

«Повесть о Сонечке» М. Цветаевой: проблема женской субъективности

Классическая философия, разрывавшая дух и плоть, ориентировалась на суверенный духовный субъект, резко противопоставленный всему телесному. Усилия мыслителей нашего века ориентированы на «сращивание» тела и духа, на выявление неразрывности чувственного и интеллектуального начал. Еще в восточных «Ветках персика» говорилось:

Три источника имеют влечения человека:
душу, разум и тело.
Влечения душ порождают дружбу.
Влечения ума порождают уважение.
Влечения тела порождают желание.
Соединение трех влечений порождает любовь ([1]; 3).

В русле фрейдистских и неопрейдистских представлений и в художественной практике XX века особый статус приобретает принцип «телесности». Это повлекло за собой растворение субъекта «в актах чувственности» и выход его из-под контроля волевого начала, обостренный интерес к аффектным (иногда патологическим) сторонам чувственности. Сексуальность как самое яркое проявление чувственности, эротизированной телесности стала доминировать во всех формах словесного искусства.

«Сращивание» тела и духа, «телесность сознания» существенно корректируют наше представление о «внутреннем мире» человека, «внутреннее» и «внешнее» оказываются в более тесной связи.

«Повесть о Сонечке» Марины Цветаевой — это гимн и «прозаический реквием», написанный поэтической прозой. Наша цель — показать, как раскрываются тайны души и тела, формируются женский телесный язык, эротическая символика, а образная память повествователя, вновь пребывая в прошлом, воссоздает сложные интерсубъективные отношения Я и Другого.

«Повесть о Сонечке» создавалась летом 1937 года в пустынном Lascrau-Océan (Франция), где Цветаева с сыном жила летом. Весть из

России о смерти Софьи Голлидэй всколыхнула все глубины души поэта и заставила снова спуститься «в свой вечный колодец». В этом «колодце» были воспоминания о весне 1919 года, о трех месяцах, озаренных любовью и дружбой к трем молодым людям и больше всего к Сонечке, ученице Вахтангова, актрисе и чтице Второй студии Художественного театра. Это был «московский, чумной, девятнадцатый год», когда, по точному определению Виктории Швейцер, быт и Бытие стали антагонистами: «Быт необходимо было изжить, преодолеть, существовать Цветаева могла только в Бытии. Дон, Казанова, Комедьянт, Лозэн были ее Бытием, мороженая картошка — бытом» ([2]; 207). В эту «чумную эпоху» появилась реальная Сонечка. Она подарила целых три месяца особой любви, вдохновила на создание Цветаевой образов Девчонки в пьесе «Приключение» Франциски в «Фениксе», Авроры в «Каменном ангеле», предваряемом глубокомысленным посвящением «Сонечке Голлидэй — Женщине — Актрисе — Цветку — Героине». Ей же посвящен и лирико-балладный цикл «Стихи к Сонечке». По воспоминаниям Павла Антокольского, Софья Голлидэй была чрезвычайно одаренная, вдохновенная актриса: «одна-одинешенька на сцене, в течение полутора или двух часов держала в напряжении зрительный зал своим исполнением Настеньки из «Белых ночей» Достоевского. Это был редчайший сценический успех» ([3]; 15).

Последний прозаический опыт поэта-романтика написан удивительным языком: тут своя плотность, предельная «структурная спрессованность речи» (И. Бродский), особая лирическая экзальтация, вытесняющая линейность повествования, мир причинно-следственных связей.

Наплывающие пласты воспоминаний богато инкрустированы диалогами, поэтическими реминисценциями, фрагментами текста на французском языке, вставными историями, письмами и сверхумными страницами из дневника Али — Ариадны Эфрон. Все эти элементы повествовательной структуры полностью подчинены личности автора-нарратора, ее субъективным эмоциям, ощущениям, миру чувствований. Это поток не только сознания, но и подсознания. Поток фрагментарен. Сама повесть разделена на две части: «Павлик и Юра» и «Володя». Эти имена, звучащие не по-взрослому, в заглавиях не случайны. Молодые люди занимают определенное место в окружении Цветаевой, но более всего они являются частью гендерного интерсубъективного пространства автора-нарратора. Сквозная тема, ведущая и поглощающая все остальное (всех Юрочек, Павликов и Володечек), — это любовь Сонечки и автора-нарратора. Не случайно и «моя Сонечка» так характеризует свое чувство: «Только вы у меня — Марина, такое громадное, такое длинное... О, Марина! Вы — мое

увеличительное!» ([4]; 198). Однако это «громадное», «увеличительное» творит не только Сонечка, но и сама автор-нарратор. Это Другой в ней самой, увиденный с разных точек перспективы.

