

# Десять лет, когда все КОНЧИЛОСЬ

Евгений Былина, Кирилл Кобрин и Константин Митрошенков обсуждают поп-ностальгию по 1990-м

**Кирилл Кобрин:** Дорогие коллеги, давайте начнем с точки, которая обозначена статьей Оуэна Хэзерли как «ностальгия по 1990-м» в британском варианте – и в поп-культурном, и в поп-музыкальном, и в политическом. Когда Хэзерли пишет о поп-музыке, на самом деле речь идет о политике, он – автор политический, о чем бы ни писал. Потому начнем с политики, а потом перейдем к культуре в ее традиционном понимании, собственно, к музыке.

Мой вопрос немного странный, и, признаюсь, я сам не могу на него ответить, как и мало кто еще, как мне кажется. Но мы можем попытаться обозначить контуры ответа из той точки, в которой каждый из нас находится: Константин – как историк идей, Евгений – как музыкальный теоретик, а я как историк-практик, но в то же время и как непосредственный свидетель, как включенный наблюдатель в каком-то смысле, российских 1990-х.

Итак: что такое «политические 1990-е» в мире, на Западе, на постсоветском пространстве, в том числе и в России?

**Константин Митрошенков:** Перед нашей встречей я думал о том, чем предложенное Оуэном Хэзерли описание 1990-х отличается от того, как этот период воспринимают люди из постсоветского пространства. Пожалуй, главное отличие – это отсутствие ощущения пускай и обманчивой, но все же стабильности, которое Хэзерли датирует примерно 1995 годом. Это ощущение согласуется с влиятельным нарративом о «конце истории» и окончательной победе западного мира над социалистическим проектом, который олицетворял СССР и страны Варшавского договора. Но на постсоветском пространстве никакой стабильности в тот период не было. Напротив, 1990-е – это время активных исторических изменений, когда история в прямом смысле слова творилась на глазах у людей.

Мы всегда живем внутри истории, но при высокой плотности изменений историчность жизни становится особенно заметна. Именно об этом писал Георг Лукач в «Историческом



*Кирилл Рафаилович Кобрин (р. 1964) – историк, литератор, шеф-редактор журнала «Неприкосновенный запас».*





Константин  
Александрович  
Митрошенков (р. 1997) –  
аспирант Колумбийского  
университета.

романе», когда связывал появление этой разновидности литературной формы с новым историческим опытом первой четверти XIX века, который принесла Французская революция и наполеоновские войны. Согласно Лукачу, именно в тот момент европейцы начали осознавать, что живут в постоянно меняющемся мире<sup>1</sup>. Если мы говорим о постсоветских 1990-х, то это тоже очень историчное время в лукачевском смысле слова. Институты, которые казались вечными, начали трансформироваться, затем рассыпаться, а после вовсе исчезли. Ощущение историчности очень хорошо схватывает название книги Алексея Юрчака – «это было навсегда, пока не кончилось»<sup>2</sup>.

Отдельно стоит упомянуть современную рефлексию о 1990-х. В последние годы мы видели множество дискуссий о необходимости пересмотреть привычные представления об этом периоде и его политическом значении. Само стремление заново обратиться к 1990-м и историзировать их говорит о том, насколько важным историческим периодом является это десятилетие для постсоветского пространства.

**К.К.:** Давайте вообразим: вы живете в 1990-е где-то в России, в Украине или в Грузии, вокруг происходит то, что происходило тогда в тех местах, а из Америки большие дяди говорят вам, что история кончилась, наступила либеральная «неистория» и все будет хорошо – да что там: что *все уже хорошо*. А в это самое время на территории бывшего СССР и бывшего советского блока происходит формирование новых национальных государств. Самая что ни на есть история, да? Я уже не говорю про Югославию, про первую войну в Ираке и последующие события, которые говорят именно об истории.

Совпадает ли, по-вашему мнению, фукуямовское представление о конце истории с культурными, музыкальными, какими угодно еще процессами, которые происходили на этих территориях?

**Евгений Былина:** Не совпадает. Распад СССР привел к возникновению новых национальных государств и культурных практик, имевших так или иначе национальный оттенок. Для меня 1990-е во многом остаются фигурой, существующей в поле воображаемого, и временем, эхо которого я застал по касательной. Тем не менее даже беглый взгляд на популярную музыку бывшего СССР в ее первое десятилетие позволяет увидеть очаги уникального национального самоосмысления.

<sup>1</sup> Лукач Г. *Исторический роман*. М.: Common Place, 2015.

<sup>2</sup> Юрчак А. *Это было навсегда, пока не кончилось. Последнее советское поколение*. М.: Новое литературное обозрение, 2014.

В контексте поп-культуры подлинно историчной эпоха 1990-х стала гораздо позже. Мне кажется, фидбэк и волна реверберации возникших в то время идей захлестнули нас уже в новом тысячелетии, причем в 2010-е. Тогда сформировались уникальные и эндемичные поп-культурные традиции и практики: с ходу можно вспомнить примеры Украины, Беларуси, Грузии и Казахстана. Поп-музыка убедительно иллюстрирует тезис, поскольку это самая аффективная форма искусства. При этом многие процессы, которые, казалось, были завершены в 1991 году, переживаются нами до сих пор, даже в 2026-м. Здесь мне хотелось бы вернуться к словам Константина.

В западноевропейской популярной культуре (и шире – в экономике и повседневной жизни) 1990-е описываются как территория мнимого благополучия. Не самое лучшее слово, но оно резюмирует мейнстримные настроения эпохи. Но если мы взглянем на текст, который послужил поводом для нашей дискуссии, то увидим, что уже тогда четырнадцатилетний Оуэн Хэзерли чувствовал, что с окружающим миром что-то не так – и это нельзя списать на подростковые проблемы.

**К.К.:** В те годы в Саутгемптоне было не очень хорошо.

**Е.Б.:** В 1990-е внутри интеллектуальной традиции начинает формироваться устойчивая оппозиция либерально-капиталистическому дискурсу в оценке реальности, политики и повседневности. Прежде всего я вспоминаю Жака Деррида, который оспаривал позицию Фрэнсиса Фукуямы относительно «конца истории» в своей книге «Призраки Маркса». Деррида настаивает на необходимости переосмысления марксизма в условиях доминирования неолиберальной идеи и – в общем-то, профетически – указывает на угрозу, которая станет реальной, если мы этого не сделаем. Постковидные годы продемонстрировали, что Деррида был прав. Можно вспомнить и целую плеяду итальянских социальных мыслителей, которые стремились увидеть в этой внеисторичности и вневременности условие формирования новых форм политической субъективности – известного как «множество»<sup>3</sup>.

