

ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

Хелен Сиксу

Три ступени
на лестнице
литературного творчества.

Школа мертвых.

1. Для начала надо найти покойника\цу.
2. О том, что читать и писать это смертельный номер; или побег среди бела дня.
3. Что такое чтение? Не тайноядение ли?
4. Вокруг преступления автора творится свой миф.
5. Автор всегда в неизвестности, или автопортрет слепого художника.
6. Склонность к признаниям.
7. К последнему часу.
8. Нам нужен состав преступления.

Мы – в школе для писателей, и мы проведем три дня в постижении этой странной науки, науки прощаний. Или встреч.

Я начну с **Н**

Эта буква и есть творчество.

Я говорю с вами сегодня (сегодня 24 апреля 1990 года, сегодня 24 июня 1990 года) на двух языках. От одного дня к следующему, с одной страницы на другую язык письма меняется. Я думала по-французски о таких тайнах, которые невозможно помыслить по-английски. В писательстве – те же потери и те же находки. Я нарисовала **Н**. То, как вы ее прочтете, будет зависеть от языка, в который вы

Helene Cixous, *Three Steps in the Ladder of Writing*. Columbia University Press, New York, 1993, pp 2-13. ISBN 0-231-07658-4 (Three lectures given in May 1990 at the University of California, Irvine)

Copyright - Columbia University Press, 1993

Перевод Марии Завьяловой

погружены. Писать это вот что: **I** один язык, **I** другой язык, и между ними перекладина, которая и заставляет их звучать; писать это соединить два берега переправой.

H: стилизованное очертание лестницы. Той лестницы, по которой взбирается писатель. Особой для меня лестницы. Вы, может быть, собираетесь возразить, что эта **H** – просто *H*, буква *H*. В конце концов по-французски буква *H* и так богата значениями. Я говорю *H* и слышу *hache* (топор фр.). *H* произносится как *ash* (пепел англ.) по-французски. Что уже о многом говорит тому, кто движим желанием писать. Вдобавок *hache* острый инструмент, топор, расчищающий путь – этой букве даны особые привилегии во французском языке. Если *A* мужского рода, так же как *B*, *C*, *D*, *E* и т.д., то *H* может быть мужского, среднего или женского по желанию. Как же мне не любить ее, эту букву *H*?

К тому же во французском *H* – бездыханная буква. Пока ее не заставили замолчать в эпоху Империи, она дышала, она произносилась на выдохе. И помнит об этом, даже если мы забыли. И до сих пор охраняет границу таких слов, как *le heros*, *la hardiesse*, *la harpe*, *la harmonie*, *le hazard*, *la hauteur*, *l'heure*, защищает их от вмешательства в их внутреннюю жизнь.

Только молча могу я поведать вам об этих тайнах на французском. Но в английском есть это дыхание, так давайте сохраним его.

Я сказала: эта **H**, эта лестница творчества. Я имею в виду вот что: моя лестница не неподвижна и не пуста. Она живая. Она и есть само движение, причиной которого является и которое предписывает. Она посещается. Я говорю *моя* лестница, потому что я ее люблю, по ней взбираются те писатели, с которыми я чувствую таинственное сродство; сродство, избрание всегда тайно.

Школа мертвых

Я перебираю книги и прислушиваюсь к их голосам. Есть тексты, зову которых я подчиняюсь, иногда же бываю отвергнута. Тексты, зовущие меня, разноголосы, но есть между ними и нечто общее, одна мелодия, один тон, на который я настроена, и в этом весь секрет. Вы уже, наверное, знаете, музыку каких книг я слышу – я их принесла с собой, и попробую сделать так, чтобы они зазвучали снова.

Вот Кларис Лиспектор, чья мелодия суха, жестка и сурова, как и у Бернхарда. А вот более нежная мелодичная музыка Цветаевой, и более пронзительная – Ингеборг Бахман. Все эти авторы не раз взбирались по нашей лестнице. Но движение по ней происходит сверху вниз, потому как восхождение, с сопряженным с ним усилием, ведет на глубину. Я говорю: восхождение на глубину, потому что обычно кажется, что спуск легок. Писатели, которых я люблю, не поднимаются, а спускаются, они – исследователи глубин. Нисхождение обманчиво. А для тех, кому отдана моя любовь, оно невыносимо тяжело, тот, кто спускается, спускается с трудом, и иногда останавливается по дороге. Как Кафка:

«Ты говоришь, что я должен идти еще дальше вниз, но я уже зашел очень глубоко, и останусь здесь, если тому должно быть. Что за место! Может, глубже ничего и нет. Тут я и останусь, только не заставляй меня идти дальше»¹.

