

## ПРОЕКТЫ. ПРОГРАММЫ. ГИПОТЕЗЫ

УДК 821.161.1 (091)+82-3 ББК Ш5(2Рос=Рус)6-334

М.Н. Липовецкий  
Болдер, США

### МАЯТНИК: ОТ «ПРОСТОТЫ» К «СЛОЖНОСТИ» И ОБРАТНО

**Аннотация:** Автор статьи рассматривает историю русской литературы XX века сквозь дихотомию «простоты» и «сложности». Циклическое движение от сложных (саморефлективных и фрагментарных) форм к более «простым» (ясным, последовательным), по мнению автора, коррелирует с двумя противоположными сценариями «работы» с травматическим опытом: аффективным повтором и проработкой травмы.

**Ключевые слова:** русская литература XX века, советская и постсоветская культура, культурный процесс, постмодернизм, новая драма, травматический опыт, насилие

M.N. Lipovetsky  
Boulder, USA

### PENDULUM: FROM THE “SIMPLE” TO “COMPLEX” AND BACKWARD

**Abstract:** The article focuses on the dichotomies of “simplicity” and “complexity” in Russian literature of the 20<sup>th</sup> century. The author proposes hypothesis that “simplistic” and “complex” tendencies in cultural history correlate with the two opposite scenarios of dealing with the traumatic experience: acting-out and working-through.

**Keywords:** Russian literature of the 20<sup>th</sup> century, Soviet and post-soviet culture, cultural process, postmodernism, New Drama, traumatic experience, violence.

Как указывает Б. Гаспаров в своей статье 2003 года о Пушкине «История без телеологии», взгляд на культурный процесс через дихотомии прозы и поэзии, архаистов и новаторов, культуры и взрыва и т.д., несмотря на недоверчивое отношение к бинарным оппозициям, вполне может оказаться продуктивным, если «освободить их [эти категории] от идеи поступательного исторического развития, в рамках которого они обычно мыслятся» [Гаспаров 2005]. Кроме того, согласно Гаспарову, в определенные периоды обнаруживается параллельное развитие противоположных тенденций. Тот факт, что одна из этих тенденций привлекает больше внимания, воспринимаясь как голос времени, в то время как другие маргинализуются и становятся менее заметными, позволяет использовать эти дихотомии в качестве чувствительного исследовательского инструментария.

Следуя этой «подсказке», я сосредоточусь на циклических явлениях, связующих постсоветские и советские культурные феномены. Я не стремлюсь построить всеобъемлющую, универсальную модель и отчетливо сознаю, что современная культура – русская или любая другая – не может быть сведена к какому-то обобщающему конструкту. Тем не менее, я бы хотел, чтоб все последующее воспринималось как интеллектуальная провокация, одновременно демонстрирующая необходимость исторических типологий для изучения современного культурного процесса и множественность моделей, которые в этом случае могут быть использованы.

#### «Простота» vs. «сложность»

В русской литературной критике начала 2000-х разговоры об усталости от чрезмерно «усложнен-

ных» форм, т.е. от постмодернизма, авангардизма, модернистских экспериментов, приобрели эпидемический характер. Из этого дискурса выросло предположение о конце постмодернизма, сопровождаемое волной манифестов, утверждающих «новый реализм» в прозе, драматургии и даже в поэзии (см., к примеру, статьи П. Басинского, С. Белякова, А. Большаковой, Е. Ермолина). Однако, поворот от сложных (саморефлективных и фрагментарных) форм к более «простым» (ясным, последовательным, демократичным) – далеко не новый феномен в культуре XX века.

