

КРИТИКА И БИБЛИОГРАФИЯ

Кирилл Ямщиков

Всё хорошее быстро горит

Ностальгия как метод

I

Положение дел новейшей русской литературы — или того, что мы, отринув детали, частности, называем литературой на русском языке, — одновременно и многообещающе, и отчаянно. Речь не об именах, не о голосах и тем более не о принципах письма; скорее — о том, что за всяким письмом расположено.

Обнаруживая себя в конкретном отрезке времени, а именно — в двадцатых годах двадцать первого века, мы, пишущие и читающие, не владем ясностью и безукоризненностью откровения. Если проза и движется, то автоматически, бессознательно — вокруг тупика, диктуя известные фантазмы стиля, проговаривая упадок и расстройство сюжетных нервов; если поэзия и дышит, то — намеченным пунктиром эксперимента.

Редкие исключения, как водится, лишь подтверждают правило. Апофатически выискивая новации, риски, триумфы, мы не только удаляемся от первопричины тупика и невозможности предложить альтернативу, но — и вовсе перестаём его замечать; тогда и кажется, что литература по-прежнему жива и по-настоящему строптивая. По руинам модернистской риторики был собран человек издающийся, неутомимый комбинатор; впрочем, уже сейчас он выглядит музейным реликтом, отжившим себя элементом стиля.

Но кого предлагает встретить литература сегодня?

Я говорю о последних тридцати годах постсоветского бытования, наметивших русской литературе ослепительные возможности и вместе с тем лишивших её зрения. Мы нашли коммерческий роман, но утратили скорбь; мы смогли усмехнуться, но не осознали карнавальности дней. Скоропалительно убежав от серьёзности к дурости, от дурости — к жалости и ангедонии, русская литература вновь оказалась перед вопросом: что, собственно, делать? Где та возможность, потенция, жажда, что позволит обрести полностью убедительности и выявить героем не последнего человека из германского словарика, но — человека беспримерно живого, утраченного Временем и Местом?

Здесь возникает проблема.

Наблюдая динамическое ускорение прозы, её, если угодно, активированный комплекс, я вижу — беру во внимание — одно-единственное общее,

Кирилл Ямщиков (2000) — прозаик, критик, эссеист. Родился во Ржеве. Окончил Литературный институт им. А.М. Горького. Публиковался в журналах «Новый мир», «Знамя», «Дружба народов», «Урал», «Волга», «Звезда», «Прочтение» и др.

что наблюдается у русского письма вне зависимости от его различий. Это, безусловно, *ностальгия*. Явившаяся ко столу не вчера и не сегодня, разобранная, казалось бы, на атомы, эта категория ухищрения — формального, смыслового, интонационного, — таит в глубине куда больше противоречий, чем представляется на первый взгляд.

Что составляет ознакомительную выборку русской литературы последних лет? Какие тексты были и остаются маркером узнавания — эпохи, себя, моды? Где, в конце концов, грань, разделяющая постсоветскую прозу и прозу российскую, то есть — новейшую?

Премиальные контексты успешно приучили нас к тому, что не всякий обласканный индустрией текст способен надолго задержаться в читательской памяти. Вряд ли кто-то вспомнит сейчас первого лауреата Русского Букера или, допустим, столь громкий в год выхода роман Елены Колядиной «Цветочный крест», однако многие — неожиданно многие — вспомнят и перескажут события романа Михаила Елизарова «Библиотекарь» (2007).

Скандалный и тенденциозный *тогда* и парадоксально хрестоматийный *сейчас*, именно этот текст Елизарова закрепился в истории русской литературы как факт удачи — и абсолютного торжества ностальгии. Фабула, которую, полагаю, многие из вас и без меня хорошо помнят, легка, намеренно авантюрна: забытый советский писатель Громов — типичный апологет себя и своего времени, — вдруг оказывается *широко известен в узких кругах*.

Дело в том, что каждая из его книг обладает имплицитной мощью и способна преобразить (если, конечно, прочтёшь написанное безотрывно от первой до последней буквы) тщедушную плоть, тщедушную мысль до неузнаваемого. Одна книга дарует всеисилие берсерка, другая — абсолютную власть, третья — пробуждает сакральные воспоминания души, начиняя прошлое голосами какого-то поистине оккультного восторга.

