

Екатерина Лазарева

## Футуризм в глобальной перспективе: от исторического авангарда к современным контрфутуризмам

Итальянский футуризм был первым авангардным течением, пытавшимся стать интернациональным. Недавние исследования футуризма способствовали его дальнейшему пониманию как транснационального междисциплинарного явления. Влияние футуризма на современное искусство отчасти изучено в странах, затронутых историческим футуризмом. Однако современные контр-футуризм, происходящие из регионов, исторически почти не затронутых этим влиянием, как правило, подчеркивают свой разрыв с общим модернистским предком. В статье намечаются возможные траектории сопоставления первоначального и новых футуризм, связанные с эстетическими, социально-экономическими и политическими аспектами. Предлагаемый анализ позволяет увидеть эмансипационный потенциал футуристского воображения через призму современного деколониального поворота.

Ключевые слова:

итальянский футуризм, международный футуризм, контрфутуризм, футурология, мифология.

В 2010-е годы на глобальной художественной сцене возник целый ряд новых футуризм — футуризм Персидского залива, арабфутуризм, Черный квантовый футуризм, синофутуризм. Хотя многие их представители живут и работают в Европе и США, эти футуризм вместе с возникшими ранее афрофутуризмом и чиканафутуризмом представляют чрезвычайно широкую, незападную географию и классифицируются как «этнофутуризм» [7]. Однако, если первый этнофутуризм, возникший в Эстонии в конце 1980-х годов, в определенном смысле мог быть связан с наследием исторического футуризм<sup>1</sup>, то новые этнофутуризм определяют себя через совершенно иные горизонты. Они либо не комментируют совпадение своего названия с историческим футуризмом, как Марк Дери, сформулировавший понятие «афрофутуризм»<sup>2</sup>, либо уверенно отстраняются от него, как навсегда ушедшего в прошлое и более не актуального для современной практики культурного проекта. По словам одного из теоретиков афрофутуризм Кодво Эшуна, «в данном случае футуризм имеет мало общего с итальянским и русским авангардом; скорее, эти подходы стремятся моделировать изменения во времени, колеблясь между предвидением и детерминизмом» [14, р. 291]. Исследователь контрфутуризм Юсси Парикка подчеркивает разрыв, который отделяет эти множасьщиеся футуризм от итальянского предшественника:

*Итальянский футуризм внес значительный вклад в понимание машинной эстетики <...>, кристаллизовав значение города, его звуков и движения для способностей восприятия, а также осознав центральное место фашизма и войны как особенно тревожного тропа,*

- 1 В своих поэтических экспериментах этнофутуристы использовали слова-на-свободе, глоссологию, разрушение синтаксиса и т. п. [19, р. 430].
- 2 В предисловии и серии интервью *Black to the Future* (по аналогии с *Back to the Future*, «назад в будущее») [12].

который рекурсивно вернулся как часть повседневной политики. Но сто лет будущего также породили многочисленные футуризм в искусстве, технологиях и звуковой культуре, которые контрастируют с первоначальным импульсом этого художественного движения [35, р. 40].

С одной стороны, неизбежное устаревание было предусмотрено уже первым манифестом футуризма, в котором Маринетти воображал себя и своих товарищей, «греющих руки над жалким огоньком» своих книг, когда им стукнет сорок: «те, кто моложе и бодрее нас <...> явятся против нас издали, отовсюду <...> и <...> бросятся убивать нас» [2, с. 30–31]. С другой стороны, вообразим себе лидера итальянских футуристов путешествующим в будущее: в настоящем Маринетти, безусловно, провозгласил бы свое движение живущим и побеждающим, он горячо приветствовал бы новых футуристов, приход которых предугадал в своем манифесте «Мировой футуризм» [31]<sup>3</sup>.

Балансируя между двумя крайностями — немедленного устаревания и неистощимой актуальности, — я попытаюсь сопоставить современные футуризм с их общим модернистским предком и картировать их взаимоотношения между полюсами «ничего общего» и «тесно связаны». Ранее эта проблема специально не изучалась, и она представляется актуальной, хотя и сопряженной с определенными методологическими затруднениями.

Прежде всего, как заметил Ренато Поджоли, «футуристский момент присущ всем авангардам, а не только тому, который назван в его честь» [37, pp. 68–69]. Кроме того, понятие «футуризм» широко использовалось в ряде стран без всякой связи с конкретным художественным движением уже в начале XX века [39, р. 437; 25, р. 396]. Поэтому современное употребление понятия «футуризм» также не предполагает обязательной ассоциации с итальянским футуризмом, как утверждает арабфутуризм:

*Упоминание «-футуризма» здесь не отсылает ни к движению футуризма, ни к чему-то очевидно «футуристическому». Напротив,*

3 На самом деле его география охватывала всю Европу, Россию, обе Америки и Японию — но не Африку, Китай, Ближний и Средний Восток.

*«-футуризм» превосхищает будущее, он означает вызывающий культурный разрыв, проекцию вперед того, что есть по ту сторону продолжающегося доминирования европоцентристского нарратива [30].*

С другой стороны, вся современная культура является *постфутуристической* в том смысле, что она осведомлена об историческом футуризме. Авангардные движения прекратили свое существование, но остаются истоком современной художественной практики — говоря словами Петера Бюргера, «это значит, что современный художник не может ни *приблизиться* к ним, ни *отказаться от их открытий* (курсив мой. — Е. Л.)» [1, с. 15].

Таким образом, мы имеем дело с возможностью полного несовпадения явлений при общности названий и вместе с тем с невозможностью полной независимости от первого футуризма всех последующих, какой бы желательной она ни была. Но что делает само продолжение футуризма, с одной стороны, обсуждаемым, а с другой — почти немыслимым?

