

Андреева Екатерина Юрьевна, доктор философских наук, кандидат искусствоведения, член АИСА, ведущий научный сотрудник. Государственный Русский музей, Россия, Санкт-Петербург, Инженерная ул. 4.191186. andreyevaek@gmail.com ORCID ID 0000-0001-5765-242X, WoS ResearcherID V-7985-2018

Andreeva, Ekaterina Yurievna, Full Doctor of Philosophy, PhD in the Art History, member of AICA, leading researcher. The State Russian Museum, Inzhenernaia ul., 4 191186 Saint Petersburg, Russian Federation. andreyevaek@gmail.com ORCID ID 0000-0001-5765-242X, WoS ResearcherID V-7985-2018

УСТАЛАЯ КОНСТРУКЦИЯ ТЕОРИИ ИСКУССТВА: О МЕТАМОДЕРНИЗМЕ

THE TIRED CONSTRUCTION OF ART THEORY: ABOUT METAMODERNISM

Аннотация. Теория современного искусства, очень активная в конце 1970 — начале 1990-х гг., после долгого перерыва разродилась понятием «метамодернизм», которое авторы одноименной книги Робин ван ден Аккер, Алисон Гиббонс и Тимотеус Вермулен предлагают для описания искусства начала XXI в. Теория метамодернизма по сути дублирует теорию постмодернизма, если не сводить последнюю исключительно к теории симулякров Жана Бодрийера. В целом анализ книги «Метамодернизм» указывает на принципиальное отвращение к теории как основу теоретизирования ее авторов. Рауль Эшельман в заключительной главе книги отрицает функциональный смысл понятия метамодернизм, что совершенно справедливо, предлагая вернуться к гегелевскому синтезу в поисках единства картины мира, а не ее непрерывной критики. В статье метамодернизм рассматривается в рамках теории «взрывных» и «постепенных» периодов развития культуры, предложенной Юрием Лотманом. С этой точки зрения, метамодернизм можно локализовать как завершение постепенного периода, когда развитие актуального искусства максимально отдаляется от события информационного взрыва (рождения модернизма и его критики в постмодернизме), а усиление консервативных позиций свидетельствует о внутреннем нарастании социокультурного дисбаланса и предчувствии будущих перемен.

Ключевые слова: теория искусства; метамодернизм; модернизм; постмодернизм; культура и взрыв; Юрий Лотман; Робин ван ден Аккер; Алисон Гиббонс; Тимотеус Вермулен; Рауль Эшельман.

Abstract. The theory of contemporary art, which was very active in the late 1970s and early 1990s, after a long hiatus, gave birth to the concept of “metamodernism”, which the authors of the book of the same name Robin van den Akker, Alison Gibbons, and Timotheus Vermeulen propose to describe the art of the early 21st century. The theory of metamodernism essentially duplicates the theory of postmodernism, if one does not reduce the latter exclusively to the theory of simulacra by Jean Baudrillard. On the whole, the analysis of the book “Metamodernism” indicates a fundamental aversion to theory as the basis for theorizing of its authors. In the final chapter of the book, Raoul Eshelman denies the functional meaning of the concept of metamodernism, which is quite right, proposing to return to Hegel’s synthesis in search of the unity of the picture of the world, not its incessant criticism. The article examines metamodernism within the framework of the theory of “explosive” and “gradual” periods of cultural development, proposed by Yuri Lotman. From this point of view, metamodernism can be localized as the end of a gradual period when the development of contemporary art is as far away as possible from the event of an information explosion (the birth of modernism and its criticism in postmodernism), and the strengthening of conservative positions indicates an internal growth of socio-cultural imbalance and a premonition of future changes.

Keywords: art theory; metamodernism; modernism; postmodernism; culture and explosion; Yuri Lotman; Robin van den Akker; Alison Gibbons; Timotheus Vermeulen; Raoul Eshelman.

