

Кевин Платт

Перформативный перевод и лирический космополитизм в пограничной зоне¹

DOI: 10.53953/08696365_2025_193_3_177

Kevin Platt

Performative Translation and Lyric Cosmopolitanism in the Border Zone

Кевин Платт (Университет Пенсильвании; заведующий программой сравнительной литературы и литературной теории, профессор на факультете русских и восточноевропейских исследований; PhD) kmfplatt@sas.upenn.edu

Kevin M.F. Platt (PhD; University of Pennsylvania; Chair, Program in Comparative Literature and Literary Theory; Professor of Russian and East European Studies) kmfplatt@sas.upenn.edu

Он смолкает, ожидая нашего смеха... В тишине начинается всем известная песня.
Но угрюмую шпану с улицы Таллинна развеселит только огромный джип,
мчащийся поздним вечером слишком быстро.

Артур Пунте. «Я знаю — шпану с улицы Таллинна развеселит...»

С 1991 года статус русского языка и культуры в Латвии пережил множество взлетов и падений, но на сегодняшний день можно сказать, что вопрос этот остается щекотливым. Русский язык — язык бывшего захватчика и агрессивного соседа, поэтому его использование подлежит контролю и ограничениям, по-прежнему вызывающим смешанные чувства, учитывая, что для значительной доли населения он является родным. Несмотря на неравномерные попытки интегрировать русских, русскоговорящих и их культурную жизнь в латвийское общество, им часто выпадает роль наследия распавшейся империи, и они сами это сознают. Как демонстрируется в книге, из которой взят настоящий фрагмент, опыт таких «пограничных русских» заключает в себе критический потенциал, направленный на противоречия и неравноправие, сопряженные с изменением мирового порядка в постсоветский период. Однако к этому потенциалу для переосмысливания ситуации обращаются лишь изредка и отчасти. В последние тридцать лет русская культура в Латвии чаще всего вытеснялась в изолированные социальные пространства, где ее воспринимали либо как своеобразное напоминание об историческом прошлом, как затерянный фрагмент затонувшей, мифической русской Атлантиды, либо как экран (в буквальном или переносном смысле), на который можно проецировать культурную жизнь и «мягкую силу» Российской Федерации.

1 Текст представляет собой сокращенный перевод главы “Performative Translation and Lyric Cosmopolitanism” из кн.: *Platt K.M.F. Border Conditions: Russian-Speaking Latvians Between World Orders*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 2024. P. 187—235.

Впрочем, не всегда и не везде русская культура отгорожена от обычной социальной жизни Латвии. Средоточия русского и русскоязычного культурного производства в Латвии не всегда задуманы в качестве особой зоны «русскости», обособленной от латышскоязычного общества и чуждой более широким течениям европейской культурной жизни, как в случае с конкурсом «Новая волна», проводившимся в Юрмале в 2002—2014 годах, или с маленькой и плохо финансируемой частной Русской библиотекой на улице Гертрудес в центре Риги². Примером может служить рижская группа Nikto, играющая авант-рок, — свою ультрасовременную музыку она исполняет на русском, но ее концерты в самых модных местах Риги привлекают огромную латышско-говорящую аудиторию, следящую за новейшими трендами. Или возьмем театрального режиссера Владислава Наставшева, жившего в Риге вплоть до февраля 2022 года и еще некоторое время после; его пограничные постановки активно шли на латвийской сцене, а стильные композиции в жанре синти-поп на стихи русских поэтов Серебряного века хвалила культурная элита Латвии. За счет чего некоторым образцам русскоязычной культуры удается выйти из зоны социальной сегрегации, несмотря на исторические коннотации русского языка и современную политику его использования? Как Nikto, Наставшеву и другим удается сделать русский язык и культуру не только приемлемой формой творческого самовыражения в многоязычной культурной жизни Латвии, но даже особенно модной среди латышско-говорящей аудитории? В чем секрет привлекательности поэзии Александра Блока для модной латвийской молодежи — по крайней мере до 2022 года? Наконец, какой критический инструмент для работы с обломками прошлого мы получаем благодаря этим редким просветам?

Многие русские и русскоязычные культурные деятели и проекты в Латвии под влиянием утраченного единства с воображаемым целостным русским миром, в центре которого Москва, заходят в тупик, сталкиваясь с реальной латвийской русскоязычной культурой, оторванной от Российской Федерации: она как будто не на своем месте и носит гибридный и фрагментарный характер. Оплакивая идеологические матрицы прошлого и картину мира, некогда служившую обоснованием как российской культурной гегемонии, так и транснациональной социалистической солидарности, но не имея возможности воссоздать их в эпоху, когда эта часть истории отвергнута и отторгнута капитализмом и национальным самосознанием, русскоговорящие латыши попадают в двойную ловушку пограничной зоны. Может быть, Наставшев и Nikto выбрали альтернативную стратегию — не стали оплакивать утраченное или отвергнутое целое, а приняли свое пограничное положение, равно как и статус гибридного, чужеродного фрагмента? Может быть, так и выглядит русскоязычная культура, когда она сознательно порывает с русской культурой «Большой земли» и культурными традициями хоть Российской империи, хоть советского антиимпериализма и становится в Латвии чем-то новым и непривычным?

На оба вопроса следует ответить «и да, и нет». Остановимся хотя бы на Наставшеве: он провел детство в Риге, окончил институт в Петербурге, где изучал актерское мастерство на курсе Льва Додина, получил режиссерское образование в Лондоне. Некоторое время поработав там в качестве режиссера, он

² В книге “Border Conditions” каждый из этих примеров рассмотрен подробно.

вернулся в Ригу, где и прославился, но его деятельность и слава вскоре с новой силой перекинулись на Россию, где онставил спектакли в модном московском «Гоголь-центре», которым руководил знаменитый и находившийся под судом Кирилл Серебрянников, что привело затем к крупным постановкам для Большого театра. В 2022 году режиссер остался в России и за это решение подвергся серьезной критике на родине. Среди постановок Наставшева — как классика мировой литературы (Теннесси Уильямс, Федерико Гарсия Лорка), так и легендарные русские изгои (Михаил Кузмин) и эмигранты (Иван Бунин). Если Наставшев и воплощает идею гибридной, оторванной от своего места или фрагментарной русскоязычной культуры, то эта идея в его случае выглядит чрезвычайно убедительной и космополитичной — настолько, что соперничает с целостной и единой русской культурой на родной для нее почве.

По сути, вопрос здесь не в частях и целых, а в ограниченности подобных метафор пространственных отношений и единства, если применять их к языковым и культурным образованиям, их geopolитическому положению и исторической онтологии. Последние пять лет я совместно с другими специалистами, представителями разных дисциплин, изучал различные примеры русской культуры за пределами Российской Федерации и государств, преемницей которых она является, и в 2019 году мы выпустили сборник «Глобальные русские культуры». Мы пришли к выводу: «Русская культура, как в Российской Федерации, так и за ее пределами, фрагментарна и многогранна, и повсюду в попытке ее определить и ограничить на нее воздействуют противоречивые институциональные политические и экономические силы»³. Однако при всей противоречивости этого явления локальные русские культуры в равной мере глобальны. Как заметила Мария Рубинс: «Продолжая вести диалог с культурой метрополии и национальной традицией, локальные культуры одновременно выходят за их рамки, вовлекаются в транснациональное взаимодействие и создают новые структуры, черпая из разных художественных и идеологических словарей»⁴. Своим проектом мы стремились опровергнуть идеологию, в рамках которой культурная жизнь предстает как явление с четкими рамками, существующее в предписанных политических границах, — с ее точки зрения, русскую культуру по определению производят в России, а все остальное — культура диаспоры или эмиграции, оторванная от родной почвы либо поддельная.