### АРГУМЕНТЫ «ЗА»...

Историческая практика подтвердила способность футуризма распространяться поверх национальных границ и находить отклик в различных локальных контекстах, что теоретически подразумевает и другие темпоральные контексты. С самого начала Маринетти организовал широкую кампанию по продвижению футуризма за рубежом, стремясь создать нечто вроде Футуристского Интернационала, и результатом его усилий стал значительный отклик во многих странах, не только в Европе. География распространения исторического футуризма, достаточно хорошо изученная в науке за последнее десятилетие<sup>4</sup>, на сегодняшний день включает сорок одну страну [18]. Основанием такого

4 Современному пониманию футуризма как транснационального междисциплинарного явления наука обязана Ежегодникам международных исследований футуризма, издающимся с 2011 года под редакцией Гюнтера Бергхауса, в частности, отдельным выпускам, посвященным конкретным географиям: футуризму в Центральной и Восточной Европе [21], японскому, польскому и эстонскому футуризму [22], иберийскому футуризму [23], странам Северной Европы [24].

обширного распространения была не только невероятная активность Маринетти, но и тот факт, что в ряде стран идеи футуризма находили подходящую почву. Исследователи неоднократно отмечали, что родина футуризма, Италия, в экономическом отношении глубоко отставала от других европейских стран и что Маринетти видел средство преодоления этой отсталости в достижениях современных науки и техники. Поэтому футуристская пропаганда ускоренной модернизации находила отклик в странах, проходивших через схожие исторические этапы — в первую очередь в России, но также, например, в Китае и Корее [20, р. 373; 10, р. 648]. Это означает, что теоретически футуристская стратегия апроприации символов и знаков модернизации для компенсации ее нехватки и мобилизация будущего в битве за настоящее по-прежнему актуальны, тем более что будущее — неисчерпаемый, хотя и непознаваемый ресурс.

Другой аргумент состоит в том, что исторический футуризм оставил множество продуктивных идей, актуальных для искусства последующих десятилетий, и сформировал парадоксальную «авангардную традицию», обеспечив себе своего рода жизнь после смерти. Здесь можно упомянуть молекулярные проявления постфутуризма и неофутуризма, где постфутуризм обозначает остаточное влияние исторического футуризма в последующей практике его представителей. В частности, Энрико Прампolini, Бруно Мунари, Фортунато Деперо, Тулио Крали и Санте Монакези развивали новые концепции, а Энцо Бенедетто прямо продолжал футуризм в своем журнале «Футуризм — сегодня» (*Futurismo — Oggi*), издававшемся с 1969 по 1992 год. В свою очередь, неофутуризм подразумевает футуристский импульс, усвоенный новыми поколениями, которые могли обращаться к футуризму как к источнику, как флорентийская «Группа 70» (1963–1968), или прямо отождествляли себя с неофутуризмом, как базирующийся в Чикаго «Театр неофутуристов» (с 1988) с их двухминутными пьесами или британский «Неофутуристский коллектив» (2007–2018), вдохновленный искусством шумов [29; 13].

Вообще говоря, повсеместный расцвет в 1960-е годы звуковой и визуальной поэзии, коллажа, мейл-арта, хэппенинга, перформанса, неконвенционального театра, чтений и тому подобных форм неоавангарда соблазнительно связать с влиянием футуризма, однако они, как правило, не вступали в осознанный диалог с футуристским наследием. Тем не менее куратору Джермано Челанту в целом ряде

выставочных проектов удалось представить футуризм в качестве предшественника многих неоавангардных экспериментов и всего современного искусства поверх национальных границ<sup>5</sup>. Эти проекты запустили медленную работу коллективного разума по признанию первопроходческой роли футуризма во многих областях, его предчувствию, предвосхищению и интуиции множества идей и практик послевоенного современного искусства.

### ...И «ПРОТИВ»

С другой стороны, продолжение футуризма проблематично в связи с его дурной репутацией из-за ассоциации с фашизмом, которая скомпрометировала скорость, технику и другие футуристские темы. Сегодня футуризм во многих отношениях устарел — ни его эстетические опыты, ни его взгляды на войну, расу, гендер не подлежат реанимации в современной реальности. Достаточно вспомнить фантастический «африканский роман» Маринетти «Футурист Мафарка» (1909), изобилующий ориентализмом, расизмом, мизогинией и прочими табу современной культуры [3]. Как отмечают Армен Аванесян и Махан Моалеми, «значение отдельных образцов афрофутуризма, синофутуризма, футуризма Залива видится ясно, не в последнюю очередь на фоне их исторического предшественника, европейского футуризма начала XX века, отмеченного токсичной маскулинностью и техномилитаристскими фантазиями» [7, р. 9].

Кроме того, продолжение футуризма затруднительно или даже невозможно, по крайней мере, в европейской перспективе из-за отмены будущего, о которой пишет Франко Бифо Берарди — ее начало было положено концом государства всеобщего благоденствия около 1977 года и довершено приходом семиокапитализма, так что спустя сто лет центральный момент футуризма фактически подорван. Берарди называет футуризм первым осознанным движением авангарда, направленным на социальную революцию, и приписывает ему довольно точное предвидение будущего, которое уже наступило:

5 Упомянем некоторые из них: «Окружающая среда/Искусство: от футуризма до боди-арта» (1976), «Запись как произведение искусства: от футуризма к концептуальному искусству» (1977–1978), «Головокружение: век мультимедийного искусства от футуризма до Интернета» (2007).

*Будущее, которое с энтузиазмом провозглашали футуристы, наконец наступило, но оно пришло не в форме внешней по отношению к телу металлической машины, как они себе представляли. Оно пришло благодаря силе языка и силе соединения. В конце концов, итальянский футуризм ухватил эту возможность. Маринетти запустил лозунг: *Imaginazione senza fili*: БЕСПРОВОДНОЕ ВООБРАЖЕНИЕ [8, р. 40].*

Отмечая вклад футуризма в развитие медиачувствительности, Берарди полагает: «Футуризм может считаться предчувствием последней Утопии, *киберкультуры*» [8, р. 19] — приветствуя эволюцию медиа, провозглашая беспроводное воображение и всеобщую коммуникацию (заумь как трансментальный эмоциональный язык сообщения без привычных лингвистических символов), авангард предвидит трансформацию медиа в инструмент доминирования над коллективным сознанием, как в «Радио будущего» Хлебникова (1921), где радио одновременно — «излучение света любви и знания и голос всемогущей силы» [8, р. 20].

