

Перформатизм как преодоление постмодерна

РАУЛЬ ЭШЕЛЬМАН

Профессор, Институт славянской филологии, Мюнхенский университет Людвига–Максимилиана (LMU). Адрес: 1 Geschwister-Scholl-Platz, 80539 München, Germany. E-mail: raoul.eshelman@lmu.de.

Ключевые слова: перформатизм; постмодерн; постпостмодерн; история культуры; субъективность; русская литература; русский фильм.

В статье делается попытка показать, что российская культура с конца 1990-х годов перешла от постмодернизма в новую, постпостмодернистскую эпоху, которую автор называет перформатизмом. Основная стратегия перформатизма — заставить нас верить, используя формальные средства (*per formam*). Эта вера возникает в независимой эстетической сфере и не связана с религиозными ритуалами или институтами. В идеале перформатизм оперирует в нарративе, создавая закрытые пространства, в которых происходят позитивные идентификации, порождающие переживания любви, трансцендентности, красоты, искренности и т. д. Эти позитивные идентификации, в свою очередь, работают на то, чтобы отгородиться от постмодернистской иронии.

Статья показывает, как конкретно работает перформатизм, подробно рассматривая пять его основных

стратегий. К ним относятся двойное обрамление (создание закрытых пространств в повествовании), стилизация радикально разделенных субъекта и посредника, расширение прав и возможностей этого субъекта, разработка этики совершения преступления и использование остенсивных знаков. В качестве примеров выбраны произведения таких известных современных российских писателей и режиссеров, как Виктор Пелевин, Евгений Гришковец, Александр Иличевский, Захар Прилепин, Андрей Звягинцев, Андрей Кончаловский и др. В статье также делается попытка показать ограниченность постисторического (постмодернистского) мышления, которое рассматривает культурные артефакты исключительно с точки зрения их места в пространственном контексте и игнорирует их отношения друг к другу во времени (диахронию).

ОТВЕТ на вопрос о сегодняшнем состоянии постмодерна дать нетрудно: постмодерн как доминантная культурная формация давно прекратил существование. В течение последних двадцати лет он медленно, но верно вытеснялся культурными течениями, чьи признаки постмодерну чужды: это стремление к трансцендентности, отказ от иронии, нарративная замкнутость, миметический подход к реальности и стилизация субъекта, способного на доверие к другим и на действия ради какой-либо высшей цели¹. В этой статье я намерен изложить основные черты «постпостмодерна» и ознакомить русскоязычных читателей с понятием перформатизма, выдвинутым мной в 2000 году как определение для развития культуры после постмодерна².

1. Среди сравнительно малого числа ученых, занимавшихся темой постпостмодерна в литературе, существует некий консенсус о его основных чертах, хотя еще нет общего согласия о его названии. См.: *Eshelman R. Performatism, or the End of Postmodernism*. Aurora, CO: Davies Group, 2008; *Feßler N. Being Struck by the Event: Literature and Its Subjects After Postmodernism*. München: Ludwig-Maximilians-Universität, 2016; *Funk W. The Literature of Reconstruction. Authentic Fiction in the New Millennium*. L.: Bloomsbury, 2015; *Huber I. Literature After Postmodernism: Reconstructive Fantasies*. L.: Palgrave MacMillan, 2014; *Иванова Н. Преодолевшие постмодернизм* // Знамя. 1998. № 4. URL: <http://znamlit.ru/publication.php?id=453>; *Timmer N. Do You Feel It Too? The Post-Postmodern Syndrome in American Fiction at the Turn of the Millennium*. Amsterdam: Rodopi, 2010; *Ван ден Аккер Р. Метамоде́рнизм. Историчность, Аффект и Глубина после постмодернизма*. М.: РИПОЛ классик, 2019. Эти авторы, используя разные подходы и термины, едины в понимании того, что постпостмодерн отличается использованием условных нарративных схем, рамок или метареференциальных уровней, позволяющих создавать: 1) конструктивные отношения между действующими лицами, 2) оптимистический подход к действительности в форме аутентичности, искренности, реализма, серьезности и т. п. и 3) направленность на верование или трансцендентность. Показательно также, что все эти авторы отказываются в своем анализе от терминологии постструктурализма. Критический разбор упомянутых теорий см. в: *Павлов А. Постпостмодернизм: как социальная и культурная теории объясняют наше время*. М.: ИД «Дело» РАНХиГС, 2019.
2. *Eshelman R. Performatism, or the End of Postmodernism* // *Anthropoetics*. Fall 2000 / Winter 2001. Vol. VI. № 2. URL: <http://anthropoetics.ucla.edu/apo602/perform>; *Idem. Performatism, or the End of Postmodernism* (2008).

Построенный в основном на примерах из русской литературы и кинематографа, данный текст предлагает краткий обзор перформатистских произведений, приемов и художественных стратегий в России за последние двадцать лет. Анализ затрагивает столь разных авторов, как Виктор Пелевин, Захар Прилепин, Александр Иличевский и Евгений Гришковец. Из кинематографа мы рассмотрим в качестве примеров произведения режиссеров Андрея Кончаловского, Андрея Звягинцева, Анны Меликян, Кантемира Балагова и др. Эти авторы и их работы связаны друг с другом не стилем, не идеологией и не тематикой, а использованием приемов, конструкторов и стратегией, специфичных для перформатизма.

В то же время приходится подчеркнуть необходимость диалогического подхода, позволяющего осмыслить смену одной культурной формации другой и, следовательно, деление истории на эпохи. Подавляющее большинство ученых, занимающихся проблемами современного культурного развития, еще опираются на предпосылки постисторизма, который осмысляет историю культуры не как четко определенные временные отрезки или эпохи, а как развертывание взаимосвязанных дискурсивных контекстов в социальном пространстве. Это методологическое предположение тесно и последовательно связано с нормативным предположением, что культурная формация постмодерна успешно способствовала концу деления истории на эпохи и в результате может только развиваться бесконечно дальше в легко меняющихся формах³. Тем самым постмодерн (который в постисторическом мышлении принято связывать с модерном) проявляется далее в «другом», «исправленном» или «восстановленном» виде, который можно описывать испытанными средствами постструктурализма. Типичный для постструктурализма отказ от бинарной оппозиции «старое/новое» (и бинарных оппозиций вообще) приводит здесь к тому, что неожиданно проявляющиеся качества и приемы, которые прямо противоречат основным чертам постмодерна 1970–1980-х годов, осознаются как его продолжение, укрепление или восстановление⁴. По нашему убеждению, всякая

3. Главный представитель постисторизма в русском контексте — Марк Липовецкий с его книгой «Паралогии», в которой новым, отклоняющимся от постмодерна тенденциям приписываются признаки «старых» эпох («необарокко») либо они отвергаются как «повторение» модернистской мифологии (Липовецкий М. Паралогии. Трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920–2000-х годов. М.: НЛО, 2008).

4. Часто появляется и другой вариант: поскольку история уже закончилась и постмодерн не может быть преодолен, «возвращается» модерн и «по-

концептуализация нового, преодолевшего постмодерн исторического этапа требует возвращения к диахронической модели, позволяющей описывать, с одной стороны, типичные постмодернистские приемы, а с другой — их отрицание и функциональную переработку в новой фазе развития. То есть мы не намереваемся возвращаться ни к модели формализма (предполагающей постоянную борьбу между эпохами), ни к модели структурализма (направленной на семантический разбор текстов). Отношение перформатизма к постмодерну имеет свою собственную специфику, которую мы попытаемся описать ниже.

Общее определение

Перформатизмом далее именуется течение в русской культуре, которое берет начало в середине 1990-х годов и с тех пор постепенно вытесняет как постмодернизм, так и столь значимый для русского контекста концептуализм. Как эпохальное явление, перформатизм находит выражение во всех областях культуры: в литературе, кинематографе, изобразительном искусстве, архитектуре, философии и т. д. В соответствии с нашим диахроническим подходом мы сосредоточим внимание на анализе художественных практик и выведем на второй план обсуждение различных социальных или политических контекстов, в которых развивается перформатизм.

Главный признак перформатистского произведения состоит в том, что оно *формальными средствами (per format — через форму) заставляет нас в нечто поверить*. В идеальном варианте такое произведение создает целостное, замкнутое пространство, в рамках которого возможно возникновение положительных идентификаций, влекущих за собой такие позитивные эмоции, как любовь, вера, смирение, доверие, искренность, ощущение трансцендентности и др. Принуждая нас к целостному переживанию высшего (в любых его проявлениях), перформатизм останавливает процесс бесконечного разыгрывания постмодернистской иронии, подрывающей все целостные представления и восприятия. При этом перформатизм не означает возвращения к религии или к каким-либо культовым практикам. Эстетически опосредо-

вторяет» уже знакомые нам приемы в измененном виде. Невысказанная, неотрефлексированная, но почти универсальная вера в конец истории приводит к тому, что почти все «-измы», описывающие новое развитие, включают морфему «модерн» (метамодернизм, неомодерн, трансмодерн, гипермодерн, космодерн и т. д.), как будто культурная формация, завершившаяся 60–70 лет назад, еще жива и действенна.

ванное переживание трансцендентности происходит в свободной эстетической сфере, не соотносясь напрямую с общественными практиками или институциями. Характерным для постмодерна критицизму, пессимизму и скептицизму перформатизм противопоставляет состояние *метафизического оптимизма* — убежденность, что сам ход вещей заключает в себе потенциал улучшения. Перформатистские тексты не всегда предлагают благополучные развязки, но, как правило, закладывают основу для положительного развития за пределами произведения.

Чтобы в рамках эстетического переживания заставить нас в нечто поверить, перформатизм применяет целый ряд знаков, приемов, конструкторов и стратегий, незнакомых в таком виде постмодерну, модерну или другим эпохам. Иначе говоря, перформатизм не «восстанавливает» или «продолжает» постмодерн в легко измененном виде (и, между прочим, не оказывается «возвращением» к модерну). В дальнейшем я хочу показать, как эти отличительные признаки перформатизма реализуются в разных жанрах и сферах культуры.