После крушения советской империи, когда образовалось много государств с большой долей русскоговорящего населения, лишь игра случая и механизмы власти дают Российской Федерации и тем, кто взял в свои руки контроль над ее общественной жизнью, как будто бы очевидное право представлять исконную, целостную или подлинную русскую культуру. Проявления «русскости» за пределами Российской Федерации, такие, как мы наблюдаем у Nikto и Наставшева в Риге, не менее первичны или законны, чем те, что зародились в Москве или Твери. А в эпоху лихорадочной циркуляции культурных ценностей, пересекающих политические границы в виде грузов и по электронным каналам, любое из этих проявлений в равной мере «глобально» и ни одно не

3 Platt K.M.F. Putting Russian Cultures in Place // Global Russian Cultures / Ed. by K.M.F. Platt. Madison: University of Wisconsin Press, 2019. P. 6.

4 Rubins M. A Century of Russian Culture(s) Abroad: The Unfolding of Literary Geography // Global Russian Cultures. P. 46.

может претендовать на то, что оно единственно правильное или цельное⁵. Как и всякое другое видение русской культуры, зародившееся где угодно, «русскость» в интерпретации Наставшева, возникшая в Риге, подвижная и лишенная связи с конкретной территорией, представляет собой одну из версий глобальной русскости и фрагмент разве что идеологически сконструированного, несуществующего целого. Но если преобладающие в политической сфере географические метафоры целого и частей не передают сегодняшних реалий человеческой жизни, как нам говорить о границах и пограничье? Нам следует понимать, что граница не особая территория, зажатая меж двух конкурирующих целых, а очередная проекция все тех же злополучных политических идеологий. Специфика пограничной зоны скорее в том, что она дает возможность критически взглянуть на иллюзорную природу соперничающих гегемоний и миров. Пример Наставшева демонстрирует, что граница и пограничные жизни всюду. Как мы увидим далее, он и другие подобные ему субъекты культуры помогают нам увидеть, что мы все ведем пограничную жизнь.

Но если такая концепция локальной и вместе с тем не привязанной к конкретной территории культуры в какой-то мере объясняет значимость фигуры Наставшева на мировой арене (равно как и в Москве), этого недостаточно, чтобы объяснить место, которое он и другие деятели культуры занимают в модной молодежной культурной среде Риги, то есть ответить на вопросы, поставленные в начале этого эссе. Пусть национальные культурные целые, объединяемые политическими или языковыми факторами, — всего лишь идеологические химеры, они наделены мощью, подкреплены экономическими и политическими иерархиями, они движут армиями, чтобы прочертить новые границы и присоединить к империи новые территории, — это реальные силы, и с ними надо бороться, а не просто отмахиваться от них. В особенности это касается воображаемого целого русской культуры в Риге, которое, зачастую подпитываемое деньгами Москвы и местным постсоветским экономическим неравенством и неудовлетворенностью, ставит многих в подчиненное положение по отношению как к местным общественным организациям, которые им ничего не могут дать, так и к зарубежным, которые стремятся лишь воспользоваться их унижением.

Это возвращает нас к вопросу о стратегиях культурной жизни среди пограничного населения. Основной пример, рассматриваемый в настоящем эссе, — русскоязычная поэтическая и мультимедийная арт-группа «Орбита», занимающая ту же культурную нишу, что и Наставшев, и тоже добившаяся мирового признания. Собственно, поэзия «Орбиты» легла в основу музыкальной постановки «Пять песен по памяти», в 2019 году созданной Наставшевым для Рижского русского театра имени Михаила Чехова, а участники «Орбиты» неоднократно сотрудничали с группой Nikto. Такие пересечения говорят как о камерности культурной среды Риги, небольшого города с населением всего три четверти миллиона человек, так и о заметном положении «Орбиты» в латвийской культурной жизни в целом. Здесь все друг друга знают, говорим ли мы о Рижской биеннале, прогрессивных культурных фестивалях, модной клубной сцене, самых известных ресторанах или поэтических вечерах. И все знают

5 См. размышления о русскоязычном письме в независимой Украине в аналогичных категориях: *Puleri M. Ukrainian, Russophone, (Other) Russian: Hybrid Identities and Narratives in Post-Soviet Culture and Politics*. Berlin: Peter Lang, 2020.

«Орбиту», ее отмеченные различными наградами выступления, инсталляции и другие произведения, сопряженные с тем же удивительным положением русского языка в центре в основном латышскоговорящей модной культурной среды, что в случае Nikto или Наставшева.

Положение «Орбиты» в латвийском обществе — результат сознательного вторжения группы в культурную жизнь и тщательно продуманных стратегий, направленных на внедрение русскоязычной поэзии в местный культурный и языковой ландшафт. В стихотворении, из которого взят эпиграф к этому эссе, Артур Пунте, участник «Орбиты», рисует многоязычную пригородную автобазу как аллегорию жизни в Риге. В этом тексте Пунте делает социальную обстановку в Латвии предметом лирического стихотворения, непосредственно погружая нас в коммуникацию на нескольких языках, речь с акцентом, имперское наследие изоляции и дискриминации и межкультурный перевод, но вместе с тем сохраняя по отношению к ним критическую и эстетическую дистанцию. В центре оказывается перевод с одного языка, культуры, исторической эпохи на другие, невозможность такого перевода и одновременно его необходимость.

Как и в этом стихотворении, перевод, понимаемый как особого рода рискованное предприятие, его успехи и неудачи играют важную роль для «Орбиты» в целом. Перед нами «перформативный перевод» — более точное определение этому понятию я дам ниже, — позволяющий осуществлять культурную деятельность на границе, порой четко очерченной, а порой размытой, на стыке соперничающих языков и национальных культур. «Орбита» не выстраивает русское культурное пространство в Риге как некую альтернативную зону, противопоставленную латышской культуре и конкурирующую с ней (это было бы состязание двух воображаемых сущностей), а пытается вмешать русскоязычную культуру в тесто латвийского общества наподобие яичных белков — или залить ее в соты этого общества — прямо на глазах у публики. Участники группы сознательно делают ставку на границу как творческий принцип и ресурс, в то же время бросая вызов онтологическим основаниям государственных границ как таковых.

