, то відстороненість та ейфо-

рю. У цьому випадку персонаж вдало працює як компроміс між різними поглядами учасників/-ць проєкту на користь однієї доволі складної мети — імітації (неможливого) пізнання. Роль іще одного місця перетину різних інтенцій, а заодно й найбільш упізнаного топосу проєкту виконує реальне місто Славутич, зведене в 1987 році для персоналу Чорнобильської атомної станції. Після того як Прип'ять, атомоград радянського майбутнього, став непридатним для життя, Славутич перехопив естафету технологічної (анти)утопії, що асоціюється зі словом «Чорнобиль». Опинившись у «космограді» сьогоdnішнього майбутнього, місці прощання із Землею перед польотом на Марс, герой нотує все, що побачив очима чи то блаженного, чи то дилетанта життя. Створення утопії міста призводить подекуди до викреслення з нього людей: якщо не брати до уваги кілька згадок, відчуждять присутності зі Славутичі майбутнього реальних мешканців дуже слабке.

Похмура, навіть тривожна реальність Славутича 2016 року та його містян, їхнє занепокоєння часом проколюють утопію в дрібних уточненнях, в конкретиці: «знов заклало вуха», «записався на сеанс [...] ще два місяці тому», «маю летіти на Марс вже у вівторок». У майбутньому з майбутнім не можна змиритися, не можна зважитися на нього, якщо не пройти сеанс приходелічної реабілітації та загадкові тести після нього. До того ж, свідомі того чи ні, автори проєкту зафіксували численні запізнення в уявленнях про майбутнє родом з 1980-х, епохи створення мультфільму «Тасмания третьої планети». З цієї точки зору проєкт виглядає пролонгацією колишньої утопії, а не відкритістю до прийдешньої, лише повторюючи ту ретрофутуристичну установку, на подолання якої його, ймовірно, було спрямовано.

Коли в 1941 році консервативний британський історик польського походження Льюїс Нем'єр обернув по часовій осі звичну дистрибуцію когнітивних операцій від майбутнього до минулого, він мав для цього цілком раціональне пояснення, хоч і сформульоване у формі парадоксу: «Очікується, — писав він, — що люди пам'ятають минуле і уявляють майбутнє. Але насправді, розмірковуючи чи пишучи про історію, вони уявляють її у термінах власного досвіду, і коли намагаються прорахувати майбутнє, вони звертаються до можливих аналогій з минулого: аж поки, через подвійний процес повтору не уявляють минуле і не згадують майбутнє»³⁴. І якщо це формулювання брало в полон уяву найширших кіл — зокрема мистецьких, а фраза «уявляти минуле і згадувати майбутнє» отримала власну інтелектуальну біографію, то це насамперед завдяки акту обертання, який подразнює уяву і закарбовується в пам'яті. Однак дві частини такого ментального кульбіту не є рівноцінними. Ми швидше приймаємо «непередбачуваність» минулого, реконструкція якого змінюється залежно від теперішнього з його завжди тою чи іншою мірою вибірковою пам'яттю. Значно більш радикально звучить частина, яка стосується майбутнього. Вона обігрує прагнення людини подолати дразливу невизначеність майбутнього і пережити його наперед так, наче воно вже відбулось.

Нем'єр описував загальну тенденцію людського пізнання. Точніше тенденцію, характерну для західного мислення з часів відкриття модерності історії як іманентної лінійності часу, та появи магічних талісманів, що за-