(Вам, вероятно, известно, что в Кафке была некая раздвоенность, и иногда он обращался к себе на «ты», как это делал и Леонардо да Винчи.)

Есть два разных способа нисходить в глубину – опускаться под землю и погружаться в море – и то, и другое нелегко.

Стихия (а мне бы хотелось, чтобы вы услышали это слово так, как произносит его Цветаева, по-русски, где стихия сродни стихам, слово, подразумевающее стихию как материю и наводящее на мысль о поэтической стихии), стихия сопротивляется: земля, море противятся, так же как язык или мысль. Но когда опускаешься под землю, то в моем воображении это похоже на труд шахтера, ты идешь вниз, сохраняя вертикальное положение. Когда погружаешься в море, то тут возможны варианты, и можно представить это как угодно: ныряешь вниз головой и тогда оказываешься в положении зародыша в утробе – рождение как движение вниз, или в обратном направлении вверх, или прямо вперед... Тело частично прописывает свои усилия, борясь с течением, преодолевая тяжесть земли. Оно прописывает направления своих импульсов. Что усложняет задачу. Когда мы восходим на дно, нас уносит туда, где мы не были, однако же всегда в сторону того, что ищем: неизвестного...

Мы ступим на эту лестницу и будем восходить по ее ступенькам, периодам, моментам, эрам, (air – ария по-французски: всегда обращайтесь внимание на фонетическую игру), эпохам, ведущим все дальше и дальше, на самую глубину, к тому, что я называю *истиной*, что манит меня, влечет как магнит, неудержимо. Конечно, я ставлю слово «истина» во всякого рода кавычки, скобки и прочие значки, чтобы защитить ее от возможных фиксаций и концептуализаций, поскольку это одно из тех самых слов, которые постоянно мелькают на нашем небосклоне, но по этой же причине окружены недоверием. Я не раз буду говорить об истине, без которой нет литературы (о слове *истина* и о тайне *истины*). Ее жаждет творчество. Но она («истина») очень далека и на самой глубине. И все, кого я упомянула, кого я люблю, упрямо пишут об этой *истине*-на-глубине, вкладывая в ее поиски невероятный труд; они сражаются со стихиями, со властями и с началами, с неисчислимыми

внутренними и внешними врагами. Внешнее очень могущественно в наше время. Мы живые частицы, светлячки в мире, и вокруг нас звучит немолкнувший скрежет шумо- и сплетнепроизводящих машин, мешающих нам слышать голос истины. Но внутренние враги так же многочисленны. Это наши страхи, то, из чего мы сделаны: наша слабость. Кафка открыл нам: рай не потерян. Мы его еще не обрели, и не обрели мы его, потому что страдаем от двух пороков: лени и нетерпения. По этим причинам мы ничего не делаем и никуда не продвигаемся: застреваем в пути по лени, спешим из-за нетерпения. Одно ли, другое, но как бы то ни было труд погружения в глубины не совершается. А рай там, в глубине. Для «моих» авторов писательский талант не есть данное. Чтобы заниматься этим ремеслом, нужно уметь докапываться до глубин, нужно знать, как совершается подобный труд, а это предполагает долгий период ученичества, хождения в школу; и это правильная школа. Из того, чему я научилась, нельзя вывести общего закона, но можно извлечь опыт и поделиться им. На стадии ученичества есть несколько важных этапов. Первый – школа Мертвых, второй – школа Снов. Третий, самый важный, самый высший, самый глубокий – школа Корней.



Сегодня, в первый день, в первый час нашего путешествия, мы пойдем в школу Мертвых. Первоначально было объявлено, что это будет школа Наихудшего, что было не совсем точно... Просто я не решилась вписать в свою программу, что первой нашей школой будет школа Мертвых.



1. Для начала нам требуется покойник\ца.

Чтобы начать (писать, жить) нам нужна смерть. Я питаю признанные чувства к мертвым., они – стражи дверей, запирающие вход с одной стороны, но приоткрывающие его с другой.

Нам нужна смерть, но смерть в настоящем, смерть молодая, жестокая, свежая смерть, смерть сегодня, смерть сего дня. Та, которая приходит так внезапно, приступает так прямо, что нет времени уклониться и спрятаться, сделать что-то, чтобы не чувствовать ее близкого дыхания.

Мы живем жизнь, не глядя на картину смерти, или на картинку со смертью – скажем, например, смертью Александра, висевшей на стене школьного класса.