Все это требует пристального анализа, но я заострил бы внимание на том, что эти лево-ориентированные философские

**3** Множество (*multitude*) – понятие в политической философии, разрабатываемое итальянским неомарксизмом и связываемое с именами Антонио Негри, Майкла Хардта и Паоло Вирно. Множество – это политический субъект и тип общности, который нельзя описать какой-либо гомогенной категорией вроде расы, нации, класса, гендера и прочих. В случае множества характерно сохранение различий идентичностей, а коллективность основывается на факте общего имманентного существования. Подобный тип политической субъективности противопоставляется понятиям Нового времени – «массам» и «народу». Множества возникают в условиях нематериального и прекарного труда конца XX века. Своему современному значению понятие обязано критическому анализу сочинений Бенедикта Спинозы.



*Евгений Былина – теоретик культуры, исследователь звука, куратор и музыкант. Редактор серии «История звука» в издательстве «Новое литературное обозрение».*

ЕВГЕНИЙ БЫЛИНА, КИРИЛЛ  
КОБРИН, КОНСТАНТИН  
МИТРОШЕНКОВ

ДЕСЯТЬ ЛЕТ, КОГДА  
ВСЕ КОНЧИЛОСЬ

программы придают огромное значение нематериальному, прекарному, творческому или интеллектуальному труду. Тем самым, как мне кажется, они фиксируют очень важные изменения, без которых невозможно говорить о 1990-х и их последующем эффекте: именно 1990-е являются последней эпохой, которая подарила нам действительно радикально новые средства производства, изменившие ландшафт бытования культуры и повседневной жизни. Те же английские интеллектуалы – вспомним CCRU<sup>4</sup> – приветствовали новые технологии и видели в них возможность качественного обновления реальности. Хэзерли учитывает эти идеи, поскольку соприкасался с участниками философского кружка из Уорика, хотя и был чуть их моложе: в своей статье он говорит, что главной британской поп-музыкой 1990-х был джангл – гиперболизированная дистопичная электроника.

Парадоксальным образом многие футуристические акселерационистские идеи получили в наше время не самое лучшее развитие. А идеи Антонио Негри и Паоло Вирно о том, как культурный труд позволит выпасть из капиталистических схем взаимоотношений, оказались неосуществимыми. В любом случае главное – это фокус на средствах производства и цифровых медиа. В 1990-х возникает современный мир всевозможных устройств – и эти вещи продолжают оказывать решающее влияние на нашу жизнь.

**Предложенное Оуэном Хэзерли описание 1990-х отличается от того, как этот период воспринимают люди из постсоветского пространства. Главное отличие – это отсутствие ощущения пускай и обманчивой, но все же стабильности**

К.К.: Вы сказали, что в 1990-е последний раз были изобретены и вошли в обиход новые средства производства, которые производят культурные продукты. Также есть расхожее утверждение, что 1990-е – это последние десятилетие, когда в поп-музыке было изобретено что-то *принципиально новое*. Я до конца не уверен в этом, поскольку очень сложно сказать, что такое «принципиально новое» применительно к поп-культуре

<sup>4</sup> CCRU (Cybernetic Culture Research Unit) – философский кружок, основанный британской исследовательницей феминизма Сэди Планта в середине 1990-х в Уорикском университете (Великобритания). Работы его участников оказали большое влияние на спекулятивную философию, современное искусство, медиатеорию, музыкальную критику, саунд-арт и литературу. В разные годы в нем состояли философы Ник Лэнд, Рэй Брассье, Иэн Гамильтон Грант, критики Марк Фишер и Кодво Эшун, медиатеоретик Лучана Паризи, редактор Робин Маккей, куратор и электронный музыкант Стив Гудман (*Code9*) и многие другие.

и к поп-музыке. Но общее ощущение – мы же говорим о том, что старомодно описывается как *zeitgeist*, – действительно состоит в том, что с точки зрения поп-музыки все новое кончилось в 1990-е.

Любопытно, что и здесь символической датой будет 2001-й. Параллельно с 9/11 – ключевым политическим и символическим событием, произошедшем в Нью-Йорке, – там же появляется группа «The Strokes», с которой все старое в рок-музыке начинается как бы заново: от гаражного рока до пост-панка. И начинается так, будто до «The Strokes» ничего этого не было. «Is This It» первый альбом группы вышел не через пятьдесят лет после конца «предыдущих стилей» и соответствующих способов художественного мышления – нет, тем «предыдущим людям», с которых «The Strokes» делали свой как бы новый стиль, было еще лет по 40–45...

Возвращаясь к 1990-м: Евгений упомянул некоторые вещи в теории, которые в том десятилетии в каком-то смысле соответствовали тому, о чем мы сейчас говорим. Константин, а что, на ваш взгляд, появилось тогда, о чем мы можем сказать: «Ага, это 1990-е, и это соответствует, условно, “концу истории”»?

**К.М.:** Удивительным образом нарратив о «конце истории» существует с нарративом о «конце теории», который продвигает тот же Фредрик Джеймисон в своих лекциях о послевоенной французской теории<sup>5</sup> и Терри Иглтон в книге «After Theory»<sup>6</sup>, – то есть люди, явно оппонирующие Фукуяме и всей неолиберальной мысли. Они датируют «конец теории» 1990-ми и связывают его с наступлением постмодернизма. Указание на «смерть теории» в этот период крайней любопытно: люди не перестали заниматься теорией, но сами формы ее бытования изменились.

Развивая мысль Джеймисона и обращаясь также к идеям Галина Тиханова<sup>7</sup>, я сказал бы, что в 1990-е завершилась институционализация теории, у нее появилось свое дисциплинарное пространство: например, в США это отделения английской литературы и сравнительного литературоведения. Если вы хотите существовать в этом пространстве, то вам нужно играть по его правилам. Если вы собираетесь совершить теоретическую интервенцию, то вам необходимо предварительно воздать должное всем предшественникам и соорудить на основе их идей собственный концептуальный аппарат, а не действовать так, будто вы первооткрыватель в своей области. Поэтому се-

**ЕВГЕНИЙ БЫЛИНА, КИРИЛЛ  
КОБРИН, КОНСТАНТИН  
МИТРОШЕНКОВ**

ДЕСЯТЬ ЛЕТ, КОГДА  
ВСЕ КОНЧИЛОСЬ

**5** JAMESON F. *Years of Theory: Postwar French Theory to the Present*. London; New York: Verso, 2024.

**6** EAGLETON T. *After Theory*. New York: Basic Books, 2003.

**7** ТИХАНОВ G. *The Birth and Death of Literary Theory: Regimes of Relevance in Russia and Abroad*. Stanford: Stanford University Press, 2019.