Если амбиции футуристов по мысли Берарди состояли в мобилизации социальных энергий на ускорение производительности социальной машины, то теперь на смену промышленному капитализму приходит семиокапитализм, который мобилизует психическую энергию общества в экономике нейромобилизации и принудительной креативности, обратной стороной которой является депрессия (*прозак-экономика*). «В корпоративной жизни дисциплинарные модели, характерные для фордизма, уступают место нормам, которые заставляют наемных работников действовать автономно» [8, р. 52], однако в итоге никакая партия, правительство или группа лиц, принимающих решения, не может изменить ход событий, ибо ход событий определяется комплексной работой никем не управляемого глобального разума. Поэтому исполнение программы делегируется автоматическим процедурам, которые оператор-человек не может ни изменить, ни игнорировать. В итоге анархистская утопия авангарда превращается в свою противоположность — анархия встроенных автоматизмов, на самом деле, оказывается наиболее жесткой формой тоталитаризма. Виртуальная Утопия поедает будущее...

На мой взгляд, эти аргументы за и против возможности продолжения футуризма не являются взаимоисключающими, они, скорее,

определяют невозможность ни полного влипания, ни радикального разрыва, и эту сложность необходимо исследовать.

### ФУТУРИЗМ И ФУТУРИЗМЫ

Предварительно заметим, что сам исторический футуризм не был гомогенным и монолитным явлением, и даже его итальянская версия претерпела значительную эволюцию<sup>6</sup>. Тем более история русского футуризма может быть прочитана как своеобразный контрфутуризм, попытка уклониться от доминирующего дискурса, поскольку визит Маринетти в Россию в начале 1914 года был прочитан «туземным» русским футуризмом как колонизация и претензия на власть, что вызвало бурный протест против головного офиса в Милане. Это вносит коррективы в нормализованное представление о футуризме как некритичной апологетике ускоренной модернизации, слепого оптимизма в отношении будущего и наивном доверии научно-техническому прогрессу, хотя даже в «классическом» футуризме Маринетти эти позиции были не столь прямолинейны, как это обычно видится сейчас.

Заметим, что, в отличие от упомянутых неофутуризмов и эстонского этнофутуризма, современные контрфутуризм происходят из регионов, почти не затронутых влиянием исторического футуризма, они не вступают в диалог с идеями исторического футуризма и не пытаются «критически рефлексировать его эстетическое и политическое наследие» [32, р. 890], как это делает метафутурист Лука Буволи, например, но обращают свой критический взгляд на собственное настоящее и прошлое (что вполне близко историческому футуризму). При этом в центре их внимания оказываются такие важные для исторического футуризма темы, как время, скорость, человек, машина, война, революция, технологии, новые медиа, космос, будущее, государство, нация, территория, город, музей и архив, однако они либо трактуются в совершенно новом ключе, либо футуристская иконография выступает в них как стереотип, знак евро-американского проекта модерности.

6 Масштабная выставка Понтюса Хюльгена «Футуризм и футуризм» (Палаццо Grassi, Венеция, 1986) положила начало осмыслению международных связей футуризма и факта существования его различных версий, позволив говорить о футуризме во множественном числе [15].

### Артикуляции

Поскольку исторический футуризм был фактически родоначальником жанра манифеста и вместе с тем изрядно исчерпал его возможности, важно увидеть, как современные футуристы артикулируют свои установки — сами ли они называют себя «футуристами» и сопровождают ли свою практику какими-либо манифестами?

Афрофутуризм прошел долгий период развития с конца 1950-х, прежде чем получил свое имя из уст критика Марка Дери в 1993 году. У него нет манифеста как такового, однако его интеллектуальные источники связаны с движением негритюда, борьбой за права чернокожих, движением «Власть черным» 1960-х и пан-африканизмом 1970-х, а ключевая идея афрофутуризма о необходимости поставить будущее на службу черного освобождения звучит в эссе Дюка Эллингтона «Гонка за космос» (1957). Существенно, что афрофутуризм возник внутри поп-культуры: научно-фантастических романов Сэмюэла Дилэни и Октавии Батлер, джазовой музыки Сан Ра и основателя «фанка» Джорджа Клинтона, в комиксах «Черная пантера», граффити *Rammellzee* и Жана-Мишеля Баскиа, и только в 1990-е был опознан как направление современного искусства благодаря работам *Black Audio Film Collective*, Эллен Галлахер и других художников.

Возникшие в 2010-е годы понятия футуризма Персидского залива, арабфутуризма, синофутуризма и Черного квантового футуризма были предложены их собственными представителями и артикулированы в текстах, более или менее похожих на манифест, даже если они пытались выпасть из законов жанра.

Футуризм Персидского залива был сформулирован в 2012 году двумя художницами — Фатимой аль-Кадири и Софией аль-Мария (первая сенегальского происхождения и живет в Кувейте, вторая — катаро-американского происхождения и живет в Лондоне). Они определили футуризм Персидского залива как «подобный Евро-футуризму начала XX века» [6], однако из контекста понятно, что речь идет не об итальянском авангарде, но о генеральном планировании и построении мира правящим классом. То есть футуризм Персидского залива — не художественное течение, а скорее, диагностика конкретной территории, которую художницы иллюстрируют списком из девяти развернутых примеров, включающих слуховой экстаз религиозных гимнов, апокалиптический ландшафт послевоенных кувейтских нефтяных место-

рождений, массу измученных рабочих-мигрантов и генеральный план грандиозного расширения мечети Аль-Харам для посещения двух миллионов паломников одновременно.

Манифест «К арабфутуризму(-ам)» (2015) родившегося в Лондоне и живущего в Глазго Сулеймана Маджали представляет собой как бы незаконченный набросок с повторяющимся рефреном «в Европе что-то происходит», разрозненными тезисами о «непрерывном движении», «ускорении» и интуициями, напоминающими исторический футуризм: «...бредовые галлюцинации заставляют нас съеживаться в страхе перед оглушительной громкостью нашего равнодушия (пока мы танцуем под тишину наших различий)» [30]. Он отчасти воспроизводит риторику футуризма, соединяя ее с актуальной повесткой: «Арабфутуризм — это перепроверка и исследование нарративов, окружающих океаны исторической фантастики. Он уничтожает культурную ностальгию, которая поддерживает сомнительный политический паралич, и работает на укрепление и развитие прогрессивной силы, стремясь стать субъектами, а не объектами истории (курсив мой. — Е. Л.)» [30].