хищали від непевності майбутнього — ідеї прогресу і практики страхування. Навряд чи Нем'єр знав про статтю російського автора Валерія Тарсіса «Спогади про майбутнє», в якій ця сама фраза служила не для тверезої констатації меж людського знання, а для оспівування сили людської уяви, яка здатна бачити майбутнє як уже здійснене і таким чином робити його більш реальним. Стаття «Спогади про майбутнє» опублікована в 1934 році в заснованому Горьким журналі «Наши достижения» в період сталінської революції зверху і розгортання стахановського руху, який здійснив головний удар по робітничому класу, ввівши конкуренцію і зруйнувавши робітничу солідарність. Звісно, закликаючи «згадувати майбутнє», тобто «побачити елементи майбутнього, якими насичений уже сьогоднішній день країни Рад»³⁵, Тарсіс лише творчо переформулював загальну настанову соцреалізму, який саме в цей час утверджував себе як єдино правильний метод художньої діяльності. Завдання художників/-ць і письменників/-ць, зокрема авторів/-ок документальних репортажів про виробничі досягнення сталінської модернізації, до яких звертався Тарсіс, полягало не в тому, щоб описувати наявне, а в тому, щоб схоплювати реальність у її революційному розвитку. Пострадянські коментатори суголосно з Арендт і Поппером бачать у такому прагненні «згадувати майбутнє» форму заперечення реальності, її дереалізації, розсіювання дійсності під галюцинаторним тиском того, що має бути, підміну її більшим-за-реальність образом бажаного.

Якщо відмежуватися від історичної конкретики цих двох версій «пригадування майбут-

³⁴ Lewis Namier, "Symmetry and repetition," *The Oxford Book of Essays* (Oxford: Oxford University Press, 1991), 431.

³⁵ Цит. за Євгеній Добренко, *Політекономія соціалізму*, 376.

ного», ми матимемо симетричні і протилежні моделі: в одній, умовно тоталітарній, заперечується теперішнє, воно опиняється в пастці майбутнього, в другій, умовно ліберальній, заперечується майбутнє, воно опиняється в пастці теперішнього (і минулого).

Насправді версій «пригадування майбутнього» значно більше. Наприклад, у 1986 році вийшла стаття мексиканського письменника Карлоса Фуентеса «Пам'ятай майбутнє»³⁶. У душі повороту до пам'яті, який набирив сили в передостаннє десятиліття ХХ століття, в ній було поставлено наголос на перше слово заголовка. У 1990 році дослідник утопії Вінсент Гейган, згодом автор інтелектуальної біографії Ернста Блоха, у статті під трохи відмінною назвою «Пам'ятаючи майбутнє» теж у душі часу надає пам'яті конститутивну функцію, але цього разу – «просювання» можливих майбутніх, оскільки «[...] я входжу в майбутнє з корпусом припущень і заклопотаності, локалізованих у пам'яті»³⁷. Водночас Гейган намагається врятувати утопічну функцію пам'яті, як її розумів Ернст Блох, який протиставляв два види спогадів: *anamnesis*, анамнез (пригадування) і *anagnorisis*, анагориз (впізнання). Анамнез діє за платонівською моделлю пам'яті, поміщаючи все знання в минулому. Натомість анагориз передбачає появу нового, яке виникає від реактивації слідів пам'яті в теперішньому, створюючи напругу (не)подібного. Щоб проілюструвати, як анагориз породжує цю напругу, і навіть шок нового, що виникає від неспівпадіння минулого і теперішнього, Блох наводить біблійну історію Йосипа та його братів. Через двадцять років після того як брати продали Йоси-

па в рабство, вони не можуть впізнати його у високопоставленому єгипетському чиновнику. Момент впізнання, анагориз, створює шок, розрив між «колишньою і теперішньою реальністю»³⁸, між очікуваним колись майбутнім і тим, що стало «через 20 років».

