

О.А. Скрипова

«ПОЭТИКА ПРЕДЕЛЬНОСТИ» В «ПОЭМЕ КОНЦА» МАРИНЫ ЦВЕТАЕВОЙ

В 1920-е годы Марина Цветаева создаёт свои лучшие лирические поэмы. Лирическая поэма сложна для восприятия, нелегко бывает вычленить в исповедальном потоке этапы лирического сюжета, выявить логику ассоциативных связей. При этом лирические поэмы Маяковского и Цветаевой называют вершиной любовной лирики XX века, поэтому обращение к цветаевской «Поэме Конца» позволит существенно обогатить наше представление о сущности любви.

«Поэма Конца» — вторая «пражская» поэма Цветаевой, посвящённая К.Б. Родзевичу. Ей предшествовала «Поэма Горы». Между этими поэмами имеется несомненная внутренняя связь. Многие исследователи совершенно справедливо рассматривают «Поэму Горы» и «Поэму Конца» как диптих¹. Но Цветаева тем не менее противопоставляет две части диптиха, намечая структуру «Поэмы Конца»: «Теперь Поэму Расставания (Другую). Весь крестный путь — этапами»². Расставание становится не только темой, но и структурой, «спинным хребтом» поэмы.

Ключевое слово содержится уже в названии поэмы. Первоначально Марина Цветаева хотела назвать поэму «Поэмой Расставания», «Поэмой Последнего Раза». Почему в окончательном варианте всё-таки «Поэма Конца»? В названии кроется определённая недосказанность: это может быть конец любви, конец жизни, конец света. Слово «конец» звучит глобально. Это понятие в силу своей многозначности, заключённого в нём метафорического смысла и становится предметом художественного постижения в цветаевской поэме.

Первая глава — своеобразный камертон, задающий тональность поэмы. Здесь несколько раз повторяется слово «преувеличенно»: «Преувеличенно-плавлен Шляпы взлёт», «Преувеличенно-низок Был поклон», «Преувеличенно-нуден Взвыл гудок». Преувеличенность как фальшь, как диссонанс в поведении любимого человека распространяется на окружающий мир и болез-

ненно воспринимается лирической героиней. Отсюда — особый драматизм, с самого начала характеризующий развитие сюжета поэмы — «напряжённое переживание какой-то дисгармонии»³. Но затем совершается метаморфоза, и смысл ключевого слова парадоксально переворачивается:

(Преувеличенность жизни
В смертный час)

То, что вчера — по пояс,
Вдруг — до звёзд
(Преувеличенно, то есть
Во весь рост)

Здесь уже «преувеличенность» понимается как предельное напряжение сил, наивысший накал чувств, гипертрофированная острота восприятия, связанная с ощущением «конца». «Преувеличенность чувств» определяет эмоциональный тон поэмы.

Мотив «конца» является в поэме центральным и структурообразующим. «Конец» — это некий предел, и цветаевскую поэтику можно охарактеризовать как *поэтику предельности*.

В поэме ощущение конца присутствует постоянно: «дальше некуда», «дням конец».

Значение предельности имеет постоянно повторяющееся в поэме определение «последний»: «последний гвоздь», «последняя набережная», «последний мост», «последняя мостовина», «в последний раз», «последнею кровью», «последний фонарь», «последнейшая из просьб», «последнее речение».

Поэтика предельности предполагает определённую систему поэтических средств: преобладание гипербола (гипербола — не что иное, как преувеличение, доведение признака до предела), большое количество антитез, которые подчёркивают остроту конфликта, «рваный» синтаксис, передающий эмоциональный накал.

Действительно, в «Поэме Конца» доминируют гиперболы, постоянно гиперболизируются переживания и ощущения лирической героини, гиперболизация осуществляется за счёт характерных для Цветаевой превращений-уточнений:

Ток! (Точно мне душою — на руку
Лёт! — на руку рукою). Ток
Бьёт, проводами лихорадочными
Рвёт, — на душу рукою лёг.

¹ См. об этом: Венцлова Т. «Поэма Горы» и «Поэма Конца» как Ветхий Завет и Новый Завет // Modern Russian Literature and Culture: vol. 32. Berkeley, 1994; Коркина Е.Б. Поэмы Марины Цветаевой. Автореф. дисс. канд. филол. наук. Л., 1990.

² Цветаева М. Незданное. Сводные тетради. М., 1997. С. 282.

Ольга Александровна Скрипова — кандидат филологических наук, доцент кафедры современной русской литературы Уральского государственного педагогического университета.

³ Хализев В.Е. Драма как род литературы. М., 1986. С. 106.

«Душою на руку» превращается в «рукою на руку», а затем члены оппозиции меняются местами «на душу рукою». Ощущение предельного напряжения достигается здесь за счёт того, что наряду с горизонтальным развёртыванием текста — слева направо здесь звучит и вертикальный ряд, состоящий из коротких выкриков: «Ток!», «Лёт!», «Бьёт», «Рвёт».