Смерть – перед нами, как картинка на стене классной комнаты, с изображением Александра в битве. Весь обычный фокус в том, чтобы в течение жизни, действуя определенным образом, затуманить или даже полностью стереть эту картину².

Верно то, что ни смерть, ни сами стражи дверей не в состоянии отворить заветную дверь без нашей помощи. Нужно наше желание, наша смелость приблизиться к этому пределу.

Литературное творчество и есть попытка не затуманить картину, есть противостояние забвению; так это обстоит для Лиспектор, для Цветаевой, для Ингеборг Бахман... Для всех, кого я любила (и люблю) за особый присущий им язык, за особенный голос, за улыбку, за слезы, за их непохожесть друг на друга, пока не обнаружила, что есть у них и нечто общее – в истоке их творчества спрятана некая инагурационная сцена, сцена открытия, когда вспыхнула их речь.

Она должна быть, эта сцена, сцена, где открывается зрелище, где есть картинка. Картинка и есть та открытая дверь, сквозь которую нам надо пройти. Вот сцена рождения творчества у Томаса Бернхарда:

«Мой путь лежал мимо лавки мясника. Двери лавки нараспашку, аккуратно разложены топоры, молотки, ножи, какие-то из них в крови, другие начищены до блеска, рядом пистолеты для забоя скота . . . шум падения лошадиного тела, ставшего тушей, распоротое брюхо, извергающее кровь, кости, слизь . . . за мясной лавкой, в нескольких шагах, кладбище, покойницкая, надгробья . . . в первый день школы, я хорошо помню, в покойницкой лежало тело бледного юнца, сына сыровара, и еще . . . вот откуда мои сердцебиения в школьном классе . . . мертвая молодая учительница . . .

Бабушка всегда брала меня с собой: по утрам я шел мимо кладбища один, а днем она заводила меня в покойницкую – приподнимала меня, чтобы лучше было видно, и приговаривала: «Вон, посмотри, опять женщина.»³



Я сразу узнала дорогу в школу. Чтобы попасть в эту школу, мы, как чучела зверьков, выставленные в классе на уроке зоологии, должны сперва побывать на бойне, пройти мимо лавки мясника, к воротам кладбища. И дальше через кладбище, с бьющимся от обилия смерти сердцем, к новой жизни. Это наш подготовительный класс, школа, в которую ходим, чтобы попасть в настоящую школу. Куда и я ходила в детстве, по вынужденным обстоятельствам и по счастливой моей звезде.

Я жила в Кло Салабье, в алжирской глуши, и каждый день по дороге в школу проезжала мимо католического кладбища. Католическое кладбище – смерть еврейской девочки, маленькой меня. Кладбище вещало на лагины: *o mors, spes, et victoria*. Я слышала *le mors* (конские удила), *l'espece* (род человеческий); лошадь сопротивлялась, но чья была победа? Все враждебное случалось со мной на кладбище.

Не случайно опять в памяти оказывается, рядом со школой, кладбище. Первый период ученичества это школа при кладбище. Кафка, которому не довелось на пути в школу ездить мимо чужого – они всегда чужие – кладбища, каждый день в

классе смотрел на маячившую перед глазами картинку с Александром и сценой битвы. Потом мы проживаем всю жизнь не видя того, что видели прежде. А картинка никуда не делась, вот она. Мы знаем об этом, пока маленькие, мы знаем все, пока мы маленькие, особым детским знанием.

Я говорила, что первые мертвые – это наши первые учителя. Они отпирают нам дверь, ведущую на ту сторону, если только мы решимся войти. Литературное творчество, в самом высоком выражении, есть попытка раскрыть, восстановить обрести вновь первоначальную картинку, ту, страшную, которой мы боимся.. Станным образом все это увязывается в зрелище, театральную сцену. Почему сцена? Почему должна быть сцена? Почему пространство этой сцены должно стать местом преступления? Потому что мы зрители, мы не внутри этого пространства. Ведь когда мы идем в театр, мы же не пытаемся попасть на сцену. Мы свидетели чрезвычайного зрелища, чья тайна лежит по ту сторону линии разделения, и не мы владеем этой тайной.

У Цветаевой в самом начале «Моего Пушкина» есть упоминание картины:

«Начинается как глава настольного романа всех наших бабушек и матерей – Jane Eyre – Тайна красной комнаты.

В красной комнате был тайный шкаф.

Но до тайного шкафа было другое, была картина в спальне матери – «Дуэль»⁴.