Поэтому понятно, почему выбор «Орбитой» перевода как одного из неотъемлемых элементов поэтического творчества навлекает на себя обеспокоенную критику тех, кто придерживается мнения о невыразимой органической подлинности великой литературы, в особенности поэзии, столь часто отождествляемой с непереводимостью оригинального творчества национального гения, как в случае с дискуссиями о невозможности перевести пушкинского «Евгения Онегина», которые велись в прошлом веке. Сергей Тимофеев, еще один участник «Орбиты», как-то рассказал мне, что на одном поэтическом фестивале некий русский автор обвинил его в том, что он предает русский поэтический канон, потому что «ради перевода пишет свободным стихом». Но такое обвинение по большей части порождено непониманием. Как переводчик могу сказать, что стихи «Орбиты» переводить не легче и не труднее, чем любые другие. Часто в них, как в уже упомянутом стихотворении Пунте, обыгрывается тема перевода и непереводимости. Иногда, как мы увидим далее, они и сами явно непереводимы, если описывать этим словом тексты, сопротивляющиеся «полному» или простому переложению на другой язык в какой бы то ни было форме. Интерес «Орбиты» к переводу отсылает к проблематике «непереводимых элементов», о которой много писала Эмили Аптер. Подразумеваются, как

правило, не органические, непередаваемые языковые и культурные смыслы, а эманации «языков в парадоксальных общих зонах, где формируется отсутствие четкой национальной принадлежности на грани взаимонепонимания»⁶, то есть в контактных зонах, подобных сегодняшней Латвии. Помещая акт перевода в подобном пространстве в центр своего культурного проекта — сосредоточившись на переводе и его ошибках и одновременно строя свои работы вокруг переводческих практик, — «Орбита» переосмыслияет сам процесс перевода в его привязке к определенному месту. Перевод перестает быть для текстов способом передвижения, возможностью вырваться за языковые, национальные и географические рамки — вместо этого он помогает языку и текстам найти свое место в многоязычном городе с его атмосферой насыщенной межязыковой коммуникации. А если произведение искусства само по себе оказывается актом перевода с русского на латышский, как «перевести» его еще на третий или четвертый язык? Задача переводчика или становится экзистенциально невыполнимой, или же сводится к мысли, что дальнейший перевод лишь продолжает само произведение.

На практике мы наблюдаем как раз последнее, потому что практики перформативного перевода, применяемые «Орбитой», реализуются как на локальном, так и на глобальном уровне. Как и в случае Наставшева, уникальное положение «Орбиты» в культурном ландшафте Риги обеспечило группе международное имя и способствовало ее успеху в России, Европе и во всем мире. И опять же, как в случае с именитым театральным режиссером, такое сочетание намеренной локальности и глобальной актуальности, положение на стыке местной и «мировой» литературы — противоречие мнимое. Как пояснила Ребекка Валковиц в работе, посвященной «рожденным в переводе» художественным текстам, сегодня в глобальной литературной системе циркулируют не только как будто не зависящие от языка популярные произведения, выпускаемые одновременно на многих языках мира международными издательскими конгломератами, но и работы, превращающие саму по себе непереводимость в разрешение на перевод, а свое положение в многоязычном мире делающие основой для конкурирующей формы глобальной литературной культуры⁷.

«Орбиту», позиционируемую как трансграничный проект, можно было бы назвать «космополитической», однако это не космополитизм в привычном понимании слова. Сама идея космополитизма стара как мир; если процитировать «Стэнфордскую энциклопедию философии», она означает, что «все люди, вне зависимости от политической принадлежности, являются (или могут, или должны быть) гражданами единого общества»⁸. Но как политическая или культурная позиция и как аналитический инструмент космополитизм на протяжении десятилетий, прошедших с окончания холодной войны, подвергся серьезной критике. На первый взгляд, «космополитизм», как и «мировая

6 Apter E. Philosophical Translation and Untranslatability: Translation as Critical Pedagogy // *Profession 2010* / Ed. by R.G. Feal. New York: Modern Language Association of America, 2010. P. 61. См. также: Apter E. Against World Literature: On the Politics of Untranslatability. London: Verso, 2013.

7 Walkowitz R. *Born Translated: The Contemporary Novel in an Age of World Literature*. New York: Columbia University Press, 2015. P. 44–46.

8 Kleingeld P., Brown E. Cosmopolitanism // *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Winter 2019 Edition) / Ed. by E.N. Zalta (<https://plato.stanford.edu/archives/win2019/entries/cosmopolitanism> (accessed: 13.03.2025)).

литература», звучит хорошо, но часто за его фасадом таятся поверхностные обобщения, если не откровенный империализм и ориентализм: «Частью сообщества должен быть *каждый* (если только он отвечает некоторым базовым критериям, говорит на определенных языках или владеет нужными кредитными картами)». В сборнике «Космополитика» (*“Cosmopolitics”*), вышедшем в 1998 году, высказывается мнение, что космополитизм дает ключ к продуктивной политической позиции, способной преодолеть политические и культурные различия, но лишь после некоторой перенастройки. Брюс Роббинс подытожил необходимость этой новой формулировки следующим образом: в отличие от более ранних моделей космополитизма, основанных на очевидно универсалистских тезисах, можно построить жизнеспособную космополитику на «субфилософских» ходах, выстроенных вокруг утверждения, что «любая нормативная или идеализирующая власть космополитизма должна помнить о породивших ее исторических и географических контекстах». Далее я рассматриваю деятельность группы «Орбита» как форму космополитизма, «сложившуюся в определенных сообществах, имеющих четкую социальную и географическую привязку, а потом одновременно ограниченных и наделенных властью», как пишет тот же Роббинс⁹. Применяемые «Орбитой» практики перформативного перевода вносят вклад в особую разновидность космополитизма и осуществления мировой литературы. Перед нами некая космополитическая литература, словно бы не привязанная ни к какому конкретному месту, а на деле литература *вполне определенного мира*, претендующая на глобальную гегемонию; это литература конкретного, узкого мира — мира, расколотого границами и в этом плане служащего моделью космоса как целого, составленного из несоизмеримых фрагментов, а не однородного пространства глобальных течений. Такая литература является собой не единственный космос, а лишь один из возможных космосов. Космополитизм в ней — рискованный, «субфилософский» танец идентификации в тесном социальном пространстве, зажатом между противостоящими друг другу большими мирами-гегемонами. Подобный акт балансирования всегда чрезвычайно нагружен смыслами, сопряжен с острым осознанием породивших его историй конфликтов и собственной хрупкости перед лицом грозящей вновь вспыхнуть вражды. Однако именно эта хрупкость поддерживает космополитическую поэзию, обращенную к «здесь и сейчас», — лирический космополитизм «Орбиты», один из самых обнадеживающих подходов, какие мы встречаем среди фрагментов и границ Восточной Европы.

Перформативный перевод

Группу «Орбита» основали в 1999 году пять русскоговорящих поэтов и мультимедиаудожников из Риги: Семен Ханин, Артур Пунте, Владимир Светлов, Сергей Тимофеев и Жорж Уаллик (последний через несколько лет по большому счету отошел от активного участия в деятельности группы). За двадцать с лишним лет существования группа осваивала новые практики, перейдя от

9 Robbins B. Actually Existing Cosmopolitanism // *Cosmopolities: Thinking and Feeling beyond the Nation* / Ed. by P. Cheah, B. Robbins. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998. P. 2.

собственно поэзии, с которой начинала, к видеопоэзии, мультимедийным инсталляциям, выпуску ежегодного альманаха, созданию издательства, организации фестивалей и других регулярных мероприятий, а также участию в паблик-арт-проектах. Через всю эту деятельность красной нитью проходит перевод: поэзия «Орбиты», напечатанная или звучащая, почти никогда не появляется в Латвии без перевода на латышский, а за пределами Латвии переведена на многие другие языки, не говоря уже о том, что и сами участники группы выступают в роли переводчиков.

С самого основания группы деятельность «Орбиты» представляла собой скоординированную попытку способствовать распространению русского языка в латвийской среде, не утверждая при этом язык захватчика и не реконструируя официальную культурную географию советской эпохи. К концу первого десятилетия нового века, когда я познакомился с участниками группы и спросил, какой они видят русскоязычную культуру в Латвии, они невозмутимо ответили, что все русское должно стать обыденной, неприметной составляющей независимого, многоязычного латвийского общества. Коротко говоря, «Орбита» с самого начала представляла собой социально-политический проект, причем явно шедший вразрез с тенденциями культурной жизни, преобладающими как в Латвии, так и в Российской Федерации, — идеями конкретной и ограниченной национальной территории с органически присущими ей национальными языками и культурами.