Двойное обрамление (фреймирование)

В литературе и кинематографе, которым свойственна нарративность, важнейший прием — это двойное обрамление, или фреймирование⁵ (*double framing*). Двойное обрамление сначала осуществляется через идентификацию с кем-либо или чем-либо на уровне фабулы; такая идентификация потом подтверждается через авторское вмешательство на высшем повествовательном уровне (внешний фрейм, внешняя рамка). В результате подобной манипуляции нам не остается ничего, кроме как вернуться к первоначальной идентификации внутри фабулы, которая, в свою очередь, опять направляет наше внимание на высший авторский уровень, и т. д. Иными словами, мы оказываемся пойманы в ловушку, установленную автором, причем идентификация с каким-либо фабульным элементом и внешнее авторское вмешательство бесконечно подтверждают друг друга. Тем самым создается замкну-

5. Фрейм — труднопереводимый и многозначный английский термин. С одной стороны, он заимствован из теории американского социолога Ирвинга Гофмана и продолжает кантовскую традицию, в которой мир осмысливается посредством схем. С другой стороны, «фреймировать» (*to frame*) на американском сленге значит подставить, сфабриковать дело, то есть попытаться посадить по ложному обвинению. И эпистемологическое, и обыденное значения слова играют роль в «двойном обрамлении».

тое нарративное пространство, в котором может осуществляться определенное переживание любви, веры, трансцендентности, красоты, добра и т.п. Другим эффектом этой замкнутости является исключение постоянно расширяющегося контекста и связанной с ним постмодернистской иронии, превращающей любой человеческий замысел в его противоположность.

Возьмем в качестве примера ранний рассказ Виктора Пелевина «Бубен Нижнего Мира». В начале текста повествователь без всякого объяснения просит читателя запомнить загадочное словосочетание «Бубен Нижнего Мира». Затем следует псевдонаучное определение понятий «смерть» и «энергия», а также приводятся соображения о конструкции излучателя, направляющего «луч смерти» в сознание человека. Согласно рассказчику, энергию для луча смерти можно почерпнуть не только из технических средств, но и из «глубоких и эмоциональных мыслей» таких авторов, как «Сологуб, Достоевский, молодой Евтушенко и Марк Аврелий». Как выясняется в конце, излучатель уже построен и активируется при чтении фразы «Бубен Нижнего Мира», которая вновь повторяется именно в этом месте. Единственное спасение от воздействия смертельного луча описано так:

Впрочем, в течение некоторого времени действие лучей смерти обратимо. Лицам, интересующимся тем, как демонтировать Бубен Нижнего Мира, предлагаем перевести... рублей на счет... и указать свой адрес.

Принимающим все это за шутку мы рекомендуем поставить простой опыт: засечь по часам время и попробовать не думать о Бубне Нижнего Мира ровно шестьдесят секунд⁶.

Рассказ, конечно, можно считать сатирой на восприимчивость читателей к литературному внушению или на вымогательские практики тогдашних «новых русских». В контексте перформатизма цель текста, однако, оказывается иной: боящийся смерти читатель должен преодолеть категорическое переживание времени (измеряемое в часах и минутах) и перейти в характерное для буддизма душевное состояние, в котором нет дум, нет времени и, следовательно, нет смерти. Практическая невозможность реализовать этот вызов подчеркивает трансцендентную претензию текста, который, как многие другие произведения Пелевина, заставляет читателя невольно усвоить свойственный буддизму способ мышления и поведения. В данном случае двойное обрамление легко

6. Пелевин В. Бубен Нижнего Мира // Соч.: В 2 т. М.: Терра, 1996. Т. 1. С. 366.

определить: внутренняя рамка — это луч смерти или Бубен Нижнего Мира, на котором невольно сосредоточено наше внимание, а внешняя рамка — вымогательская уловка, введенная рассказчиком-шантажистом по заказу автора.

Следует добавить, что произведения Пелевина начала 1990-х годов знаменуют самое начало перформатизма в русской и, пожалуй, в мировой литературе. Упорные и весьма распространенные утверждения, что Пелевин является постмодернистом, поскольку любит морочить читателя и издеваться над потребительской культурой, игнорируют перформативную, трансцендентную цель его творчества — заставить читателя принять запредельное отношение к постсоветской действительности.

Здесь возникает вопрос, чем отличается двойное обрамление от модернистской повествовательной техники, допустим, Владимира Набокова, который также конструирует авторские ловушки как для своих протагонистов, так и для читателей. Главное отличие можно определить следующим образом: Набоков использует гиперреалистический, неведомый прежде описательный язык, чтобы взорвать условность нашего дискурса и проникнуть в райскую, первобытную область за пределами повседневного, пошлого сознания⁷. Насколько мне известно, никто из перформатистских авторов, претендующих на продолжение набоковской традиции (Пелевин, Шишкин, Крусанов), не перенимает этого магического понимания языка: как и постмодернисты, они потеряли веру в возможность стилистически изысканного языка достигать трансцендентности. Поиск трансцендентности в перформатизме происходит с помощью других, специфичных приемов, не претендующих на абсолютную языковую оригинальность. Показательной для перформатизма является ярко выраженная, прямо ощущаемая условность двойного обрамления и других приемов, принуждающих реципиентов формально принять основной повествовательный жест данного произведения. Такие приемы, как правило, оказываются довольно жесткими, поскольку должны преодолеть с помощью как можно более однозначных средств бесконечно воспроизводящуюся иронию, игривость и релятивизм постмодерна⁸.

7. См., напр., анализ первобытной «недвойственности» у Набокова: Шольц Н. «Суть открылась...» Недвойственность в прозе Набокова // Narratorium. 2017. № 1 (10). URL: <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2637256>.

8. Двойное обрамление не является и структурой в структуралистском смысле. Структура — это иерархия многочисленных уровней текста, создающая (с точки зрения постструктурализма) нестабильную семантическую

На самом деле между перформатизмом и модернизмом есть сходства, но они возникают не в результате «повторения» или «продолжения» уже давно отжившей культурной формации, а в результате общего предположения, что за якобы непроницаемой сетью знаков и дискурсов существует непосредственно доступная нам действительность. В «старой» литературной истории (в отличие от распространенного сегодня постисторизма) это отношение к действительности принято было называть *первичной культурой* (понятие, впервые выдвинутое Дмитрием Лихачевым и позже развитое Игорем Смирновым и Ренатой Дёринг-Смирновой⁹); она сопротивляется *вторичной культуре*, в которой переживание действительности зависит от взаимодействия знаков. Как пишет об этом Игорь Смирнов,

... первый [первичный] тип культуры утверждает, что значение знаков (трансцендентное) производно от референтов (от эмпирического), тогда как второй [вторичный] тип, наоборот, трактует референты как функцию от значений знаков и тем самым семиотизирует действительность, отождествляет ее с текстом¹⁰.

Именно такое «производство трансцендентности», свойственное первичной культуре, имеет место в перформатизме, но новым, до сих пор неизвестным образом, обусловленным, конечно, историческим опытом и модерна, и постмодерна.

Замкнутый субъект, его биосоциальная основа и мимесис

Субъект в постмодерне построен так, что он делает прямую идентификацию трудной или невозможной. Постмодернистский субъект, который в высшей мере обусловлен внешними ему текстами и дискурсами, раздваивается («Школа для дураков»), расплывается («Москва–Петушки») — или персонаж проявляет неприятные черты характера, препятствующие положительной идентификации (заимствованные из соцреалистических жанров протагонисты ранних рассказов Сорокина). В центре внимания стоит

единицу. Двойное обрамление состоит лишь из двух повествовательных уровней и не претендует на образование семантической единицы.

9. Ср.: Смирнов И. П. Мегаистория. К исторической типологии культуры. М.: Аграф, 2000. С. 21–48.

10. Он же. О системно-диахроническом подходе к древнерусской культуре [ранний период] // Wiener Slawistischer Almanach. 1982. Bd. 9. С. 10.

не субъект как таковой, а его обусловленность внешними дискурсами, текстами и контекстами, к которым мы относимся иронически. В перформатизме это отношение переворачивается. Субъект «сгущается», выступает во внутренней рамке произведения как замкнутая целостность, остающаяся нам в каком-то отношении формально недоступной. Наша идентификация с ним обусловлена не дискурсами, а именно этой целостностью и замкнутостью, которые на расплывчатом фоне постмодерна не только невольно привлекают к себе наше внимание, но и делают его потенциальным носителем трансцендентности — непостижимым уму источником какой-то высшей или запредельной ценности¹¹.

Важным при создании идентификации во внутренней рамке нарратива часто оказывается появление *замкнутых героев* или *героинь*. Замкнутый протагонист показан как *формально недоступный*, то есть его поведение не объясняется окружающими его условными дискурсами. Замкнутость, как правило, имеет *биосоциальную основу*, то есть возникает из взаимодействия биологических недостатков или дарований и связанной с этими качествами социальной обособленности. Типичными состояниями такого рода являются травма, немота, аутизм, дурачество или необщительность, а также гениальность и разные виды одаренности (в аутисте соединяются оба варианта). Замкнутого, центрированного героя перформатизма можно противопоставить трикстеру постмодернизма, который лучше других понимает и использует правила дискурса так, что его собственная позиция по отношению к другим никогда не определяется¹². В отличие от увертливоего трикстера, перформатистский субъект упорствует в собствен-

11. Исключением, подтверждающим правило, является творчество Михаила Шишкина, в котором разные дискурсы протекают через «открытых» персонажей (как, например, в романах «Венерин волос» и «Письмовник»). Разница с постмодерном состоит в том, что эти «открытые» дискурсы здесь основаны на трансцендентном начале, использующем авторское одобрение на высшем повествовательном уровне текста (ср. «четвертый размер» любви в романе «Венерин волос» или «невозможную» коммуникацию между живущими в других временах протагонистами в «Письмовнике»). Обсуждение перформатизма в романе «Венерин волос» см. в: Eshelman R. Substance, Spinoza, and Performatism. Mikhail Shishkin's *Venerin volos* and Olga Tokarczuk's *Bieguny* // Wiener Slawistischer Almanach. 2014. Bd. 74. P. 329–352.