Цей шок може мати різні модуляції. У химерній книжці 1997 року «Пам'ятаючи майбутнє: інтерв'ю зі світу персональних комп'ютерів» ми натрапляємо на слова одного зі співробітників IBM, який ділиться найновішими — на липень 1991 року — розробками і тими можливостями, які вони дають для людства. Дві нові розробки, про які він говорить, — *Power Visualization System (PVS)*, система, що створює графічні дисплеї даних, пращурка *big data*, і віртуальна реальність (VR). «Легко уявити майбутнє, — зазначає респондент, — у якому PVS і VR сходяться, тож маючи достатньо повну модель, ви можете досліджувати сценарії *what-if*: наприклад, якщо ми зменшимо кількість автомобілів у світі на 25 відсотків, який ефект це матиме на озоновий шар через 20 років?»³⁹. У ХХІ столітті експерти/-ки вже втратили інтерес до подібних сценаріїв, адже кількість автомобілів у світі зростає як ніколи стрімко. Натомість сучасні прогнози стверджують, що ми перебуваємо на тому етапі електричної автомобільної революції, який подібний до ранньої стадії інтернет-революції початку 1990-х років. Згідно з цими прогнозами, вже у 2030 році автомобілі будуть не лише електричними, а й по-справжньому автономними мобільними агентами в «інтернеті речей» і керуватимуть своїм рухом самотужки, без людської участі, синхронізуючись з іншими автомобілями у спільному мереже-

³⁶ Carlos Fuentes, "Remember the Future," *Salmagundi*, No. 68/69, The Literary Imagination and the Sense of the Past (Fall 1985 – Winter 1986): 333–352.

³⁷ Vincent Geoghegan, "Remembering the Future," *Utopian Studies* 1, No. 2 (1990): 54.

³⁸ *Ibid.*, 58–59.

вому середовищі. А для того щоб зняти три-вжність пасажирів/-ок, автомобілі демонструватимуть їм власні процедури управління через дисплеї доповненої реальності (AR)⁴⁰. Якщо вірити цим прогнозам, то ми повернулись у ситуацію інтернету 1991 року, яка тепер розігрується щодо автомобілів і в якій ми можемо згадувати майбутнє в буквальному сенсі.

Версії «пригадування майбутнього» у вигляді музичних і фотоальбомів, книг, статей, інтерв'ю, мистецьких творів, академічних текстів утворюють у морі можливого своєрідний архіпелаг. Питання, яке постає перед людиною, рішуче налаштованою на впізнання утопії, полягає в тому, чи не є рецепти виживання на кожному острові однаковіснькі. Але ми ризикнемо причалити до ще одного острова — одного з найкрасивіших серед тих, які нам вдалось зустріти в нашій подорожі. У 1993-94 роках італійський композитор Лучано Беріо прочитав серію лекцій у Гарвардському університеті, в яких він показав, що музичний досвід, який обидві сторони — та, що створює музику, і та, що її слухає, — надто часто реіфікують в емоційно-процедурний товар, насправді «запрошує нас переглянути чи призупинити наші стосунки з минулим і перевинайти їх як частину траскторії майбутнього»⁴¹. Назва лекцій («Згадуючи майбутнє») є даниною другу Беріо, італійському письменнику Італо Кальвіно. «Згадуючи майбутнє» у цій версії (італійською — «ricordo al futuro») — це репліка Просперо із опери Беріо «Король слухає» (1985), яка поєднує «Бурю» Шекспіра з оповіданнями Кальвіно. Ці два слова вимовлено в момент, коли Просперо покидає цей світ.

P.S. Ми звикли впізнавати те, що мали змогу побачити. Але в інших випадках дозволяємо собі слабкість — перестаємо наполягати на зоровій участі в певному знанні, події чи явищі. У цьому, мабуть, і криється наш інтерес до утопій. У цей час десь над водами озера Тітікака човен злегка розгойдує помахами руки назад, через ліве плече. Він вказує на те знання, якому не можна вірити, — небачене. Яке щастя, що озеро має береги.

³⁹ Wendy M. Grossman, ed., *Remembering the Future: Interviews from Personal Computer World* (London: Springer, 1997), 195.

⁴⁰ Emily Lindsay Brown, "Cars of the future that will help fight climate change," *Imagine newsletter* #3, June 13, 2019, <https://theconversation.com/cars-of-the-future-that-will-help-fight-climate-change-imagine-newsletter-3-118289>.