Как вышло, что «Орбита» решила противостоять такого рода гегемонии? Один из возможных подходов к русскоязычной поэзии без отождествления с советским ретро и господством национальных и имперских представлений о культуре и территории — подчеркнутая гибридизация культурных традиций, использование пространства и даже языка ради ослабления и усложнения культурных связей на территории политики. Для сравнения можно упомянуть написанную в 1997–1998 годах работу Сергея Завьялова «Мокшэрзянь кирьговонон грамматат / Берестяные грамоты мордвы-эрзи и мордвы-мокши», в которую вошли стихи на языках мордовской группы, но которая в то же время оттесняет с центральных позиций русский язык, «словно бы грамматически и семантически искаженный скрытым, полузыбтым присутствием других языков на некоем глубинном уровне», по выражению Ильи Кукулина¹⁰. Можно сказать, что на уровне стиля и тематики поэзия «Орбиты» делает нечто подобное, но не столь явно. Прежде всего, стихи и проекты группы зачастую отчетливо привязаны к географии Риги и ее окрестностей, как, например, стихотворение Ханина 2018 года:

и боишься, и ждешь, когда он наступит
тот день, когда ты окончательно поймешь
что мир держится не на слонах и китах
а на маленьких беспокойных хомячках

¹⁰ Kukulin I. Russia as Whole and as Fragments // Global Russian Cultures / Ed. K.M.F. Platt. Madison: University of Wisconsin Press, 2019. P. 176. См. также: Кукулин И. «Внутренняя постколонизация»: формирование постколониального сознания в русской литературе 1970–2000-х годов // Там, внутри: практики внутренней колонизации в культурной истории России / Под ред. А. Эткинда*, Д. Уффельманна, И. Кукулина. М.: Новое литературное обозрение, 2012. С. 846–909.

* Включен Минюстом РФ в реестр иностранных агентов.

и ты узнаешь, что вавилон
располагается в верманском парке
где девы лежат на картонных возвышениях
в пышных париках изображают львов <...>

и наполняются вазы на фасаде оперы
теплыми еще плодами юга
и прозреют бобры в своих хвостах
расплющенную ногу мариса лиепы

и воды в даугаве станут бирюзовыми
в назидание своим многочисленным притокам
и повернутся головы на французском посольстве
посмотреть как из оперной трубы валит черный дым <...>

и взойдут звезды из рук свободы
и из хлябей хлынет грибной дождик
и мы ляжем с тобой на газон под гинкго
и попробуем лежать совсем неподвижно

В данном случае абсурдистское апокалиптическое время проецируется на топографию Риги благодаря внезапно ожидающим в воображении статуям в центральных городских парках и на фасадах известных зданий — от «расплющенной ноги» советско-латвийской звезды балета Мариса Лиепы у Латвийской национальной оперы до трех звезд, венчающих Памятник Свободы. Знание местной топографии превращается в шутку «для своих» — привязка стихотворения к Риге и его обращенность к ее жителям становятся все более очевидными. Параллельно на карту города наносятся иные глобальные, исторические и мифологические локусы («авилон», «плоды юга», «французское посольство»), которые словно бы перестраивают весь космос, держащийся на мифических «слонах и китах», и сжимают его до более миниатюрной модели, покоящейся «на маленьких беспокойных хомячках».

Однако Ханин в этом стихотворении не предпринимает попытку языковой гибридизации, характерной для Завьялова. В этот текст, как и в поэзии «Орбиты» в целом, латышские слова проникают главным образом в виде имен собственных, в том числе топонимов. Во всем корпусе поэзии «Орбиты» можно найти несколько случаев, когда подобные сближения приводят к межъязыковой игре слов, как, например, в стихотворении Светлова под названием «на aveņu авеню»: «aveņu» по-латышски — «малина» (а сама улица Светловым придумана). В заключительной части эссе я рассмотрю более сложный случай такой игры слов с участием топонима.

Можно также предположить, что тяготение «Орбиты» к свободному стилю, порой разделенному на строфы и ритмичному, как в стихотворение Ханина, а порой принимающему вид стихотворений в прозе, перекликается в латышской поэтической традицией, где такая форма давно считается нормой, в отличие от русской традиции, более консервативной в формальном плане. Вместе с тем данная особенность письма «Орбиты» роднит его и с передовыми поэтическими тенденциями в России, где с конца 1980-х годов наметился все более явственный отказ от ритма и метра. И чтобы еще раз замкнуть эту цепочку, отметим, что уктиво-сдержаный характер указаний «Орбиты» на латышские

корни ее поэзии сам по себеозвучен прогрессивным тенденциям в латышской художественной и литературной среде, склонной к оригинальным, но при этом неброским и изящным высказываниям, а не к тому, чтобы шокировать и эпатировать. Этот «балтийский стиль» проявляется и в работе самого коллектива «Орбиты» — у какой еще группы русскоязычных поэтов имеется опрятный офис в центре города, лаконично обставленный модернистской мебелью? В общем, манера «Орбиты» в рамках русской поэтической вселенной как целого отчетливо опознается как «русская поэзия», лишь отчасти проникнутая неким иноприродным духом — это поэзия с латышским налетом, поэтому для нее характерны сдержанность и спокойствие.

Авторы, которые захотели бы избрать другую стратегию и более явно оторвать поэзию на русском языке от господствующей национальной традиции и политического пространства Российской Федерации, писали бы тексты, напрямую отвергающие подобную роль, равно как и насаждаемый сегодня в России патриотизм, и отчетливо обозначили бы свои политические взгляды. Но подход «Орбиты» не представляет собой попытку встать в оппозицию политике российского государства. Иными словами, участники группы не пишут гражданскую поэзию как таковую. Участники «Орбиты» обычно колеблются между метаполитическим и прагматическим, избегая декларативности и предпочитая перформативность. Прежде всего, «Орбита» представляет собой эстетически независимую модель поэзии, не допускающую прямой вовлеченности в политику, — что, вероятно, связано с общелатвийской тенденцией ухода от политического содержания в десятилетие, последовавшее за крахом официального социализма, когда и начали печататься поэты «Орбиты». На то, что явная политизированность уступила место перформативной политике, указывает и моя недавняя беседа с Тимофеевым, вспоминавшим, что, когда он и его товарищи только основали группу, они были твердо намерены «не требовать, чтобы русская культура стала частью латвийской, а просто действовать так, будто это уже норма».