За книги ведётся борьба между «библиотеками». Так зовутся группы единомышленников, объединённых — идеологически, материально — во круг одного конкретного текста. Органон Громова представлен Книгами Силы, Ярости, Памяти, Терпения, Власти, Радости и — самое важное — Смысла. Последняя наиболее редка. Отыскавший её сможет подобрать ключи к действительности и развенчать парадоксы времени.

На основе этого альтернативно-фантастичного допущения Елизаров сообразил изумительно честный и миролюбивый роман. В самом деле: посреди кровавых баталий «под музыку Пахмутовой, слова Добронравова» мы наблюдали не гротеск ради гротеска, а попытку реванша: человек, уязвлённый историей, переписывает её набело, позволяя себе хотя бы немного отыгаться.

Советский миф здесь кокетливо вариативен и обладает чертами народной сказки: есть Избранник, есть Тайная Сила, есть, в конце концов, Откровение, столь нашей литературе родственное. Пройдя сквозь горнило потерь, Лёша Вязинцев не просто становился жертвой хаоса, но — выросал в её мученика; тем показательней финал романа, мало с чем сравнимый по своей простоте и афористичности.

Отгалкиваясь от историографических фантазий Владимира Шарова (что, если?) и показательных антимиров Виктора Пелевина (конспирология *as possible*), Елизаров написал ряд крайне своевременных — и словно бы неминуемых — опытов. «Pasternak» (2003), реваншизм которого, однако, несколько вытеснял его же художественную составляющую, важен нам как симптом эпохи; «Библиотекарь», напротив, важен нам как случай прозрения.

Ностальгический метод стал набирать обороты именно тогда: к концу нулевых. Букер Букеров получил роман Александра Чудакова «Ложитесь мгла на старые ступени» (2000), сенсацией масскульта стал «Дом, в котором» (2009) Мариам Петросян, ловко и небезосновательно переплавивший катастрофы девяностых в закупоренный, герметичный, интимный уни-

версум подросткового одиночества; наконец, в литературу пришла Наринэ Абгарян — и утвердила две, казалось бы, взаимоисключающих друг друга пропозиции: читательской сверхвостребованности и внушительного, безукоризненного таланта.

Нельзя, впрочем, не упомянуть издательские инициативы. Ad Marginem одну за другой публикует фантазии на тему проблемного прошлого («Сами по себе» (2000) Сергея Болмата, «Санья» (2006) Захара Прилепина, «Юбка» (2008) Олега Нестерова, «Венера туберкулёза» (2008) Тимофея Фрязинского), большое внимание обращают на себя труды «новых реалистов» — апеллирующие, несомненно, к авангарду деревенской и городской прозы («Елтышевы» (2009) Романа Сенчина,).

Переживает расцвет и так называемая Русская Дистопия — обращённая и к прошлому, и к настоящему, и к вероятному будущему («Кысь» (2000) Татьяны Толстой, «Нет» (2004) Сергея Кузнецова и Линор Горалик¹, «2008» (2005) Сергея Доренко, «2017» (2005) Ольги Славниковой, «День опричника» (2006) Владимира Сорокина, «Живущий» (2011) Анны Старобинец). Я сознательно беру в рамки произведения довольно расходящихся между собой контекстуальных периодов — ту же «Кысь» по-настоящему прочитали только к десятилетью.

«Настойчивое требование исторически значимого действия сегодня актуально, как всегда в России. Другое дело, что бремя этой необходимости теперь облегчено опытом ложных действий, знанием о том, какие виды исторической активности заведомо бездарны»², — писала Валерия Пустовая в 2007 году. Лабораторные опыты с ещё горячим вчера сыграли на руку тому многообразию стилей и голосов, что получила русская проза сегодня.