Пожалуй, первым, кто указал на стилевую дихотомию, колеблющуюся между «открытостью» и «закрытостью» форм, был Генрих Вёльфлин. Дмитрий Чижевский утверждал, что литературные стили сменяют друг друга, колеблясь между двумя крайностями: поиском единства и стремлением к сложности, и пока предшествующий полюс производит законченные формы, последующий генерирует свободные, а подчас и «бесформенные» феномены. Подобная дихотомия нашла свое отражение и в типологии первичных и вторичных стилей, разработанной Д.С. Лихачевым и примененной И. Смирновым и Р. Дёринг к литературе XIX-XX вв. Не так давно Г. Кнабе указал на то, что история искусства определяется движениями в пределах дихотомии «культура vs жизнь». Н.Л. Лейдерман в его последней книге «Теория жанра» (2010) определяет большие стили как тяготеющие к противоположным полюсам – космографическому и хаографическому способам миромоделирования.

Все эти дихотомии имплицитно рассматривают жизнь или реальность как нечто независимое от культурного производства. В отличие от этих заме-

чательных исследователей, я верю в то, что «жизнь» не может быть ничем иным, кроме как продуктом той же самой «культуры». Другими словами, каждое новое «упрощение» культурного процесса может возникнуть только как результат предшествующего «усложненного» этапа.

В период «сложности» внедряются и тестируются новые конструкции реальности. В последующие периоды «простоты» эти новые концепции начинают восприниматься как конгруэнтные действительности – что свидетельствует о том, что они, эти конструкции, уже адаптированы культурой. Потому смена «сложных» и «простых» форм может быть описана как колебания между созданием новых, к тому же постоянно меняющихся художественных конструкций, и присвоением уже этих моделей, ошибочно принимаемых авторами и аудиторией за реальность.

Таким образом, правильнее было бы говорить о постоянной конкуренции двух модальностей: читательски-ориентированной («простой») и авторско-ориентированной («сложной») – в том же ключе, как любое высказывание может быть ориентировано на слушающего или на говорящего.

Кроме того, в отличие от моих предшественников, я сомневаюсь, что дихотомии, обнаруживаемые в культурном процессе, обязательно продуцируют новые стили или эстетические системы. Эти модальности могут развиваться в пределах (или за ними) любой эстетической системы – модернистской, постмодернистской или даже авангардистской – без изменения ее внутренней структуры. К примеру, случай «упрощения» авангарда можно проиллюстрировать использованием авангардистских тропов (средств выразительности) в плакатах 1920–30-х гг. или даже в кинематографе Эйзенштейна 1930–40-х гг. [см. Bonnell 1999; Neurberger 2003: 25-135].

Дискуссия 2000-х о «конце постмодернизма» предстает при таком отношении вполне симптоматичной. В моей книге «Паралогии» (2008) я утверждаю, что все попытки концептуализировать современную русскую литературу в терминах завершения постмодернизма, пост-постмодернизма, нового реализма и т.д. в действительности обманчивы. Такие явления, как «новая драма», современная поэзия и даже «переработка» тропов соцреализма в современной массовой культуре 2000-х, все еще используют постмодернистскую стратегию: «эффект реальности» возникает здесь как результат языковых игр, и даже если кажется, что система бинарных оппозиций восстановлена, авторы оставляют лазейку для иронической интерпретации. Этот способ был впервые удачно «протестирован» Алексеем Балабановым в его «Брате – 2» (2001) – фильме, который может быть интерпретирован как прямая манифестация ксенофобии, но который в то же время оставляет возможность рассматривать себя как насмешку над постсоветским национализмом. Эта возможность была с радостью воспринята многими либерально настроенными критиками, превозносящими фильм, несмотря на ясность позиции его протагониста.

Говоря о постмодернизме, стоит напомнить, что сокращение разрыва между высоким модерниз-

мом и популярной культурой декларировалось как одна из главных целей западного и в особенности американского постмодернизма в 1960–70-е гг. [см. Fiedler 1972]. Однако, для русского постмодернизма, развивавшегося в андерграунде параллельно со своими западными аналогами, эта задача была далеко не главной.