Вместо языковой или культурной гибридности, вместо откровенных политических заявлений «Орбита» разработала собственную весьма оригинальную стратегию, позволяющую освободить русскоязычную поэзию в Латвии от пост- или неоимперских коннотаций, — стратегию «перформативного перевода». Эта стратегия включает в себя постоянно расширяющийся набор средств, сближающих русский и латышский языки в глазах сл�ушателя или читателя. О переводе принято судить по его прозрачности и невидимости — по мере приближенности к эталону совершенной, непосредственной передачи сути оригинала, как бы он ни был устроен, на «другой язык», причем переводчик и сам процесс перевода в этой концепции исчезают из поля зрения, а на первый план выходит национальное единство задействованных языков¹¹. В случае же «Орбиты» перевод, наоборот, осуществляется демонстративно, зримо, осязаемо, как полноценный художественный акт. «Орбита» никогда не дает своей аудитории забыть, что стихотворение существует и на другом языке, — более того, не дает потерять из виду сам акт перевода. Заимствуя термин Альтер или же соотнося мой собственный понятийный аппарат с ее, я бы сказал, что перед нами литература, мыслящая пограничную зону как «зону перевода» и побуждающая нас

11 Venuti L. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. London: Routledge, 1995.
См. особенно: Р. 1—42.

воспринимать языки не как «обособленные системы, заключенные в рамки стандартного речеупотребления, но как многоязычные процессы... языки перевода, пиджины, креолизованные языки, где мы встречаемся с идиомами, заимствованиями, кальками, переключением кодов»¹². Впрочем, стремление «Орбиты» осмыслить зону перевода как социальную актуальность границы как нельзя лучше передает термин «гетеротопия», который Мишель Фуко определяет как «контрместоположения», «своего рода фактически реализованные утопии, в которых реальные местоположения, все остальные реальные местоположения, какие можно найти в рамках культуры, сразу и представляются, и оспариваются, и переворачиваются»¹³. Гетеротопия «имеет свойство сопоставлять в одном-единственном месте несколько пространств, несколько местоположений, которые сами по себе несовместимы», и способна «создать иллюзорное пространство, которое изобличает, как еще более иллюзорное, все реальное пространство, все местоположения, по которым разгораживается человеческая жизнь»¹⁴. Учитывая, как много внимания «Орбита» уделяет перформансу и инсталляциям, стоит отметить, что в число ключевых примеров гетеротопий, которые приводит Фуко, входят театр и музей. «Перформативный перевод» — базовая практика и структурообразующий принцип гетеротического проекта «Орбиты». Его цель — использовать критический потенциал пограничной зоны, чтобы все стороны осознали иллюзорную реальность и реальные последствия национальной целостности и традиций.

Применительно к практикам «Орбиты» перевод можно понимать и в буквальном смысле, и в более широком или аллегорическом. Все тексты «Орбиты» публикуются на двух (а иногда и на трех) языках. Речь не только о русско-латышских изданиях поэзии, изначально написанной на русском, — формат, в котором поэты «Орбиты» печатают свои произведения, — но и об аналогичных изданиях стихов, написанных на латышском, равно как и сборников эссе, фотографических и художественных альбомов и т.д. В рамках своей издательской деятельности участники группы публикуют много переводов с русского на латышский и наоборот, занимаясь и парапереводческими проектами — в частности, они выпустили историческую антологию русскоязычной литературы, написанной латышами¹⁵. Переводы на латышский всегда присутствуют и на выступлениях группы либо в форме чтения на двух языках, совместно с переводчиками на латышский, либо (чаще) поэтических чтений, во время которых латышский перевод проецируется на экран. Однако метафорически переводом можно назвать и различные аспекты таких выступлений, где одна форма искусства перетекает в другую: живое музыкальное сопровождение, проецируемые на экран серии фотографии или же более затейливые формы технического и электронного «перевода».

Последовательно знакомя публику с межъязыковым, межкультурным и интермедиальным переводом на протяжении более чем двадцати лет, «Орбита»

12 Apter E. Against World Literature. P. 100.

13 Фуко М. Другие пространства // Фуко М. Интеллектуалы и власть: Избранные политические статьи, выступления и интервью: В 3 ч. Ч. 3 / Пер. с фр. Б.М. Скуратова. М.: Практис, 2006. С. 196.

14 Там же. С. 200, 203.

15 Zapsols A. Latviešu krievu dzeja: Latviešu dzejnieku krievu valodā rakstīti dzejoloji / Латышская русская поэзия: стихи латышских поэтов, написанные на русском языке. Riga: Neputns, 2011.

сформировала в Латвии периферийное двуязычное сообщество поэтов, соратников, переводчиков и поклонников, перекинув мост между обычно разделенными языками общностями. За пределами Латвии группа тоже получила признание как авангард многоязычного и мультимедийного поэтического перформанса. В общем-то, в интересе «Орбиты» к переводу нет ничего загадочного. Вопреки стандартным, национально ориентированным представлениям о русском и латышском языках и культурах как о несовместимых — принадлежащих в латвийском обществе разным социальным средам, а иногда и разным политическим партиям, а вне Латвии разделенных бдительно охраняемыми границами, — «Орбита» воспринимает саму культуру сквозь призму перевода. Она создает переводную культуру, или культуру перевода, сплав русского и латышского, в котором граница пролегает везде и нигде. В русскоязычной литературной жизни Латвии — в той мере, в какой она совпадает с институциональными и культурными центрами латвийского общества как такового, — перформативный перевод занимает центральное место в культурном и социальном плане, поскольку дистанцируется от канонических традиций русской культуры, равно как и от культурной политики тех в Латвии, кто скорбит об утрате этих традиций, а также и от тех, кто стремится построить национальное государство, попросту воспроизводящее политику вытеснения на периферию отдельных народов в эпоху российско-советского господства, только с обратным знаком. Поэты «Орбиты» вступают в глобальный поток именно из не привязанной ни к какой территории области перевода с русского языка на латышский и наоборот, с языка одной культуры Риги на язык другой...

Гетерохрония

...и из области между советским и постсоветским периодами, лишенной также какой-либо хронологической привязки, потому что «Орбита» не просто осправляет идеологию постсоветских границ, но и проводит своеобразное оздоровление элементов советского наследия. История, как и политика, нечасто и не напрямую становится темой поэзии «Орбиты», если говорить, как обычно принято в таких случаях, об Истории с большой буквы. В 2010 году Пунте рассказал мне о нескольких попытках группы получить от российского консульства грант на издательские инициативы, завершившихся разговором с атташе по культуре, который быстро утратил к «Орбите» интерес, узнав, что этот проект «не имеет никакого отношения к Великой Отечественной войне». Стихотворение «Старая война», написанное в 2018 году Тимофеевым, можно рассматривать как запоздалую реакцию на этот разговор и на возрастающую одержимость российской общественной жизни и политической риторики Второй мировой войной:

Прости меня, старая война,
Что я не умер на тебе,
Что могу теперь, скажем, сердиться по пустякам
И сходить с ума из-за ерунды.
Я знаю, ты — большая яма
И нет в тебе дна.
Когда ты была молодой,

Легко принимала в себя миллионы.
Теперь ты — старая
И не хочешь, чтоб тебя забывали,
Показываешь свои старые снимки,
Горделиво делишься воспоминаниями.
Даже раскрашиваешь старую черно-белую
Кинохронику для абсолютной достоверности.
И я охотно тебе верю,
Что, собственно, все так и было.
А сам прикидываю шансы на новую работу
Или там небольшой личный бизнес.
А потом думаю все-таки о тебе:
«Ну что ты ко мне пристала, рекордистка по жженому мясу!
Все твои фронты, все твои карты со стрелами
Ударов и овалами окружений,
Весь этот твой смертельный мэйкап
Не привлекает меня ни капли!»
Но вслух этого не говорю.
Вежливо улыбаюсь.
Жду, пока ты не заклюешь носом и не заснешь
Над своей ежевечерней рюмкой
Красной наливки.

Однако «Орбита» не полностью порывает с советским прошлым. Говорить и писать по-русски в Латвии всегда означает тревожить память об империализме. Иронические парадоксы «Старой войны» с тем же успехом можно прочитать как отказ от участия в бесконечных политизированных дискуссиях по поводу истории XX века и как невозможность не занимать в этой истории никакой позиции — о нежелании говорить надо сказать; отказ — тоже заявленная позиция. Короче говоря, предыстория имеет значение. Если мы не хотим, чтобы советское прошлое неожиданно всплыло и причинило новый ущерб, его надо контролировать. Но помимо угрозы это прошлое может заключать в себе и иной, более благотворный потенциал, затерянный среди нескончаемых мемориальных войн.