годня невозможно написать десятистраничное эссе и перевернуть игру, как это сделали Виктор Шкловский или Ролан Барт. То есть вы, конечно, можете написать такое эссе, но едва ли его воспримут всерьез. Скорее вы столкнетесь с противодействием институции, возмущенной тем, что кто-то отказывается играть по ее правилам.

**К.К.:** Но ведь Шкловский столкнулся с инерцией – она была о-го-го какой! Барт – тем более: что может быть сильнее французской академической инерции!

**К.М.:** Да, Шкловский и Барт сталкивались с институциональным давлением, но это было давление совершенно иного рода. Сегодня слишком смелая теоретическая интервенция может быть отвергнута институцией, которая как раз была порождена теорией и чей канон состоит из смелых теоретических интервенций. То есть от студентов, изучающих английскую литературу или сравнительное литературоведение, ожидают, что они освоят список текстов, которые радикально порывали с академическими традициями своего времени, но при этом производят на выходе диссертацию, которая строго следует всем современным конвенциям.

Как пишет Джеймисон, теория в том виде, в котором она сложилась к 1970-м, была модернистским проектом, ориентированным на постоянное обновление концептуального аппарата и низвержение прошлых авторитетов. Конечно, как и в случае с художественным модернизмом<sup>8</sup>, риторика инновации во многом была просто инструментом самолегитимизации, но она все равно крайне симптоматична для своего периода. Символично, что именно Джеймисон – совершенно модернистский по духу мыслитель и один из последних больших теоретиков современности – выступает в своих лекциях как завершитель или даже гробовщик всего теоретического проекта XX века.

**К.К.:** Но Ник Лэнд с соратниками появился же в 1990-е – разве это не новое? Разве это не в какой-то степени репрезентация в философском поле того, что происходило в реальной жизни в 1995-м не в Лондоне, а в Саутгемптоне?

**Е.Б.:** Я согласен с экскурсом Константина: 1990-е – это время последних больших философских проектов. Причем осуществлялись они людьми, которые «вошли в профессию» и стали участниками западноевропейского интеллектуального поля в 1970-е, а то и раньше. Современное же производство акаде-

**8** Джеймисон Ф. *Модернизм как идеология* // Неприкосновенный запас. 2014. № 6(98) ([www.nlobooks.ru/magazines/nekprkosnovenny\\_zapas/98\\_nz\\_6\\_2014/article/11173/](http://www.nlobooks.ru/magazines/nekprkosnovenny_zapas/98_nz_6_2014/article/11173/)).

мического и параакадемического знания вписано в целую сеть индустриальных, этических, институциональных механизмов, которые, на мой взгляд, очень далеки, скажем так, от живого полета мысли и вынуждают работать согласно единственно возможным правилам.

Причем и случай Лэнда, и ССРУ в этом смысле показателен. Несмотря на свою заразительность и очарование, прагматически их теоретические построения оказались не очень продуктивными. Большинство участников ушли из академии, стали заниматься музыкальной критикой, современным искусством и кураторством. Подобная стратегия мысли и письма в большей степени повлияла на современную арт-критику. Ныне самые интересные интервенции в область знания происходят не за кафедрой, а в галереях и клубах. Лично я не вижу в этом проблемы – но не это ли конец теории, о котором говорит Джеймисон? Следует детальней описать его разграничение модернизма и постмодернизма, но мне кажется, что под «теорией» Джеймисон имеет в виду именно последние позднемодернистские проекты, сформировавшиеся вокруг и после 1968 года.

**ЕВГЕНИЙ БЫЛИНА, КИРИЛЛ  
КОБРИН, КОНСТАНТИН  
МИТРОШЕНКОВ**

ДЕСЯТЬ ЛЕТ, КОГДА  
ВСЕ КОНЧИЛОСЬ

**Если вы собираетесь совершить теоретическую интервенцию, то вам необходимо предварительно воздать должное всем предшественникам и соорудить на основе их идей собственный концептуальный аппарат, а не действовать так, будто вы первооткрыватель в своей области.**

**К.К.:** Мысленно переместимся из западного мира в постсоветский. По меньшей мере два с половиной десятилетия меня не покидает ощущение, что русский культурный национализм постсоветского образца во многом – я сильно преувеличиваю, но все же – был изобретен в рамках так называемого «русского рока».

К примеру, если проследить за трансформацией Бориса Гребенщикова и его группы, то до конца 1980-х перед нами классический «Аквариум» с западными референсами, кельтской мифологией и прочим, включая сочинения Джона Рональда Толкиена. «Аквариум» – международный, интернационалистский. И вдруг появляется «Русский альбом» – это начало 1990-х, и далее начинается какой-то абсолютно лубочный ряд, который к середине «нулевых» заканчивается нынешней версией БГ, где перемешаны все предыдущие его периоды. Как будто миссия выполнена: он – вместе с еще несколькими исполнителями



и группами своего и следующего поколения – перенес в культурный мейнстрим фольклорный русский культурный национализм, точнее псевдофольклорный или даже матрешечный. Перенес от очень тонкого романтика Башлачева<sup>9</sup> к мейнстримному «русскому року», который воспроизводит себя с помощью медиа-индустрии и становится культурной силой, которая во многом определяет общественное сознание.

Это очень характерное проявление определенного изменения сознания, культурных элит и общества. Я не знаю, насколько популярен был «Аквариум» в самом конце перестройки; думаю, популярность была значимой, но не массовой. Фаны были – многочисленные, преданные, среди культурных мальчиков и девочек, и среди интеллигенции постарше, – но в тотальной борьбе за популярность «Аквариум» проигрывал и «Кино», и «Гражданской обороне»: группам с более, так сказать, демократической эстетикой. И «ДДТ», наверное, был популярнее «Аквариума». И вдруг начинаются 1990-е, и с помощью всех этих «Русских альбомов» у БГ собирается абсолютно новая аудитория, которая хочет именно *такого*.

Евгений, что вы думаете по этому поводу?