Тем не менее, со времен «*Generation P*» В. Левина и «*Голубого сала*» В. Сорокина (оба текста – 1999 г.) русский постмодернизм начал поиски более широкой аудитории, привлекая ее легкими для восприятия сюжетами (в пике саморефлексивным медитациям); отсылками к текущей политической ситуации и популярной культуре (в оппозицию многочисленным и сложным культурным аллюзиям); квази-узнаваемыми характерами (в противовес меняющимся нарративным маскам и «многослойным» голосам); монологическим нарративом (в противовес полифоническим дискурсам), цельностью (в ответ на фрагментированность), интересом к социальному и политическому (жертвывая философской проблематикой).

Еще один – и весьма значительный – признак случившегося в 2000-е годы поворота к «простоте» может быть обнаружен в переходе от деконструкции разнообразных культурных мифов к мифотворчеству; даже если это индивидуальные мифы, они по-прежнему представлены авторами как универсальные и обычно оперируют бинарными оппозициями. Эта тенденция может быть проиллюстрирована «Ледяной трилогией» Владимира Сорокина, романами Дмитрия Быкова (особенно «ЖД», 2005), эволюцией драматургии Евгения Гришковца, фильмами Никиты Михалкова, крайне популярной реконструкцией романтического мифа о поэте в фильме Андрея Хржановского «Полторы комнаты» (2009) об Иосифе Бродском. Показательный рост и популярность нон-фикшн и форм, имитирующих нон-фикшн, также отражают эту особенность. Я имею в виду заметный подъем таких документальных жанров, как мемуары и блоги; появление множества квази-документальных феноменов, подобно Театру.doc, мокьюментари («Первые на Луне» Алексея Федорченко, 2005), разнообразных эссеистических жанров. Кроме того, весьма симптоматично оживление поэтических перформансов и нерифмованной «прямой речи» в свободном стихе, заменивших сложную по форме и метафорически богатую поэзию предыдущего десятилетия.

Но поворот к читательски-ориентированным дискурсам, происходящий в 2000-е, может быть также рассмотрен как часть амплитуды, проходящей через весь XX век. Серебряный век и русский модернизм (1890-1910 гг.) отчетливо демонстрируют радикальные инновации и усложнение художественных дискурсов. В 1920-е эти процессы распространялись и на прозу (Бабель, Пильняк, Зоценко, Вагинов, Платонов времен «Чевенгура» [1927-1928], Эренбург периода «Хулио Хуренито» [1921]). Однако в то же время этот тип письма сосуществует с тенденцией к упрощению художественного языка, как видно на примерах позднего Маяковского, Есенина, Демьяна Бедного, так называемых «комсо-

мольских поэтаов» (Безыменский, Корнилов, в определенной степени – Багрицкий) и «пролетарских» прозаиков (Фадеев, Фурманов, Панферов, Шолохов).

В 1930-50-е годы последняя тенденция взяла вверх – и не только по причине давления социалистического реализма: пастернаковская жажда «неслыханной простоты», склонность Ахматовой к эпическим формам, хорошо заметная в «Реквиеме» и «Путем вся земля», поэзия позднего Заболоцкого, ранняя проза Виктора Некрасова («В окопах Сталинграда», 1946) не вписываются в доктрину соцреализма, однако отражают читательски-ориентированный вектор этого периода.

Вместе с тем, 1950-е годы свидетельствуют о трансформации соцреализма в сложно кодифицированное искусство, орнаментальное и подчас почти барочное в своей причудливости; в то время как 1960-е годы вдохновлены движением в сторону «искренности» (если использовать фразу Владимира Померанцева из его известной статьи «Об искренности в литературе», 1953), а также возникновением специфической разновидности соцреализма, примерами которого могут стать Солженицын, Астафьев, Можаяев, Шукшин или Белов, «лейтенантская» и «молодежная» проза. С этой «искренностью», понимаемой как прямая, если не наивная, реакция на катастрофические повороты истории и как внимание к деталям повседневной жизни, также связан успех поэзии Евтушенко, Окуджавы, Вознесенского, пьес Володина и Розова.