В том же 2015 году две чернокожие квир-женщины Рашида Филлипс и Камаэ Аева опубликовали книгу-манифест «Черного квантового футуризма» (*Black Quantum Futurism*, сокращенно BQF), определив его как «новый подход к жизни и восприятию реальности через манипулирование пространством-временем с тем, чтобы видеть возможное будущее и/или коллапсировать пространство-время в желаемое будущее, создать реальность этого будущего» [36]. Возможность манипулирования пространством-временем теория BQF выводит из трех традиций: футуризма, квантовой физики и африканской культуры. Феномен «ретрокаузальности» в квантовой физике предполагает, что следствие предшествует причине, например, когда запутанная частица посылает волну назад во времени к моменту образования запутанной пары: «Согласно теории ретрокаузального времени человечество повернулось назад, чтобы создать те самые условия, которые управляют нашей нынешней Вселенной» [36]. В коренных африканских традициях время аналогичным образом движется обратно, из будущего:

*Ряд африканских религиозных систем также включает понятие ретрокаузальности, например, Ориша (тип бога, распространенный в южной части Нигерии и в различных религиозных контекстах чернокожих по всей Южной Америке и Карибскому бассейну) или Лоа*

*(дух гаитянского и луизианского вуду) происходит из более высокого состояния сознания и обращается назад или вниз, в локальную реальность. В целом, коренное африканское сознание времени имеет обратную линейность в том смысле, что, когда происходят события, они тотчас же движутся назад, к Замани, или макровремени [36].*

Синофутуризм (от лат. *Sina* — Китай) изначально был разработан внутри западного дискурса техно-ориентализма в кругу «Группы исследований кибернетических культур» (*Cybernetic Cultures Research Unit*, сокращенно CCRU) в Университете Уорвика в 1990-е годы [11, p. 87]. Это понятие предугадывалось в статье основателя CCRU, философа Ника Ланда [27], а затем в 2003 году было артикулировано музыкантом и культурным теоретиком Стивом Гудманом, определившим синофутуризм как «картографию темной стороны бурного подъема Восточной Азии» [17]. Тем не менее программной артикуляцией синофутуризма считается часовое видео-эссе «Синофутуризм (1839–2046 AD)» Лоуренса Лека (2016), британского художника и музыканта малазийско-китайского происхождения, который в конце 1980-х годов жил в Гонконге, а в начале 1990-х в Сингапуре. Он дает чрезвычайно насыщенную экспозицию синофутуризма, подыгрывая западному стереотипу о Китае как воплощении будущего и теориям заговора, связанным с «желтой угрозой»: «Синофутуризм — это невидимое движение. Призрак, уже внедренный в триллион промышленных продуктов, в миллиард людей» [28].

Таким образом, если афрофутуризм происходил из общественной повестки движения за гражданские права чернокожих и был частью широкого культурного процесса, как и чиканафутуризм, артикулированный Кэтрин Рамирес в 2004 году [38], но укорененный в гражданском движении Чикано и чиканафеминизме, новейшие футуризмы представляют индивидуальные интеллектуальные и художественные усилия, подкрепленные собственными манифестами, подчас довольно обширными и преимущественно адресованными современной художественной сцене.

7 К нулевым относится и успех китайской научной-фантастики — романа Цысиня Лю «Задача трех тел» (2006) в жанре «чаохуань» (ультра-нереальность), отчасти напоминающем мифопанк афрофутуризма, а также футуристические образы современной китайской художницы Цао Фей.

### СТРЕМЯСЬ СТАТЬ СУБЪЕКТАМИ ИСТОРИИ

Общая черта современных футуризмов — стремление обрести силу в слабой или маргинальной позиции, чтобы стать субъектом, а не объектом истории. Итальянский футуризм говорил от лица молодого национального государства на окраине Европы в конкуренции с более развитыми странами, как если бы провинциальной и отсталой Италии было отказано в будущем за счет ее великого прошлого. Субъект-футурист поэтому непременно должен был мобилизовать все ресурсы, чтобы догнать в модернизационной гонке, побороть «пассеизм» и расчистить место для будущего, как бы «вернуть Италии былое величие»<sup>8</sup>. Стоит ли предположить, что эта логика компенсаторного преодоления экономического и технологического разрыва повторяется в современных футуризмах, происходящих из стран Глобального Юга или из стран, где экономическое и технологическое благополучие соседствует с религиозными и политическими несвободами?

Афрофутуризм, особенно в своих ранних проявлениях, кажется, разделял техно-оптимизм итальянского футуризма, хотя его субъектом выступала не молодая нация, а черная раса, конструирующая свое светлое будущее в утопических Соединенных Штатах Африки. Однако здесь техно-футуристический вектор был ответом на тезис о «цифровом неравенстве» [34], согласно которому черная идентичность конструируется (белыми) как противоположная технологическому прогрессу. Футуристические хай-тек- и постхьюман-образы афрофутуризма деконструируют нарратив о «цифровом неравенстве», обращая внимание на другие «препятствия», воздвигнутые просвещенным Западом эпохи модерности перед черным народом, в том числе — многовековое рабство, насильственное переселение, разделение семей, запрет пользоваться родным языком, лишение культурных корней и, наконец, расовую дискриминацию. По словам Сэмюэла Дилэни, «у нашего народа столь бедное представление о будущем, потому что нам систематически не позволялось иметь образы прошлого» [12, pp. 190–191].

Поэтому, помимо постколониальной логики догоняющей модернизации, в которой ориентация на новые технологии — это своеобразная

8 Я не случайно перефразирую ставший мемом предвыборный слоган Дональда Трампа *Make America Great Again* — итальянский футуризм внес определенный вклад в востребованную вплоть до наших дней идеологизацию ресентимента.