Принято считать, что актуальное искусство XX–XXI вв. по преимуществу концептуально, т. е. несет в себе концепцию или даже теорию своего зарождения и развития. Действительно, период формирования авангарда в 1900–1920-е гг. известен и как время художественных манифестов, и как эпоха активного развития теории искусства, которое, несомненно, совершается под влиянием актуальной художественной практики и усложнения репрезентации современного мира. Спустя полвека, в 1970–1980-е гг., происходит ревизия теории модернизма и оформление теории постмодернизма. Если говорить об изобразительном искусстве, то одним из начальных моментов в теории постмодерна является статья Розалинды Краусс «Оригинальность авангарда: Постмодернистское повторение», опубликованная в осеннем номере журнала “October” 1981 г. [14], в которой исследовательница подвергла радикальной деконструкции концептуальные претензии модернизма (в данном случае модернизм и авангард еще выступают как синонимы) на оригинальность и неповторимость произведений искусства

Новейшего времени. Однако точке зрения редакции “October” в 1983 г. нашелся оппонент в лице критика Дональда Каспита: он выступил за реабилитацию личного визуального и тактильного опыта живописной практики, за право художника в уникальном акте самовыражения восстанавливать отвергнутую или табуированную традицию [2, с. 221–223].

Чтобы этот ученый спор не выглядел схоластическим, напомним о присутствии в культуре постмодерна таких разных способов отвечать на вопрос о вечном возвращении, как ироничное «Криминальное чтение» и глубоко серьезный «Терминал 2: Судный день».

Время действия к концу века ускоряется, и развитие новейшего искусства во второй половине 1990-х гг. вплотную подходит к отрицанию таких формообразующих составляющих постмодернистской культуры, как ирония и деконструкция. Например, в Петербурге в 1997 г. появляется движение «Новых серьезных», созданное Тимуром Новиковым (первая большая выставка «Новых серьезных» под названием «Новые

позитивные процессы. Опыт возрождения старых технологий художественной фотопечати» устроена была им в Михайловском замке в 1999 г.).

Если благодаря трудам Ж.-Ф. Лиотара финал модернизма ассоциируется с кризисом Больших Нарративов [7], то в 2000–2020-е гг., наоборот, приходит осознание невозможности существования искусства вне общего кругозора, и именно с этим пониманием связывается кризис культуры постмодернизма. Мне пришлось об этом писать в 2005 г. в заключительной части книги «Постмодернизм...», акцентируя необходимый идеальный и одновременно иллюзорный аспект зыбкого кругозора-горизонта [1, с. 380–391].

По убеждению многих, современное искусство на протяжении последнего десятилетия пребывает в состоянии затяжного кризиса, смыкаясь с дизайном или с индустрией развлечений. Кризис, или салонизация, актуального искусства сопровождается и упадком критической теории, что бросалось в глаза на выставке «Постмодернизм: стиль и ниспровержение, 1970–1990» в Музее Виктории и Альберта в 2011 г. Все искусство постмодерна на ней рассматривалось в рамках двойной победы гламура: «Версаль — Вегас» [13]. Этот кураторский ход отрезал от постмодернизма его мощную философскую составляющую, оставив в игре только один из способов понимания постмодерна через теорию симулякров Ж. Бодрийяра. Тем, кто застал евроамериканские музеи рубежа 1980–1990 гг., когда музейные магазины, ныне почти не предлагающие интеллектуальную литературу, были полностью оккупированы философией постмодерна, чудилось, что в Лондоне они попали на другую планету и осматривают под сладчайшие звуки пения Клауса Номы совершенно другой — идейно не отягощенный постмодернизм.

Еще одним свидетельством этого кризиса стала коллективная монография «Метапостмодернизм. Историчность, Аффект и Глубина после постмодернизма» [3], которая впервые была издана на английском в 2017 г. усилиями авторов-составителей Робина ван ден Аккера, Алисон Гиббонс и Тимотеуса Вермюлена. В этой монографии, претендующей на определение следующего за постмодерном этапа развития культуры, от теории постмодерна также остался только один герой — критик капитализма Ф. Джеймисон, который рассматривает постмодерн в качестве высшей и последней стадии глобального капитализма, откуда выхода не предвидится, поэтому и само использование фигуры Джеймисона в книге о путях в будущее выглядит не очень логично.