Напротив, 70-е годы отчетливо продемонстрировали подъем «сложных» форм в литературе и кино – причем, не только в андеграунде, ставшем местом развития модернистской, авангардистской и даже постмодернистской эстетики. Не меньшая сложность возникла и в «официальной» культуре в результате многослойной системы намеков, умолчаний и аллюзий, используемых советскими авторами и кинорежиссерами – от Трифонова до Тарковского, от Данелия до Айтматова, от Бродского до Параджанова, от Петрушевской до Германа и Муратовой.

Перестройка и 90-е годы оказались чем-то близки 1920-м: в этот период упрощенный социальный (не социалистический!) реализм – производное «оттепели» (Рыбаков, Дудинцев, Айтматов) – сосуществовал с выходом постмодернизма из андеграунда и его возрастающим влиянием на культурный мейнстрим. Этот период не только свидетельствует о параллельной динамике тенденций «простоты» и «сложности»; он также характеризуется явлением так называемой «возвращенной литературы». Тексты, которые были запрещены в советский период по политическим причинам (поэзия Гумилева и проза Набокова, «Мы» Замятина, «Доктор Живаго» Пастернака, «Реквием» Ахматовой и т.д.) и печатались в массовых изданиях периода «перестройки», создали беспрецедентную ситуацию, когда высокий модернизм 1920–30-х гг. во всей своей сложности неожиданно получил культурную и политическую актуальность.

Наконец, с конца 1990-х и в течение 2000-х, как уже говорилось, обнаруживается новый поворот к

«простоте», что подтверждается усвоением языков массовой культуры, движением в сторону литературы «человеческого документа», вербатима, натурализма новой драмы и новой поэзии.

Впрочем, важно отметить, что противоположная тенденция к «сложности» не исчезает и в 2000-е: изошренные и многослойные модернистские романы Михаила Шишкина («Взятие Измаила», 2000, «Венерин волос», 2005, «Письмовник», 2010), медитативная проза Александра Гольдштейна («Помни о Фамагусте», 2004, «Спокойные поля», 2006) и Андрея Левкина («Голем, русская версия», 2000, «Мозгва», 2005, «Марпл», 2010), продолжающие традицию Саши Соколова романы Лены Элтанг («Побег куманики», 2006, «Каменные клены», 2008), или фильмы Киры Муратовой и Александра Сокурова – все эти явления обозначают присутствие тенденции, противоположной «новой простоте» 2000-х. И было бы натяжкой рассматривать эту литературу как лишнюю аудиторию: я лично могу засвидетельствовать, что чтение Шишкиным глав из его нового романа «Письмовник» было одним из самых посещаемых событий на Московском книжном фестивале в июне 2010 года.

Параллельное сосуществование противоположных тенденций можно найти и в другие периоды русской литературной истории. «Сложная» поэзия Серебряного века была гораздо менее популярна в 1900–1910-е годы, чем «простая» неореалистическая проза Леонида Андреева, Горького, Куприна, Бунина, молодого Алексея Толстого и Замятина. Наиболее сложные работы Андрея Платонова, такие как «Котлован» (1930), «Счастливая Москва» (1933–1936) и его пьесы, были созданы в «простые» 1930-е. А вот обратный пример: вышеупомянутые «возвращенные модернистские шедевры» Замятина и Набокова в эпоху перестройки неверно читались как преимущественно политические и антитоталитарные заявления, т.е. их смысл редуцировался до крайне узкого спектра, а порой и до чисто политических идей.

Какие выводы можно сделать из всего этого? Видимо, переходные периоды, подобно 1920-м или 1990-м гг., отмечаются неустойчивым равновесием или сосуществованием читатель- и автор-ориентированных тенденций. А вот периоды, отмеченные доминированием автор-ориентированной, «сложной» поэтики (такие, как Серебряный век или «длинные семидесятые», 1968–1986), как правило, предшествуют катастрофическим или революционным (что в основном одно и то же) историческим сдвигам. Но что объединяет сталинские тридцатые, оттепель и «тучные» нефтедолларовые 2000-е? Консьюмеризм? Относительная стабильность после исторических потрясений?