Стремление «Орбиты» открыть этот благотворный потенциал отчетливо проявилось в инсталляции 2014 года «Схема А. Схема Б» — работе, обусловленной спецификой конкретного места и при этом обращенной к истории, но конструирующей альтернативную, фантастическую предысторию культурной активности и социальной позиции группы. Место, о котором идет речь, — бывшая штаб-квартира КГБ в центре Риги, прозванная в народе «Угловым домом»; в 2014 году здесь прошел ряд выставок. «Орбита» представила на выставке инсталляцию, занимавшую целую комнату и представлявшую собой одинокую больничную кровать, одеяла на которой аккуратно отогнуты в ожидании пациента; на стенах при этом висели распечатки чертежей и эскизов нелепых летательных аппаратов, которыми можно управлять из кровати вроде той, что стояла в комнате. Подпись под рисунками гласила «Схема А». Из за-пертого шкафа в углу комнаты доносился приглушенный голос, говоривший по-русски, — запись радиоинтервью с легендарным летчиком и героем сталинской эпохи Валерием Чкаловым. К другой стене было пришпилено стихотворение Тимофеева под названием «Схема Б»:

Легкомысленные молодые люди
Застойного советского периода
Выходили на снег с бутылками шампанского
И серебристыми веточками бенгальских огней.
Их фигуры в коричневых полушубках
И с длинными вязаными шарфами,
В полусапогах на молнии и с зажженными
Светлячками паршивых сигарет маячили
Под тусклыми фонарями у деревянных домов
Из вытянутых, крашенных бурой краской досок.
Они приводили в ужас и негодование пенсионеров,
Наблюдавших за ними сквозь запотевшие стекла
Освещенных голыми лампочками кухонных окон,
Они хотели и падали в снег, если его, заедали им
Глотки кисловатых пузырьков, бросали снежки
В знаки, запрещающие проезд и парковку.
И потом долго заседали на больших кухнях с круглыми столами
Или маленьких кухоньках с трехногими табуретками.
Отогревались, отшептывались, перемигивались, запивали
Все это чаем, слушали на шуршащих бобинных магнитофонах
Оригинальные записи людей в блестящих штанах и рубахах
С вырезами на груди. Обсуждали услышанное.

Потому что время в те времена наматывалось на большие
Магнитные катушки, стоявшие в подвале ЧК на улице Энгельса,
Огромные, практически не изнашивавшиеся, изобретенные
На Колыме профессорами из зеков. Бессчетные запасы
Неистраченного времени сбрасывались в сибирские реки,
Сжигались в армейских котельных, бетонировались в фундаменте
Берлинской стены. Именно на изотопах времени работали
Реакторы подводных ракетоносцев. И когда его критическая
Масса опасно зашкаливала, внезапно, в десятках городов сразу
На улицы вываливали компании легкомысленных молодых людей.
Разряженное напряжение осыпалось им новогодними блестками
На грифы шестиструнных гитар производства ГДР. В воздухе
Отчетливо пахло электричеством. Лампочки уличных фонарей
Мигали. И на некоторое время в зоне видимости вокруг них
Возникала удивительная ясность. Многие до сих пор
Описывают пережитое как «молодость». Те же самые
Моменты проходят в документации как «Схема Б».

Инсталляция «Схема А. Схема Б», установленная в Угловом доме, отсылала к истории методов госбезопасности в коммунистическом государстве. Кровать в комнате вызывала в памяти принудительное заточение диссидентской интеллигенции, художников-нонконформистов и юных правонарушителей в психиатрическую лечебницу. Подвал, где сматывалась в катушки время, — это подвал того самого Углового дома. Но в «Схеме А. Схеме Б» фигурируют и не столь отрицательные черты советского общества: молодежная культура, проникнутая духом нонконформизма, который нашел отражение в моде 1970-х годов и снежках, брошенных в запретительные дорожные знаки, или ночные по-

сиделки на кухнях, где собравшиеся горячо обсуждали неофициальную, хотя необязательно диссидентскую культуру, скажем, кассеты Bee Gees, распространявшимся в магнитиздате, или книги, не входившие в школьную программу. В своем стихотворении Тимофеев предпринимает археологические раскопки позднесоветской юности, обнаруживая не только постоянную угрозу репрессивного государственного аппарата, но и сцены, вызывающие ностальгию. Однако этот любовный взгляд в прошлое обращен на иные аспекты советской жизни, нежели те, что обычно выходят на первый план, когда говорят о «постсоветской ностальгии». Работа Тимофеева с памятью, сосредоточенная на незвратных, мимолетных мгновениях и настроениях юности, точнее передает суть ностальгии, чем более громкие советские мемориальные проекты, такие как восстановление в 2000 году советского государственного гимна. Соблюдая баланс между осознанием травматического наследия, оставленного советским прошлым, и ностальгическими воспоминаниями, Тимофеев пишет историю так, что расходится и с теми, кто стремится оправдать советскую цивилизацию широтой ее размаха, и с теми, кто полностью отвергает ее как абсолютное зло.

Соединяя ностальгический модус постсоветской памяти с травматическим, Тимофеев обнаруживает их взаимосвязь. Сцена, описанная им в «Схеме Б», напоминает известную работу Алексея Юрчака о «последнем советском поколении», уставшем от докторатики и потому жившим вне официальных структур, социальных ритуалов и публичного дискурса, которые к тому времени почти обессмыслились. Представители этого поколения проходили через формальности социалистической жизни, направляя энергию на частные или камерные сообщества, занимавшиеся интеллектуальной и художественной деятельностью, например собиранием книг, созданием и прослушиванием альтернативной музыки и многим другим¹⁶. Как пишет Юрчак, люди позднесоветской эпохи подвергали «детерриториализации» «смысл авторитетного дискурса» советских социальных ритуалов и идеологических формул, утративших для них прежний смысл. «Это способствовало возникновению в советской повседневности огромного числа новых смыслов, новых способов существования... которые не обязательно соответствовали буквальному смыслу авторитетных текстов и ритуалов, хотя и не обязательно противостояли им напрямую»¹⁷. Аналогичным образом, стихотворение Тимофеева представляет собой аллегорию, указывающую на взаимозависимость, с одной стороны, патологически застывшего порядка, наматывающего время «на большие магнитные катушки» и держащегося на армии и спецслужбах, а с другой — альтернативных, частных миров, существующих на периферии советской официальной жизни, на кухне, где шуршат ленты переписанных с пленки на пленку записей. Тимофеев, как и Юрчак, обнажает онтологические зазоры, возможные благодаря альтернативному образу социальной жизни, за рамками окаменевших структур и институтов, в расселинах советского общества. Вместо «дружбы народов» существовал узкий круг настоящих друзей, собравшихся за кухонным столом.

16 Юрчак А. Это было навсегда, пока не кончилось. Последнее советское поколение. М.: Новое литературное обозрение, 2014.

17 Там же. С. 136.