Появление термина метапостмодернизм авторы датируют 2009 г., когда ими был начат исследовательский проект «Заметки о метапостмодернизме», результатом которого стала публикация данной монографии. Александр Павлов, автор вступительной статьи к русскому изданию, фиксирует конец постмодернизма в 2002 г., когда Линда Хатчсон в эпилоге второго издания «Политики постмодернизма» употребила термин «постпостмодернизм» [9, с. 11–12]. Впрочем, как указывает далее Павлов, этот термин встречался и раньше — с середины 1990-х: в статье Т. Тёрнера о планировке Лондона в 1995 г., в статье Н. Маньковской «От модернизма к постпостмодернизму via постмодернизм» 1999 г. [9, с. 29–31]. Если термин постпостмодернизм определяет временную стадиальность истории искусства рубежа XX–XXI вв., исходя из финала XX в. в постмодернизме, то термин метапостмодернизм описывает пространственную конфигурацию новейшей культуры и ее качественные характеристики: искусство «нулевых» и 2010-х занимает метапозицию по отношению ко всей культуре XX в., выбирая, что из нее унаследовать, а что сдать в архив.

Итак, каковы основные отличия метапостмодернизма от модернизма и постмодернизма и, соответственно, в чем авторы видят сходство с модернизмом, позволяющее быть по отношению именно к нему в состоянии «мета»? Перечислим коротко отличия от пародийного, погруженного в релятивизм постмодерна — бодрийяровской модели, избранной авторами в качестве основной. Авторы опираются на предложенное в 2016 г. Франсуа Хэртогом понятие «режим историчности», которое предполагает особую, проявляемую на чувственном уровне модальность связи прошлого, настоящего и будущего. Это понятие они раскрывают на основе термина «структура чувства» или «структурная эмоция», напоминающего

о неоромантизме и взятого из статьи кинокритика Реймонда Уильямса 1954 г. [4, с. 51–55]. «Структурная эмоция» метапостмодерна отличается серьезным энтузиазмом и экологической направленностью. Прокламируется следование чувству реального, а не теоретизирование. Увлеченность деконструкцией символических конструкций прошлого сменяется интересом к работе с настоящим, которая включает в себя, например, инклюзию квир-социальности. Постирония предполагает также открытость аффекту, а значит, отход от логоцентричной поверхностной комбинаторики элементов (в ней постмодернизм уличал Джеймисон, особенно на примере творчества Энди Уорхола). Также она требует выхода за пределы реального, воображаемого и символического, которые мыслятся организованными как языки, следовательно, доступными критике и деконструкции, т. е. отказа от фундаментальных постмодернистских представлений, основанных на теории Ж. Лакана.

Между тем, с точки зрения авторов, выход из релятивистского и поверхностного постмодерна ведет не в сферу неомодернизма, стремящегося вглубь, к единственным истинам, а в новый режим постправды. Постправда позволяет избавиться от кошмара реальности симулякров просто-напросто потому, что больше нет неистинных подобию: настоящее асинхронно, бесцельно (точнее — является мозаикой бесконечного множества целей), и в нем правы все, что в принципе снимает модернистские вопросы об исторической подлинности, конкретности оснований, открывая простор для игры в автофикшен и мюкьюментари. В главе «Глубина метапостмодерна, или “Глубиноподобие”» Вермюлен предлагает «чуять нутром», углубляясь в абсолютно личные истины каждого [6, с. 354]. Эти истины по отношению к реальности могут выглядеть фантастическими, но теперь в эпоху парафикций и реконструкций всякий вымысел не вполне фальшив, всякая иллюзия обладает достоверностью фактов.

Опять-таки, коротко оценивая притязания метапостмодернизма, нельзя не заметить, что они в целом не выступают за пределы самой постмодернистской философии и художественной практики или становятся, как в случае с постправдой, предельными маркерами поверхностного натяжения постмодерна: теория симулякров Бодрийяра словно бы выходит из себя, освобождаясь от напряженного противоречия истинного-неистинного. Именно Лиотар, Деррида, Делез и Гваттари представляли постмодерн, в отличие от якобы линейного однонаправленного модернизма, как многомерный топологически сложно устроенный мир, где осуществляется бесконечная регистрация разнообразных различий и налаживается экологическая горизонтальная система коммуникации между различающимися модусами бытия. В этом отношении рассматриваемая книга все же не «метапостмодернизм», но «постпостмодернизм».

Однако разные исследования, собранные под обложкой «Метапостмодернизма» и большей частью посвященные американской литературе с вкраплениями текстов о кино, британской политике и визуальном искусстве, обнаруживают одну любопытную деталь: все они в основном отталкиваются от берега постмодерна, как от земли тотальной концептуализации, нарративности и логоцентрической критики. Момент и материал преодоления заключается в том, что кризис Больших Нарративов не сделал мир менее подверженным нарративному регулированию, которое переместилось на уровень комбинирования все более мелких, дискретных фракций.