12. См.: Липовецкий М., Кукулин И. Теоретические идеи ДАП // Художественный журнал. 2010. № 79/80. В данной статье авторы, кстати, заимствуют термин «перформатизм», чтобы описать типичные художественные практики Пригова, которые, с нашей точки зрения, остаются не чем иным, как сплошным продолжением постмодернизма.

ной правде, в своем бытии (*conatus*¹³) и тем самым предоставля-ет модель для подражания как другим действующим лицам, так и читателю.

Замкнутого субъекта также следует отличать от постмодернистского протагониста, инсценирующего «искренность» среди «фальшивых» общественных дискурсов. Постмодернистская «искренность» оказывается обусловленной основным парадоксом дискурсивного общения как такового: мы никогда не можем узнать, искренен ли «искренний» субъект на самом деле или он, скрывая себя под дискурсивной маской, лишь играет в искренность. Самый яркий пример в русской культуре — программа «новой искренности» Дмитрия Пригова, выдвинутая в 1990-х годах, когда постмодернизм в виде концептуализма был в упадке. Претензия на искренность здесь с самого начала подрывается тем, что Пригов в своем творчестве использует множество произвольно заменяемых лирических масок. Мотивация его искренности оказывается в итоге неопределимой — ее можно счесть в равной мере и честным стремлением к правдивости, и продолжением иронической игры лирическими масками. Произвольность всех дискурсивных претензий на «искренность» хорошо описана в книге голландской славистки Эллен Руттен¹⁴, которая подробно описывает, как в современной русской культуре «искренность» приписывается целому ряду противоположных, исключаящих друг друга социальных явлений.

Перформатистский протагонист, напротив, отличается не какой-то особенной (и трудно проверяемой) претензией на искренность или аутентичность, а тем, что остается формально недоступным для наших дискурсов. Он в некотором смысле занимает пустое место в дискурсивном поле, таким способом привлекая к себе внимание либо в положительном, либо в отрицательном смысле. Здесь постмодернист возразил бы: но как же нам общаться без дискурса? Ответ, однако, оказывается прост и ясен каждому: в перформатизме коммуникация в первую очередь производится не через дискурс, а через *мимесис* — подражание другому. Для мимесиса нужен не дискурс, а лишь заимствование какого-либо способа поведения или жеста у другого. Итак, замкнутый субъект, замкнутость и целостность которого служат знаком

13. Ср. дискуссию о *conatus*: Бадью А. Этика: очерк о сознании Зла. СПб.: Machina, 2006. С. 32; Eshelman R. Substance, Spinoza and Performatism. P. 331–332.

14. Rutten E. Sincerity After Communism. New Haven: Yale University Press, 2017.

трансцендентности, может выступать и как воодушевляющий, и как устрашающий образец. Если же (путем авторской манипуляции) замкнутый образец и подражающий ему субъект сходятся, чтобы завершить одно целостное событие, то мы имеем дело с актом, преодолевшим расщепленное настроение постмодернизма и перформативно подсказывающим трансцендентность.

Стилизация замкнутого субъекта принимает весьма разные виды и связана с разными сюжетами и повествовательными стратегиями. Приведу здесь лишь некоторые наиболее яркие примеры.

Замкнутость и недоступность протагониста характерны для киносюжетов Андрея Звягинцева. В «Возвращении» (2003) мы никогда не узнаем тайны отца, вернувшегося неизвестно откуда после 12 лет отсутствия, а в «Елене» (2011), как пишет критик Дмитрий Ольшанский, «причины ее поступка вообще не находятся во внешнем мире, поэтому его и можно назвать герметичным: причины ее поступка находятся в ней самой, объект, ради которого совершается преступление, — находится внутри психического мира Елены»¹⁵. В фильме «Нелюбовь» (2017) судьба убежавшего мальчика остается не проясненной — мы даже не знаем, умер он или нет, но факт его исчезновения определяет поведение родителей, впервые побуждает их к действию. Недоступность в фильмах Звягинцева влечет за собой разные сюжетные последствия, но во всех этих случаях заставляет нас сосредоточить внимание на целостном событии, тесно связанном с поведением загадочного протагониста. Не дискурсивные отношения, но трансцендентность становится двигателем сюжета.

Замкнутость нередко реализуется в мотиве *немоты*. Так, героини фильма «Русалка» Анны Меликян (2007) и романа «Время женщин» Елены Чижовой (2010) потеряли способность говорить, однако восстанавливают этот навык по ходу действия. В перформативных произведениях замкнутость берется сама по себе; она не является желательной, представляет собой лишь рамку, за которую нужно выйти, — что важно, с большим или меньшим успехом. Героиня фильма «Русалка», например, умирает после несчастного романа с молодым богачом, в то время как героиня романа «Время женщин» пользуется языком на самом высоком уровне, становясь рассказчиком собственной (успешной) жизненной истории. Простой факт выхода за рамку не гарантирует перформа-

15. Ольшанский Д. Поступок в меланхолии. О фильме Андрея Звягинцева «Елена» // Он же. Сцены сексуальной жизни. Психоанализ и семиотика театра и кино. СПб.: Алетейя, 2016. С. 77.

тистского построения произведения, и все же таковой выход как событие остается в центре нашего внимания — в отличие от постмодернистского произведения, где предлагаемое событие выхода отменяется или подлежит сильной релятивизации.

Интересный вариант замкнутости мы наблюдаем у Александра Иличевского, в текстах которого появляются не только замкнутые герои, но и *замкнутые повествователи от первого лица*. В сборнике рассказов «Пение известняка» (2008), например, мы сталкиваемся с травмированными повествователями, которые испытывают серьезные проблемы с женщинами и в целом плохо справляются с жизнью. В нарративах от первого лица заметны или зияющие пробелы в фабуле («Горло Усулука»), или странное, неадекватное поведение рассказчика («Дизель», «Перстень, мойка, прорва»). Во всех этих случаях душевнобольной нарратор частично теряет чувство действительности, причем читатель не может ни «заполнить» пробел в фабуле, ни найти связное объяснение его поведению. Психическая беда нарратора заставляет читателя пойти на «невозможную» идентификацию, то есть приобщиться к миру, не следующему общепринятым дискурсивным правилам. Рассказы оканчиваются по-разному, но герои Иличевского, как правило, достигают высшего познания самого себя («Перстень, мойка, прорва», «Пение известняка») или преодолевают психическую болезнь («Горло Усулука»).

Показательна в этом отношении разница между стилизацией шизофрении в перформатизме и постмодерне. В постмодерне мы, как и шизофренические протагонисты, оказываемся захваченными неуклонно расширяющейся, неконтролируемой и угрожающей сетью знаков и дискурсивных отношений. Ироническая разница между «больным» и «нормальным» состоит лишь в том, что постмодернистский герой (например, раздвоенный мальчик в «Школе для дураков» Саши Соколова или пьяный нарратор в романе «Москва–Петушки» Венедикта Ерофеева) переживает этот поток знаковых отношений более интенсивно, чем мы. Иронию общей постмодернистской ситуации можно свести к тому, что мы все оказываемся зависимыми от разрастающихся знаков и дискурсов, закрывающих непосредственный доступ к действительности и тем самым подрывающих наше чувство собственной самости.

В случае, когда мы имеем дело с психически больным перформатистским протагонистом, часто не получаем информации, которая объясняла бы его странное поведение или мышление. Иначе говоря, повествование блокирует доступ к дискурсивному общению и заставляет нас причаститься запредельного мироощуще-

ния, ведущего себя по собственным, недоступным разуму правилам. Так, в рассказе «Дизель» мы не можем установить, на самом ли деле рассказчик отравлен случайной знакомой по имени Маришка, а в рассказе «Перстень, мойка, прорва» мы никогда не узнаем, как женский труп попал в багажник рассказчика. Подобным же образом в рассказе «Горло Усулука» повествователь за несколько дней убивает скот, похищает девушку и поджигает траву, ничего нам об этом не рассказывая. Нас смущает не лавина общедоступных знаков и дискурсов, а причастность к уникальному замкнутому сознанию больного человека, который описывает мир, находящийся за пределами нашего понимания.

Медиатор и замкнутый субъект как духовная диада

Стилизация замкнутого протагониста и трансцендентности всегда предполагает логическую проблему: если бы субъект был полностью замкнутым, а событие полностью трансцендентным (то есть вне области дискурса и познания), мы бы не имели доступа ни к субъекту, ни к событию. Так, стилизацию замкнутости можно создать лишь путем парадокса — мы используем дискурс и в то же время фокусируем внимание на том, что представляется нам трансцендентным и, соответственно, исключенным из дискурса. Критики, не признающие существования постпостмодернизма, разумеется, считают такое вытеснение дискурса за счет трансцендентного переживания лишь ловким фокусом или фантазией. В этом отношении типично высказывание Марка Липовецкого, упрекающего Пелевина и Сорокина в том, что они «хорошо знают о неустранимости власти дискурса»¹⁶, но все-таки «моделируют мыслимые, а вернее, воображаемые варианты устранения дискурсивной зависимости»¹⁷. Липовецкий, паралогическая концепция которого предполагает вечный, никогда не кончающийся «поздний постмодернизм», не может представить себе новой эпохи, в которой культурное действие определяется художественно опосредованной верой, а не ироническим знанием дискурсивных правил.

Описанное выше вытеснение дискурса производится с помощью разных повествовательных приемов. Один из них уже упомянут — задерживание фабульной информации. Другой, очень распространенный — использование *медиатора*, то есть посредника,

16. Липовецкий М. Указ. соч. С. 674.

17. Там же. С. 208–209.

причастного и к замкнутому миру протагониста, и к открытой области дискурсов. Такой медиатор часто подражает поведению закрытого героя, делая его более доступным. Вместе они создают *духовную диаду*, несущую трансцендентные (до сих пор недоступные или неизвестные) ценности во внешний мир.

Такое посредничество подробно рассматривается в книге Зарифи Мамедовой «Дураки как образцы для подражания»¹⁸. Автор различает дураков, радикально обособленных от общественного дискурса и разума (*getrennte Narren*), и «расколотых» дураков, которые частично способны к размышлению о причинах собственной обособленности (*geteilte Narren*). В перформатистских произведениях взаимодействие этих двух типов приводит к преодолению обособленности, то есть «неразумные» ценности, воплощаемые дураками, в конечном счете выводят их из какого-то трудного положения¹⁹.