Кажется, сходство стоит поискать не в «имманентных» особенностях данных периодов, но в их самоописаниях, которые оказываются на удивление схожими. Все эти периоды изнутри воспринимаются как следующие за «смутными временами», периодами разрухи, хаоса, радикальных сдвигов и сопутствующей неразберихи. Короче говоря, они воспринимаются современниками как следующие за пе-

риодами *исторических травм*, коснувшихся всего общества – будь то революция и гражданская война, сталинский террор, или анархические девяностые. Таким образом, можно предположить, что эти периоды интерпретируются современниками как *пост-травматические*. Именно это самовосприятие становится основанием для поворота к «простым», иначе говоря, ориентированным на читателя формам.

Что если «простота» и «сложность» в истории культуры коррелируют с двумя противоположными сценариями «работы» с травматическим опытом: аффективным повтором и проработкой травмы? Несомненно, любое художественное произведение в какой-то степени уже является «проработкой травм» – личных и исторических. Но резонанс между текстами, созданными в одну и ту же эпоху, показывает, что определенные отношения с травмой становятся более актуальными и получают больше внимания в «сложные» периоды, в то время как другие доминируют (в относительном смысле, конечно) в период «упрощения».

Возможно, читательски-ориентированная модальность возникает как попытка разрешить и отразить травматический опыт наиболее непосредственным образом. Соцреализм не является исключением, и в этом контексте он только подтверждает «принудительно позитивный» взгляд на травму революции, гражданской войны, а – самое главное – на сталинскую модернизацию. Концепт травмы для постсоветской культуры 2000-х многоаспектен, но преимущественно он состоит из двух противоречивых и частично накладывающихся друг на друга компонентов: травмы советской истории, увиденной в ее целостности – от революции до «развитого социализма», и травмы, вызванной коллапсом советской цивилизации в 1990-е [Oushakine 2010].

Следуя за известным американским исследователем Домиником ЛаКапрой, предложившим свою интерпретацию фрейдовской концепции травмы, можно определить попытки культуры дать непосредственный и прямой ответ на травматический опыт как аффективное повторение травмы. «Acting-out / “разыгрывание” травмы, – объясняет ЛаКапра, – связано с повторением, и даже навязчивым повторением – непреодолимым стремлением воспроизводить что-то, стремлением воспроизводить травматические сцены деструктивным, саморазрушительным способом... Это постоянно повторяющийся процесс. Это процесс, в котором прошлое или опыт других, повторяется так, как если бы он был полностью принят, полностью “олитературен”». [LaCapra 1998].

Определение, данное ЛаКапрой, согласуется со многими явлениями в русской культуре последних лет, такими, как тяготение к нон-фикшн и (квази)документальным формам, новой волной гипернатурализма [о «новой драме» см. Липовецкий, Боймерс 2012], а также с попытками фотографической, при минимальной дистанции, репрезентацией каждогодневного травматического опыта в поэтических текстах, подобных блогам, и блогах, подобных лирическому дневнику. Такое навязчивое повторение

может быть обнаружено и в неистовой переработке соцреалистической тропики, чрезвычайно распространенной в популярной культуре 2000-х [см. Липовецкий 2004; Мартынова], во все более широком увлечении советскими песнями («Старые песни о главном», 1995–1998), в прямом и переносном «раскрашивании» культовых советских сериалов (см. «Семнадцать мгновений весны», 1973, а также мини-сериал С. Урсуляка «Исаев», 2009 – приквел шпионской саги о Штирлице), в ремейках популярных советских фильмов («Ирония судьбы. Продолжение» Тимура Бекмамбетова, 2007, «Служебный роман 2. Наше время» Сарика Андреасяна, 2011 и т.д.)