В своих дневниковых записях М. Цветаева отмечала: «Вся жизнь делится на три периода: предчувствие любви, действие любви и воспоминание о любви» ([4]; 284). Предчувствием, «предсонечкой» была Вера, соученица Цветаевой. Этот «кудрявый девический щенок» с глазами, смеющимися от природы, «углами вверх», волновал, неизбежно всплывал в памяти. Эти «глаза» неожиданно обнаружатся позднее в брате Верочки Павлике и заочно войдут в союз трех молодых людей. В этой андрогинной, «полной, невыносимо полной любви» ([4]; 123), в которой были уже студийцы Павлик и Юра, понадобилось и четвертое лицо, объясненное и мотивированное самим автором: «... мне пришлось любить Юрия плюс Веру, этим Юрия как бы рассеивая, а на самом деле — усиливая, сосредоточивая, ибо все, чего нет в брате, мы находим в сестре, и все, чего нет в сестре, мы находим в брате» ([4]; 123). И только после того, как в жизнь вошли эти молодые люди и уже была «полная любовь», появляется главное лицо — «Павликина Инфанта» — Сонечка.

Существует мнение, что «мир подлинной любви для Цветаевой — тот, в котором происходит слияние душ, а не тел» ([5]; 30). Очевидно, в эпистолярной прозе, адресованной Райнеру Мария Рильке, Борису Пастернаку и другим, это подтверждается полностью: ей не нужна телесная оболочка, земные приметы, низкая чувственность, она за «рукопожатья без рук, поцелуи без губ». Неоспоримо, что тут она отдает предпочтение жизни души, говорит об этом удивительно страстно, чувственно, порывисто, но это, в первую очередь, тонкое объяснение своего Я, осознавшего силу своего духа: Дух невозможен без биологического, но не равен ему. Жизнь Духа («дыхание Бога») создает тождество Я-Я, что для нее важнее внешней «оболочки». Это очень убедительно объяснила в «Сводных тетрадах» сама Цветаева: «Я охотно посылаю (отсылаю, ссылаю) свою душу в другие тела (на другие звезды!), чтобы отсюда с ней же, или оттуда с собой же — беседовать...». Или: «Я охотно заселяю чужие тела своей душой. (Вроде колоний)» ([6]; 235).

В случае с Софьей Голлидэй оппозиция Я и Другой разрешается несколько иначе. Жизненный эпизод проигрывается заново: поздняя весть о смерти Сонечки не только оживила воспоминания, обострила их, но и в самой биографической точности расширила художественное пространство для творческого вымысла, который требовался для создания Сонечки-образа. Подспудно было желание «явить свою суть».

В «Повести о Сонечке» собрано все то, что на расстоянии видится отчужденнее («Как все соединяет даль»). А на расстоянии виделось, что отрицаемая красота «оболочки» оказывалась вытесненным женским, вторым Я, другой частью андрогинной личности самой Марины Цветаевой.

Уже при изображении первой встречи (в студии, после чтения Цветаевой ее пьесы «Метель») автором-нарратором акцентируется символика женского: девочка с черными косами, с огромными черными глазами и с пылающими щеками: «Передо мною — живой пожар. Горит все, горит — вся. Горят щеки, горят губы, горят глаза, нестерпимо горят в костре рта белые зубы, горят — точно от пламени вьются! /.../ И взгляд от этого пожара — такого восхищения, такого отчаяния, такое: боюсь! такое: люблю!» ([4]; 126).

Пожар оказался взаимный. Цветаева-нарратор вспоминала, что, читая пьесу, пылала также: «Теперь я поняла: оно навстречу вам пылало, Сонечка... Ни меня, ни вас. А любовь все-таки вышла. Наша» ([4]; 127). Все дальнейшее повествование пронизывает чувство благодарности к Сонечке: и за горящее темноглазое лицо после бессонной с ней ночи, и за «жаркие слезы», и за жар ее щек, и за «последний румянец» на своем лице; «Я счастлива, что мой последний румянец пришелся на Сонечку» ([4]; 127).