Дуэль это смертельная рана Пушкина. Сначала – картина, рамка, в которую мы либо входим, либо нет. Дуэль – смерть – и картина образуют дверь, отверстие, окно. Монтень говорил, что философия учит умирать. Писать это тоже учиться умирать. Учиться не знать страха, иными словами, жить на последнем рубеже жизни, с позволения мертвых, с согласия смерти.

Замечу между прочим, что, может быть, мы получаем этот дар от умершего, более чем от умершей. Не знаю. И не скрываю своего невежества. Возможно, именно мертвый мужского пола учит нас принимать дар; я сейчас говорю об отце и матери, или тех, кто их заменяет. А что, если мы не можем получить от мертвой матери того, что дарит нам мертвый отец? Смерть мужчины дает нам необходимый основополагающий опыт, доступ к другому миру, что не обходится без предостережений и прочего шума, но зато обходится без потери начала, без утраты родившего лона. Она, эта смерть, дает нам очень много, дает конец света; чтобы достигнуть человечности, должно нам пережить конец света. Необходимо потерять мир, этот мир, и открыть для себя, что есть иные, и что этот мир тоже иной, иной, чем мы его представляем. Не пройдя через подобный крах, мы ничего не узнаем о своей смертности и бессмертности, которые носим в себе. Мы не подозреваем о том, что живы, пока не столкнемся со смертью: все это весьма банально, но тем не менее легко забываемо.

Достоевский обрел мир, потеряв его (опять и опять мы возвращаемся к Аврааму и сыну его Исааку), он был приговорен к смертной казни и уже стоял перед шеренгой солдат, но получил помилование. Вот дар: смерть посланная и возвращенная, смотревшая в лицо и отвернувшаяся.

Когда я говорю о смерти, я говорю о смерти любимых – разумеется – потому что речь идет о любви. И обо всем, что несет обирающая нас страшная утрата. Мы теряем, но теряя, побеждаем. Победа случается не сразу, но отложенным, замедленным, размазанным на отрезке времени образом. Для Бернхарда проигрыш становится победой в непрерывности, длительности электрического разряда. По его рассказу, он начал писать после того, как попал в больницу в восемнадцатилетнем возрасте и его болезнь была признана безнадежной. Его дедушка, которого он очень любил, лежал в той же больнице и, по мнению врачей, шел на поправку, внезапно скончался. Бернхард: «Я начал писать сотни и сотни стихов». Это восхитительно, потому что выявляет некий избыток в очевидном реализме происшедшего, необычайную живую струю. «Я был жив только когда писал». Мы начинаем понимать, что необходимо писать, писать без остановки, поскольку «писать» становится на место «не умереть». «Поскольку мой дедушка, поэт, ушел из жизни, я теперь имел право на поэзию, я взял себе весь мир и преобразил его в стихи». Вот жестко высказанная причина фонтанирующих слов, случающихся как реакция, или как эрекция, как сопротивление кастрации. Но я предпочитаю говорить об этом в терминах женской сексуальности. Живая струя возникла и была упорядочена за счет исчезновения того, что послужило ей причиной. Дедушка не был просто дедушкой, он был поэтом, он любил его и занимал огромное место в его жизни.

В своей книге⁵ Кларис Лиспектор подобным же образом рассказывает, как пробудилась к творчеству в надежде, что ее больная мать выздоровеет, в суеверной фантазии, что если мать даст ей творческую жизнь, то вылечится. Этого не произошло. Мать умерла. Кларис пишет сухо, что после смерти матери она почувствовала себя дезертиром, сбежавшим с поля боя. Но ведь то, что произошло, никак не зависело от ее воли. Трудно принять: трудно принять то, что мы безвластны что-либо изменить. И все же дезертирство, бегство, бессилие – эти слова написаны на стене школьного класса. Они связаны друг с другом, у них есть общая ассоциация – смерть. Счастье или несчастье наше состоит в том, что *теряя, мы обретаем нечто*, и поэтому мы стараемся быть справедливыми всегда и при любых обстоятельствах. Соединение потери и находки – вот наше преступление. Вот наша вечная вина, вина, с которой мы ничего не можем поделать, когда на нас сваливается эта неожиданная и ужасная прибыль.