Венцом подобной эклектики стала книга Марии Степановой «Памяти памяти» (2017), вышедшая спустя десять лет после слов о «значимом действии» и оповестившая некий финал, итог формальных поисков двухтысячных. Необычайно важной оказалась и самоидентификация этой прозы, в меньшей степени зависевшая от русской традиции, но всю перебиравшая «западный канон»: это, в сути своей, миссионерский жест доброй воли, приглашение узнать — открыть — текущие артефакты европейского письма.

Последнее, замечу, тоже не стояло на месте и закономерно (сквозь бурю деконструкций, отрицаний) пришло к ностальгии. Орхан Памук, стамбульский полуночник, собирал по кирпичику трактиры и вывески памяти, своего истинного прошлого (заметим, как отразилась эта манера в турецком кинематографе конца девяностых, в частности — фильмами Нури Бильге Джейлана); В.Г. Зебальд размышлял над историческим через семейное. Так же поступала Степанова — отдаляя нашенскую речь от возможности орнамента, «цветения» слога; приближая его к туманной, минималистичной традиции я-проговаривания, я-наблюдения (Рэйчел Каск, Оливия Лэнг, Мишель Уэльбек, Дороти Эльмигер).

Культура и антропология; вот ключевые для этой прозы знаки одобрения. Радикальный, вне сомнений, проект реформации стиля — и его, в определённом смысле, возрождения, — придал ностальгии статус абсолютной темы, к которой можно прибегнуть даже в том случае, если никакой другой темой пишущий не обладает. Как и в чём это проявилось? В непрестанном поиске корней, оригиналов, источников происхождения; в недоверии к фавеле и пренебрежении читательским азартом. Формулой наивного отказа: уходом к эссе, размытием твёрдой воли демиурга внутри антижанра, бесплотной схоластической самости.

¹ Минюстом РФ внесена в реестр иноагентов.

² Валерия Пустовая. Скифия в серебре. «Русский» проект в современной прозе. — «Новый Мир», № 1, 2007.

II

В культуре американского мейнстрима есть понятие «ревизионистского вестерна», определяющее картины, тексты, звучания, так или иначе направленные против догматов жанра, критикующие его основы. Дело пошло, кажется, ещё с «Искателей» (1956) Джона Форда, картины сумрачной, зловещей: от вестерна в ней одни декорации. Техасско-индейские войны переходили из контекста истории в контекст метафизики: поиски Итаном Эдвардсом крошки Дебби, что украли ten little Indians, были поисками себя в гуле противоречий, обуявших американское общество аккурат после Гражданской войны.

В новейшей русской прозе таких «ревизионистских» эскапад набралось порядком: говорю здесь даже не об исторической романистике с привычной для неё глубиной прорисовки (Леонид Юзефович, Олег Хафизов, Алексей Иванов), сколько о настойчивом погружении в глубь общечеловеческой памяти. Это — обязательно — процесс реверсивный: в рассказе Татьяны Толстой «Белые стены» (1997) дом аптекаря Янсона являет собой хронотоп-разрез; сдирая — слой за слоем — обои, условная рассказчица обнаруживает под ними газеты, сообщающие прошлое целой страны.

«Начав рвать и мять, мы все рвали и мяли слои времени, ломкие, как старые проклеенные газеты; рвали газеты, ломкие, как слои времени: начав рвать, мы уже не могли остановиться, — из-под старой бумаги, из-под наслоений и вздутий сыпалась гонкая древесная труха, мусорок, оставшийся после древоточца, после мыши, после Янсона, после короедов, после мучного червя с семейством, радостно попирававших сухим крахмалом и оставивших после себя микрон воздушной прокладки между напластованиями истории, между тектоническими плитами чьих-то горестей».

В этом причудливом рассказе-эссе с излюбленным Толстой местом действия (дача, загородный посёлок, детское *безвременье*) ощущается та интенция, что определит русское письмо внутри беспокойного, требующего метаморфозы XXI века. Вспять обращённые ретардации, уклончивые виньетки, экфрасисы, интерлюдии, заманчивые даже на расстоянии и неминуемо соблазнительные вблизи. Анатомически хладнокровно оперируя читательскими ожиданиями, Толстая не развенчивает миф, не кормится им, а обращает сырой материал хронологии в самую поэтическую из метафор.