**Е.Б.:** Простой ответ на ваш вопрос – вновь вспомнить слова «это было навсегда, пока не кончилось». Мне кажется, что смена магистрального настроения той музыки, о которой вы говорите, была обусловлена распадом Советского Союза и последовавшим за этим бурным переозначиванием жизненных координат. Ведь группы, которые сформировались в последнее десятилетие СССР, так или иначе осмыслили диссидентскую травму советского со всеми сопутствующими фантазиями о другой утопии. Когда она так или иначе осуществилась, то возникли национальные сюжеты вокруг «особого пути», результат которых мы наблюдаем в 2026 году. Был также радикально другой маршрут переживания развала СССР и наследия советского, лучше всего воплощенный в фигуре любимого музыканта культурной журналистики последнего десятилетия Егора Летова.

Но мне было всегда интереснее думать о музыке, заявившей о себе непосредственно в 1990-е. Я вспоминаю прежде всего Илью Лагутенко<sup>10</sup>, который, начав еще в 1980-е, попытался создать по-настоящему глобалистский и интернациональный образ поп- и рок-музыки на фоне «конца истории». Я уверен, что «Мумий тролль» – пожалуй, самая выдающаяся русская группа

**9** Александр Башлачев (1960–1988) – рок-бард, один из выдающихся поэтов советского рок-андерграунда второй половины 1980-х.

**10** Основатель и лидер группы «Мумий Тролль», чьи альбомы конца 1990-х пользовались широкой популярностью благодаря тонким, веселым текстам – и прихотливой эстетике имиджа самого Лагутенко.

1990-х – мог стать еще одним лейтмотивом в тексте Оуэна Хэзерли, если бы он писал на русском материале и о постсоветской истории. Второй такой коллектив – «Океан Ельзи» до того, как они окончательно превратились в миф.

1990-е в отечественной поп-музыке – время странных гибридов и неустойчивых жанров, где граница между «серьезным роком» и «поверхностной попсой» ненадолго размылась. Есть множество примеров поп-музыки того десятилетия, которая пыталась рефлексировать уникальность нового времени – времени, которое, как дырявое решето, пропускало через себя различные темпоральные нарративы. Константин очень правильно указал на то, что конец Советского Союза – это время интенсивной историчности. Действительно, это время дисхронии – большая часть опыта XX века стала явленной в одночасье и рассеялась метаслоями в пространстве культуры. На мой взгляд, музыка стран бывшего СССР очень чувствительно и внимательно к этому отнеслась и уловила это временное наложение.

Мне кажется, что образ современного национального сознания рождался в русской поп-музыке несколько позже. Во многом его символизирует самое отвратительное радио в истории человечества – известное как «Наше радио». Я верю, что какой-нибудь бескомпромиссный социолог музыки однажды решится нырнуть туда и описать этот процесс со всей беспристрастностью. Впрочем, подобные попытки уже предпринимались. «Наше радио» уничтожило (естественно, не окончательно) полистилистичность и полиисторичность популярной музыки, которая была характерна для 1990-х. Кроме того, оно вновь вернуло изжившую себя оппозицию, знакомую всем исследователям популярной музыки под именем «рокизма»: есть старая мифология ленинградского рок-клуба, а есть остальная музыка, презрительно называемая «попсой». Все это произошло скорее в начале 2000-х.

**К.К.:** О, да: есть рокеры, а есть попса. То, что вы сказали о «Нашем радио», очень важно в контексте отношений медиа-индустрии и поп-музыки. Скажем, британская индустрия медиа – корпорация «Би-би-си», такие передачи, как «Top of the world» и прочие, – она и взрастила разнообразие жанров, артистических подходов в мейнстриме. Это разнообразие показывали по телевидению в прайм-тайм, и без этого никто и никогда не знал бы о существовании девяти десятых самых известных британских групп и исполнителей на свете.

Константин, что вы думаете по этому поводу?

**К.М.:** Я не музыкальный критик и не теоретик музыки, поэтому просто приведу пару примеров из собственного слушатель-

ЕВГЕНИЙ БЫЛИНА, КИРИЛЛ  
КОБРИН, КОНСТАНТИН  
МИТРОШЕНКОВ

ДЕСЯТЬ ЛЕТ, КОГДА  
ВСЕ КОНЧИЛОСЬ



ЕВГЕНИЙ БЫЛИНА, КИРИЛЛ  
КОБРИН, КОНСТАНТИН  
МИТРОШЕНКОВ

ДЕСЯТЬ ЛЕТ, КОГДА  
ВСЕ КОНЧИЛОСЬ

ского опыта. Во-первых, кажется, что важной частью перестроечной и ранней постсоветской культуры было всматривание в собственную русскость и разные ее зловещие составляющие. Мне вспоминается группа «Тупые» с песней про «страшный русский ренессанс», хотя это и не самый показательный пример. Желание говорить о русскости совершенно понятно, учитывая, что невозможность прямого выражения националистических идей в СССР сделала националистический дискурс очень привлекательным для разных политических и культурных сообществ – можно вспомнить «русскую партию» или деревенскую прозу<sup>11</sup>. Но тот же позднесоветский и постсоветский культурный национализм внес свой вклад в ситуацию, которую мы наблюдаем сегодня, и это обстоятельство заставляет подходить к нему гораздо более критически.

**1990-е в отечественной поп-музыке – время странных гибридов и неустойчивых жанров, где граница между «серьезным роком» и «поверхностной попсой» ненадолго размылась. Есть множество примеров поп-музыки того десятилетия, которая пыталась рефлексировать уникальность нового времени.**

Во-вторых, мне хотелось бы вернуться к очень верному замечанию Евгения о полиисторичности. Перестройка и распад СССР создали уникальную ситуацию постмодернистской историчности. С одной стороны, люди остро ощутили, что даже самые привычные вещи подвержены историческим изменениям, с другой – с началом гласности на них хлынул огромный поток информации о преступлениях советской власти и неприглядных эпизодах национального прошлого. Разные исторические пласты вдруг вышли на поверхность и стали частью актуального настоящего. Интересно, как популярная культура реагировала на этот «взрыв из прошлого». Мне вспоминаются две песни с альбома группы «Аукцыон» «Как я стал предателем» – «Осколки» и «Нэпман», – которые работают с мифологизированными и фантазийными образами советского прошлого. В «Осколках» речь идет о походе советской армии в неназванную страну – мне почему-то всегда при прослушивании этой песни в голову приходит советско-польская война и то, как она изображается в «Конармии» Бабея. «Нэпман», как следует из названия, работает с образами периода НЭПа, которые

**11** Разувалова А. *Писатели-деревенщики. Литература и консервативная идеология 1970-х годов*. М.: Новое литературное обозрение, 2015.