Аффективное повторение травматического опыта обладает внутренними ограничениями, которые наиболее очевидны в эволюции «новой драмы». Ее гипернатуралистическая поэтика строится на различных перформансах насилия, направленных на проигрывание травмы поколения 1990-х – тех, кто не испытал эйфории перестроечного периода, но сполна был награжден разочарованиями, и, самое главное, насилием, связанным с крахом советской экономики и государства в 1990 году. Это поколение травмировано повседневным насилием и воспринимает его в качестве основного, общего языка; изоморфизм между травмой и языком ее представления в жестких пьесах «новой драмы» (далее – НД) оказывает мощное эмоциональное воздействие. Тем не менее, эффект этот оказался непродолжительным, растянувшись всего на несколько лет.

Как видно по пьесам НД, коммуникация через насилие и трансформация насилия в язык трансцендентных поисков не только уничтожает альтернативные стратегии самоидентификации и самореализации, но также ведет персонажей НД к окончательному саморазрушению, или, как минимум, опустошает их. Семиотический механизм НД саморефлексивно представлен в фильме «Изображая жертву» К. Серебренникова (2006), по одноименной пьесе братьев Пресняковых. У главного героя Вали не обнаруживается личности за пределами тех перформансов насилия, в которые он вовлечен по роду своей деятельности – он «играет» жертв преступлений с летальным исходом в следственных экспериментах. Эти перформансы конструируют и его самого, и всю остальную реальность как процесс взаимодействия только через насилие. Валя не может найти иного выхода из своей «реальности», кроме как через реальность смерти: отравление Валеи его семьи в финале выглядит одновременно и как наказание родственников за их стремление жить в фиктивном мире, и как логический вывод героя об истинной природе реальности. В этой сцене аффективное повторение травмы достигает своих пределов, при этом выясняется, что репродуктивное языков насилия как основного источника травмы не генерирует новых языков или форм коммуникации.

Травматическое в НД сначала было представлено как средство формирования идентичности (в ранних пьесах Гришковца, бр. Пресняковых, В. Сигарева); далее – эстетизировано (и иногда ритуализировано) – как в пьесах К. Костенко и Ю. Клавдие-

ва, в конце концов – неизбежно автоматизировано и коммерциализировано, как в «Пабе» Пресняковых, пьесах Я. Пулинович и П. Казанцева...

Тем не менее, все эти операции остаются «навязчивым повторением» (т.е. также относятся к сфере травматического), и, самое главное, они не создают, по словам ЛаКапры, «необходимой критической дистанции», которая позволила бы «быть вовлеченным в жизнь в настоящем, брать на себя ответственность – [что, впрочем,] не означает полного преодоления прошлого».

Примечательно, что кризис «новой драмы» привел к миграции ее авторов и режиссеров в кино и к дальнейшей трансляции эстетики НД в кинематографический язык. Этот процесс способствовал созданию наиболее значимых российских фильмов последних лет: «Изображая жертву» и «Юрьев день» (2008) К. Серебренникова, «Эйфория» (2006) и «Кислород» (2009) И. Вырыпаева, «Волчок» (2009) В. Сигарева, «Как я провел этим летом» (2010) А. Попогребского, «Одинокое плавание» (2006) и «Сумасшедшая помощь» (2009) Б. Хлебникова, «Все умрут, а я останусь» (2008) и телевизионный сериал «Школа» (2010) В. Гай-Германики, «Кремень» (2007) А. Мизгирева, «Шульте» (2008) Б. Бакурадзе, «Овсянки» (2010) А. Федорченко, «Перемирие» (2010) С. Проскуриной и «Счастье мое» (2010) С. Лозницы.

Перечисленные фильмы довольно далеки от «простоты» (ориентированности на читателя / зрителя). Создатели этих фильмов возвращаются к авторскому кино с его медитативным темпом, долгими кадрами и редуцированной напряженностью сюжета, другими словами – пытаются найти новую «сложность». Эти фильмы манифестируют разрушительный эффект коммуникации через насилие, но делают это скорее суггестивно, оставляя пробелы в кинематографической и нарративной ткани и побуждая зрителя искать свое собственное, скорее эмоциональное, а не логическое, оправдание логике фильма.