Лирический космополитизм

«Орбита» осторожно балансирует на территориальных и темпоральных границах и вместе с тем кардинально смещает их, сочетая потенциал локальных условий с глобальной значимостью. Пересекая внутренние лингвистические границы Латвии в стремлении выкроить пространства для культуры как перформативного перевода, группа занимает космополитическую позицию, поэтому так же актуальна в Москве, Берлине и Нью-Йорке. Позднесоветская генеалогия такого взаимоотношения локального и глобального очевидна в инсталляции «Схема А. Схема Б». «Схема А», больничная койка, она же летательный аппарат, представляет собой ответ на новаторскую работу Ильи Кабакова, самого успешного художника с мировым именем из среды андеграундного московского концептуализма, который сам по себе должен считаться одним из наиболее заметных предшественников «Орбиты» в плане сочетания литературы, концептуального искусства и инсталляции¹⁸. Я говорю о «Человеке, улетевшем в космос из своей комнаты», инсталляции, ставшей частью выставки Кабакова «Десять персонажей», которая проходила в 1988 году в Нью-Йорке. В «Десяти персонажах» воссоздана советская коммунальная квартира, и ее комнаты являются собой жилые пространства причудливого соборища позднесоветских людей, у каждого из которых имеется собственный фантастический проект. В комнате «Человек, улетевший в космос...» установлен механизм, напоминающий гигантскую рогатку. Под ним — пара ботинок, над ним — зияющая дыра в потолке. Как пояснил сам Кабаков в сопроводительном тексте, обитатель комнаты, по-видимому, успешно применил этот механизм, чтобы взмыть в космос вместе с «космическими потоками», унесшими его с Земли¹⁹. Хотя в персонаже Кабакова можно увидеть того, кто находится в явной оппозиции по отношению к советскому режиму, — своего рода сумасшедшего изобретателя-диссidentа — инсталляция намекает, что полет в космос следует рассматривать как воплощение советского проекта. Комната оклеена плакатами, призывающими советских людей ко все более значительным свершениям, а на нескольких изображена Юрий Гагарин, первый человек в космосе. Механизм Кабакова встает в один ряд с аналогичными идеями в традиции русского утопизма, включая летательный аппарат «Летатлин», сконструированный Владиславом Татлиным в 1932 году, и мечты Константина Циолковского о полете, равно как и советскую научную фантастику 1960-х годов. Он предвосхищает и взгляд Юрчака на топографию позднесоветского общества. В интерпретации Кабакова потребность в трансцендентном устремлении космического утопизма как частной, альтернативной инициативы возникла из-за банального провала большого, коллективного социалистического проекта, сулившего

18 Следует отметить, что «Орбита» не похожа на московских концептуалистов тем, что для нее первична литературная составляющая культурной деятельности, из которой уже вытекают визуальная и другие. В числе других сопоставимых предшественников можно назвать «Новое словенское искусство».

19 Выставку «Десять персонажей» показывали в галерее Рональда Фельдмана. См. тексты Кабакова и комментарии к ним: Ilya Kabakov: *The Man Who Never Threw Anything Away* / Ed. by Wallach A. New York: Harry N. Abrams, 1996. P. 78–80, 196–200. См. также: Groys B. Ilya Kabakov: *The Man Who Flew into Space from His Apartment* / Trans. F. Elliott. London: Afterall Books, 2006.

коммунизм, но давшего лишь пустые слова и убогое жилье. В «Схеме А» «Орбита» доводит формулу Кабакова до логического предела, помещая дверь, ведущую в космическую утопию, в другое место. С тривиальной обстановкой комнаты у Кабакова соотносится куда более грозная тривиальность Углового дома, где, в сердцевине аппарата советской госбезопасности и разведки, мы обнаруживаем будничные предметы, которые делают устремление ввысь, в дальний космос, прочь от «здесь и сейчас», не только возможным, но и необходимым. Инструмент подавления, больничная койка, к которой пристегивали диссидентов или нарушивших общественный порядок молодых людей, превращается в средство передвижения, способное перенести их через все границы, а может быть, даже вынести на околоземную орбиту.

И в инсталляции Кабакова, и в «Схеме А. Схеме Б.» детерриториализованные контркультуры позднесоветской социальной жизни обретают глобальное измерение как форма космополитизма — буквально взлет из нашего фрагментарного мира в бескрайний космос. Нечто похожее происходит и в проекте «Орбиты» — что, по крайней мере отчасти, объясняет название группы. Как уже было сказано в начале этого эссе, «космополитизм» — понятие с не-простой историей, особенно в этой части мира. Часто оно навлекает на себя подозрения как прикрытие для опасной формы скрытого империализма под личиной безобидного универсализма. Некоторые ловушки космополитизма обнаружились в ходе дискуссии между Ульрихом Беком и Бруно Латуром в 2004 году. Несколько запоздало размышляя о характерной для конца XX века оптимистической уверенности в том, что мы вот-вот увидим глобализованный, единый мир, где нет конфликтов, Бек выдвинул идею «космополитического реализма», предполагающего «обязательное уважение к инаковости», но при этом «дистанцирующегося от универсализма и стремлений к обобщению и вместе с тем стремящегося сделать различия приемлемыми для всех»²⁰. Критикуя эту точку зрения с позиций, которые, как, к сожалению, уже показала история XXI века в Восточной Европе и не только, были весьма обоснованны, Латур заметил, что при таком понимании космополитизма слишком легко обойти стороной конкурирующие культурные и политические претензии реальных людей. Как писал Латур, «реализм» Бека — постулирование единого общего космоса в исторический период, когда, несмотря на процессы глобализации, «больше не существует “глобального”, нет метафизического Глобуса, который бы гарантировал своим обитателям радужный прием и закрепил за ними места, принадлежащие им по праву». Космополитизм Бека, как и многие предшествующие ему в этом ряду, представляет собой «план войны, замаскированный под мирный план», однако тех, против кого направлен этот план, «уже не одурачить»²¹. Возвращаясь к имперской истории Восточной Европы, можно сказать, что советское господство в Латвии во второй половине XX века строилось как раз на разновидности космополитического универсализма и именно как «план войны, замаскированный под мирный план». Причем маскировка эта была весьма условной, поскольку состояла из вооруженной силы, имперской иерархии и вездесущей слежки органов госбезопасности. Отноше-

20 Beck U. The Truth of Others: A Cosmopolitan Approach // Common Knowledge. 2004. Vol. 10. No. 3. P. 438.

21 Latour B. Whose Cosmos, Which Cosmopolitics? Comments on the Peace Terms of Ulrich Beck // Common Knowledge. 2004. Vol. 10. No. 3. P. 461—462.

ния такого рода предполагали суровую расправу с потенциальными противниками, что и показала поздне сталинская кампания против «бездородных космополитов» (главным образом евреев).

Намерение «Орбиты», наследующей Кабакову, состоит в том, чтобы открыть иную, альтернативную форму космоса и космополитизма, отличную от претензий на универсальность, предложенных Беком и раскритикованных Латуром, такую, в которой душа не привязана к пространству и гегемонии, как об этом пишет Делёз. «Всякий раз, когда человечество делало ставку на космополитизм, от Александрии до ООН, — пишет Латур, — это происходило в эпохи безоговорочной веры в способность разума, а позднее науки, познавать тот единственный космос, чье существование и незыблемость могут затем послужить опорой для всех попыток выстроить мировую метрополию, гражданами которой мы все так хотели бы стать»²². Но, как с очевидностью демонстрирует творчество «Орбиты», такой подход ошибочен. Время, описанное в «Человеке, улетевшем в космос из своей комнаты» Кабакова, фигурирующее в «(Ре)конструкции дружбы» и заново воссозданное «Орбитой» в гетеротопии перформативного перевода, — это время космополитического устремления ввысь, продиктованного острым осознанием того, что прежние формулы мирного совместного существования в космосе ничего не дали, — осознанием, связанным с сомнениями Латура, однако привлекающим к себе особое внимание в исторические моменты, когда утопическое мышление вновь становится актуальным. Таким был и остается космополитизм как необходимая жизненная практика, не в глобальных институциональных масштабах, о которых говорят Бек и Латур, а в камерном измерении коммунальной квартиры или страны с двумя-тремя миллионами жителей и напряженностью, вызванной потенциальной угрозой межэтнических конфликтов, — лирический космополитизм великих замыслов в узком русле. Этот прорыв в космос обусловлен неудачами реально существующего космополитизма, и он сейчас так же необходим, как в Москве 1980-х годов, когда персонаж Кабакова впервые устремился в космические потоки.