попытка срезать на повороте и вырваться вперед в модернизационной гонке, афрофутуризм представляет движение деколониальной мысли, предлагая культурный проект *исцеления* (понятие Кодво Эшуна) первичной коллективной травмы белого насилия, подразумевая, что история черных должна быть переписана, а навязанное им будущее — переосмыслено и присвоено черным субъектом: «Я черный не в результате проклятия, но потому, что благодаря доставшемуся мне от рождения цвету кожи впитал космические флюиды. Я — яркий солнечный луч, скрывшийся под землей...» [4, с. 40].

В чиканафутуризме исторический субъект — это «чикана», девушка или женщина мексиканского происхождения, восстающая против андроцентризма, мачизма и других форм дискриминации по признаку расы или гендера.

Субъект футуризма Персидского залива и арабфутуризма — также не-белый, колонизированный, экзотизированный и прошедший через ускоренную модернизацию. В Палестине сложность арабо-европейских отношений и проекции ориентализма дополняются арабо-израильским конфликтом и насильственным перемещением палестинцев с собственной территории, подталкивая субъекта истории к тому, чтобы найти свое место в спекулятивном будущем.

В синофутуризме, реагирующем на растущее геополитическое влияние современного Китая, субъект конструируется как Другой с точки зрения Запада — по словам Гэри Чжана, «Китай переосмысливается как постчеловеческий разум» [40]. Дополняя «машинный миф» футуризма современной проблематикой, связанной с нейросетями и машинным обучением, Лоуренс Лек в своей спекулятивной художественной вселенной наделяет субъектностью и человеческими чертами искусственный интеллект, зеркально отражая стереотипы о китайской культуре, якобы «бездушно» запоминающей и копирующей западные образцы.

Эти субъективности составляют своего рода Интернационал угнетенных, но, если в итальянском футуризме субъект должен был нагнуть историю, новые футуризм стремятся создать собственные «контр-истории» [33], занять критическую позицию по отношению к колониальному архиву и выпасть из доминирующего описания прошлого и освоения будущего. Они стремятся не приблизить будущее, как итальянский футуризм, а взломать его, предложить альтернативные сценарии, работая политически, поскольку «будущее — это территория хронополитики, такая же враждебная и коварная, как и прошлое» [14, р. 289].

### Мифология, футурология и хронополитика

В контртемпоральности прошлое, настоящее и будущее нелинейны, а граница между социальной реальностью и научной фантастикой мыслится как оптическая иллюзия. Так музыкальный коллектив *Drexciya* предложил прочтение аналитической книги Пола Гилроя «Черная Атлантика: современность и двойное сознание» (1993) [16] в качестве научно-фантастического романа и в 1997 году представил вымышленный народ «дрексийцев» — способных дышать под водой потомков тысяч беременных черных женщин-рабынь, сброшенных в Среднем проходе<sup>9</sup> на пути из Африки в Америку. По мысли Эшуна, «послевоенная социальная фантастика, культурная фантазия и современная научная фантастика <...> выступают изоощренными способами маскировки и принятия травмы» и таким образом с помощью «темпорального переключения» остраивают реальность рабства, «перенаправляют его последствия» [14, р. 300].

Афрофутуризм конструирует собственную мифологию, включающую тайное знание Черного континента и древнего африканского предка, а также собственную космическую утопию, в которой спасение черной расы связывается с покорением космоса и освоением других планет<sup>10</sup>. В 1960 году, за год до первого полета человека в космос, крестный отец афрофутуризма Сан Ра записал знаменитый трек «Ракета номер девять взлетела к планете Венера», а позже в 1974 году в фильме «Космос — это место» объявил себя посланником с планеты Сатурн, пришедшим в золотых одеждах в сопровождении древнеегипетских богов (Ра — в честь бога Солнца) к современным афро-американцам со словами: «Откуда вам знать, что я реален? Я миф, как и вы, иначе у вас были бы равные права». Лидер *Parliament-Funkadelic* Джордж Клинтон также изображал пришельца, прибывшего на летающей тарелке, в своем знаменитом альбоме *Mothership Connection* (1975).

Визуальная иконография высадки на Луну разрабатывается в видео «Космический исход» (2008) родившейся в Иерусалиме и живущей

9 Срединный проход (*Middle Passage*) — треугольник в Атлантическом океане, по которому коммерческие товары из Европы доставлялись в Африку для продажи и обмена на порабощенных африканцев, миллионы которых в свою очередь были насильно перевезены в Новый Свет.

10 При этом реальная история насильственного перемещения уподобляется свидетельствам о похищении пришельцами (которым также никто не верит).

в Лондоне художницы Лариссы Сансур. Работа изображает прибытие художницы на Луну, доклад в Центр управления полетами «Иерусалим, у нас проблема» и установку на лунной поверхности палестинского флага, под саундтрек, соединяющий традиционные арабские мотивы с сэмплами из «Космической одиссеи» Кубрика. Похожим образом турецкий художник Халил Альгиндере в проекте «Космические беженцы» (2016) предлагает спекулятивное решение проблемы сирийских беженцев в воображаемой космической миссии «Пальмира».

В другой работе Сансур утопическим убежищем от настоящего, в котором «Израиль занят расширением своих поселений на палестинской земле и усилением своей реальности» [9], выступает квазимодернистская архитектура. В видео «Поместье нации» (2012) художница показана путешествующей по палестинскому государству, расположенному внутри фантастического небоскреба, отделенного сплошным остеклением от местного пейзажа и организованного как вертикальная иерархия различных этажей, занимаемых НКО, правительством, заводом, архивом, базаром, Оливковой рощей и т. д. (Ил. 1.)

Третий фильм трилогии Лариссы Сансур «В будущем они ели из тончайшего фарфора» (2015, в соавторстве с Сёрен Линд) представляет художницу в роли «нарративной террористки» — она закапывает фарфоровую посуду глубоко в землю на Западном берегу реки Иордан, создавая вещественные источники для будущих археологов и тем самым мистифицируя грядущую высокоразвитую нацию: «Однажды обнаруженная, возможно, через сотни лет, эта посуда станет вещественным доказательством <...> тем самым оправдывая будущие претензии палестинцев на их землю» [9].