«Ревизионистская» манера, сполна оформившаяся к концу девяностых и выпестовавшая таких разных художников слова, как Шаров и Проханов, Масодов и Павлов, Пелевин и Бутов, не только заложила фундамент своеобразной ностальгической деконструкции, но и так называемой «новой искренности», которую почему-то до сих пор так и не расшифровали — систематизировали — окончательно. Как считает Юлия Подлубнова, «к трансформациям «новой искренности» бесполезно приглядеться поближе. Потому как оказывается, что «новая искренность» состоит из нескольких разновидностей «искренностей», имеющих подчас кардинально разную семантику»³.

Это исключительно ценное замечание применимо и к условиям метамодерна, внутри которого, как считают некоторые исследователи, мы обитаем (вполне убедительно) прямо сейчас. Сомнение вызывает — по праву — само качество «искренности» как художественного принципа: ведь, кажется, всегда была проза краткой дистанции и дистанции критической. Лихоносов не близок Трифонову, Пепперштейн — Алешковскому, и всё это столь же очевидно, как дважды-два-четыре.

³ Юлия Подлубнова. К маме с небритым ногами: «новая искренность в эпоху метамодерна». Знамя, № 2, 2023.

С уверенностью можно проследить лишь интенции в повествованиях последних шести-семи лет, когда на передовую литературного процесса выступили — почти одновременно — одинаково искренние (и вместе с тем предельно *несхожие*) Алла Горбунова, Евгения Некрасова, Анна Шипилова, Оксана Васьякина, Вера Богданова, Анаит Григорян, Дарья Благова, Анастасия Сопикова и многие другие. Трагическое, радикальное сближение объекта с субъектом внимания, отсутствие демаркационной линии между проговариваемым и подразумеваемым даровало небывалую оптику внутримейнстримного авангарда.

Поколение «Дебюта» сменилось поколением «Лицея», и как таковая разница статусов, контекстов, целеполаганий упразднилась. По справедливому замечанию Станислава Секретова, «начинающие авторы не всегда стремятся «представительствовать от комсомола» — некоторые прозаики поколения двадцати- и тридцатилетних сразу пробиваются в «высшую лигу». Юным писателям никто не запрещает наравне с мэтрами участвовать во «взрослых» премиальных гонках. В числе номинантов и финалистов больших литературных премий 2010-х имена молодых дебютантов встречались едва ли не всегда. Но в списках победителей — крайне редко»⁴.

То, что дебютанты очерченного периода, дебютируя, шумели, но не забирали главных премий, совершенно ничего не говорит нам о читательском внимании; контексты премиальные и издательские разнятся друг с другом, как я писал выше, довольно заметно. Секретов противопоставляет новейшей тишине громкие, по его мнению, дебюты двухтысячных, но будто бы игнорирует выявленное Андреем Немзером «замечательное десятилетие» девяностых и кардинальные метаморфозы начала десятых.

Именно сейчас, как мне думается, русская литература вплотную подобралась — нет, не к тупику, вблизи которого блуждает весьма давно, но к осознанию усталости от этого блуждания. Что ожидает нас после «Петровых в grippe и вокруг него» (2016) Алексея Сальникова, «Земли» (2019) Михаила Елизарова, «снарка снарка» (2022) Эдуарда Веркина — романов, озвучивших итоги, до апоплексической высоты поднявших романские настроения последних тридцати лет, упразднивших — нарочито смело — и трагику спальных районов, и бесконечное самолюбование последнего человека в зеркальце истории, и его же невозможность сделать хоть что-нибудь, что — изменило бы наше с вами «*никогда*» к лучшему.

Несколько иные процессы мы наблюдаем в русскоязычной прозе, удалённой — территориально — от самой России: будь то «Демонтаж» (2023) Арена Ваняна, один из громких дебютов последних лет, написанный по следам истории независимой Армении, или «1916. Волчий кош» (2023) Тимура Нигматуллина, бойкий истерн о Казахстане времён Первой мировой войны. Радостное узнавание, так или иначе наступающее нас в процессе изучения такого близкого — и вместе с тем столь далёкого русского письма — исключительно обогащает физиологию литературы.