При этом, о чем в «Метапостмодернизме» особенно не говорится, если мы и наблюдаем в современном мире последнего десятилетия определенный культурный сдвиг, меняющий «структуру чувства», то это переход от концептуальных, в смысле текстоцентричных, произведений к взрывному росту визуальных образов, обеспеченному развитием новых технологий. Камера в каждом телефоне сделала «художниками» буквально всех, инстаграм превзошел литераторов ЖЖ — вот главный опыт изменений от середины «нулевых» к концу 2010-х. Но визуальная нарративность точно так же подвержена троллингу постправды, как и текстовая. Поэтому некоторые из авторов книги предпочитают вернуться к модернистской концепции истинного как непредставимого, которую мы отлично себе представляем по визуальному ряду от «Черного квадрата» Малевича до прыжка в пустоту Ива Кляйна. Так, Николин Тиммер,

рассуждая о творчестве Дэвида Фостера Уоллеса, которое, по ее мнению, этически сопротивляется любой концептуализации, апеллирует к «Лекции об этике» Людвиг Витгенштейна и его пониманию этических видов опыта, «сверхъестественных» или «мистических», ускользающих от языковых определений [10, с. 257, 259–260].

Самая любопытная из статей книги и единственная, посвященная визуальному творчеству в материале фотографии, как раз и обращается к мистической этике новейшего искусства. Она называется «Заметки о перформативной фотографии: познание красоты и трансцендентности после постмодернизма». Этику, вполне в духе О. Уайльда, закрепившего приоритет эстетики перед этикой, т. е. превосходство эпифианы, явления красоты образа над словесной проповедью, автор статьи Ральф Эшельман находит в визуальных образах, которые «несут в себе возможность более высоких... эстетических ценностей» [12, с. 421]. Перформатизм здесь имеет отношение отнюдь не к перформансу, не к представлению или репрезентации в терминах художественной критики постмодерна, но непосредственно к форме в ее классическом понимании средства вознесения к прекрасному и материального носителя трансцендентного. При этом Эшельман ищет перформативную фотографию не в постановочном академизме, а в разных типах постановочной фотосъемки, которая притворяется прямой, т. е. документальной фиксацией реального. В фотографиях Алины Кисиной, Никиты Пирогова, Николая Хьюза, Майка Перри, Курта Тонга, Майка Синклера автор видит «некий посыл, предполагающий действие завуалированной религии природы... метафизический оптимизм, <...> [который] не отрицает запустения или упадка, но... обнаруживает в нем облагороженный порядок и красоту. <...> Там, где постмодернизм целенаправленно порождает хаос и иронию, перформатизм целенаправленно создает порядок и единство. Единственная причина этого поворота... кроется скорее в самом искусстве, чем в некоем базовом сдвиге глобализованного капитализма, политики или общества в целом. <...> Представляется весьма вероятным, что эта этическая проблема будет тесно связана с эстетическими вопросами, демонстрирующими нам новые механизмы взаимодействия с миром вместо постоянного воспроизведения старых схем, сводящихся к его критике» [12, с. 438, 440, 447, 448]. Далее Эшельман указывает на то, что его концепция перформатизма восходит к классической эстетике порядка, и поэтому он предпочитает гегелевский термин «синтез» романтико-хаотической «структуре чувства», «новой искренности» и самому «метамодернизму» [12, с. 450].

Нельзя не заметить, что вынесенная в самый конец книги и поданная без комментариев эта глава вполне в духе постмодернистской критики дезавуирует теоретические притязания метамодернизма на регистрацию нового культур-философского бренда и обнаруживает не что иное, как усталость, т. е. нефункциональность, излишнюю сущность всей рассматриваемой теоретической конструкции.

Но вернемся к самому важному выводу Эшельмана о том, что именно искусство само преобразует себя в поисках нового порядка идеального, который раскрывает метафизическое в сиюминутном и банальном. По сути дела, Эшельман здесь указывает на проблему, которую я обозначаю как «экологию образа» и которую стремился разрешить в своем творчестве второй половины 1980–1990-х гг. Тимур Новиков. Исследуя экологию искусства, глава Эшельмана становится структуро- и смыслообразующей для всей этой внутренней очень противоречивой книги, в которой постулируется «жизнеспособность» «за рамками субъектно-объектной корреляции» [5, с. 198], поворот от критической активности и деконструкции монтажей символического к работе с реальным, не столько к модернистскому деланию, сколько к постмодернистской регистрации того, как реальность сама себя пересоздает.