Так, зрителю не объяснено отчетливо, почему Валя из «Изображая жертву» решил убить свою семью, почему Паша из «Как я провел этим летом» Попогребского не рассказал своему начальнику о случившейся с его женой и дочерью трагедии; почему роуд-муви Проскуриной названо «Перемирие», и почему безнадежная и пропитанная насилием версия почти того же роуд-муви Лозницы называется «Счастье мое».

По моему мнению, эти внутренние пробелы создают критическую дистанцию, важную для проработки того же самого травматического опыта, который проигрывался в НД. По ЛаКапре, «путем проработки [травмы] человек пытается достичь критической дистанции по отношению к проблеме; последнее оказывается необходимым для того, чтобы отделить настоящее и будущее от [травматического] прошлого».

Важно отметить, что это разграничение непременно требует демонстрации нестабильности бинарных оппозиций. «Проработка травмы», в отличие от ее аффективного повторения, стремится избежать

соблазна создания «козла отпущения», демонизации «виновников» произошедших трагедий. А ведь этот семиотический механизм всегда основан на чистом противопоставлении (бинарности) – прошлого и настоящего, себя и других и т.д. Кроме того, этот поворот к новой сложности оживляет некоторые важные стратегии, разработанные в литературном андерграунде 1970–80-х годов, как видно по таким важным для литературы поздних 2000-х годов «сложным» примерам «проработки травмы», как «День опричника», «Сахарный Кремль» и «Метель» В. Сорокина, романам М. Шишкина, «Гнедич» М. Рыбаковой, «Ленинград» И. Вишневецкого, поэзии Е. Фанайловой и П. Барсковой.

## ЛИТЕРАТУРА

*Бахтин М.* Проблемы поэтики Достоевского. – М.: Художественная литература, 1972.

*Басинский П.* Как сердцу высказать себя // Новый мир. – 2000. – № 4. [Электронный ресурс]. URL: [http://magazines.russ.ru/novyj\\_mi/2000/4/basin.html](http://magazines.russ.ru/novyj_mi/2000/4/basin.html) (дата обращения: 06.09.2011).

*Беляков С.* Истоки и смысл нового реализма. [Электронный ресурс]. URL: <http://rospisatel.ru/konferenzija/beljakov.htm> (дата обращения: 06.09.2011).

*Большакова А.* Современный литературный процесс: Тенденции и перспективы. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.rospisatel.ru/konferenzija/bolshakova-doklad.htm> (дата обращения: 06.09.2011).

*Вельфлин Г.* Ренессанс и барокко. – М.: Азбука-классика, 2004.

*Гаспаров Б.* История без телеологии (Заметки о Пушкине) // Новое литературное обозрение. – №59 (2005) [Электронный ресурс]. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2003/59/gas3.html> (дата обращения: 06.09.2011).

*Ермолин Е.* Случай нового реализма // Континент. – № 128 (2006) [Электронный ресурс]. URL: <http://magazines.russ.ru/continent/2006/128/ee27.html> (дата обращения: 06.09.2011).

*Кирилл Кобрин, Алексей Левинсон, Марк Липовецкий, Ирина Прохорова, Владислав Толстов, Елена Фанайлова.* Нос – 1973 // Новое литературное обозрение. – № 109 (2001) [Электронный ресурс]. URL: <http://www.nlobooks.ru/rus/magazines/nlo/196/2380/2399> (дата обращения: 06.09.2011).

*Кнабе Г.С.* Материалы к лекциям по общей теории культуры и культуре античного Рима. – М.: РГГУ, 1993. С. 26-72.

*Конрад Н.И.* О некоторых вопросах истории мировой литературы (1965) // Конрад Н.И. Запад и Восток: Статьи. – М.: Наука, 1966. С. 456-469.