Что же, однако, в сердце нашей прозаической стихии?

Аналогичное освоение матриц. Впрочем, куда менее грандиозных: речь о нулевых и десятых, ставших для многих дебютантов их персональными «девяностыми». Алла Горбунова пишет о дворовых посиделках и школьных перепалках с таким отчуждением метода, с такой резкостью и прямоотой («Конец света, моя любовь» (2019), что впору говорить о феномене гайгерманикизма в русской литературе, об абсолютной симпатии к урбан-декадансу.

То же самое — у Анастасии Сопиковой, чей дебют «Тоска по окраинам» (2022) ощущается как импровизация на материале перестроечного кино. *Верните мой две тысячи седьмой* увязан с лирическим минимализмом Ка-

⁴ Станислав Секретов. Молодые десятилетие. Десятилетие негромких дебютов. Знамя, № 4, 2020.

закова/Нагибина, умением — противопоставить неуютному прошлому дворов и подъездов ещё больший неуют спального благополучия. Искренность, порой-таки срывающаяся на издевательскую наготу, опрокидывает нажитые представления о романе — и делает воздух письма благоприятно хулиганистым.

Летаргия воспоминаний; на цыпочках уносящиеся мгновения. Мршавко Штапич («Плейлист волонтера») (2020) вспоминает об иссякшем быте поисковика как о другой, оставленной жизни; Алексей Поляринов конструирует неторное *right here, right now* путём слияния и поглощения ветхих мифологем постмодерна, но, как ни старается, раз за разом переводит на русский тех же Пинчона и Гэддиса, Уоллеса и Антрима, мало обнаруживая, в конце концов, самого Поляринова («Кадавры») (2024).

Мне представляется, что контекст стилевой и повествовательной «безыскусности», столь явно утвердившийся в последние годы (тексты Дмитрия Данилова как пример непривычной её манифестации) стал реакцией на невозможность догнать западный канон, на усталость — в том числе — и от этой беготни. Пишущие-читающие обрелись в положении, когда перенимать чужое — гораздо вреднее, чем вспоминать своё; и только благодаря этой, видимо, честности мы вспомнили об абсурдизме за тридцать лет до него (ОБЭ-РИУ, «ничевоки») и антиромане за сто миллиардов световых лет до Аллена Роб-Грийе и Мишеля Бютора («У») (конец 20-х, начало 30-х) Всеволода Иванова, «Повесть о Сонечке» (1937–1939) Марины Цветаевой, «Странствия и приключения Никодима Старшего» (1917) Алексея Скалдина).

Прямо сейчас мы наблюдаем конвертацию безыскусного в традиционное и — параллельно — возрождение карнавальная чувственности, того, что делали с прозой Константин Вагинов, Артём Весёлый, Леонид Добычин, Андрей Николев etc. Так, кажется, и не случившийся бэби-бум неоавангарда конца девяностых (Василий Кондратьев, Дмитрий Голынок, Олег Юрьев) осуществляется у нас на глазах: как иначе объяснить природу текстов Дмитрия Гаричева, Антона Секисова, Леонида Александровского, Алексея Конова, Александра Соболева, Артёма Серебрякова?

Их ностальгия оказалась методом проникновения в диспропорции ушедшего времени, высвечивания тех его *blind spots*, что нуждаются в контексте и не могут без него. Только сейчас мы наладили поставки влияний и смогли определиться с тем, что ещё тридцать лет назад составляло неочевидную, полную загвоздок мысль: есть, значит, культура ностальгического преобразования, но мы не осознаём её величия. Так и происходит — номинативно — с литературой вообще: всеми признанные легенды уходят в никуда быстрее своих фамильяров, что неустанно работают — действуют — вопреки, не благодаря.