Тезисы Мамедовой относительно «дураков» можно перенести и на «умных» протагонистов: медиаторы могут выступать в самых разных сюжетных ситуациях с разными же повествовательными функциями. Хорошим примером этого посредничества может служить книга Захара Прилепина «Ботинки, полные горячей водкой. Пацанские рассказы» (2008). Все рассказы в этой квази-автобиографической подборке построены по одному повествовательному принципу: мы имеем дело с рассудительным повествователем от первого лица, который, как и сам Прилепин, тяготеет к тому, что лежит за пределами человеческого разума или законодательства, но все же не полностью это принимает. Сюжет зависит в основном от соприкосновения рассказчика-медиатора с замкнутыми персонажами, замешанными в таких стихийных состояниях, как нарушение общепринятых правил поведения, смерть, зло, восприятие неодолимой красоты и т. п. Следует добавить, что привлекательный опыт этих замкнутых персонажей часто оказывается сомнительным, то есть нет речи о «настоящем» переживании потустороннего или запредельного. Так, повествователь в рассказе «Собачатина» не готов есть собачатину и даже отказывается спать с девушками, евшими ее. Нарратор в рассказе «Убийца и его маленький друг» не одобряет расстрела безоружного плен-

18. Mamedova Z. Narren als Vorbilder. Die Überwindung der Postmoderne in der russischen Literatur der 1990er- und 2000er-Jahre. München: Verlag Otto Sagner, 2014.

19. В книге анализируются такие тексты, как «Валерий» Линор Горалик, «Я тебя не слышу» Анны Гераскиной, романы «Счастье возможно» Олега Зайончковского и «Дурочка» Светланы Василенко.

ного своим стихийным товарищем-спецназовцем, а повествователь в «Славчуке» создает двусмысленный портрет привлекательного «негра» — молчаливого русского мужика, которого убивают товарищи-гангстеры в 1990-х годах. В «Смертной деревне» нарратор от первого лица знакомится через посредничество брата (бывшего заключенного) со злом и убийством. В «Верочке» героиня, которой рассказчик дарит свое кольцо, попадает в смертельную аварию, а в «Блядском рассказе» нарратор влюбляется в «серьезную» и «невыносимо красивую» проститутку. Дело не в том, что нарратор испытывает трансцендентность в смысле мистического переживания потустороннего мира, а, скорее, в соприкосновении с событиями и людьми, не доступными его (и нашей) дискурсивной логике. На повествовательном уровне (вследствие двойного обрамления) чувство трансцендентности укрепляется тем, что объяснение произошедших событий со стороны нарратора отсутствует. Всегда остается некий повествовательный пробел, заставляющий нас испытать присутствие какого-то трансцендентного начала, хотим мы этого или нет²⁰.

Следует добавить, что описанные выше нарративные отношения взаимности между замкнутым, радикально обособленным субъектом и медиатором соотносятся с идеями немецкого мыслителя Петера Слотердайка. Как он излагает в своей книге «Сферы. Микросферология. Т. I: Пузыри»²¹, человеческая культура возникает через создание интимных сфер, производящих состояние «воодушевленной солидарности»²² или «биполярной сопричастности»²³ внутри угрожающей холодности внешнего мира. Такие «дуальные сферы»²⁴ закладывают основу и для ощущения трансцендентности и религии: отношение между человеком и Богом осмысливается Слотердайком как сфера или как замкнутая взаимосвязь между одушевляющим Творцом и одушевленным человеком, что позволяет человеку лучше справляться с внешним миром. Мы здесь не будем подробно разбирать философию Слотердайка²⁵, отметим лишь, что центральное для него представление о доверительных взаимоотношениях между двумя лицами в неко-

20. См. подробный анализ рассказа «Грех» в: *Eshelman R. The End of Nostalgia and Zakhar Prilepin's Short Story "Grekh" // Wiener Slawistischer Almanach. 2018. Bd. 82. P. 501–510.*

21. *Слотердаик П. Сферы. Микросферология. Т. I: Пузыри. СПб.: Наука, 2005.*

22. Там же. С. 14.

23. Там же. С. 37.

24. Там же. С. 38.

25. См.: *Eshelman R. Performatism, or the End of Postmodernism (2008). Ch. 5.*

тором смысле проецирует основной повествовательный принцип перформатизма — взаимодействие духовной диады как двигателя сюжета — на весь ход человеческой истории.

Empowerment субъекта

В отличие от постмодерна, в перформатистских нарративах субъект не обречен на положение слабой, беспомощной жертвы, дрейфующей в бурном море чужих знаков. Напротив, мы наблюдаем, как возможности обособленного, замкнутого перформатистского протагониста расширяются, как слабый или ограниченный субъект либо положительно влияет на других, либо улучшает собственное положение. Примеров подобного расширения потенциала субъекта существует множество, я ограничусь лишь несколькими случаями, иллюстрирующими диапазон возможностей.

Самые яркие примеры — слабые герои Пелевина, достигающие в течение повествования буддийского состояния блаженства («Жизнь насекомых», «Чапаев и пустота», «Жизнь и приключения сарая Номер XII», «Затворник и Шестипалый», «Принц Госплана» и т. д.). То же самое относится, в принципе, и к героям Павла Крусанова, достигающим после разнообразных приключений некоего высшего состояния сознания («Американская дырка», «Бом бом»), что оказывает влияние даже на ход человеческой истории. И «моги» Александра Секацкого, осуществляющие невероятные физические акты посредством ментального напряжения²⁶, воплощают протагониста такого типа.

Преодоление слабости или беспомощности осуществляется не только магическим образом. В качестве типичного «банального» героя можно взять автобиографического протагониста пьесы Евгения Гришковца «Как я съел собаку», который смотрит назад на бывшего себя, то свое «я», которое он, по собственному убеждению, совершенно преодолел: «...на самом деле тот „я“, который сейчас это рассказывает, — это другой человек, а того уже нет, и у него уже нет шансов вновь появиться»²⁷. Нарратор обнаруживает в себе «удивительные ощущения, когда совсем было худо, когда меня... обижали»:

Я не жалел себя, не обижался... Мне было невыносимо жалко своих родителей и всех, кто меня любит или любил. Ведь они

26. Секацкий А. Моги и их могущество. СПб.: Митин журнал; Азбука, 1996.

27. Гришковец Е. Как я съел собаку и др. М.: Зебра Е, 2004. С. 8.

меня так любят, так ждут. Мама, ведь я для нее... А отец... Они меня так знают, что я такой и такой, что я единственный, единственный такой. Любят...²⁸

Герой пьесы преодолевает прежние состояния обиды и унижения не только благодаря осознанию родительской любви, но и через перформанс, то есть он выступает перед аудиторией как успешный нарратор собственной жизни. Его перформанс, кстати, обходится без резкой самоиронии, столь характерной для постмодерна. Когда пьеса кончается, мы чувствуем, что протагонист «съел собаку» не только буквально, но и в переносном смысле — может быть, не совсем до конца, но достаточно, чтобы справиться с будущей жизнью. Сама рамка пьесы приводит к тому, что и другие могут следовать скромному, но положительному примеру Гришковца как автора: каждый актер, играющий эту автобиографическую роль, в некотором смысле продолжает и увеличивает его скромный подвиг через миметический акт театрального выступления.

Этика проступка

Поведение перформатистских протагонистов тесно связано с изменениями в понимании и применении этики на фоне отхода от постмодерна. Напомним: в постмодерне этика выражается не в форме положительных основ, а как утверждение права людей быть свободными от угнетения (критическое описание этой негативной этики представляет французский философ Ален Бадью в своей книге «Этика. Очерк о сознании зла»). Масштаб этой этики — не какие-либо моральные принципы, а периферийное положение субъекта по отношению к центру, осуществляющему насилие над этой периферией. Этическая критика постмодерна направлена против гегемонистских претензий центра и подчеркивает бесконечно отстающую инаковость периферийных жертв, не поддающихся полному порабощению господствующими силами центра. Этика русского концептуализма, в принципе, на это очень похожа: этические позиции выражаются не в положительной форме, а иронической апроприацией и подрывом норм господствующей идеологической системы (типичны в этом плане ранние рассказы Владимира Сорокина, картины Комара и Меламида, Эрика Булатова и т.п.). Вообще этическому мышлению постмодерна и на Западе, и в России свойствен резкий ницше-

28. Там же. С. 28.

анский скепсис относительно всех положительных моральных высказываний.

В перформатизме отношения центра и периферии переворачиваются²⁹. О причинах этого изменения можно лишь спекулировать. Ироническая антиэтика постмодерна, пожалуй, потеряла свою привлекательность, и в глобальном аспекте односторонние отношения между капиталистическим центром и такими «периферийными» странами, как Китай, Россия или Индия, начали выравниваться. В общественной жизни поиски «новой искренности» также требовали создания плюралистических, надежных центров культуры, на которые антииронические участники могли бы ориентироваться. Как бы ни было, центр в перформатизме выступает уже не как источник произвольного, тоталитарного насилия, а как место, заряженное сакральной, трансцендентной силой и предлагающее возможность существенно изменить любую исходную ситуацию. В перформатистских сюжетах центр может занимать каждый, но особенно подходят для этого отмеченные выше замкнутые субъекты, проявляющие формальный маркер трансцендентности — принципиальную недоступность. Эти субъекты, будучи свободными от норм окружающих, имманентных дискурсов, привлекают к себе и внимание, и ярость их носителей. Разрушая порядок окружающих сред, такие протагонисты готовят их радикальный переворот, то есть способствуют преодолению старого в пользу нового, до сих пор неизвестного³⁰. Однако важно, что такое обновление не стремится к тотализации, то есть не повторяет фатальной ошибки модернизма, обобщающего свои художественные замыслы в пользу утопических целей. Центр в перформатизме является сингулярным и ситуативным — его власть не распространяется на целое общество.