⁴¹ Luciano Berio, *Remembering the Future* (Harvard: Harvard University Press, 2006), 2.

Бібліографія

- Арндт, Ханна. *Джерела тоталітаризму*. Переклад Володимир Верлока, Дмитро Горчаков. Київ: Дух і Літера, 2005.
- Байль, Петр и Александр Геннис. 60-е. *Мир советского человека*. Москва: Ардис, 1998.
- Добренко, Евгений. *Политэкономия социализма*. Москва: Новое литературное обозрение, 2007.
- Поппер, Карл. *Открытое общество и его враги*. Перевод В.Н.Садовский. Киев: Ника-Центр, 2005.
- Синявский, Александр. *Основы советской цивилизации*. Москва: Аграф, 2002.
- Шап, Сібе. *Здійснення філософії: Метафізичні претензії у мисленні Т. В. Адорно*. Переклад В. Задорожний, О. Кислюк. Київ: Видавництво Жупанського, 2011.
- Шекспір, Вільям. *Твори в шести томах*: Том 5, пер. Леонід Гребінка, 5–118. Київ: Дніпро, 1986.
- Эйзенштейн, Сергей. «Два черепа Александра Македонского». *Новый зритель*, 1926, № 35.
- Abensour, Miguel. "Persistent Utopia," trans. James Ingram, *Constellations* 15, no. 3 (2008):406–21.
- Barthes, Roland. *Camera Lucida: Reflections on Photography*. Translated by Richard Howard. New York: Hill and Wang, 1981.
- Berio, Luciano. *Remembering the Future*. Harvard: Harvard University Press, 2006.
- Bloch, Ernst. *The Utopian Function of Art and Literature: Selected Essays*. Translated by Jack Zipes and Frank Mecklenburg. Cambridge: The MIT Press, 1988.
- Brown, Emily Lindsay. "Cars of the future that will help fight climate change." *Imagine newsletter* #3, June 13, 2019. <https://theconversation.com/cars-of-the-future-that-will-help-fight-climate-change-imagine-newsletter-3-118289>
- Derrida, Jacques. *Psyche: Inventions of the Other, Volume I*. Stanford: Stanford University Press, 2007.
- Fisher, Mark. *Capitalist Realism. Is there no alternative?* Winchester: Zero Books, 2009.
- Fuentes, Carlos. "Remember the Future." *Salmagundi*, No. 68/69. The Literary Imagination and the Sense of the Past (Fall 1985 – Winter 1986): 333–352.
- Geoghegan, Vincent. «Remembering the Future.» *Utopian Studies* 1, No. 2 (1990): 52-68.
- Grossman, Wendy M., ed. *Remembering the Future: Interviews from Personal Computer World*. London: Springer, 1997.
- Groys, Boris. *Gesamtkunstwerk Stalin*. München, Wien: Hanser Verlag, 1988.
- Jameson, Fredric. *The Seeds of Time*. New York: Columbia University Press, 1994.
- Koselleck, Reinhart. *Futures Past: On the Semantics of Historical Time*. Translated by Keith Tribe. New York: Columbia University Press, 2004.
- Leffort, Claude. "The Logic of Totalitarianism." In *The political forms of modern society: Bureaucracy, Democracy, Totalitarianism*, edited by John B. Thompson, 273–291. Cambridge: The MIT Press, 1986.
- Lüdtke, Martin and Ted R. Weeks. "The Utopian Motif Is Suspended: Conversation with Leo Lowenthal." *New German Critique*, No. 38, Special Issue on the German-Jewish Controversy (Spring – Summer, 1986): 105-111.
- Montfort, Nick. *The Future*. Cambridge: The MIT Press, 2017.
- Namier, Lewis. "Symmetry and repetition." *The Oxford Book of Essays*. Oxford: Oxford University Press, 1991.
- Williams, Raymond. *A Short Counter Revolution: Towards 2000, Revisited*, edited by Jim McGuigan. Los Angeles, London: Sage, 2015.