Петербургский текст — как следствие карнавала — возродился, наверное, трижды — столь разные голоса выплывала «Поэма без героя» (1940–1962) и лечебно-психиатрическая, сонорная поэтика «второй культуры». Без объединения «Горожане» не было бы Довлатова, Битова; без последнего, думаю, не возникло бы целого легиона интеллектуалов «петербургского фундаментализма» (Павел Крусанов, Сергей Носов, Александр Секацкий etc.); без Елены Шварц мы не прочли бы Аллы Горбуновой, да и весь этот контекст — продержав на себе художественные опыты двадцатых, тридцатых годов, — не одарил бы нас россыпью талантливейших имён.

Наследует забытым, оборванным традициям письма, новейшая русская проза берёт от них не внимание к эксперименту и формальному новаторству, но — стилевую плотность, укоренённость в детали, радость от слияния с контекстом Золотого и Серебряного веков, вот эту довольно комичную «ностальгию по настоящему». Попытки обнаружить, высказать иное — закончились; теперь мы заняты последовательным «обручением» манер.

Ностальгия по природе своей — материал адаптивный, легко коммерциализирующийся, и трудно вообразить себе ту или иную мифологию отжив-

шего времени, в которой бы не нашлось места для сочувствия. Елизаров и построил свой главный роман на открытости читателя — к недавней памяти, ко всему, что разъединило поколения; к торжественному краху великого, сложного, исключительного по своему размаху проекта — проекта не столько геополитики, сколько онтологии.

Всем рано или поздно должен был явиться новый человек — не ядовито-лубочный *homo soveticus* из сочинений Александра Зиновьева, — но подлинный Гражданин за границами определений, всеядный Данко, что пронесёт над скорбящими огненное сердце, и то, истлев, раскроет двери в Абсолют. Проект разворошили, не подобравшись даже к середине; и наметы, мысли, гипотезы канули в лету, став в одночасье — отчего-то — никому не нужными, а потому столь трогательными и «беззащитными».

III

Каковы два основных взгляда на происходящее.

«Время женщин», и правда целебное для новейшей русской прозы, меняет алгоритмы взгляда, задаёт вопросы, которые прежде не задавались. Схожее — лет двадцать назад — прогремело в литературе Японии: сугубо мужская, как бы стоящая на сваях любовного отношения к смерти как к женщине — и зависти к миру, эту смерть приберёгшему, — она вдруг взяла и уступила первенство женскому роду. Хигути Итиё, провозвестница тонких линий, воплотилась в таких именах как Ёко Огава, Хироми Каваками, Саяка Мурата, Банана Ёсимото, Юкико Мотоя, Мизэко Каваками. Это — замечу — лишь малая галерея портретов. Видимо, сама действительность ощутила необходимость в смене регистра, заново собранной панораме; и тогда-то женские голоса заиграли по-настоящему.

У нас имеются всплески феноменального — были же (автономно, ниоткуда) и Людмила Петрушевская, и Виктория Токарева, и, положим, Нина Садур, — но их прозаическая невесомость казалась номинативно враждебной всему, что создавалось в те годы *официально* и на *мужском наречии*. Теперь же мы располагаем камерным пантеоном, где каждому из феноменов отведена своя терраса и пагода.

Но что до ностальгии?

Предаваться ей всё труднее — ввиду многообразия испытанных техник. Мария Ныrkова, написав «Залив терпения» (2023), аккуратно и учтиво сопрягла два блуждающих мира — преодоления исторического через семейное (уже вспоминавшаяся здесь Степанова) и осознания себя внутри ре-а-ль-но-го. То есть — внутри ничем не приукрашенного, свободного от красоты технического риска.

В дело снова вступает сексуальность, неэстетическая её ипостась, и ясные на первый взгляд объекты письма наделяются чуть менее ясной глубиной. Поездка по местам — классический травелог — разбивается на эссе, любовное письмо, интимный дневник (здравствуй, Сей-Сёнагон), исторический экскурс, байку, мем, нескончаемый полночный думскроллинг, — и крохотный, без шуток, роман становится серией текстов, укомплектованных в единое полотно.