Концепция «метамодернизма», судя по коллективной монографии, в отличие от теорий модернизма и постмодернизма, не преобразуется в действенную теорию, системно описывающую новое состояние социокультурной реальности, но регистрирует, если можно так выразиться, повеяние перемен. О том, что в «нулевые» и 2010-е перемены совершаются, свидетельствует само наличие новых терминов, в черед которых

метамодернизм — наиболее успешный в силу своей на первый взгляд непротиворечивости: были уже модернизм и постмодернизм, и теперь возникает их «удаленный» синтез. Впрочем, сами авторы не дают возможности такой трактовки, настаивая на сугубо постмодернистском понимании метамодернизма как осцилляции или колебания между прошлым и будущим, а также — главное — между энтузиазмом модерна и иронией постмодерна [11, с. 149].

Что касается механизмов культурного развития, которые позволяют описать совершающиеся перемены, то, полагаю, для их понимания больше всего подходит теория Ю. Лотмана, изложенная в его работе «Культура и взрыв». Теория Лотмана, разработанная на основе литературы, естественно, включает и нашу визуальную память: «взрыв» — это и классико-романтический «Последний день Помпеи» К. Брюллова, и «Образы войны» Н. Гончаровой, и многие другие картины мира XIX–XX вв, позволяющие укоренить идею этой теории во взрывных эпохах романтизма и модернизма. Лотман указывает на динамическую смену в истории процессов «постепенных», обеспечивающих преемственность, когда мы воспринимаем поэтичность обиденного как неизменного, и «взрывных»: и деструктивных, и несущих новое [8, с. 19–20]. В момент взрыва резко возрастает информативность системы, в период угасания взрыва «включаются те механизмы истории, которые должны ей самой объяснить, что произошло» [8, с. 22–23]. Действия понимаемого процесса ведут к тому, что исключается непредсказуемость результатов взрыва, а «в историю вводится объективно совершенно чуждое ей понятие цели» [8, с. 25]. Момент взрыва, как полагает Лотман, — это момент вдохновения, или, лучше сказать, озарения, когда творец, переживающий явление непредставимого, находит для него выражение, находит способ соединить несоединимое прежде, перемещаясь рывком из прошлого в грядущее, экстатически вырываясь из настоящего времени [8, с. 29]. «Состояние взрыва, — пишет Лотман, — характеризуется моментом отождествления всех противоположностей. Различное предстает как одно и то же». [8, с. 135–136].

Посмотрим на метамодернизм из перспективы теории Лотмана. Прежде всего, в каком периоде развития мы находимся: взрывном или постепенном? Ответ очевиден: «нулевые» и «десятые» — время консервативного развития не только в культуре, но и в науке, в жизни общества. Основные новейшие открытия (клонирование, компьютерные технологии) и появление новых звезд искусства пришлись на взрывные годы постмодерна. В последние двадцать лет не регистрируется ни всплеск рождения новых пассионарных героев, ни возникновение новых идей, как это было в эпоху авангарда, в середине 1950–1960 гг. или в конце 1970 — начале 1990-х гг. Авторы «Метамодернизма...» предпочитают исследовать эмоциональный фон времени: он ни в чем не напоминает шум взрывов, которым насыщены эпохи романтизма и модерна, наоборот — к этому фону нужно прислушиваться и делать это с таким же напряжением, с каким расшифровывает сигналы глубины слухач на подлудке. Данный образ действительно позволяет описать время метамодернизма как время тревожное, когда возникает понимание, что зависишь от реальных, практических навыков, инстинкта и силы чувства гораздо мощнее, чем от теоретической деятельности, когда представление о жизни напрямую связано со способностью распознать угрозу среди множества явлений, обладающих каждое своей реальностью и производящих «обманные» эффекты, когда поиск истины отождествляется с выявлением опасности.