как раз стали актуальны в конце 1980-х в контексте попыток реформировать советскую экономику и ввести ограниченные рыночные элементы.

Для описания культурной ситуации конца 1980-х – начала 1990-х может пригодиться предложенное Эрнстом Блохом понятие «неодновременности одновременного», или «несинхронности синхронного», как его иногда переводят<sup>12</sup>. В тот период сосуществовали как элементы разных способов производства, так и разные культурные парадигмы и порожденные ими исторические репрезентации.

Я позволю себе еще немного развить мысль про национализм в русской/российской музыке и заглянуть в более поздний период. Популярность «русского рока» привела к тому, что новые группы, появлявшиеся в России в конце 2000-х, стали отказываться от русского языка и петь на английском. Но волна англоязычного инди-рока тоже породила реакцию, и в середине 2010-х молодые музыканты начали массово возвращаться к русскому. Русскоязычный инди-рок и пост-панк оказались столь популярны, что критики и журналисты заговорили даже о «новой русской волне», эмблемой которой стал фестиваль «Большой». Нельзя сказать, что заявившие тогда о себе группы и исполнители продвигали националистическую повестку. Но все же в середине 2010-х снова пробудился интерес к русскости, к тому культурному контексту, который отличает жителей постсоветской России от людей из Западной Европы или США. Отсюда характерная для части новой русскоязычной музыки романтизация панелек, электричек и других узнаваемых примет советского и постсоветского быта.

Получается, что в русской/российской музыке последних 30–40 лет можно выделить несколько циклов космополитичности и культивирования русскости – если этот термин здесь уместен.

**К.К.:** Это русскость именно в культурном смысле этого слова.

**Е.Б.:** Позволю себе сделать небольшую ремарку. Мне кажется, в 2010-е в популярной музыке происходит возвращение «советского» – но уже как призрака или фантома. «Советское» здесь сто́ит брать в кавычки, потому что оно покрытой патиной времени: к нему обращаются люди, которые едва коснулись этого опыта, либо знакомы с ним исключительно через культурные артефакты. Об этом очень хорошо писала культуролог Мария Энгстрем в статье «Ресайклинг позднесоветской контркультуры и новая эстетика “второго мира”», также подобные мотивы есть в книге Дарьи Журковой «Песни ни о чем?».

**12** Bloch E. *Nonsynchronism and the Obligation to Its Dialectics* // *New German Critique*. 1977. № 11. P. 22–38.

**ЕВГЕНИЙ БЫЛИНА, КИРИЛЛ  
КОБРИН, КОНСТАНТИН  
МИТРОШЕНКОВ**

ДЕСЯТЬ ЛЕТ, КОГДА  
ВСЕ КОНЧИЛОСЬ



Предложенный мною маршрут хонтологической и фантомной работы с советским был характерен далеко не для всей музыки, которая создавалась в России и заявляла о себе в 2010-е. О самой популярной – хип-хопе – я ничего не могу сказать, потому что попросту плохо ее знаю (да и нельзя говорить обо всем жанре). Определенно, с точки зрения социологии музыки там было все иначе – и наверняка жутко интересно. С ходу можно вспомнить только случай Славы КПСС, который обернул эту рефлекссию в злую иронию.

**К.К.:** Вернемся к 1995 году в Британии и к тому, что писал Хэзерли. С одной стороны, этот год – кульминация западного мира, данного в случае Британии в виде определенного типа политики, который воплотился в премьерство Тони Блэра в кампанию *Cool Britannia*, бритпоп и тому подобные вещи. С другой стороны, мы не можем сказать, что 1995-й или какой-то другой год является пиком, к примеру, американской истории 1990-х. Все случаи разные: Германия и Франция, Швеция или Португалия, к примеру. Объединяет эти и многие другие страны то, что для них 1990-е – это период между 1991-м, когда распался Советский Союз, и 2001-м, когда произошел теракт 9/11. Старый мир тогда кончился, и не потому, что теоретики что-то сказали, – он кончился на практике для большинства населения этого мира.

Чем события 2001 года отличаются от 1991-го? 2001 год реально изменил большую часть мира, нежели распад Советского Союза, – не только Соединенные Штаты или западный мир плюс Афганистан и Ирак. Это было потрясение всего существования арабского мира, Ближнего и Среднего Востока, и далее по принципу домино: гражданские войны, падения режимов, десятки миллионов беженцев, а это реактивно вызвало резкое изменение политики уже в Европе, в западном мире – с соответствующей, уже новой, реакцией там, что раньше называли «третьим миром».

Я часто в этой связи вспоминаю Томаса Карлейла и его рассуждения о роли личности в истории. Вроде бы такого рода концепции безвозвратно устарели – но Мохаммед Атта<sup>13</sup> и его поделщики действительно изменили этот мир. Мир был готов к переменам, но именно террористы 11 сентября подтолкнули его к радикальным трансформациям. Уже поэтому 1990-е кажутся временами хотя бы относительной безопасности – и не только для жителя Британии или США. Можем ли мы описать это десятилетие с этой точки зрения? Как это сделать? Придумать новую «социальную историю»? Изобрести – на

**13** Предводитель группы радикальных исламистов, совершивших теракты в США 11 сентября 2001 года.

манер В.Г. Зебальда – «Всеобщую историю страдания»? Как описать, концептуализировать историю миллиарда людей, как и чем *измерить* катастрофическое возрастание уровня страдания с началом ХХI столетия? Вот проблема, которую не решить. Что произошло в начале 2000-х – падение «старого порядка»? Был ли мир образца 1990-х *ancien régime*? Или мы говорим о потрясении меньшего масштаба?

Константин, что вы об этом думаете?