Портрет Сонечки воссоздается многократно: тщательно выписывается каждая черточка, взгляд автора скользит по ней, задерживаясь на всех загибах, изгибах, завиточках. Это взгляд мастера, скульптора, живописца, влюбленного и человека, явно лишеного тех прелестей женственного, которыми щедро одарена Сонечка. «На поверхностный взгляд она, со своими ресницами и косами, со всем своим алым и каштановым, могла показаться хохлушкой, малороссияночкой... В этом лице было что-то от раковины — так раковину работает океан — от раковинного завитка: и загиб ноздрей, и выгиб губ, и общий завиток ресниц — и ушко! — все было резное, точеное — и одновременно льющееся — точно эту вещь *работали* и ею же — *играли*, не только Океан работал, но и волна — играла» ([4]; 132).

В этом живописном и пластическом дискурсе налицо сексуальное любование красотой. Жемчужная, льющаяся, сияющая красота женского тела влечет в сознании автора Другого. Сияние, исходящее из Сонечки, не лишено чувственного, эротического начала. На это указывает символика раковины, Оксана-волны, «ушка». Раковина — атрибут морских богинь, всем известная «пенорожденная» Афродита, прародительница римлян Венера, богиня любви и красоты, воссозданная Сан-

дро Боттичелли в картине «Рождение Венеры», изображается стоящей в раковине. Венера заключена в ней, как зародыш в яйце. Это намек на самое интимное у женщины, это прямая связь с символикой воды и моря, с рождением жемчуга, с духовным общением, движением, взволнованностью. Психоаналитики воду чаще всего соотносят с символикой женственности и мощи подсознательного. Ухо, «ушко» — не только орган слуха, но и намек на «слушание» душ. У китайцев это — знак мудрости и умственных способностей. Но больше всего поражает умение автора в статику вносить движение, создавать иллюзию, будто на наших глазах Океан творит свою богиню — вечную женственность, наднациональную, принадлежащую человечеству всех времен.

В портрете Сонечки есть и диссонирующие детали. Это ужасные башмаки «с бычьими мордами», как их называет она сама, а Цветасва не менее образно — «две квадратных железных необходимости», которые бы она с радостью заменила на туфельки, а саму Сонечку бережно перенесла бы в «осмнадцатый век», когда еще умели радоваться поцелуям.

Не менее значим для характеристики Сонечки и образ зеленого кресла, в котором она в прямом смысле жила. Это глубокое, дремучее зеленое кресло окружало, обступало, обнимало ее, как лес. Тут она просиживала долгие часы: «утешалась от Юрочки», читала цветаевские записочки, учила монологи, лила слезы. Это «кресло историй, исповедей, признаний, терзаний, успокоений...» ([4]; 145). В этом кресле она прячется сама в себя («утнеживается», «вгребается», «вжимается»). Соне нужен защитник, покровитель, поэтому по праву старшего Марина-нарратор выслушивает терзания Сонечки, «насказывает» для ее утешения свои истории и так доводит ее до «просветления — потом смеяния — потом сияния». Таким образом, кресло — символ субъективного пространства Сонечки, адекватно передающий смысл ее женской сущности.

В интерьере Сонечкиного дома важное место наряду с «успокоительным» креслом занимает рыжий кожаный сундук. В словаре Удо Бекера сундук расшифровывается как символ женского чрева и тайны, как символ защиты ([7]; 238). В Сонечкином сундуке ее мечты о замужестве, ее приданое, мечты о венчании в белом платье. В комнате Сони — немислимый порядок, дом Марины — «коробка сюрпризов», в которой все сдвинуто и находилось в движении. По закону противоположностей Сонечке нравится бывать в «сюрприжном» доме Марины. Со всей прелестью детскости, закрепленной в уменьшительно-ласкательных словах («струечка», «минуточка», «секундочка», «манерочка», «гримасочка»), в обращении «О, Марина!..» она открывает серию признаний и открыве-

ний. Все они удивительно искренни, неожиданны, и почти всегда главная тема концентрируется вокруг слов «любовь», «любить», «целовать». Все работает на то, чтобы показать «любящесть» ее женской натуры, широчайший диапазон ее щедрой, любвеобильной души.