Напряжение между носителем трансцендентности в центре и окружающими носителями условных норм часто приводит к конфликтам, в которых главному протагонисту приходится намеренно или ненамеренно посягать на права или физическое благосостояние других. В таких случаях мы имеем дело с *этикой проступка* (*ethics of perpetration*), согласно которой проблемы, возникающие при оправдании предосудительного действия,

29. Подробное обсуждение этой проблематики по отношению к русскому фильму см. в: Eshelman R. Between Postmodernism and Performatism: Centering the Subject in Contemporary Russian Film // Anzeiger für Slavische Philologie. 2018. Bd. XLVI. P. 31–54.

30. Этика Бадью, например, эксплицитно основана на таком трансцендентном перевороте господствующего порядка.

следует соотнести с их последствиями для других. Исходя из уже известных нам примеров, можно сказать, что нарратор пелевинского рассказа «Бубен Нижнего Мира» считает этически оправданным вынуждать читателя к буддийскому способу мышления. В качестве другого примера можно взять пьесу Гришковца «Как я съел собаку», где совместное поедание собаки, зарезанной корейским матросом, утешает одинокого корейца и связывает его духовно с нарратором. Третий пример — документальный фильм «Майдан» Сергея Лозницы (2014), в котором режиссер стилизует насильственные действия демонстрантов при восстании в Киеве в 2013–2014 годах как сакральное событие, исходящее из спонтанно возникшего центра.

В этих и подобных случаях действия протагонистов нарушают господствующие в обществе правила и являются насилием над другими. Однако прием двойного обрамления заставляет реципиентов принять эти нарушения как оправданные, по крайней мере на уровне нарратива (*per formam*). Важно отметить, что реципиент, в конце концов, не обязан принимать такую навязчивую нарративную «аргументацию», ведь она разворачивается в свободной эстетической сфере. Этика в перформатизме, впрочем, остается принципиально связанной с активным, зачастую насильственным поступком и на уровне сюжета, и на уровне рецепции. В некотором смысле сама перформатистская этика представляет собой акт аргументативного насилия, которому реципиент, конечно, может лично противостоять.

Перформатизм и знаковость: остенсивный знак

В практике постмодерна и в теории постструктурализма знак распадается: он теряет целостные и иерархические свойства, приписанные ему в структурализме, и сводится к бесконечно развертывающимся цепям означающих, к которым значения более или менее произвольно привязываются постфактум. Субъект, субъективность которого зависит от обработки этих бесконечных знаковых цепей, не может достигнуть целостного или непосредственного отношения к действительности или к другим. В теории перформатизма предполагается совсем другой тип знака, делающий возможным как непосредственное отношение к миру вещей, так и спонтанное примирение противоположных субъектов.

С точки зрения постмодерна или постструктурализма все концепции знака, претендующие на целостность или на прямое опосредствование действительности, следует считать «метафизикой»,

то есть самообманом, требующим критического разоблачения. Будучи всегда зависимым от чужих, отсутствующих знаков в постоянно разрастающейся сети дискурсов, знак в постмодерне в значительной мере обуславливается другими знаками и имеет лишь косвенную связь с изображаемой им действительностью. Здесь по отношению к знаку повторяется обсуждавшаяся выше проблема, касающаяся субъекта и его отношения к дискурсу: как представить себе знак вне сети вездесущих дискурсивных или знаковых взаимосвязей? Существенный для теории перформатизма ответ на этот вопрос дает американский теоретик Эрик Ганс, автор целого ряда книг, посвященных так называемой генеративной антропологии³¹.

Ганс соединяет миметическую теорию Рене Жирара, который осмысляет мимесис как главный двигатель человеческого поведения, с понятием *différance* Жака Деррида. Согласно гипотезе Ганса, первоначальный знак возникает тогда, когда два гоминида, физически способных говорить, но еще не имеющих общего языка, вступают в ссору из-за некоего желаемого предмета (ссора возникает, поскольку они подражают желанию друг друга, и неизбежна антропологически, имея своим началом миметическое предрасположение человека). Обычным результатом этой ссоры был бы взрыв насилия, который через мимесис переносился бы на других членов первобытного коллектива. Однако если один гоминид спонтанно дает устный знак, что он отказывается от насилия, и если второй гоминид этот знак принимает, то акт насилия откладывается, и возникает основа языка. Эта основа — оstenсивный знак, указывающий одновременно на присутствующий предмет и подсказывающий (с точки зрения первобытных людей) интервенцию какой-то высшей силы, принесшей мир из сакральной области в обыденную жизнь. Опускание первоначального оstenсивного знака не решает проблемы насилия — всегда остаются какие-то ресентименты, — но, по убеждению Ганса, закладывает основу религии и культуры.

Важной для теории перформатизма оказывается не столько гипотеза Ганса об основании культуры, сколько его описание власти оstenсивного знака — перформативной единицы, которая одно-

31. Gans E. The End of Culture: Toward a Generative Anthropology. Berkeley: University of California Press, 1985; *Idem*. Originary Thinking: Elements of Generative Anthropology. Stanford: Stanford University Press, 1993; *Idem*. Signs of Paradox: Irony, Resentment, and Other Mimetic Structures. Stanford: Stanford University Press, 1997.

временно указывает на присутствующий предмет и откладывает насилие из-за него (вместо того, чтобы указать на иной, отсутствующий знак и способствовать раздвоению и разрастанию значения). По моим наблюдениям, именно этот остенсивный знак выходит в новую эпоху на передний план, то есть культура перформатизма бессознательно ориентируется на тип знака, одновременно указывающий на присутствующий предмет и обещающий преодоление данной ситуации через спонтанный обмен доверием. В поисках универсального объяснения возникновения человеческой культуры Ганс, — скорее всего, случайно — обнаружил основной семиотический принцип новой эпохи и проецировал этот принцип на начало всей культуры.

Первоначальная сцена с двумя гоминидами, конечно, не повторяется буквально в современных нарративах. Скорее, возникает сцена, в которой остенсивный знак играет центральную, умиротворяющую роль. Так, в фильме «Теснота» героиня при встрече с богатой семьей предлагаемого жениха, которого она отвергает, бросает кровавые трусы на стол (она только что лишилась девственности с другом) и восклицает: «Я буду трахаться с каждым встречным». Трусы представляют собой перформативный знак, указывающий на неопровержимый факт лишения девственности и одновременно открывающий возможность преодолеть данную ситуацию (ее семье нужны деньги, чтобы заплатить похитителям сына, а дочь отвергает свадьбу за деньги). Скандальное поведение героини создает ситуацию, в которой богатой семье приходится реагировать спонтанно и без расчета на потребности попавшей в беду семьи героини, — отвергнутый таким грубым образом жених отдает приданое.

Ситуация, насыщенная остенсивностью, возникает в фильме «Кукушка», в котором трем протагонистам (Русский, Финн и женщина-Саами), не владеющим общим языком, приходится пользоваться для общения исключительно остенсивными знаками. Несмотря на полное отсутствие общего дискурса, у фильма счастливый конец, то есть внешняя рамка нарратива поддерживает в конце концов возможность мирного сосуществования персонажей с разными политическими или культурными предпосылками.

Третий пример — это собака, съеденная нарратором пьесы «Как я съел собаку». Вначале он испытывает отвращение к зарезанной корейцем собаке, но при поедании устанавливает, что, несмотря на смерть «доверчивого и незащитного существа»³², собака вкус-

32. Гришковец Е. Указ. соч. С. 27.

на. Эта ситуация является самой близкой к первоначальной сцене Ганса или Жирара: насильственная смерть невинного существа преодолевает обиженное состояние корейца-матроса и интимно связывает его с нарратором. Собака — вещь-знак, и ее поедание создает духовную диаду из корейца (замкнутого субъекта) и нарратора (рефлексирующего медиатора). Основа этого отношения является не только этической, но и эстетической — собака в итоге оказывается вкусной.

Как видно из вышеприведенных примеров, остенсивные знаки выступают в весьма разных, часто непредсказуемых формах и ситуациях. Однако в функциональном отношении они остаются тесно связанными с двумя главными приемами перформатизма: со стилизацией замкнутых протагонистов и с двойным обрамлением. Взятые вместе, эти три элемента принуждают реципиента к замкнутому эстетическому переживанию трансцендентности внутри постоянно расширяющейся сети окружающих дискурсов. При этом возникает жест повествовательного насилия, притесняющий персонажей и реципиентов, но в то же время позволяющий им преодолеть неблагоприятную исходную ситуацию и «заразить» других собственным примером. В этом и состоит «перформанс» перформатизма: через переживание формального построения повествования реципиент (в идеальном случае) изменяет свое отношение к действительности. Следует добавить, что это не возвращение к остранению модерна, а отличительный признак новой эстетики, которая, как во всех первичных культурах, отдает предпочтение прямому соприкосновению с действительностью и пренебрегает действием знаков.

Социология, политика, экономика

Перформатизм является теорией культурного развития в узком смысле, а не теорией общественных, политических или экономических условий этого развития. Не то чтобы теория перформатизма была равнодушна к общественным вопросам, скорее, подробное обсуждение затрудняет или даже делает невозможным определение эпохального сдвига, означающего переход от постмодерна к постпостмодерну. Бесспорно, например, что общество, политика и экономика влияют на культуру и что культура разными способами изображает общественную действительность. Однако при ближайшем рассмотрении этого несомненного взаимодействия оказывается почти невозможным установить однозначные каузальные отношения между этими областями. Так, например,

на Западе принято считать постмодерн культурно опосредованным выражением глобального капитализма (очень распространенный тезис Фредрика Джеймисона³³). Однако одного взгляда на Советский Союз хватило бы, чтобы доказать противоположное: возникший при социализме постмодерн (в виде концептуализма) проявляет те же основные стратегии, что и на Западе (ироническую апроприацию культурной фальши, деконструкцию господствующих норм, игру интертекстами, привилегирование периферийных жертв, самомистификацию авторства и т. д.). Западные и восточные ответвления постмодерна, по-видимому, имеют общие черты, не зависящие от противоположных экономических систем, в которых возникли. Поразительные сходства между этими двумя вариантами можно, скорее, объяснить параллельными реакциями на эстетику модерна, чем какой-то общей социоэкономической причиной.