Вот, пожалуй, довольно плодотворный извод ностальгии текущего времени. Хотя бы потому, что уже непозволительно — странно, ложно, — писать, увидев забытый в книге цветок, «на память нежного свиданья, или разлуки роковой». Новейшая проза вынуждена слепить, как лучом прожектора, прямой, незатёртостью чувств, плотским раздраем и всем, что попадает под руку.

Близко к этому принципу штурмует реальность Анна Иванова. Её повесть «Краснодарская прописка» (2023) старается как можно дальше уйти от синтаксической, идейной, ситуационной нормы — и вволю наглотаться Шабаша. Очень прямой, тусклый в методе, бесструктурный и характерный

для новейшей «ностальгии» текст: предаёшься хандре о самом мелочном и попутно куёшь афоризмы, пускаешь ноздрями горячий пар, несёшься сломя голову; а куда — не особо важно.

Чувство новизны достигается нехитрым синтезом — комплектованием — грязи, порнографии, дидактики и хулиганства, такого, знаете, возвышенного эдвардианского инфантилизма. Иванова пишет не-биографию, не-очерк, не-литературу и тем самым, однако, лишь ближе подводит себя к обязательствам авангардной этики; выдумать прелестное в безобразном и заявить — как на духу! — «а в землянке Людоед: — заходи-ка на обед».

Острота проблематики стирается, едва авторы сами выступают героями-резонёрами взамен бумажных человечков. Сбежавшие из-под карандаша, они радуются тому, что больше не надо трудиться, ковать драматургию, рвать, плавить струны, развешивать чеховские ружья и готовиться к обязательной перестрелке; что теперь можно попросту сказать: мне холодно! — и все увидят в этом не минусовую температуру и вину отопления, но Данте, отдельный круг ада и тысячу один парафраз.

Путешествие в обратню я бы запретил, хочется сказать, отмахиваясь от назойливой безыскусности. Не каждый опыт и не каждое противоречие одинаково душеспасительно; порою мы калечим память для того, чтобы выбить из неё — как из должника — энную метафору, крикливую запятую, симпатический знак препирания. Вот оно, контрастное отличие нынешней ситуации от ситуации десятилетней давности — ностальгия теперь чересчур своя.

Писателям старшего поколения — той же Наринэ Абгарян — фабульное опрощение вредит, а не помогает. «С неба упали три яблока» (2015) хороший роман, но не потому, что в нём, как на распродажу, вывалены все умерщвлённые — и ещё подрагивающие на ветру, скулящие — внутренние демоны, но потому, что это новое Макондо, большая мифология и крепко сбитая история. В ней вовремя расставлены точки.

Подчеркну: «новая искренность» женской ностальгии сознательно жёлет пересборки метода, оглашения задорной сюжетной нормы — и, между прочим, предлагает свою героиню, свои идеи: так, дебютная книга рассказов Анны Шипиловой «Скоро Москва» (2024) напоминает экспериментальные концепции социалиста Золя, стремившегося каждым своим романом изучить — в духе анатомического театра — тот или иной общественный класс; правда, у Шипиловой вместо социальной критики — любовь и нежность по отношению к близким ей характерам, выписывание некоего символического ряда, в котором типажи и голоса сливаются в сплошное — лишённое контекстуальных различий — отчаяние.

С мужскими голосами всё обстоит иначе.

Медовая ностальгия Елизарову удалась меньше, чем звонкий, торопливый и харизматичный боевик из жизни задротов-сектантов. Ровно потому, что искренность, сопряжённая с желанием удивить, поведать, заинтриговать, никогда не потеряет в цене. «Земля» без конца и без края, без конца и без края мечта — о принципиально новом слове в литературе. В ней чувствуется поза, неприкрытое бахвальство: смотри, как я выкрутил ритм, смотри, какое я подобрал сравнение!

Упивались «даром» и Юрий Олеша, и Владимир Набоков, и кто только не, однако упоение их было самодостаточно — как часть метода, как непрекаемая основа всяческого размышления. Елизаров же о другом. Романистика идей элементарно противна; чистокровно удаётся писать лишь о личной — коллективной — уязвимости перед лицом перемен. Благодаря ей удался «Библиотекарь»; благодаря ей удалась «Мультики» (2010). Да и некоторые песни, чего скрывать: «небо-небо, синее, как глобус...».