В этой девочке-Богородице, Золушке, диккенсовской героине естественно и гармонично уживается и чувственно-телесная, и материнская, и христианская всечеловеческая любовь. На языке образов, уходящих в глубь литературной традиции, свой анализ автор-нарратор подытоживает так: «Диккенс в транскрипции раннего Достоевского, когда Достоевский был еще и Гоголем: вот моя Сонечка» ([4]; 147).

Любвеобильная Сонечка способна на материнскую жалость и сострадание: перед всем народом целует скромного чиновника, ставшего из-за любви шарманщиком, под пулями носит обеды молодым юнкерам в храм Христа Спасителя. Но больше всего очарования в ней, когда она ласкает Марининых детей, т.е. ей дано сверх меры все то, чего самой Цветаевой-человеку явно не доставало. Но жертвенная любовь Сонечки не поглощает ее главную любовь — Марину, в которой причудливо уживается и любовное чувство обеих к Володе. Однако запретная любовь, давшая выход к «совершенному единству», т.е. вневременному, высокому, принеся полноту счастья, хрупка, недолговременна. Счастливая Сонечка знает, что не будет долго жить, что ей не суждено стать матерью. Уже в начале повествования Сонечка забывает перевернуть песочные часы. Время потеряло счет: стоило лишь задуматься на секундочку — «кончено время». Символический мотив «конченного времени» непосредственно связан с любовным чувством к Марине. Сонечка уверена, что Марина «не успеет ее разлюбить». В этом «не успеть разлюбить» трагическое осознание бытия. С появлением темы кораллового ожерелья стремительно разворачивается мотив разлуки. Кульминация — любование передаренными кораллами: теперь Сонечка переживает состояние высшей удовлетворенности своим бытием.

Расставание оказалось стремительным. Сказано самое грустное: «Сонечка от меня ушла — в свою женскую судьбу» ([4]; 239). С этого момента меняется манера повествования: картины, сцены, живые диалоги отступают под напором потока мыслей нарратора-аналитика. В этом потоке «творческой текучести» отчетливо просматриваются глубинные пласты сознания, инстинктивность натуры, амбивалентность чувств. В статье «Искусство при свете совести» Цветаева писала: «Художественное творчество в иных случаях некая атрофия совести, больше скажу: необходимая атрофия совести, тот нравственный изъян, без которого ему, искусству, не быть» ([8]; 79).

Для Цветаевой, как и для других модернистов, искусство имморально. Акцент из нравственного плана переносится в эстетический, поэтому и возможна греховность как объект любования. «Сонечка была мне дана — на подержание — в ладонях. В объятьях. Оттого, что ребенка подержала в руках, он не стал — мой. И руки мои после него так пусты. /.../ Каждого подержанного ребенка у нас отбирает мать. У Сонечки была мать — судьба» ([4]; 240).

Благоговение, преклонение перед Сонечкой пронизывает все повествование. Нет снижения образа и тогда, когда говорится о неудачах в театре. В повествование часто включается взгляд со стороны, самохарактеристика героини дополняется взвешенной оценкой современника, правда, воссозданной самим автором и в своем духе. Вахтанг Леванович Мчедлов (режиссер, друг М. Цветаевой) сущность артистической натуры, а следовательно, и трудность актерской судьбы Сонечки объясняет так: «Она вообще актриса на самое себя; на свой рост, на свой голос, на свой смех, на свои слезы, на свои косы... Она исключительно одарена, но я все еще не знаю, одаренность ли это — актерская — или человеческая — или женская... Она — вся — слишком исключительна, слишком — исключение, ее нельзя употреблять в ансамбле: только ее и видно!» ([4]; 156). Он может добавить еще, что она и «зубастая», «ежистая», «неудобная, непортивная какая-то», однако в итоге всегда побеждает цветаевское видение, признающее ее женскую исключительность, ее самость, признаки «второго пола» (Симона де Бовуар); это актриса «розового театра — раковины», «дитя-актриса, актриса в золотой карете, актриса-птица».