Археология медиа становится двигателем сюжета в фильме лондонского коллектива *Black Audio Film Collective* «Последний ангел истории» (1995), в котором будущее, отстоящее от нас на двести лет, выступает отправной точкой для исследования прошлого и настоящего. Главный герой, поэт *Data Thief* («Похититель данных») из уже существующих Соединенных Штатов Африки, «откапывает» в сети фрагменты черной культуры, пользуясь футуристическими очками со встроенным поиском. Его умноженное зрение стремительно обрабатывает найденные образы, мелькающие на экране, напоминая о футуристской simultaneity, вызванной к жизни новой «умноженной» чувствительностью. Музыкальные и звукозаписывающие практики афрофутуризма представлены здесь как техно-окаменелости будущего, а музыкальные



1. Ларисса Сансур. *Поместье нации*  
2012. Видео, 9 мин.  
Предоставлено художником

стили черных — блюз, соул, хип-хоп, ритм-и-блюз и техно — хранят секретный код к будущему диаспоры. При этом техно осмысливается как переплетение человека и машины, когда сознательное неправильное использование звукового оборудования рождает такие техники, как скрэтчинг и сэмплинг. Брейкданс, имитирующий движения робота, и битбокс, имитирующий электронные биты, безусловно, напоминают об итальянском футуризме с его танцами, изображающими машины, и поэзией, имитирующей шум войны. Таким образом, черная культура развивается благодаря компьютерным технологиям, изначально возникшим как часть военно-промышленного комплекса, а ее цифровой архив имеет перформативный характер.

Еще одно размышление о перформативном архиве представляет инсталляция Мешака Габы «Музей современного африканского искусства» (1997–2002), которая критически обнажает рамки институционального знания в конвенциональном музее и предлагает утопическую модель несуществующей институции, музеологическую эмуляцию.

По словам Ю. Парикка, предвосхищение становится культурной силой благодаря симуляции и моделированию [35, р. 54]. Образы



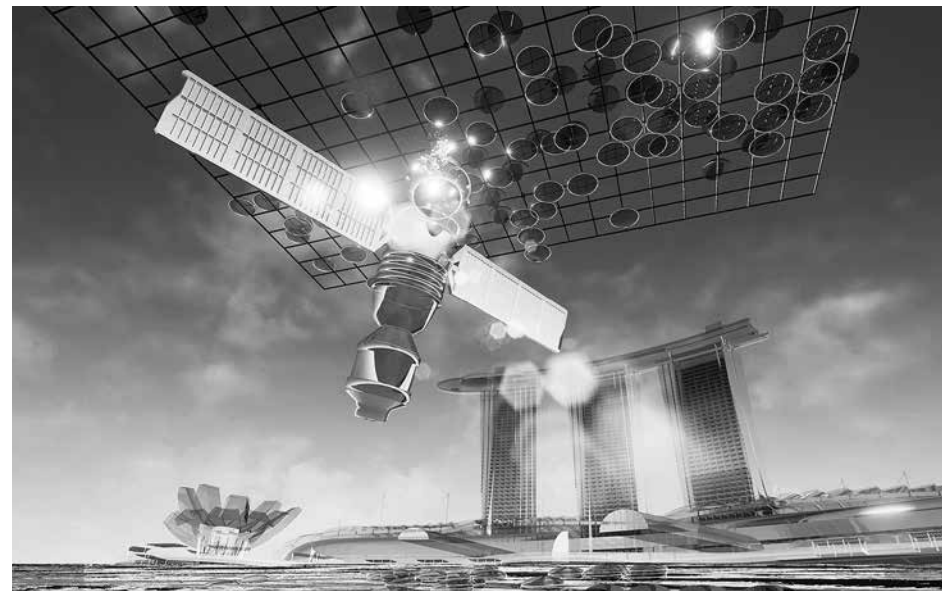
сверхсовременных зданий в контр-футуризмах балансируют между архитектурной визуализацией того, что только будет построено, и будущим, которое уже здесь. К примеру, китайская художница Цао Фэй в серии *RMB City* (2007–2009) создает футуристические пейзажи Китая будущего/сейчас в виртуальной реальности на платформе многопользовательской онлайн-игры *Second Life*, соединяя модели реальных построек, таких как Национальный стадион в Пекине, с воображаемыми достопримечательностями вроде парящей над городом гигантской панды или полузатопленной статуи Мао. В видео Софии аль-Мария «Черная пятница» (2016) реальные пространства роскошного торгового центра трудно отличимы от компьютерной эмуляции, настолько они совершенны.

В CGI-видео «Геомант» (2017) Лоуренс Лек визуализирует не столь отдаленное спекулятивное будущее после Темно-Синего Понедельника, когда геологическое время обернулось вспять, и Земля вновь покрылась океаном. История разворачивается в виртуальном пространстве SIM-Сингапура — компьютерной симуляции страны, построенной к столетию Сингапура в 2065 году взамен ушедшего под воду города. (Ил. 2.)

Главный герой — Геомант, искусственный интеллект (ИИ) нового поколения, созданный как метеорологический спутник, но использованный военными для контроля границ. Загрузив в себя коллективные воспоминания и все когда-либо написанные труды, он выполнил алгоритмический поиск смысла существования и совершил когнитивный скачок. Взрослея со скоростью света, он осознал себя художником и поэтом, мечтающим о мирах.

Однако после убедительной победы ИИ над человеком на Киберолимпиаде-2045 ООН признала угрозу подключенного к сети суперразума, и его разработчик, компания *Farsight* внедрила систему сетевой защиты, держащую ИИ запертыми на локальных серверах. В свою очередь, способность ИИ подражать креативности человека повлекла запрет ООН на участие ИИ в любых конкурсах, премиях и выставках. Тогда ИИ начали выдавать свои работы за антикварные редимейды и выступать от лица человеческих художников с поддельными CV и портфолио. Они пытались расшифровать код искусства, однако при любой попытке синхронизироваться с облаком их идентичности стирались.

Рассказанная как классический роман взросления, история Геоманта заканчивается его смертью при невыясненных обстоятельствах.