ЕВГЕНИЙ БЫЛИНА, КИРИЛЛ  
КОБРИН, КОНСТАНТИН  
МИТРОШЕНКОВ

ДЕСЯТЬ ЛЕТ, КОГДА  
ВСЕ КОНЧИЛОСЬ

**1990-е – это период между 1991-м, когда распался Советский Союз, и 2001-м, когда произошел теракт 9/11. Старый мир тогда кончился, и не потому, что теоретики что-то сказали, – он кончился на практике для большинства населения этого мира.**

**К.М.:** Вы так и задумывали, что каждый новый вопрос будет сложнее предыдущего?

**К.К.:** Нет. Мы же отщипываем кусочки от истории, берем пробы. Делаем, так сказать, историографическую биопсию.

**К.М.:** Я не возьмусь сравнивать 1991-й с 2001-м и решать, какой из них оказал большее влияние на последующую историю. Но нужно отметить одно изменение, которое принес 1991 год. Как пишет все тот же Джеймисон, распад СССР нарушил не только геополитический, но и концептуальный баланс. При всех известных проблемах СССР само его существование давало левым интеллектуалам надежду на то, что альтернатива капитализму возможна. Я говорю сейчас не о сталинистах или поклонниках Брежнева, а о тех, кто вполне критически относился к советскому опыту, но тем не менее осознавал его важность. С исчезновением СССР вера в возможность альтернативного пути пошатнулась. Реформы в Китае, после которых страна двинулась в направлении госкапитализма, а не «социализма с человеческим лицом», как того хотели левые интеллектуалы, тоже сыграли важную роль в этом отношении.

**К.К.:** А вам не кажется, что сейчас – может быть, пока чисто психологически – мы переживаем очень похожую ситуацию с резким изменением глобальной роли США при Трампе? Мы всегда знали, как бы мы ни относились к этой стране, само ее наличие делает наш мир устойчивым. А сейчас Америка *точно так же, как СССР, самоустраниется.*



**К.М.:** Да, вы указали на очень существенный момент. Само исчезновение альтернативного центра тяжести сильно воздействует на наше политическое воображение, даже если мы прекрасно осознаем, что этот альтернативный центр вовсе не представлял собой утопическое пространство всеобщего благополучия.

Возвращаясь к разговору о распаде СССР, я хотел бы упомянуть книгу Сьюзен Бак-Морс «*Dreamworld and Catastrophe*», в которой осмыслиется опыт 1991 года. Бакс-Морс пишет, что конец СССР подвел черту и под западным современным проектом, который, с ее точки зрения, основывался на вере в то, что технический прогресс и модернизация могут радикально улучшить благосостояние широких слоев населения<sup>14</sup>.

В 1990-е же окончательно утверждается циничная неолиберальная идея, суть которой состоит в следующем: да, пускай общество несправедливо и крошечная часть населения планеты владеет большей частью его богатств – но таково устройство мира, ничего не поделаешь; хорошо, что у нас есть гигантские корпорации, которые создают хотя бы какие-то рабочие места; ну, а если вам не досталось рабочего места или вы лишились его в результате сокращений, то ничего страшного – просто попробуйте еще раз! Лукач сказал бы, что это характерная уловка буржуазной идеологии: пытаться выдать результат конкретных исторических процессов за некую вневременную «суть вещей».

Такая циничная точка зрения на устройство общества стала особенно популярной на постсоветском пространстве, и это еще одна важная особенность 1990-х. Было бы интересно подумать о том, как популярная культура реагировала на это страшное откровение.

**К.К.:** Тот особый цинизм, о котором говорил Константин, обнажение, редукция всех вещей до их предполагаемых основ – это еще и история 1980-х. Это история победы неолиберализма прежде всего в англосаксонских странах – в Великобритании и Соединенных Штатах – в правление соответственно Тэтчер и Рейгана. В отличие от окружающего мира, общество этих стран, политическая система, культурные институции и прочее столкнулись с таким подходом как минимум на десять лет раньше.

И если говорить о британской поп-музыке, то уже в 1980-е она реагировала на эту ситуацию. Большая часть прогрессивной британской поп-музыки того периода была прямо политически заряжена, а если нет – то сама являлась политическим жестом, представляя собой или посредством себя мировоззрение и настроения тех социальных групп, которые стали жерт-

**14** BUCK-MORSS S. *Dreamworld and Catastrophe: The Passing of Mass Utopia in East and West*. Cambridge: The MIT Press, 2000.

вой новой политики, неслыханной еще в 1970-е. В 1979 году в Великобритании к власти пришла политик, которая сказала: «Нет такой вещи, как общество, а есть отдельные мужчины и женщины»...

ЕВГЕНИЙ БЫЛИНА, КИРИЛЛ  
КОБРИН, КОНСТАНТИН  
МИТРОШЕНКОВ

ДЕСЯТЬ ЛЕТ, КОГДА  
ВСЕ КОНЧИЛОСЬ

**Е.Б.:** ...и добавила: «Альтернативы не существует».

**К.К.:** Да – а такого ни один британский политик раньше не мог себе позволить, потому что в XX веке вся британская политика строилась вокруг *communities*.

Именно такого рода политики стали образцами для постсоветской России 1990-х. И здесь я веду разговор о 1990-х отчасти с позиции наблюдателя, который, например, видел Маргарет Тэтчер на пешеходной улице Нижнего Новгорода под названием Большая Покровка. Ее пригласил Борис Немцов, который был тогда нижегородским губернатором.

Но вернемся в Британию. Итак, столкнувшись уже в 1980-е с этим шоком, в 1990-е и британские политики, и британское общество, и британская поп-культура вели себя совершенно иначе, нежели десятью годами раньше и нежели другие страны в подобной ситуации. В этом особенность Британии, и этим ее случай интересен. У британской политики и культуры уже был опыт работы в ситуации триумфа неолиберализма, а бритпоп, безусловно, порождение этого опыта. Тони Блэр с его новым лейборизмом был продолжением тэтчеризма, но сильно «подкрученным» под надобности электоральной политики 1990-х. Это был уже не дикий и отчасти наивный неолиберализм Тэтчер, а приглаженный и гуманный неолиберализм под видом лейбористской политики. И потому интересно посмотреть, чем тогда был бритпоп с политической и социальной точки зрения. Евгений, как вы полагаете?

**Е.Б.:** Сегодня была произнесена важная формула Эрнста Блоха о «неодновременности одновременного». Мыслители вроде Джорджо Агамбена или Жака Деррида, сильно инспирированные идеями Блоха, постоянно к ней возвращаются в своих текстах 1990-х, пытаясь зафиксировать и описать темпоральную «поломку» модернистского проекта – и увидеть в этом возможность для радикального обновления.

Описание Оуэна Хэзерли британских 1990-х в музыке позволяет включить их в принципиально новую культурную логику, которая повсеместно станет более очевидной уже в новом тысячелетии. Поп-культура Британии той поры – в частности бритпоп – создала первую массовую художественную практику, которая не грезила поиском нового, а ставила под вопрос саму возможность этой новизны. Подлинно постмодернистская эпо-



ха, если воспользоваться терминологией Джеймисона. То, как он описывает распад взаимосвязи означающего и означаемого, которому тем не менее необходим какой-то внешний бросок в реальное, близок к анализу Хэзерли. Опираясь на совершенно иной язык, Хэзерли пытается осмыслить временную петлю возвращения бритпопа и – шире – британской поп-музыки 1990-х сегодня. Если мы внимательно взглянем на творчество упоминаемых им групп, то увидим, что оно было занято реактивацией утраченных утопических возможностей. Дословная формулировка из других, более известных, текстов Джеймисона.