Создается впечатление, что только Цветаевой Сонечка открылась до конца, только она могла любить ее по-настоящему, только она знала истинную Цену этому сокровищу. Примечательно, что уже в эпилоге, в рассказе, записанном Алей, муж Сонечки, преданный и любящий, предстает как нечто малозначительное, безымянное; после смерти Сонечки он «куда-то уехал, пропал». Сама Цветаева, прекрасно понимая свою безудержность в страсти и дружбе, свою неустойчивость, «безмерность в мире мер», пытается выделить Сонечку из общего потока увлечений, безумий, Любвей: «Мы с ней никогда не целовались; только здороваясь и прощаясь. Но я часто ее обнимала за плечи, жестом защиты, охраны, старшинства /.../. Нет, это был сухой огонь, чистое вдохновение, без попытки разрядить, растратить, осуществить» ([4]; 140).

Это самопризнание женщины, знающей многие тайны своей плоти и души, смело судящей об отношениях двух женщин и утверждающей

право распоряжаться как своей, так и судьбой Другого. На основании этого дискурса В. Швейцер снимает вопрос о характере этой связи как гомоэротической. Она считает, что такого рода любовь не подкрепляется и стихотворным циклом «Стихи к Сонечке», ибо в нем нет той бушующей страсти и ревности, которые характеризуют цикл «Подруге», связанный с именем поэтессы Софии Парнок. В. Швейцер настаивает на том, что это была «Любовь в чистом виде» ([9]; 212—213). Поддерживает эту мысль и стихотворение «Два дерева ходят друг к другу», написанное в августе 1919 года.

Два дерева ходят друг к другу.
Два дерева. Напротив дом мой.
Деревья старые. Дом старый.
Я молода, а то б, пожалуй,
Чужих деревьев не жалела.

То, что поменьше, тянет руки.
Как женщина, из жил последних
Вытянулось, — смотреть жестоко,
Как тянется — к тому, другому.
Что старше, стойче и — кто знает? —
Еще несчастнее, быть может.

Два дерева: в пыли заката
И под дождем — еще под снегом —
Всегда, всегда: одно к другому,
Таков закон; одно к другому,
Закон один: одно к другому ([9]; 117).

В этой аллегории неизбежная тоска по любви, близости, человеческого теплу, вечное стремление разомкнуть круг одиночества. Легко просматривается и бинарная оппозиция иерархически патриархатного сознания Я и Другой. Мужская и женская парность в ней представлена понятиями большой-маленький, старший-младший, сильный-слабый. Символ дерева (в русском языке оно среднего рода) не связан с оппозицией мужчина-женщина. В таком отсутствии гендерности таится особый смысл универсальности земного закона — тянуться друг к другу, стремиться к полноте и цельности. И только косвенно, в подтексте за «старшим», более стойким («Во мне никогда ничего не было от “маленькой”»). [4]; 36) просматривается биографический автор.

Однако мы не можем категорически возразить Стефани Сандлер, признающей раздвоение тела и души в жизни Цветаевой, но все-таки утверждающей, что «именно в сфере женской сексуальности у нее это раздвоение /души и тела/ исчезает, и физические, психические потребности женского тела мощно возникают в ее текстах» ([10]; 247—248). Точно так же Диана Левис Бургин видит Цветаеву в высотах русской поэзии как «адепта трансгрессивности», а в случае с Сонечкой Голлидей сомневается в платоническом характере их отношений ([11]; 6, 97).

Известно также, что Цветаева многократно противопоставляла любовь земную, олицетворенную в Венере, в Еве, в гомеровской Елене, и любовь духовную, соотнесенную с Психеей. В письме от 20 июля 1923 года она отмечала: «...тела (вкусовые пристрастья наши) бесчеловечны. Психею (невидимую) мы любим вечно, потому что заочное в нас любит — только душа! Психею мы любим психеей, Елену Спартанскую мы любим... чуть ли не руками — и никогда наши глаза и руки не простят ее глазам и рукам ни малейшего отклонения от идеальной линии красоты. Психея вне суда — ясно? Елена непрестанно перед судьями».

Душу как внутреннее пространство духа поэт постоянно выискивала в других, но более всего сама творила, раздваиваясь, «заселяя чужие тела своей душой» (отсюда оппозиция «душа и туши», «душа и мещанство»). Сильная, волевая, властная, в общении с Другим, в общении душ Цветаева всегда лидер и творец в одном лице. Это стихийная, испепеляющая, взбалмошная, неумная, дискомфортная Воля. Но сторонница духовной связи постоянно декларирует и другое, т.е. не просто противоположное, а обогащенное, сращенное тело и дух, телесное сознание. Не случайно и Россию она любит «эротически нежно» (Ф. Кубка), во всеуслышанье заявляет: «Раз я люблю душу человека, я люблю и тело... Все эти деления на тело и дух — жестокая анатомия на живом, выборничество, эстетство, бездушие...» ([12]; 98).