*Лейдерман Н.Л.* Теория жанра: Исследования и разработки. – Екатеринбург, 2010.

*Липовецкий М.* Паралогии: Трансформации (пост-)модернистского дискурса в русской культуре 1920–2000-х годов. – М.: Новое литературное обозрение, 2008.

*Липовецкий М.* Эткинд А. Возвращение тригона: Советская катастрофа и постсоветский роман // Новое литературное обозрение. – №94 (6: 2008). С. 174-206.

*Липовецкий М.* «Метель» в ретробудущем: Сорокин о модернизации. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.openspace.ru/literature/projects/13073/details/17810/> (дата обращения: 06.09.2011).

*Липовецкий М., Боймерс Б.* Перформансы насилия. Литературные и театральные эксперименты «новой драмы». – М.: Новое литературное обозрение, 2012.

*Лихачев Д.С.* Развитие русской литературы XI-XII веков: эпохи и стили. – Л.: Наука, 1973. С. 177-183.

*Мартынова О.* Загробная победа соцреализма. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.openspace.ru/literature/events/details/12295> (дата обращения: 06.09.2011).

Проект НОС – 1973. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.prokhorovfund.ru/projects/own/108/444/> (дата обращения: 06.09.2011).

*Смирнов И.* очерки по исторической типологии культуры // Смирнов И. Мегаистория: К исторической типологии культуры. – М.: Аграф, 2000. С. 11-195.

*Шаламов В.* О прозе. [Электронный ресурс]. URL: <http://shalamov.ru/library/21/45.html> (дата обращения: 06.09.2011).

*Bonnell V.* Iconography of Power: Soviet Political Posters under Lenin and Stalin. – Berkeley: University of California Press, 1999.

*Čizevsky D.* Outline of Comparative Slavic Literatures. – Boston: American Academy, 1952. (Survey of Slavic Civilization, vol.1).

*Fiedler L.* Cross the Border – Close the Gap. – New York: Stein and Day, 1972.

*Halfin I.* Terror in My Soul: Communist Autobiographies on Trial. – Cambridge: Harvard University Press, 2003.

*Hellbeck J.* Revolution on My Mind: Writing a Diary under Stalin. – Cambridge, London: Harvard University Press, 2006.

*LaCapra D.* An Interview with Professor LaCapra, by Amos Goldberg, Shoah Research Center, 1998 [Электронный ресурс]. URL: [http://www1.yadvashem.org/odot\\_pdf/Microsoft%20Word%20-%203648.pdf](http://www1.yadvashem.org/odot_pdf/Microsoft%20Word%20-%203648.pdf) (дата обращения: 06.09.2011).

*Lipovetsky M.* Charms of the Cynical Reason: The Transformations of the Trickster Trope in Soviet and Post-Soviet Culture. – Boston: Academic Studies Press, 2011.

*Lipovetsky M.* “Post-Soc: Transformations of Socialist Realism in the Popular Culture of the Recent Period,” *Slavic and East European Journal*. 48:3 (Fall): 356-77.

*Neuberger J.* Ivan the Terrible. The Film Companion. – London: I.B.Tauris, 2003.

*Oushakine S.* The Patriotism of Despair: Nation, War, and Loss in Russia. – Ithaca, London: Cornell University Press, 2010.

*Yurchak A.* Everything Was Forever, Until It Was No More: The Last Soviet Generation. – Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2006.

*Перевод с англ. О.Ю. Багдасарян*

#### **Данные об авторе:**

Марк Наумович Липовецкий – доктор филологических наук, профессор Университета штата Колорадо.  
Адрес: University of Colorado, McKenna 216, 276 UCB, Boulder, CO 80309.  
E-mail: [mark.leiderman@colorado.edu](mailto:mark.leiderman@colorado.edu)

#### **About the author:**

Mark Lipovetsky is a Doctor of Philology, Professor of University of Colorado at Boulder, USA.