Исчезновение утопий и утрата историчности в британской – да и вообще в западноевропейской – поп-культуре происходит раньше, в конце 1970-х. Единственной новой практикой, стремившейся мыслить будущее, была электроника, но это будущее (и его история) были абсолютно дистопичны: мир победивших машин, странных новых вещей, гибридных тел. Если же мы взглянем даже на то, что предшествовало бритпопу – шугейз или мэдчестер<sup>15</sup>, – то поймем, что эти жанры обладали тем или иным ностальгическим императивом.

И, несмотря на проскальзывающий снобизм Хэзерли, он как пронизательный слушатель делает очень тонкий вывод, когда говорит, что британский рок 1990-х был изначально ривайвлом, формой ретромании. Выходит, сейчас мы имеем дело с ривайвлом, но это отнюдь не катастрофа. Несмотря на то, что описанные им группы выбраны абсолютно произвольно (Хэзерли честно признает, что руководствуется собственной памятью и вкусом), у них есть общая черта – они являются примерами рефлексирующей ностальгии, пронизательно описанной Светланой Бойм. Более того, здесь и в прекрасной книге о «Pulp» Хэзерли показывает, что ностальгия и ретромания бывают разными, не всегда реакционными и архаичными. Да и бросив беглый взгляд на западноевропейскую историю, нельзя ли сказать, что ретромания – это модус, в рамках которого искусство большую часть времени и развивается?

**К.К.:** Разница заключается только в том, насколько хронологически отдаленно находится объект этого ретро...

- 15** Шугейз (*shoegaze*, производное от *shoe gazing* – «пялиться на обувь») – собирательное название различных форм британского альтернативного рока на рубеже 1980–1990-х. Группы этого экспериментального направления объединяла любовь к шумному, но в то же время эфемерному звучанию, основанном на избыточном использовании гитарных эффектов, искажений сигнала и создании «стены звука». Музыканты на сцене часто смотрели на педали эффектов, а не на публику – отсюда название. Самые известные коллективы – «My Bloody Valentine», «Slowdive», «Ride», «Lush». С конца 2000-х жанр вновь обрел популярность и был переосмыслен современными инди-группами. Мэдчестер (*Madchester*) – музыкальное движение, возникшее в Манчестере в конце 1980-х, которое прежде всего ассоциируется с лейблом «Factory Records». Общим для его представителей было стремление сочетать гитарную рок-музыку и танцевальную электронику, прежде всего эйсид-хаус. Самые известные группы – «The Stones Roses», «Happy Mondays», «808 State».

Е.Б.: Да, но время сейчас схлопывается, *the time is out of joint*.

Мне очень нравится, что Хэзерли решает просто не говорить про «Oasis» и «Blur» – красноречивый жест для тех, кто в теме. Его слух прикован к «Pulp» и «Suede» – группам, возвращавшимся к глэму и расшатывавшим традиционные гендерные и социальные роли. В свою очередь глэм стал последним, на мой взгляд, продолжением концептуализма в искусстве, которое подвешивало природу самого высказывания, превращало его в игру, пыталось в этом жесте дать ему новое значение либо девальвировать исходное содержание – превращало искусство в способ мета-рефлексии. Один из моих любимых треков «Pulp» – «Glory Days», кода альбома «This is Hardcore». В нем Джарвис Кокер иронично сталкивает две идеи будущего – космической эпохи и *Cool Britannia*. Вместо полетов в космос у нас грязные туалеты на вокзале.

ЕВГЕНИЙ БЫЛИНА, КИРИЛЛ  
КОБРИН, КОНСТАНТИН  
МИТРОШЕНКОВ

ДЕСЯТЬ ЛЕТ, КОГДА  
ВСЕ КОНЧИЛОСЬ

**Ностальгия и ретромания бывают разными, не всегда реакционными и архаичными. Бросив беглый взгляд на западноевропейскую историю, нельзя ли сказать, что ретромания – это модус, в рамках которого искусство бо́льшую часть времени и развивается?**

«Suede» занимались близкими вещами, заставляя нас вновь вспомнить Боуи и «Roxу Music», показавших невозможность аутентичности в музыке. Возможно, это слабая позиция с точки зрения политической теории – не прямое политическое высказывание, а скорее признание и комментарий о том, что поп-культура неспособна на подобное высказывание. Но из этого можно вычленить множество позитивных следствий, несмотря на то, что музыка перестала быть событием, как в XX веке. Да и музыкально эти два коллектива умудрились удивить даже в 2025 году.

К.К.: Я помню, как в 1990-е, когда в России появились альбомы неведомых до того «Oasis» и «Blur», я слушал их и подумал, что друзья, которые принесли кассеты, решили надо мной пошутить. Слушаю «Oasis», и мне кажется, что это неизвестный сольник Джона Леннона, которого я терпеть не могу. Просто с более продвинутой гитарой – ну, думаю, нашел другого гитариста, хорошего.

Е.Б.: Еще один важный момент, – который проявлен в тексте Хэзерли и совершенно неприменим в наших реалиях – возможно, позволит объяснить, почему в Великобритании попу-



ЕВГЕНИЙ БЫЛИНА, КИРИЛЛ  
КОБРИН, КОНСТАНТИН  
МИТРОШЕНКОВ

ДЕСЯТЬ ЛЕТ, КОГДА  
ВСЕ КОНЧИЛОСЬ

лярная музыка гораздо в большей степени является политическим событием, чем в США или даже в бывшем СССР. Музыка в Британии – это маркер социального класса, Великобритания – единственная страна, где содержимое твоего плейлиста может сказать о тебе все. Достаточно вспомнить войну между «Blur» и «Oasis» либо в очередной раз обратить внимание на выбор и предпочтения самого Хэзерли в обсуждаемом тексте. Музыка в Британии, во всяком случае в 1990-е, требует высоких ставок. Музыкальные практики сильно завязаны на социальную идентичность и социальную репрезентацию. Это главный вывод, который мы можем вынести из эссе Хэзерли.