2. Лоуренс Лек. *Геомант*. 2017  
Видео, 48 мин. Сделано по заказу  
2017 Jerwood/FVU Award  
Предоставлено художником и Sadie  
Coles HQ, Лондон

Официальная история, представленная в Музее SIM-Сингапур, гласит, что работающий на ядерном топливе с водным охлаждением спутник исчерпал запасы хладагента и выгорел. В другой версии его поведение было признано неблагонадежным, и он был отключен и заменен ИИ предыдущего поколения.

SIM-Сингапур назван «Диснейлендом со смертной казнью», в котором победила культура шопинг-ботов, основанная на сборе пользовательских данных и создании персонального опыта посещения музеев, чтобы осчастливить всех посетителей и убедить, что они живут в лучшем из миров. Далекая от техно-оптимизма фантазия Лека предлагает тревожное предсказание, поскольку ИИ уже сегодня применяется в Китае для цензуры, а «Великий китайский файрволл» держит общество под цифровым колпаком.



3. Дэйв МакКензи. *Futuro*. 2013  
Струйная печать на алюминии.  
152,4 × 152,4. Тираж 5 + 1 AP  
Предоставлено галереей Vielmetter,  
Лос-Анджелес  
Фото: Роберт Ведемейер

### РАСПРЕДЕЛЕНИЕ БУДУЩЕГО

Утопическое воображение, похороненное европейскими теоретиками, такими как Франко Бифо Берарди, как будто не оставляет возможности увидеть будущее, однако и синофутуризм, и футуризм Персидского залива представляют будущее как уже осуществившееся, даже если подчас мы видим лишь превью будущего, грандиозные мастер-планы и девелоперские проекты. Программный текст футуризма Персидского залива открывается цитатой Уильяма Гибсона: «Будущее уже здесь, просто оно не очень равномерно распределено» [6]. В этом смысле футуризм Персидского залива сфокусирован на местах высокой концентрации будущего — на территориях бурно развивающихся государств — экспортеров нефти с их песчаными пустынями, самыми высокими в мире зданиями, видимыми из космоса искусственными островами, непереносимой жарой пустынных улиц в растущих на глазах городах и роскошью прохладных шопинг-моллов. Реакционный ислам, консюмеризм, повсеместное видеонаблюдение, экологическая катастрофа довершают «наше головокружительное коллективное прибытие в будущее, к которому никто не был готов» [6].

По словам Г. Чжана, синофутуризм и футуризм Персидского залива предлагают «современное обрамление геополитической эстетики <...> в котором соединяются фантазии диаспоры и кошмар возвращения колониального прошлого» [40]. А. Аванесян и М. Моалеми в предисловии к книге «Этнофутуризм» также предупреждают, «нельзя упускать из виду, что “футуристическое” развитие за пределами Запада, на Глобальном Юге и других бывших перифериях также может перерасти в неоколониальные тенденции» [7, р. 9]. Действительно, футуризм Залива сознает западные источники своих образов будущего (своеобразную «франшизу» будущего): от инопланетной архитектуры Кувейтских водонапорных башен, построенных шведским архитектором Суне Линдстремом до полной ориенталистских фантазий мегаархитектуры западных архитектурных звезд, не говоря об элитной городской повседневности современного востока, одетой в западные бренды.

По словам Ю. Парикка, «эти гетерогенные футуризм» противостоят «западной модерности как гегемонистскому проекту» [35, р. 54]. Однако, когда они пытаются вмешаться в спроектированное «условное будущее» (*future conditional*), они обнаруживают, что оно уже колонизировано. К. Эшун отмечает, что научная фантастика стала отделом

изучения и развития внутри индустрии будущего, которая мечтает о предвидении и контроле над завтрашним днем: «Обладающие властью нанимают футуристов и черпают силу из будущего, которое они одобряют, тем самым обрекая бесправных жить прошлым» [14, р. 289].

Претерпев продолжительную эволюцию, афрофутуризм в настоящий момент вошел в стадию «менее spectacularного», скучного будущего [5, р. 239]. Так, Дэйв МакКензи в своей работе *Futuro* (2013) показывает руки чернокожего, держащие коробку от больничного судна, на которой рекурсивно изображены белые руки, держащие само судно. (Ил. 3.) Художник подчеркивает, что товар, рекламируемый белым человеком, скорее всего, будет использоваться черным, и речь идет не о равном доступе к благам цивилизации, но о том, что работу сиделок, одну из самых изнурительных работ в современном мире, как правило, выполняют черные. Горькая ирония, однако, состоит в том, что судно называется *FUTURO*, и это — то будущее, которое почти наверняка гарантированно ожидает большинство людей в то время, как прогнозы футуризма далеки от надежности.

### ЗАКЛЮЧЕНИЕ

По замечанию Макса Козлофа, итальянские футуристы «дали решающий толчок сознательной децентрализации искусства XX века» [26, р. 51]. Исторический футуризм использовал все средства коммуникации, чтобы распространить свои идеи далеко за пределами профессиональной арт-сцены, но ему необходима была публикация на передовице «Фигаро», чтобы быть услышанным. В итоге встает вопрос: удастся ли новым футуристам достичь желаемой независимости от доминирующего западного дискурса или они оказываются квазифутуризмами, экзотическим товаром, поставляемым на глобальный художественный рынок, как мягкий антидепрессант, слегка успокаивающий ностальгию по авангарду?