К сожалению, такой гармонии в своих бурных увлечениях она не достигала: «Я всегда разбивалась вдребезги, и все мои стихи — те самые серебряные, сердечные дребезги...». Но исключения в творчестве были. В юной Франциске («Феникс») «Психея и Ева не во вражде, а в союзе» ([13]; 176—177). Это редкий случай, когда любовь не в разладе, а в полном согласии «земли» и «неба». Цветаевед А. Саакянц подчеркивает, что такой «лучезарностью», цельностью героиня обязана Сонечке, «маленькой женщине с горячим сердцем». Полемизируя с Александром Бахраком, творя свою Франциску, Сонечку-образ, Цветаева тоскует по любви, где органично соединились бы душа и тело, дух и тело, «ствол и листва». Поэтому Сонечка — это другая часть самой Цветаевой.

Цветаева-нарратор — творец и воспринимающий субъект, оценивающий, корректирующий, выстраивающий в памяти свою иерархию ценностей. Мифологизируя Сонечку, ее женскую страстность, ликующую любвеобильность (от нежной подруги, возлюбленной до матери-Богородицы), она тоскует по себе, по той половине андрогинной личности, которая задавлена, вытеснена ее мужским волевым началом, внутренней самодисциплиной. Поэтому согласимся с Б. Парамоновым, склонным к контраверсии, в духе А. Шопенгауэра рассудившим, что «Сонечка для нее — она же, но данная объективно, как предмет, «представление». А Цветаева была — Воля» ([14]; 279).

И все же в великом множестве «очарований» Цветаевой Сонечка на особом месте. Ее уход не породил бури разочарований, она прочно укрепилась в памяти и в подсознании, чтоб вновь воскреснуть в «Повести...», окутаться тайной и превратиться в образ мифологизированной женской субъективности, достойный как гимна, так и реквиема.

ЛИТЕРАТУРА

1. Цит. по книге: Рюриков Юрий. Три влечения. М., 1968.
2. Швейцер Виктория. Быт и Бытие Марины Цветаевой. М., 1992.
3. Антокольский Павел. Театр Марины Цветаевой // Марина Цветаева. Театр. М., 1988.
4. Здесь и далее произведения М. Цветаевой цит. по изд.: Цветаева Марина. Соч.: В 2 т. Т. 2. Проза и письма. Минск, 1988.
5. Рильке Райнер Мария, Пастернак Борис, Цветаева Марина. Письма 1926 года. М., 1990.
6. Цит. по изд.: Абашев Владимир. М. Цветаева. Неизданное. Сводные тетради // Новый мир. 1998. № 11.
7. Becker Udo. Simbolių žodynas. Vilnius, 1995.
8. Цветаева М.И. Об искусстве. М., 1991.
9. Цветаева Марина. Соч.: В 2 т. Т.1. Минск, 1988.
10. Сандлер Стефани. Тело и слово: гендер в цветаевском прочтении Пушкина // Русская литература XX века: Исследования американских ученых. 1993.
11. Бургин Диана Левис. Марина Цветаева и трансгрессивный эрос. СПб., 2000.
12. Белкина Мария. Скращение судеб. М., 1988.
13. Саакянц Анна. Марина Цветаева: Жизнь и творчество. М., 1997.
14. Парамонов Борис. Конец стиля. М., 1997.

'Novella about Sonechka' by M. Tsvetaeva: the Problem of Feminine Subjectivity

The article reveals how 'antisipation of love, the effect of love, and a reminiscence of love' (M. Tsvetaeva) are presented in the form of a stream of consciousness.

The secret of soul and body is disclosed before the reader's eyes, feminine body language and feminine erotic symbolism are born, too.

Sonechka's image becomes mythologized. Intricate intersubjective relation between Me and Another appears, and sinful love is exalted as a completeness of happiness, as a 'total unity', fragile and transient. Tsvetaeva as the author yearns for femininity she forced out from herself by strong-willed nature.