Точно так же нельзя не согласиться с тем, что оцифровка или использование социальных медиа оказывает непосредственное влияние на нашу жизнь. Однако те явления, которыми интересуется теория литературы или кинематографа в узком смысле — построение сюжета, изображение характеров, развязка фабулы и т. д., — осуществляются независимо от новейших технологических инноваций или СМИ. Например, использование замкнутого (перформатистского) или расплывающегося (постмодернистского) героя не зависит от технологических средств реализации или распространения этих литературных или кинематографических приемов. Оцифровка, бесспорно, сильно воздействует на наше обыденное общение и облегчает производство фильмов или маркетинг книг, но существенной роли при создании художественных сюжетов не играет.

Другой вопрос касается политики и общественных отношений с перформатизмом. Здесь мы с некоторым удовлетворением отмечаем, что основные политические и общественные течения некоторым образом связаны с развитием культуры в сторону перформатизма и наоборот. Так, в перформатизме можно наблюдать отказ от критической иронии и обращение к повествовательным ситуациям, заставляющим реципиента поверить во что-то в сюжете. В свою очередь, в общественном дискурсе последних двадцати лет повысилась ценность искренности и происходит отступление от иронии. Нельзя не признать, что эти тенденции связа-

33. См.: *Jameson F. Postmodernism, Or The Cultural Logic of Late Capitalism* // *New Left Review*. July/August 1984. № 1/146. P. 59–92.

ны друг с другом. Однако доказательство каузальной связи между фикциональными произведениями и общественной реальностью либо затруднено, либо в высокой мере спекулятивно. Ведь произведения литературы или фильм — лишь ограниченный, фикциональный артефакт, в то время как политическая или общественная ситуация является открытым, динамическим пространством, в котором разыгрываются конфликты реальной жизни. Следовательно, масштабы и методы для анализа обеих областей остаются различными. Политика Путина, например, не есть ограниченный артефакт, анализ которого требовал бы применения методов нарратологии, а текст его приверженца Прилепина — не прямое отражение постоянно изменяющейся государственной политики, которую можно объяснить с помощью чисто социологических или политических средств.

Есть разные методологические возможности справляться с этой ситуацией. Большинство современных западных литературоведов решило эту проблему, занимаясь почти исключительно исследованиями текстов по отношению к их пространственным контекстам (так называемый *spatial turn*), а не по отношению к другим текстам в их временном развитии (то, что в «старой» литературной истории называлось диахронией). В результате этого одностороннего интереса к «литературе в пространственном контексте» литературной истории как таковой фактически больше не существует: каждый анализируемый текст расплывается в окружающем его общественном пространстве. Показательно, что западные теоретики, пытающиеся определить постпостмодернизм путем социологического или экономического анализа (Роберт Сэмюэлс³⁴, Жиль Липовецки³⁵, Джефффри Нилон³⁶), фактически не обращаются к анализу художественных произведений, так что не способны отличать постмодерн от постпостмодерна по отношению к культуре. Интересная книга Ильи Кувакина «Эра никчемности и ее закат»³⁷, подтверждающая существование постпостмодерна в современной русской культуре, в принципе страдает тем же недостатком — трактовку самых разных социальных

34. Samuels R. New Media, Cultural Studies, and Critical Theory After Post-Modernism: Automodernity From Žižek to Laclau (Education, Psychoanalysis, and Social Transformation). N.Y.: Palgrave MacMillan, 2009.

35. Lipovetsky G. Hypermodern Times. Cambridge: Polity Press, 2005.

36. Nealon J. Post-Postmodernism or, The Cultural Logic of Just-in-Time Capitalism. Stanford: Stanford University Press, 2012.

37. Кувакин И. Эра никчемности и ее закат. М.: Канон+ РООИ «Реабилитация», 2016.

и политических явлений трудно совместить с точным анализом художественных произведений³⁸.

На целостное объяснение постпостмодерна претендует в том числе распространенный в России метамодернизм; эта теория выдвинута в 2010 году Робинот ван ден Аккером и Тимотеусом Вермюленом на сайте «Заметки о метамодернизме». Отдельные анализы метамодернистов удачны и плодотворны. Однако их определение метамодернизма как «доминантной культурной логики западных капиталистических обществ»³⁹ оказывается не чем иным, как длинным перечнем современных социальных и политических тенденций, которые предлагается соединить в неопределенную «структуру чувства»⁴⁰, — этот перечень включает двенадцать явлений общего характера, начиная от достижения зрелости миллениалами и заканчивая новым циклом неолиберализма вследствие финансового кризиса. К сожалению, метамодернистская «структура чувства» не избавит нас от отмеченной выше методологической проблемы: мы не можем одновременно определить связи художественных произведений между собой во времени и их стыки с реальной жизнью в пространстве. В связи с этим попытка метамодернистов представить всеобъемлющее объяснение эпохального развития кончается тавтологией: все значительные политические и экономические события последних лет оказываются признаками метамодернизма именно потому, что они соответствуют чувству, что они — метамодернистские. Теория перформатизма, в свою очередь, не исключает обсуждения политических или социологических данных, но сосредоточивается на фактуре и взаимосвязи художественных произведений. Подчеркну, что ни диахронический, ни контекстуальный подход не «лучше» и не «хуже» другого. Дело в том, что выбор одного метода частично исключает данные, добытые другим.

Чтобы продемонстрировать проблемы, возникающие из-за различий этих методологических предпосылок, достаточно взглянуть на одну из важнейших тем новой эпохи — искренность. Если следовать наблюдениям Эллен Руттен в ее замечательной книге «Искренность после коммунизма», искренность стала предметом общественного интереса после падения коммунизма (подобное яв-

38. Кувакин, который перенимает термин «перформатизм» для собственной аргументации, приводит его без обсуждения отдельных произведений, см.: Там же. Гл. 6: Перформатизм как истина нашего времени.

39. Ван ден Аккер Р., Вермюлен Т. Периодизируя 2000-е, или Появление метамодернизма // Ван ден Аккер Р. Указ. соч. С. 45–46.

40. Там же. С. 63–65.

ление, между прочим, отмечается и на Западе, где не произошло полного переворота экономической и политической системы). Проблема в том, что общественный дискурс искренности с социологической точки зрения «свысока» оказывается произвольным. Есть правая и левая искренность, искренность, возникающая в результате сопротивления культуре потребления и в результате участия в культуре потребления, искренность, обращенная против новых медиа и связанная с использованием тех же новых медиа, и т. д. В качестве общественного феномена искренность, как представляется, не имеет «искренней» сути. Сама Руттен говорит о том, что люди лишь «делают» или «производят» искренность (*doing sincerity*⁴¹), и отвергает возможность приписывать понятию какое-либо существенное качество.

Прочитав книгу или посмотрев фильм «снизу», мы оцениваем их не только по масштабам бесчисленных противоположных общественных дискурсов вокруг нас, но и в некоторой мере по тому, кажется ли нам произведение искренним (вызывающим положительную, прямую и неизбежную идентификацию) или не-искренним (иронически подрывающим эту идентификацию). Решающей при этом является фактура произведения, то есть приемы, создающие конкретный эффект искренности или, в зависимости от текстовых данных, противоположный ему эффект иронии. Теория перформатизма, анализирующая эту фактуру и ее воздействия, основана на критическом рассмотрении отмеченных выше приемов двойного обрамления, замкнутости субъекта, остенсивного мимесиса, этики проступка и т. д., производящих такие «искренние» ценности, как любовь, вера, доверие, и тем самым вытесняющих или отрицающих типичную для постмодерна иронию. Искренность в этом смысле — не дискурсивная маска или то, что люди «делают», она состоит из существенных качеств, которые можно конкретно определить по отношению к фактуре и рецепции данного произведения⁴².

В этом отношении достаточно еще раз указать на пример «новой искренности» концептуалиста Дмитрия Пригова. Его вид искренности оказывается не чем иным, как попыткой переименовать знакомые иронические приемы русского постмодерниз-

41. Rutten E. Op. cit. P. 27.

42. Руттен, которая в смысле постисторизма старается избегать вопросов эпихальности, различает «мерцающую» искренность Пригова (которая никогда не выступает однозначно) и более открытые призывы к искренности после него. См.: Руттен Э. Реакционная искренность // Новое литературное обозрение. 2018. № 3 (151). С. 255–263.

ма (деконструкция идеологии, самоирония, возвышение банальности, апроприация чужих знаков и т.д.) в «искренние». С точки зрения контекстуально-пространственного подхода это лишь одна позиция в постоянно растущей сети дискурсивных возможностей, претендующих на «искренность». Если же, однако, рассмотреть используемые Приговым приемы в диахроническом отношении, мы установим повторение знакомых иронических стратегий постмодерна. Обращаясь, напротив, к перформатизму, мы найдем настоящую инновацию — стремление сделать искренность неизбежным формальным фактом на уровне повествования. Так, в фильме «Рай» Андрея Кончаловского (2016) три протагониста исповедуются после своей смерти перед невидимой инстанцией, являющей собой как трансцендентного сторожа Рая, так и рядового кинооператора. В формальном отношении их высказывания не могут быть неискренними, потому что повествовательная рамка фильма заставляет их говорить чистую правду перед их Создателем (в двух смыслах слова)⁴³.

Повторим: ни один подход не лучше другого. Однако они приводят к совсем разным, несовместимым друг с другом результатам. Восприятие искренности можно понимать или как произвольную позицию в вечно расширяющемся дискурсивном поле, или как результат воздействия каких-то приемов в каком-то произведении, но не как обе возможности вместе. В данный момент подавляющее большинство исследователей ориентируется на анализ текстов в их пространственных и дискурсивных контекстах. Эта контекстуализация литературы — прямой результат влияния постмодернистской философии на литературоведение — делает восстановление литературного ряда в историческом смысле или затруднительным, или невозможным. Перформатизм — попытка вывести на первый план исторический метод и возвратиться к анализу текстов в их временной связанности. Результаты можно *потом* связать с анализами других общественных явлений, чтобы определить общий характер эпохи, но гомогенного ответа ожидать здесь не приходится.