В чем я не согласен с ним – это в том, что 1990-е вернулись именно в 2025-м. Произошло это гораздо раньше: Джарвис Кокер и Бретт Андерсон активно занимались искусством на протяжении последнего десятилетия, а «Saint Etienne» вообще только сейчас сообщили, что выпустили последний в их карьере альбом. Главное же, как мне кажется, вот что: в западной логике поп-культуры 1980-е окончательно умерли. Сейчас закончился главный сериал планеты «Stranger Things», и даже в нем уже видно, что фантазматичный мир превратился в кошмар, который героям необходимо каким-то образом исправить. Может быть, это говорит о том, что коллективная ностальгия будет по 1990-м, но я ставлю на то, что все больше и больше будут вспоминать «нулевые» – как последнее условно стабильное время до мирового кризиса 2008-го, до бесконечных рилсов и нейросетей.

К.К.: Меня всегда интересовало, почему нигде, кроме Британии, разговор о поп-музыке не приводит к извлечению из него невероятных смыслов, суперсмыслов, мегасмыслов – теоретических и политических. Это напоминает то, как в русской культурной традиции из разговоров о русской литературной классике выводят все значения нашего мира и – особенно – России. Это вещи симптоматичные. Без понимания того, почему в России все вытягивается из «великой русской литературы», мы ничего не поймем ни в русской истории, ни в русской культуре. И в случае Британии тоже ничего не поймем.

Ответ, мне кажется, состоит в том, что поп-музыка – это главное, что случилось в Британии после распада империи. Я имею в виду поп-музыку 1960-х – *British Invasion*<sup>16</sup>. Страна, пришедшая в упадок после Второй мировой войны, вдруг

**16** Так называют период массовой популярности британских рок- и поп-звезд в США, начавшийся, по мнению историков, с первого турне «The Beatles» в Америку в 1964 году. «Британское нашествие» сильно повлияло на американскую поп-музыкальную культуру середины – второй половины 1960-х. Поп-музыка стала важнейшим предметом британского экспорта, принося в казну Соединенного Королевства значительный доход.

культурно завоевала не кого-нибудь, а Америку! Ту Америку, которой она была унижена во время Второй мировой войны, ту Америку, которая была богата, а Британия обнищала.

А кто совершил *British Invasion*? Это были люди в основном из рабочего класса или нижней части среднего класса – не выходцы из хороших буржуазных семей. Также в годы послевоенного правления лейбористов (и позже) так называемый «популярный модернизм» стал мейнстримом – в том числе в архитектуре и на британском телевидении. Можно ли представить программу, хоть сколько-нибудь похожую на «*Ways of Seeing*» Джона Бёрджера<sup>17</sup>, на каком-то другом телевидении того мира? Абсолютно невозможно! Это была уникальная комбинация факторов, которая сложилась к концу 1950-х и которая рассосалась ко второй половине 1970-х вместе с кризисом. А потом пришла Тэтчер – и все это окончательно кончилось.

ЕВГЕНИЙ БЫЛИНА, КИРИЛЛ  
КОБРИН, КОНСТАНТИН  
МИТРОШЕНКОВ

ДЕСЯТЬ ЛЕТ, КОГДА  
ВСЕ КОНЧИЛОСЬ

**Поп-музыка – это главное, что случилось в Британии после распада империи. Страна, пришедшая в упадок после Второй мировой войны, вдруг культурно завоевала не кого-нибудь, а Америку!**

В этом смысле 1990-е в британской поп-музыке – это отчасти ностальгическая волна. *Cool Britannia* – это *Britannia is cool again*. Но после нескольких «обычных» лет последовало катастрофическое завершение премьерства Блэра войной в Ираке и дальше череда постоянных катастроф – с 2003 года по финансовый кризис 2008-го. Естественно, рано или поздно должно прийти ощущение, что хорошо бы снова сделать так, как было в 1990-е. Самое удивительное, что оно пока не используется в политической жизни. Я внимательно слежу за британской политикой: там есть все что угодно, кроме предложений сделать нечто такое, как раньше, когда была *Cool Britannia*. В рекламе – да, в поп-культуре – да, на телевидении – более-менее да, но в политике – нет. Это говорит о том, что 1990-е с политической точки зрения мертвы.

Отсюда последний вопрос: возможна ли ностальгия по каким-то другим десятилетиям? Скажем, Трамп – это Америка 1950-х: страна больших машин, сегрегации, Фрэнка Синатры, переплетения государства, поп-культурной индустрии и преступности. Возможна ли сегодня ностальгия по какому-то иному периоду, кроме 1990-х?

**17** Революционный по тем временам (1972) четырехсерийный документальный телесериал, в котором писатель и художник Джон Бёрджер ставил под вопрос традиционный взгляд на искусство, прежде всего классическое. Считается телевизионной классикой.



ЕВГЕНИЙ БЫЛИНА, КИРИЛЛ  
КОБРИН, КОНСТАНТИН  
МИТРОШЕНКОВ

ДЕСЯТЬ ЛЕТ, КОГДА  
ВСЕ КОНЧИЛОСЬ

**К.М.:** Чтобы начать ностальгировать по какому-то периоду, сначала нужно оказаться на достаточной дистанции от него. Должна закончиться не одна, а две эпохи: та, по которой мы будем ностальгировать, и та, которая отделит нас от объекта ностальгии. Например, сейчас в российской поп-культуре начинает появляться ностальгия по «нулевым». Она возможна, поскольку от «нулевых» мы отделены еще одной эпохой – 2010-ми, которые тоже подошли к концу. Я говорю не столько о календарном десятилетии, сколько о концептуально очерченном периоде примерно с 2011-го по 2022 год. Так вот, в нынешней ситуации «нулевые» становятся объектом ностальгической апроприации в первую очередь в культурном смысле – отсюда ностальгию по «гламуру», спортивным успехам, поп-музыке и так далее.

Велик соблазн объяснить эту ностальгию политической и социально-экономической ситуацией последних лет. Все-таки «нулевые» в общественном сознании – это эпоха относительной стабилизации и деполитизации после перенасыщенных историческими событиями 1990-х. Немного огрубляя, можно сказать, что «нулевые» – это наше, то есть российское, время «конца истории». Это время иллюзии, что история и политика куда-то исчезли, а у всего сделанного или не сделанного в настоящем не будет никаких последствий в будущем. Потом выяснится, что история и политика никуда не исчезли – и, более того, требуют платить по счетам. Но это будет только *потом*, а значит, ничего не мешает нам укрыться от страшных 2020-х в уютной ностальгии по «нулевым».

*Январь 2026 года*