Отдельным пунктом укажу ностальгическую угрозу (страх её), сполна отразившуюся — неравномерно и прихотливо — в самых разных эссеизмах. «Ким Ки Дук (Приехал в город)» Леонида Александровского (2022), «Духи для роботов и манекенов» (2023) Александра Чанцева, «Сад, где живут кен-

тавры» (2024) Андрея Гелианова — вынесенная за скобки печаль сердца, нежелаемая и последовательно, с кропотливостью учёного, изничтожаемая. Работы крайнего жанра, доступные любому проявлению и любой трактовке: музыка ассоциаций, оратории конструктивизма.

«И ангел, западая на крыло-костыль, дыша ампутированным воздухом, но светясь светом, добротой и объятиями, говорит: живи! В этом нет смысла, поэтому живи!»⁵

Ностальгия пробралась в суть письма, письмо не мыслит без неё траектории; именно поэтому Александр Гольдштейн писал «опыты поминальной риторики», а не литературно-критические очерки. Мы поминаем сказанное, говоря поверх; мёртвые слова множатся, плодят фальшивки и пригревают ложное, гладкое, раболепное. Всё, что умело пронзает читательский взгляд — смерть близкого, одушевление грозы, распад атома, — тут же умерщвляется ничтожностью формального выбора.

Говоря иначе, высшей сложностью теперь было бы писать конкретно, увлекательно и без оглядки, не признавая ностальгию маленькой хозяйкой большого дома. Проза новейших лет, при всей её цельности, как-то боязливо пялится на дверной глазок: а что, если звякнут и потребуют смысла? Сидишь, обложившись вещами, в коридоре формы, прямо на чемодане — и чешешь сухие ладони. Сколько же это лет прошло, а я всё сижу и пялюсь?

Кажется, нечто подобное и высмеял, доведя до абсурда, Эдуард Веркин в «снарке снарке»: отказ от фабулы и вымысла обнажает в нас пустоты, удобные к заполнению. Чем, спросите? Всё той же неуместной — подменившей и сознание, и смех, и совесть, — ностальгией.

Схожий кризис — недавно — преодолела культура отечественных стриминг-платформ. Наловчившись принимать ностальгию смешными порциями, не растягивая её на дыбе, а лишь отталкиваясь — так, для прыжка, — повсеместные шоураннеры принялись внятно рассказывать о наших с вами неврозах, обходя, собственно, мерцающие тут-там ловушки. «Слово пацана» (2023), «Лада Голд» (2023), «Дети перемен» (2024), «Лихие» (2024) топчутся на сюжетном пунктире «Бригады» (2002), но говорят о настоящем — актуальным языком, языком коммерческой мифологии.

В том и причина многообещающе-отчаянного положения дел новейшей русской прозы: она борется с хаосом ещё большей невнятицей и боится структурировать погоду в доме, стеснённая фантазмами любви и призраками достатка. «Замечательное десятилетие» девяностых оформило уже забронзовевших классиков, те — призвали на смену мальчишеский бунт «Дебюта», а «Дебют», в свою очередь, растворился в спокойной индустриальной работе. Вот этой мифологизации рутины и не хватает — путём шаблонa, чертежа, трафарета.

Потёртое седло жанра скрипит, но мы по-прежнему остаёмся перед историей, а не её деталями. Вслед за Львом Лунцем приходится повторять — озвучивать — неминуемое: «мы владеем всем, кроме фабулы». Только она и может спасти от блуждания впотымах, от повторов, от сизифового декадентства, которое нам давно не к лицу. Рассеянное сейчас не склоняет к пониманию драматургии, но склоняет к пониманию её истоков. Слишком долго ностальгия диктовала условия труда; пора бы взять на вооружение обрыдлую скуку будней, мимолётное наблюдение в горсаду; чтобы написать время, которое ни разу не собьётся, и место, которое ни разу не забудется.

⁵ Александр Чанцев. Духи для роботов и манекенов. М.; СПб, «Пальмира», 2023. — стр. 176.