Если все же искать социально-политические отличия между перформатизмом и постмодерном, то их можно найти в изменении критического отношения к капитализму. В западном постмодерне еще рассчитывали на сопротивление периферийных стран, слоев или индивидуумов — главным образом угнетенных «чужих»

43. См. подробный анализ в: *Eshelman R. Between Postmodernism and Performatism*. P. 38–40.

из стран третьего мира, поддерживавшихся метакритическими голосами западной интеллигенции из центра. В России эту роль при социализме играл андеграунд, соединявший в себе функции и интеллектуальных метакритиков, и периферийных жертв. В последние 30 лет, однако, осуществилось то, что предсказал Фредрик Джеймисон в начале 1980-х годов: опосредствующие капитализм СМИ проникли в самые далекие уголки планеты и (больше не в смысле Джеймисона) стали универсальной и несвергаемой основой человеческого общения. Самому Джеймисону в 1994 году пришлось признать, что «легче представить себе конец мира, чем конец капитализма»⁴⁴.

В отличие от постмодерна, перформатизм более не рассчитывает на «иных» или «чужих» актеров на периферии капитализма, а пытается создать внутри капитализма свободные места или множественные центры, транслирующие трансцендентность и потому не подверженные логике господствующей системы. Из этого вытекают типичные стратегии перформатистских произведений: в них возникают «пустые» с точки зрения системы места или пробелы (дважды обрамленные, центрированные просторы, интимные сферы Слотердайка, «пустоты в предшествующей ситуации» Бадью), в которых индивидуумы могут существовать до определенной степени как целостные, независимые единицы, пока они не вступают в конфликт с окружающей средой⁴⁵. Такие пробелы формально обещают трансцендентность, но даже в плоскости фикциональности не всегда ее реализуют. Тем самым напряжение между трансцендентной, целостной замкнутостью и способностью действовать во враждебном, расплывчатом внешнем мире

44. Jameson F. *The Seeds of Time*. N.Y.: Columbia University Press, 1994. P. xii. Несмотря на это (скорее ироничное) замечание, Джеймисон продолжал связывать свою марксистскую критику «позднего капитализма» с постисторическим пониманием никогда не кончающегося постмодерна. Ср., напр.: *Idem*. *The Aesthetics of Singularity* // *New Left Review*. March/April 2015. № 92. P. 101–132; в этой работе он расширяет свою концепцию постмодерна в «постмодерность» (*postmodernity*), не принимая к сведению возможность какого-то нового эпохального развития.

45. Хороший пример — награжденный «Оскаром» корейский фильм «Паразиты» (2019), в котором хитрые бедняки внедряются в семью богатей. В конце фильма один протагонист (сын) освобождается из ситуации, возникшей из-за этого внедрения, в то время как отец-убийца остается буквально запертым в доме богатей. Цель обоих протагонистов, однако, остается общей: приобретение дома (пустого, замкнутого пространства в центре), а не возвращение к беспорядочной жизни на периферии общества.

капитализма (часто конструируемом по дискурсивным принципам постмодерна) определяет суть перформативной культуры.

В некотором смысле перформатизм еще остается структурально зависимым от постмодерна, в дискурсивную сеть которого вложены его замкнутые рамки. Но это не значит, что перформатизм «исправляет», «продолжает» или «спасает» постмодерн. И это точно не значит, что перформатизм «осциллирует» между модерном и постмодерном, подобно метамодернизму (как утверждается). Нормативный фокус постпостмодерна направлен на осуществление положительных, воспроизводимых состояний и событий *внутри и против* постмодерна, а не на колебание между постмодерном и уже давно не действующей культурной формой модерна⁴⁶.

Разумеется, создание новых, обещающих трансцендентность центров внутри капитализма больше не соответствует ожиданиям Джеймисона и других левых западных критиков. Возможно, самый яркий пример этого — восстания арабской весны. Ярость протестующих была направлена не против западного центра, а против собственных репрессивных государств и требовала не отмены капитализма, а, скорее, установления индивидуальной свободы и основных человеческих прав⁴⁷. На Западе и в России положение иное, но не менее парадоксальное. Победа капитализма привела не к «концу истории» и всеобщему доминированию либеральной демократии, а к обратной реакции, в рамках которой популизм и национализм оказались ведущими силами. Здесь не место для более подробного анализа взаимосвязей между куль-

46. В своем применении метамодернизма Грег Дембер и Линда Сериелло корригируют это, на наш взгляд, бессмысленное постисторическое утверждение тем, что определяют метамодернизм как самостоятельный новый этап в культурном развитии, то есть осмысливают его как исторический феномен в смысле вышеизложенного диахронического подхода (Ceriello L., Dember G. The Right to a Narrative: Metamodernism, Paranormal Horror and Agency in Cabin in the Woods // The Paranormal and Popular Culture: A Postmodern Religious Landscape / D. Catherine, J. W. Morehead (eds). N.Y.: Routledge, 2019. P. 42–54).

47. Весьма интересные перспективы в этом отношении открывают анализы московского востоковеда Василия Кузнецова, сопоставляющего «постмодернистские» нарративы репрессивных арабских государств с «неомодернистскими» (то есть постпостмодернистскими) нарративами арабской весны. Согласно анализу Кузнецова, эти неомодернистские нарративы направлены на «новую искренность» по отношению к индивидуальной свободе и вере и представляют собой некоторую параллель к культурному развитию России после постмодерна (Кузнецов В. Потаенные тропы Туниса. Жить и рассказывать революцию. М.: ГАУГН-Пресс, 2018).

турой и политикой во время постпостмодерна. Мне хочется лишь подчеркнуть, что определение отношений культуры и политики остается сложной противоречивой задачей, которая не может быть решена одним концептуальным приемом.

Библиография

- Бадью А. Этика: очерк о сознании Зла. СПб.: Machina, 2006.
- Ван ден Аккер Р., Вермюлен Т. Периодизируя 2000-е, или Появление метамодернизма // Ван ден Аккер Р. Метамодернизм. Историчность, Аффект и Глубина после постмодернизма. М.: РИПОЛ классик, 2019. С. 39–82.
- Гришковец Е. Как я съел собаку и др. М.: Зебра Е, 2004.
- Иванова Н. Преодолевшие постмодернизм // Знамя. 1998. № 4. URL: <http://znamlit.ru/publication.php?id=453>.
- Кuvaкин И. Эра никчемности и ее закат. М.: Канон+ РООИ «Реабилитация», 2016.
- Кузнецов В. Потаенные тропы Туниса. Жить и рассказывать революцию. М.: ГАУГН-Пресс, 2018.
- Липовецкий М. Паралогии. Трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920–2000-х годов. М.: НЛЮ, 2008.
- Липовецкий М., Кукулин И. Теоретические идеи ДАП // Художественный журнал. 2010. № 79/80.
- Ольшанский Д. Поступок в меланхолии. О фильме Андрея Звягинцева «Елена» // Он же. Сцены сексуальной жизни. Психоанализ и семиотика театра и кино. СПб.: Алетейя, 2016.
- Павлов А. Постпостмодернизм: как социальная и культурная теории объясняют наше время. М.: ИД «Дело» РАНХиГС, 2019.
- Пелевин В. Бубен Нижнего Мира // Соч.: В 2 т. М.: Терра, 1996. Т. 1.
- Руттен Э. Реакционная искренность // Новое литературное обозрение. 2018. № 3 (151). С. 255–263.
- Секацкий А. Моги и их могущество. СПб.: Митин журнал; Азбука, 1996.
- Слотердайк П. Сферы. Микросферология. Т. I: Пузыри. СПб.: Наука, 2005.
- Смирнов И. П. Мегаистория. К исторической типологии культуры. М.: Аграф, 2000. С. 21–48.
- Смирнов И. П. О системно-диахроническом подходе к древнерусской культуре [ранний период] // Wiener Slawistischer Almanach. 1982. Bd. 9.
- Шольц Н. «Суть открылась...» Недвойственность в прозе Набокова // Narratorium. 2017. № 1 (10). URL: <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2637256>.
- Ceriello L., Dember G. The Right to a Narrative: Metamodernism, Paranormal Horror and Agency in Cabin in the Woods // The Paranormal and Popular Culture: A Postmodern Religious Landscape / D. Catherine, J. W. Morehead (eds). N.Y.: Routledge, 2019. P. 42–54.
- Eshelman R. Between Postmodernism and Performatism: Centering the Subject in Contemporary Russian Film // Anzeiger für Slavische Philologie. 2018. Bd. XLVI. P. 31–54.
- Eshelman R. Performatism, or the End of Postmodernism // Anthropoetics. Fall 2000 / Winter 2001. Vol. VI. № 2. URL: <http://anthropoetics.ucla.edu/apo602/perform>.

- Eshelman R. *Performatism, or the End of Postmodernism*. Aurora, CO: Davies Group, 2008.
- Eshelman R. Substance, Spinoza, and Performatism. Mikhail Shishkin's *Venerin volos* and Olga Tokarczuk's *Bieguny* // *Wiener Slawistischer Almanach*. 2014. Bd. 74. P. 329–352.
- Eshelman R. The End of Nostalgia and Zakhar Prilepin's Short Story "Grekh" // *Wiener Slawistischer Almanach*. 2018. Bd. 82. P. 501–510.
- Feßler N. *Being Struck by the Event: Literature and Its Subjects After Postmodernism*. München: Ludwig-Maximilians-Universität, 2016.
- Funk W. *The Literature of Reconstruction. Authentic Fiction in the New Millennium*. L.: Bloomsbury, 2015.
- Gans E. *Originary Thinking: Elements of Generative Anthropology*. Stanford: Stanford University Press, 1993.
- Gans E. *Signs of Paradox: Irony, Resentment, and Other Mimetic Structures*. Stanford: Stanford University Press, 1997.
- Gans E. *The End of Culture: Toward a Generative Anthropology*. Berkeley: University of California Press, 1985.
- Huber I. *Literature After Postmodernism: Reconstructive Fantasies*. L.: Palgrave MacMillan, 2014.
- Jameson F. Postmodernism, Or The Cultural Logic of Late Capitalism // *New Left Review*. July/August 1984. № I/146. P. 59–92.
- Jameson F. The Aesthetics of Singularity // *New Left Review*. March/April 2015. № 92. P. 101–132.
- Jameson F. *The Seeds of Time*. N.Y.: Columbia University Press, 1994.
- Lipovetsky G. *Hypermodern Times*. Cambridge: Polity Press, 2005.
- Mamedova Z. *Narren als Vorbilder. Die Überwindung der Postmoderne in der russischen Literatur der 1990er- und 2000er-Jahre*. München: Verlag Otto Sagner, 2014.
- Nealon J. *Post-Postmodernism or, The Cultural Logic of Just-in-Time Capitalism*. Stanford: Stanford University Press, 2012.
- Rutten E. *Sincerity After Communism*. New Haven: Yale University Press, 2017.
- Samuels R. *New Media, Cultural Studies, and Critical Theory After PostModernism: Automodernity From Žižek to Laclau (Education, Psychoanalysis, and Social Transformation)*. N.Y.: Palgrave MacMillan, 2009.
- Timmer N. *Do You Feel It Too? The Post-Postmodern Syndrome in American Fiction at the Turn of the Millennium*. Amsterdam: Rodopi, 2010.