Моя первая книга родилась на могиле моего отца. Не знаю почему. Может быть, мне больше не о чем было писать тогда, это было единственное, при моей бедности и неопытности, *мое единственное богатство*: единственное, что заставляло меня жить и чем я жила, что чувствовала, мое испытание, мой турнир, в котором я

потерпела полное поражение. Мое странное и ужасное сокровище. Я не думала тогда обо всем этом, иначе я не стала бы писать. Долгое время я жила в присутствии смерти отца, с чувством огромной утраты и каких-то детских сожалений, как в сказке наоборот: о если бы мой отец жил! наивно придумывала я разные чудесные истории, пока в один день все это вдруг не поменяло окраску и я не начала видеть другие сцены – уже не такие утешительные – но зато эмоционально не перегруженные. Я переключилась на более приземленную рефлексию, на восстановительную работу. Я представляла различные сцены уже без отца: идеальная сцена, не очень идеальная сцена, сцена запрета, бытовая сцена, классическая сцена... И я говорила себе, что не писала бы... не встретила бы смерть, если бы мой отец жил. Я говорила об этом не раз: он дал мне смерть. Для начала.

Не так давно моя мать, простая и открытая душа, прочтя мою книжку, сказала: значит, это было так серьезно для тебя, смерть отца. Да, сказала я, я же тебе сто раз говорила. Но, видимо, мысль не дошла, и я спокойно объяснила еще раз то, о чем пишу сейчас. Мать ответила: и для меня тоже. Я знаю, что мать теряла отца всю жизнь, что она жила всю жизнь без мужа, без своего молодого мужа, и для нее это была настоящая утрата, смерть мужчины, которого она любила. И она сказала такую фразу: как бы то ни было, он мертв. Если бы не эта смерть, она бы никогда не стала той, которой стала. Когда отец был жив, мать не работала, поскольку у отца было молодое и достаточно первобытное еврейское понимание мужского достоинства – самому содержать свою семью. После его смерти мать стала акушеркой. Она приняла сотни и сотни родов, обращая в работу, в поступок то, что нельзя сказать словами. В трауре простой души высвобождается нечто. Наверное, жизнь.

Мы не знаем, ни вообще, ни по личному опыту, в чем в точности состоит наше взаимоотношение с мертвыми. В частной жизни оно составляет долю труда, труда любви, именно любви, а не ненависти или разрушения; мы должны, мы обязаны продумать до конца каждую свою человеческую связь. Мы можем думать на бумаге, если умеем писать, если смеем писать. Мы можем думать во сне: сны дарят нам чудесную возможность опять и опять встречаться со своими мертвыми и говорить с ними, они возвращают их нам живыми. Каждый из нас, сам и по своей воле должен проделать эту работу, и суть ее состоит в том, чтобы пересмотреть и понять, что такое моя смерть, что такое твоя смерть, что такое их неразделимость. Вот место, где рождается литературное творчество. В том, что часто недопустимо, противоречиво, крайне опасно, что грозит перерасти в самодовольство – а это худшее из преступлений – да, оно рождается здесь. Мы склонны превращать смерть в нечто отрицательное и мертвое. Это верно, что в ней много плохого, но и много хорошего; все зависит от нас. Мы бываем убийцами своих мертвых, и это хуже всего: когда мы убиваем мертвых, мы убиваем себя. Но мы можем быть хранителями, друзьями, защитниками мертвых.

Творчество и есть вот такой сложный процесс, «наука умирать» – умирать, не убивать – знать, что смерть есть, не провозглашая и не отрицая ее... Наше преступление это не то, что мы думаем, не преступление, о котором пишут на первой полосе газеты: оно всегда и меньше, и больше. Как только я произношу слово *мой*, как только я говорю *мой брат, моя дочь, я стою* на грани убийства, я отказываюсь

признавать отличие другого от меня. Мы можем по-настоящему встретиться с сыном, сестрой, дочерью после тридцати, сорока, пятидесяти лет жизни вместе и понять, что все эти годы не знали их, тех, кто жил так рядом. Мы поселили их в стране мертвых. И они нас. А потом уже, тот, кто умирает, убивает, но и тот, кто не умирает, когда умирает другой, убивает тоже.

¹ Franz Kafka, *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande und andere Prosa aus dem Nachlass* (New York: Schocken Books, 1953), p. 329.

² Ibid., p. 50.

³ Thomas Bernhard, «Drei Tage» in: *Der Italiener*. Residenz Verlag, Salzburg, 1971. стр. 144

⁴ Марина Цветаева. *Мой Пушкин* (Москва: Советский писатель, 1967).

⁵ Clarice Lispector, «Pertencer», in *A Descoberta do Mundo* (Rio De Janeiro: Editora Nova Frontera, 1984).