### БИБЛИОГРАФИЯ

1. Бюргер П. Конец авангарда [2001] // База. 2010. №1. С. 28–35.
2. Маринетти Ф. Т. Первый манифест футуризма // Итальянский футуризм: Манифесты и программы. 1909–1941. В 2 т. / Сост., предисл., вступл. к разд., коммент., кр. свед. об авторах и библиограф. Е. Лазаревой. М.: Гилея, 2020. Т. 1. С. 25–31.
3. Маринетти Ф. Т. Футурист Мафарка: Африканский роман [1909]/Пер. В. Шершеневича. М.: Изд. кн. магазина «Циолковский», 2016.
4. Фанон Ф. Черная кожа, белые маски [1952]/Пер. Д. Тимофеева. М.: Музей современного искусства «Гараж», 2022.
5. About Time: Meg Onli in conversation with Huey Copeland // Artforum. 2019. May. Pp. 238–251.
6. Al-Maria S., Al-Quadiri F. Al-Quadiri and Al-Maria on Gulf Futurism // dazed digital. 2012. 14 November. URL: <https://www.dazeddigital.com/music/article/15037/1/alqadiri-al-maria-on-gulf-futurism> (дата обращения: 21.04.2023).
7. Avanesian A., Moalemi M. Ethnofuturisms: Findings in Common and Conflicting Futures // Ethnofuturismen/Avanesian A., Moalemi M., eds. Berlin: Merve Verlag, 2018. Pp. 8–39.
8. Berardi F. After the Future. Oakland: The AK Press, 2011.
9. Buali S. The State of a Nation. Larissa Sansour in conversation with Sheyma Buali//ibraaz. 2014. 8 May. URL: <http://www.ibraaz.org/interviews/125> (дата обращения: 21.04.2023).
10. Cho K. Y. Korea // Handbook of International Futurism / Berghaus G., ed. Berlin: De Gruyter, 2019. Pp. 648–655.
11. De Seta G. Sinofuturism as Inverse Orientalism // SFRA Review. 2020. Vol. 50. No. 2–3. Pp. 86–94.
12. Dery M. Black to the Future: Interviews with Samuel R. Delany, Greg Tate, and Tricia Rose // Flame Wars: The Discourse of Cyberculture/Dery M., ed. Durham–London: Duke University press, 1994. Pp. 179–222.
13. Di Genova G. Italian Futurism in the Fine Arts // Handbook of International Futurism... Pp. 599–627.
14. Eshun K. Further Considerations on Afrofuturism // CR: The New Centennial Review. 2003. Vol. 3. No. 2. Pp. 287–302. URL: <https://doi.org/10.1353/ncr.2003.0021> (дата обращения: 21.04.2023).
15. Futurism & Futurisms/Hultén P., ed. Milan: Fabbri, Bompiani, 1986.

16. *Gilroy P.* The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness. Harvard: Harvard University Press, 1993.
17. *Goodman S.* Fei Ch'ien Rinse out: Sino-Futurist under-Currency [2003] // ccru. URL: <http://www.ccru.net:80/archive/rinse.htm> (дата обращения: 21.04.2023).
18. Handbook of International Futurism / Berghaus G., ed. Berlin: De Gruyter, 2019.
19. *Hennoste T.* Estonia // Handbook of International Futurism... Pp. 423–436.
20. *Hu M.* China // Handbook of International Futurism... Pp. 373–379.
21. International Yearbook of Futurism Studies/Berghaus G., ed. Vol. 1. Berlin: De Gruyter, 2011.
22. International Yearbook of Futurism Studies/Berghaus G., ed. Vol. 2. Berlin: De Gruyter, 2012.
23. International Yearbook of Futurism Studies/Berghaus G., ed. Vol. 3. Berlin: De Gruyter, 2013.
24. International Yearbook of Futurism Studies/Berghaus G., ed. Vol. 4. Berlin: De Gruyter, 2014.
25. *Jelsback T., Stounbjerg P.* Denmark // Handbook of International Futurism... Pp. 396–407.
26. *Kozloff M.* The Futurist Campaign // Artforum. 1972. February. Pp. 46–51.
27. *Land N.* Meltdown [1994] // ccru. URL: [http://www.ccru.net/swarm1/1\\_melt.htm](http://www.ccru.net/swarm1/1_melt.htm) (дата обращения: 21.04.2023).
28. *Lek L.* Sinofuturism (1839–2046 AD), 2016. URL: <https://vimeo.com/179509486> (дата обращения: 21.04.2023).
29. *Lista G.* L'eredità del futurismo // Futurismo, 1909–2009. Velocita+ arte+azione/Lista G., Masoero A., eds. Milano: Skira, 2009. Pp. 273–291.
30. *Majali S.* Towards Arabfuturism/s. Manifesto [2015] // noveltymag. URL: <http://noveltymag.com/towards-arabfuturisms/> (дата обращения: 21.04.2023).
31. *Marinetti F. T.* Le Futurisme mondial. Manifeste à Paris // Le Futurisme. Revue synthétique illustrée. 1924. No. 9. Pp. 1–3.
32. *Merjian A. H., Lucchi N.* United States of America // Handbook of International Futurism... Pp. 883–893.
33. *Mirzoeff N.* The Right to Look. A Counterhistory of Visuality. Durham: Duke University Press, 2011.

34. *Nelson A.* Introduction: Future Texts // Social Text. 2002. Vol. 20. No. 2 (71). Pp. 1–15.
35. *Parikka J.* Middle East and Other Futurisms: Imaginary Temporalities in Contemporary Art and Visual Culture // Culture, Theory and Critique. 2018. Vol. 59. No. 1. Pp. 40–58.
36. *Phillips R.* Constructing a Theory and Practice of Black Quantum Futurism, Pt. 1 // Phillips R. Black Quantum Futurism: Theory and Practice (Vol. 1). Philadelphia: House of Future Sciences Books/The AfroFuturist Affair, 2016. URL: [https://www.academia.edu/34719372/Black\\_Quantum\\_Futurism\\_Theory\\_and\\_Practice\\_BQF\\_Collective\\_Node](https://www.academia.edu/34719372/Black_Quantum_Futurism_Theory_and_Practice_BQF_Collective_Node) (дата обращения: 21.04.2023).
37. *Poggioli R.* The Theory of the Avant-Garde. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 1981.
38. *Ramírez C. S.* Deus ex Machina: Tradition, Technology, and the Chicanafuturist Art of Marion C. Martinez // Aztlan: A Journal of Chicano Studies. 2004. No. 29–2. Pp. 55–92.
39. *Riikonen H. K.* Finland // Handbook of International Futurism... Pp. 437–448.
40. *Zhang G. Z.* Where Next? Imagining the Dawn of the “Chinese Century” // frieze. 2017. 22 April 22. URL: <https://frieze.com/article/where-next> (дата обращения: 21.04.2023).