Вместе с тем отдаленность угрожающего, реальная или мнимая, позволяет включать механизм вечного возвращения, нелинейного (немодернистского) времени постмодерна. Но это постмодерное время тоже пропущено через новейший ускоритель, в результате чего мы не мыслим более исторически: все образы сорваны со своих основ и радикально перемешаны. Благодаря компьютеризации создания образов, которая в 1990-е становится главным фактором их массового производства, в «десятые» годы — время постправды — речь идет не только о множестве правд, но о реальной невозможности распутать исторические концы и начала в массовом сознании. Соответственно постинформационное общество 2010-х гг. с его играми престо-

лов — это эффект информационного технокультурного взрыва 1990-х. И здесь действует непредугаданное Лотманом появление нового цифрового качества, которое стирает миллионные количества различий, хотя на поверхности различиям, как и должно быть в поствзрывную эпоху, придается повышенное внимание (практики инклюзии и т. п.).

Между тем Лотман очень точно указал на то, что неоконсервативные времена «постепенства» тоже по-своему динамичны: «Когда предметом искусства делается патриархальное общество или какая-либо иная форма идеализации неизменности, то, вопреки распространенным представлениям, стимулом

к созданию такого искусства является не неподвижно-стабильное общество, а общество, переживающее катастрофические процессы» [8, с. 130]. «Структурная эмоция» перехода в третье десятилетие XXI в., связанная с глобальным беспокойством эколого-политического свойства, на словах выходящим в топ на конкурсе исторических целей развития, оказалась все же неразрешимо спянной с модусом идеального бытия, которое необходимо вновь воссоздать, проведя перерегистрацию всего того, что иллюзорно претендует на вечность — в целях обновленческой редукции оснований. Вот, собственно, задача для реального постпостмодернизма.

Список литературы:

1. Андреева Е. Ю. Постмодернизм: Искусство второй половины XX — начала XXI века. СПб.: Азбука-классика, 2007. 488 с.
2. Андреева Е. Ю. Проблема живописи около 1980-го года // Андреева Е. Ю., Чечот И. Д. Рассказы о художниках. История искусства XX века. СПб.: Академический проект, 1999. С. 199–233.
3. Аккер Р. ван ден, Гиббонс А., Вермулен Т. Метамоде́рнизм. Историчность, Аффект и Глубина после постмодернизма. М.: РИПОЛ классик, 2020. 496 с.
4. Аккер Р. ван ден, Вермулен Т. Периодизируя 2000-е, или Появление метамоде́рнизма // Аккер Р. ван ден, Гиббонс А., Вермулен Т. Метамоде́рнизм. Историчность, Аффект и Глубина после постмодернизма. М.: РИПОЛ классик, 2020. С. 39–82.
5. Ван Туинен С. Космический ремесленник: виртуозность маньеристов и современные ремесла // Аккер Р. ван ден, Гиббонс А., Вермулен Т. Метамоде́рнизм. Историчность, Аффект и Глубина после постмодернизма. М.: РИПОЛ классик, 2020. С. 181–210.
6. Вермулен Т. Глубина метамоде́рна, или “Глубиноподобие” // Аккер Р. ван ден, Гиббонс А., Вермулен Т. Метамоде́рнизм. Историчность, Аффект и Глубина после постмодернизма. М.: РИПОЛ классик, 2020. С. 349–355.
7. Лютар Ж.-Ф. Состояние постмоде́рна. СПб.: Алетейя, 1998. 159 с.
8. Лотман Ю. М. Культура и взрыв // Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб.: Искусство-СПб, 2010. С. 12–149.
9. Павлов А. Метамоде́рнизм: критическое введение // Аккер Р. ван ден, Гиббонс А., Вермулен Т. Метамоде́рнизм. Историчность, Аффект и Глубина после постмодернизма. М.: РИПОЛ классик, 2020. С. 7–32.
10. Тиммер Н. Радикальная незащищенность: новое ощущение собственного «я» в творчестве Дэвида Фостера Уоллеса // Аккер Р. ван ден, Гиббонс А., Вермулен Т. Метамоде́рнизм. Историчность, Аффект и Глубина после постмодернизма. М.: РИПОЛ классик, 2020. С. 257–284.
11. Тот Д. «Возлюбленная» Тони Моррисон и становление историопластичной метапрозы // Аккер Р. ван ден, Гиббонс А., Вермулен Т. Метамоде́рнизм. Историчность, Аффект и Глубина после постмодернизма. М.: РИПОЛ классик, 2020. С. 122–150.
12. Эшельман Р. Заметки о перформативской фотографии: познание красоты и трансцендентности после постмодернизма // Аккер Р. ван ден, Гиббонс А., Вермулен Т. Метамоде́рнизм. Историчность, Аффект и Глубина после постмодернизма. М.: РИПОЛ классик, 2020. С. 419–451.
13. Adamson G.; Pavitt J. (eds.). *Postmodernism: Style and Subversion, 1970–1990*. London: V & A Publishing, 2011. 320 p.
14. Krauss R. The Originality of the Avant-Garde: A Postmodernist Repetition // *October*. 1981. Vol. 18 (Autumn). P. 47–66.