Эта форма космополитизма не способна дать ответ всем и всюду, хотя и подразумевает повсеместный тупик. Это космополитизм невозможных скалярных величин. В свете сказанного обратимся к другому стихотворению Тимофеева, в котором, в отличие от «Схемы Б» с ее социальной генеалогией, присутствует автобиографический элемент и отчетливо обозначается сплав перформативного перевода с лирическим космополитизмом. Тимофеев раскрывает здесь критическую, многоглавую саморефлексию «Орбиты»:

Мир, как я его знаю, начинается на улице Миера. Пятиэтажный дом постройки 1901 года. Дом 19, квартира 19. Влажный воздух двора (подвал давно и безнадежно залит водой). Футбол, где одни ворота — высокие кусты, а другие — металлические двери гаража, исписанные мелом. Наше окно на первом этаже, в которое однажды влетает метко запущенное кем-то яйцо, разбившееся о гладильную доску. Это неожиданно. Мы застыаем, и папа сурово подходит к окну и выглядывает наружу. Но там, как и следовало ожидать, никого. Папа вытягивает руку с вытянутым пальцем и произносит «Пиф-паф».

Первая строка стихотворения содержит многоглавую каламбур, представляющий некоторую трудность для переводчика. У русского слова «мир», которое Тимофеев использует во фразе «мир, как я его знаю», как известно, два

омонима. Корень здесь, очевидно, тот же, что у латышского «miers», фигурирующего в той же строке в названии рижской улицы Miera iela, то есть «улица Мира», где находится центральный роддом Риги, где и родился Тимофеев. Переводческие затруднения объясняются не просто омонимичностью русского слова «мир», но и напряженностью, какую у русскоязычного читателя вызывает узнаваемое, но все же чужое слово «miers». Название «улица Мира» (Miera iela) приводит на мысль распространенную в советское время топонимическую практику, которая нашла отражение, например, в названии проспекта Мира в Москве. Однако название Miera iela появилось еще в досоветский период, в независимой Латвии, и относится не к какому бы то ни было советскому плану мира (возможно, маскирующему план войны), а к кладбищу, расположенному в конце улицы. Эту строку, помещающую мир Тимофеева между двумя языками, между жизнью и смертью, так же нельзя без потерь перевести на латышский, как и на английский или любой другой язык. А учитывая, какую роль в этой фразе играют различия и связи между русским и латышским — между «миром» и «miers» — можно сказать, что ее нельзя перевести и на русский, хотя само стихотворение, если оно вообще принадлежит какому-либо языку, уже написано на русском²³.

В этой строке Тимофеев, говоря словами Брюса Роббинса, осмысляет «исторические и географические контексты», породившие его мир, — контекст границы и непереводимости. Мир самого Тимофеева — пространство каламбура, где русский «мир» — ни в значении покоя, ни в значении космоса — не совпадает с латышским. Тем не менее эти беспорядочные следы, оставшиеся от невозможных актов синтеза, необходимого, но неосуществимого в пограничной зоне, — как и бесчисленные аналогичные акты в разных частях земли, необходимые, но затрудненные обстановкой, — и составляют микромир Тимофеева. И этому микромиру, зависшему между мирами более крупными, надо как-то функционировать. В отличие от претендующих на универсальность космополитических концепций, выведенных в Брюсселе, Вашингтоне или Москве и оспариваемых Беком и Латуром, лирический космополитизм «Орбиты» представляет собой, по выражению Джеймса Клиффорда, «прагматическую реакцию, попытку наилучшим образом использовать сложившуюся (зачастую скверную) ситуацию». Он требует «культурной изобретательности», «проявляющейся в особых соположениях, отборе и насложениях, подсказанных и навязанных конкретными историческими условиями»²⁴. Во времени он ограничен наследием неудавшихся глобальных проектов прошлого и угрозой потенциальных конфликтов будущего. В пространстве — необходимостью балансировать между конфликтующими сообществами и интересами в надвигающейся тени соперничающих за власть гегемонов. Этот космополитизм стремится не столько повсеместно положить конец любому насилию, сколько

22 Ibid. P. 453.

23 Эмили Альтер рассматривает схожие случаи, в том числе активное использование Толстым французского (и немецкого) языка, а также галицизированного русского в «Войне и мире», сопровождаемое авторскими сносками, где он приводит свой перевод на русский, порой неточный. То, что получилось, непросто перевести — именно потому, что перед нами уже перевод. См.: *Apter E. Against World Literature.* P. 16–17.

24 Clifford J. Mixed Feelings // *Cosmopolitics: Thinking and Feeling beyond the Nation* / Ed. by P. Cheah, B. Robbins. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998. P. 366.

сдерживать определенные формы насилия жестами, дающими на это временную надежду.

Перед нами космополитизм негативной диалектики — этот термин, как и сама методология, был предложен Теодором Адорно, размышлявшим о схожей проблеме — невозможности примирить противоположные взгляды на историю и онтологию с нашими собственными. Адорно писал: «Диалектика — это самосознание объективной универсальной причины ослепления и заблуждения, которую самосознание еще не лишило трона и власти окончательно. <....> В самом определении негативной диалектики уже заложена установка: диалектика не успокаивается на себе самой, в своей целостности и тотальности; негативная диалектика — это диалектическая форма и образ надежды»²⁵. Многоязычная гетеротопия «Орбиты» превращает зону границы и перевода в средоточие культурной работы, обнаруживая головокружительную реальность языковой и онтологической несопоставимости, но вместе с тем вселяя слабую надежду на продолжение многоязычного творчества — на непереводимость, в силу которой «полностью» переложить стихотворение Тимофеева на другой язык практически невозможно, но которая порождает космические каламбуры с таящимся в них проницательным намеком на прагматическую необходимость продолжать заниматься переводом в реальных, многоязычных человеческих мирах, больших и малых. Место здесь обретает значение не как национальная территория, а как детерриториализованная зона перевода, пролагающая между народами и, возможно, оспаривающая социальную реальность самих этих народов. Необходимость перевода перед лицом непереводимости оказывается для «Орбиты» отправной точкой. Причина, по которой строку Тимофеева нельзя перевести, кроется в том, что она сама уже есть акт перевода, — поэзия «Орбиты» не столько «рождается в переводе», сколько рождается как перевод и переводческая неудача. Но, пусть ее и нельзя перевести, на нее можно откликнуться новыми переводами. Вместо мира без границ и мировой литературы как системы, где циркулируют гладкие и законченные переводы, лирический космополитизм «Орбиты» отсылает к миру, который сам сплошь граница, и мировой литературе как системе непереводимостей и непрестанного перевода — матрице микрокосмов, находящихся в равновесии.

Пер. с англ. Татьяны Пирусской

25 Адорно Т. Негативная диалектика / Пер. с нем. Е.Л. Петренко. М.: Научный мир, 2003. С. 361.