PERFORMATISM AS THE OVERCOMING OF POSTMODERNISM

RAOUL ESHELMAN. Professor, Institut für slavische Philologie,
raoul.eshelman@lmu.de.

Ludwig-Maximilians-Universität, 1 Geschwister-Scholl-Platz, 80539 München,
Germany.

Keywords: performatism; postmodernism; post-postmodernism; history of culture; subjectivity; Russian literature; Russian film.

The article maintains that Russian culture since the late 1990s has turned away from postmodernism and has entered a new, post-postmodern era that the author calls performatism. The main strategy of performatism is to compel belief using formal means (*per formam*). This belief takes place in an independent esthetic realm apart from any religious rituals or institutions. In theory, performatism operates within narrative by creating closed spaces in which positive identifications take place and give rise to experiences of love, transcendence, beauty, sincerity etc. These positive identifications in turn ward off postmodern irony.

The article shows in concrete terms how performatism works by examining in detail five of its major strategies. These include double framing (creating closed spaces in a narrative), the stylization of a radically separated subject and a mediator, the empowerment of that subject, the development of an ethics of transgression, and the use of ostensive signs. These are exemplified by the works of such well-known contemporary Russian writers and filmmakers as Victor Pelevin, Evgeniy Grishkovets, Alexander Ilichevsky, Zakhar Prilepin, Andrey Zvyagintsev, Andrey Konchalovsky and others. The article also delves into the limitations of posthistorical (postmodern) thinking, which treats cultural artifacts exclusively in terms of their place in a spatial context and ignores their relations to one another in time (diachrony).

DOI: 10.22394/0869-5377-2021-6-1-31

References

- Badiou A. *Etika: ocherk o soznanii Zla* [L'éthique: essai sur la conscience du mal], Saint Petersburg, Machina, 2006.
- Ceriello L., Dember G. The Right to a Narrative: Metamodernism, Paranormal Horror and Agency in Cabin in the Woods. *The Paranormal and Popular Culture: A Postmodern Religious Landscape* (eds D. Catherine, J. W. Morehead), New York, Routledge, 2019, pp. 42–54.
- Eshelman R. Between Postmodernism and Performatism: Centering the Subject in Contemporary Russian Film. *Anzeiger für Slavische Philologie*, 2018, Bd. XLVI, pp. 31–54.
- Eshelman R. Performatism, or the End of Postmodernism. *Anthropoetics*, Fall 2000 / Winter 2001, vol. VI, no. 2. Available at: <http://anthropoetics.ucla.edu/apo602/perform>.
- Eshelman R. *Performatism, or the End of Postmodernism*, Aurora, CO, Davies Group, 2008.
- Eshelman R. Substance, Spinoza, and Performatism. Mikhail Shishkin's Venerin volos and Olga Tokarczuk's Bieguny. *Wiener Slawistischer Almanach*, 2014, Bd. 74, pp. 329–352.
- Eshelman R. The End of Nostalgia and Zakhar Prilepin's Short Story "Grekh". *Wiener Slawistischer Almanach*, 2018, Bd. 82, pp. 501–510.

- Feßler N. *Being Struck by the Event: Literature and Its Subjects After Postmodernism*, München, Ludwig-Maximilians-Universität, 2016.
- Funk W. *The Literature of Reconstruction. Authentic Fiction in the New Millennium*, London, Bloomsbury, 2015.
- Gans E. *Originary Thinking: Elements of Generative Anthropology*, Stanford, Stanford University Press, 1993.
- Gans E. *Signs of Paradox: Irony, Resentment, and Other Mimetic Structures*, Stanford, Stanford University Press, 1997.
- Gans E. *The End of Culture: Toward a Generative Anthropology*, Berkeley, University of California Press, 1985.
- Grishkovets E. *Kak ia s'el sobaku i dr.* [How I Ate Dog and Other Works], Moscow, Zebra E, 2004.
- Huber I. *Literature After Postmodernism: Reconstructive Fantasies*, London, Palgrave MacMillan, 2014.
- Ivanova N. Preodolevshie postmodernizm [Those Who Overcame Postmodernism]. *Znamya* [The Banner], 1998, no. 4. Available at: <http://znamlit.ru/publication.php?id=453>.
- Jameson F. Postmodernism, Or The Cultural Logic of Late Capitalism. *New Left Review*, July/August 1984, no. 1/146, pp. 59–92.
- Jameson F. The Aesthetics of Singularity. *New Left Review*, March/April 2015, no. 92, pp. 101–132.
- Jameson F. *The Seeds of Time*, New York, Columbia University Press, 1994.
- Kuvakin I. *Era nikchemnosti i ee zakat* [The Age of Worthlessness and Its Twilight], Moscow, Kanon+ ROOI “Reabilitatsiia”, 2016.
- Kuznetsov V. *Potaennye tropy Tunisa. Zhit' i rasskazyvat' revoliutsiiu* [Tunisia's Hidden Trails. To Live and to Narrate Revolution], Moscow, GAUGN-Press, 2018.
- Lipovetsky G. *Hypermodern Times*, Cambridge, Polity Press, 2005.
- Lipovetsky M. *Paralogii. Transformatsii (post)modernistskogo diskursa v russkoi kul'ture 1920–2000-kh godov* [Paralogies: Transformations of the (Post)modernist Discourse in the Russian Culture of the Years 1920–2000], Moscow, New Literary Observer, 2008.
- Lipovetsky M., Kukulin I. Teoreticheskie idei DAP [Theoretical Ideas of DAP (Dmitri Aleksandrovich Prigov)]. *Khudozhestvennyi zhurnal* [Moscow Art Magazine], 2010, no. 79/80.
- Mamedova Z. *Narren als Vorbilder. Die Überwindung der Postmoderne in der russischen Literatur der 1990er- und 2000er-Jahre*, München, Verlag Otto Sagner, 2014.
- Nealon J. *Post-Postmodernism or, The Cultural Logic of Just-in-Time Capitalism*, Stanford, Stanford University Press, 2012.
- Olshansky D. Postupok v melankholii. O fil'me Andreia Zviagintseva “Elena” [Action in the Melancholy. On Andrey Zvyagintsev's “Elena”]. *Stseny seksual'noi zhizni. Psikhooanaliz i semiotika teatra i kino* [Scenes From Sexual Life. Psychoanalysis and Semiotics of Theatre and Cinema], Saint Petersburg, Aleteia, 2016.
- Pavlov A. *Postpostmodernizm: kak sotsial'naia i kul'turnaia teorii ob"iasniaiut nashe vremia* [Post-postmodernism: How Social and Cultural Theories Explain Our Time], Moscow, ID “Delo” RANKhiGS, 2018.
- Pelevin V. *Buben Nizhnego Mira* [The Tambourine of the Lower World]. *Soch.: V 2 t.* [Works: In 2 vols], Moscow, Terra, 1996, vol. 1.
- Rutten E. *Reaktsionnaia iskrennost'* [Reactionary Sincerity]. *Novoe literaturnoe obozrenie* [New Literary Observer], 2018, no. 3 (151), pp. 255–263.

- Rutten E. *Sincerity After Communism*, New Haven, Yale University Press, 2017.
- Samuels R. *New Media, Cultural Studies, and Critical Theory After PostModernism: Automodernity From Žižek to Laclau (Education, Psychoanalysis, and Social Transformation)*, New York, Palgrave MacMillan, 2009.
- Scholz N. "Sut' otkrylas'..." Nedvoistvennost' v proze Nabokova ["...Essence Has Been Revealed to Me" Nondualism in Nabokov's Prose]. *Narratorium*, 2017, no. 1 (10). Available at: <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2637256>.
- Sekatsky A. *Mogi i ikh mogushchestvo* [Forcegods and Their Godforce], Saint Petersburg, Mitin zhurnal, Azbuka, 1996.
- Sloterdijk P. *Sfery. Mikrosferologiya. T. I: Puzyri* [Sphären. Mikrosphärologie. Bd. I: Blasen], Saint Petersburg, Nauka, 2005.
- Smirnov I. P. *Megaistoriya. K istoricheskoi tipologii kul'tury* [Megahistory: To the Historical Typology of Culture], Moscow, Agraf, 2000, pp. 21–48.
- Smirnov I. P. O sistemno-diakhronicheskom podkhode k drevnerusskoi kul'ture (rannii period) [On the Systematic-Diachronic Approach to. Medieval Russian Culture of the Early Period]. *Wiener Slawistischer Almanach*, 1982, Bd. 9.
- Timmer N. *Do You Feel It Too? The Post-Postmodern Syndrome in American Fiction at the Turn of the Millennium*, Amsterdam, Rodopi, 2010.
- Van den Akker R., Vermeulen T. Periodizirui 2000-e, ili Poiavlenie metamodernizma [Periodising the 2000s, or The Emergence of Metamodernism]. In: Van den Akker R. *Metamodernizm. Istorichnost', Affekt i Glubina posle postmodernizma* [Metamodernism. Historicity, Affect and Depth After Postmodernism], Moscow, RIPOl klassik, 2019, pp. 39–82.