References:

- Adamson G.; Pavitt J. (eds.). *Postmodernism: Style and Subversion, 1970–1990*. London, V & A Publ., 2011. 320 p.
- Akker R. van den; Gibbons A.; Vermeulen T. (eds.). *Metamodernizm. Istorichnost', Affekt i Glubina posle postmodernizma (Metamodernizm: Historicity, Affect, and Depth After Postmodernism)*. Moscow, RIPOL klassik Publ., 2020. 496 p.
- Akker R. van den; Vermeulen T. Periodising the 2000s, or, the Emergence of Metamodernism. *Metamodernizm. Istorichnost', Affekt i Glubina posle postmodernizma (Metamodernizm: Historicity, Affect, and Depth After Postmodernism)*. Moscow, RIPOL klassik Publ., 2020, pp. 39–82. (in Russian)
- Andreeva E. Yu. *Postmodernizm: Iskusstvo vtoroi poloviny 20 – nachala 21 veka (Postmodernism: Art in the Second Half of the 20th – 21st Century)*. Saint Petersburg, Azbuka-klassika Publ., 2007. 488 p. (in Russian)
- Andreeva E. Yu. *The Problem of Painting around 1980. Rasskazy o khudozhnikakh. Istoriia iskusstva 20 veka (Stories of the Artists. The 20th Century Art History)*. Saint Petersburg, Akademicheskii proekt Publ., 1999, pp. 199–233. (in Russian)
- Eshelman R. Notes on Performatist Photography: Experiencing Beauty and Transcendence after Postmodernism. *Metamodernizm. Istorichnost', Affekt i Glubina posle postmodernizma (Metamodernizm: Historicity, Affect, and Depth After Postmodernism)*. Moscow, RIPOL klassik Publ., 2020, pp. 419–451. (in Russian)
- Krauss R. The Originality of the Avant-Garde: A Postmodernist Repetition. *October*, 1981, vol. 18 (Autumn), pp. 47–66.
- Lotman J. M. *Semiosfera (Semiosphere)*. Saint Petersburg, Iskusstvo-SPb Publ., 2010. 704 p. (in Russian)
- Lyotard J.-F. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Minneapolis, University of Minnesota Press Publ., 1984. 144 p.
- Pavlov A. Metamodernism: A Critical Introduction. *Metamodernizm. Istorichnost', Affekt i Glubina posle postmodernizma (Metamodernizm: Historicity, Affect, and Depth After Postmodernism)*. Moscow, RIPOL klassik Publ., 2020, pp. 7–32. (in Russian)
- Timmer N. Radical Defenselessness: A New Sense of Self in the Work of David Foster Wallace. *Metamodernizm. Istorichnost', Affekt i Glubina posle postmodernizma (Metamodernizm: Historicity, Affect, and Depth After Postmodernism)*. Moscow, RIPOL klassik Publ., 2020, pp. 257–284. (in Russian)
- Toth J. Toni Morrison's Beloved and the Rise of Historioplasmic Metafiction. *Metamodernizm. Istorichnost', Affekt i Glubina posle postmodernizma (Metamodernizm: Historicity, Affect, and Depth After Postmodernism)*. Moscow, RIPOL klassik Publ., 2020, pp. 122–150. (in Russian)
- Tuinen S. van. The Cosmic Artisan: Mannerist Virtuosity and Contemporary Crafts. *Metamodernizm. Istorichnost', Affekt i Glubina posle postmodernizma (Metamodernizm: Historicity, Affect, and Depth After Postmodernism)*. Moscow, RIPOL klassik Publ., 2020, pp. 181–210. (in Russian)
- Vermeulen T. Metamodern Depth, or 'Depthiness'. *Metamodernizm. Istorichnost', Affekt i Glubina posle postmodernizma (Metamodernizm: Historicity, Affect, and Depth After Postmodernism)*. Moscow, RIPOL klassik Publ., 2020, pp. 349–355. (in Russian)