Большую роль в поэме играют звуковые и словообразовательные гиперболы, очень много эпитетов-прилагательных в превосходной степени, причём часто это окказионализмы: «последнейшая из просьб», «презреннейшее из первенств», «сверхбессмысленнейшее слово», «сверхъестественнейшая дичь», «в сем христианейшем из миров». Как отмечает Е. Эткинд, Цветаева «использует лексические новообразования, обладающие лингвистической экстремальностью»⁴.

Принцип «предельности» определяет и развитие сюжета поэмы.

Внешний сюжет поэмы связан с перемещением героев в пространстве. Этапы пути отмечены Мариной Цветаевой в плане с продуманной и логичной чёткостью: «1) Встреча у фонаря; 2) Кафе. Окно в пустоту; 3) Путь набережной: Мост (в бесконечность); 4) Последние улицы; 5) Другой фонарь...; 6) Гора (изгородь); 7) Последний жест»⁵. По наблюдению Е. Коркиной, «Поэма Конца» представляет собой скрупулёзный психологический анализ хронологически, топографически и стенографически запротоколированного последнего свидания «изгнанных из рая»⁶. Движение к «концу» — главный пространственный вектор поэмы. Таким образом, внешний сюжет становится проекцией внутреннего, психологического сюжета — сюжета переживания «конца». Не случайно не семантика смерти, а семантика длящихся мучений, мотив мучительного ожидания смерти определяет образный фон сюжета.

Трагически перенапряжённая ситуация, требующая от героев нравственного выбора, влияет на структуру поэмы, которая, по мнению многих исследователей, имеет лирико-драматический характер. В центре повествования — последняя встреча героев, пространство окружающего мира, место и время встречи выносятся в своеобразные обстановочные ремарки, короткие предложения сообщают повествованию особый драматизм:

В небе, ржавее жести,
Перст столба.
Встал на означенном месте,
Как судьба.

Фон, на котором происходит действие, выполняет экспрессивную функцию, он внушает ощущение тревоги и роковой предопределённости. Ощущение тревоги возникает от «скрежещущих» звуков: «ржавее жести». «Перст столба» ассоциируется с перстом судьбы (мотив судьбы чрезвычайно важен в поэме, лирическая героиня вступает в противоборство с роком, как в классической трагедии).

Детали внешнего мира становятся знаками разлада во внутреннем мире героев, этот разлад остро воспринимается лирической героиней, фиксируется в «ремарках» интонации, жеста: «голос лгал», «преувеличенно-низок был поклон», «губ столбняк». Отметим, что во время разговора героев количество ремарок, указывающих на интонацию и жесты, многократно возрастает, нередко эти ремарки намеренно обособляются с помощью скобок: «(Орлом озирая местность)», «(Озноб)», «(Вполоборота)». Возникают диалогические отношения между словом и жестом. Драматизируется и внутренний мир лирической героини: внутри неё разные голоса вступают в диалог:

Сердце упало: что с ним?
Мозг: сигнал!

Диалогические отношения устанавливаются между немymi и звучащими репликами лирической героини, их несоответствие усиливает внутренний драматизм: незримая преграда возникает на пути «сердечной волны»:

Мысленно: милый, милый.
— Час? Седьмой!

Значительное место в сюжете поэмы занимает противопоставление обыденного и поэтического, «преувеличенного» сознания. Диалог в поэме — это не только утверждение лирической героиней своей жизненной позиции, но и способ постижения сущности любви, движение от чужого мнения к собственному пониманию. Поэтому диалог у Цветаевой строится особым образом: с разминовением, столкновением, спором двух сознаний связана система антитез и звуковых оппозиций, реплики лирической героини напоминают исправление речевых ошибок героя.

Слово героя вызывает напряжённую работу поэтической мысли, в первой части поэмы именно взаимодействие чужого слова и сознания лирической героини во многом движет сюжет.

Несоответствие между драматическим объяснением героев и окружающей обстановкой

⁴ Эткинд Е. Флейтист и крысы // Марина Цветаева. 1892-1992. Норвичский симпозиум. Т. 2. Нортфилд, Вермонт, 1992. С. 119.

⁵ Цветаева М. Неизданное. Сводные тетради. М., 1997. С. 255.

⁶ Коркина Е. Лирическая трилогия Цветаевой // Марина Цветаева. 1892-1992. Норвичский симпозиум. Т. 2. Нортфилд, Вермонт, 1992. С. 114.

(фоном) нарастает в пятой главе, где возникает образ жующего кафе. Мир безучастен к душевной драме, в этом мире обывателей такая драма и невозможна, любовь опошлена и заземлена. На этом фоне разворачивается спор героев о сущности любви.

В словах героя содержится привычное общепринятое представление о любви. Любовь как храм — это штамп, банальность, поэтому возникает звуковая антитеза, основанная на рифме и паронимической аттракции (храм-шрам): «Дитя, замените шрамом на шраме». Для лирической героини Цветаевой любовь всегда связана с болью, страданием, высокой жертвенностью. В «Поэме Конца» такое понимание любви доведено до предела, поэтому не просто шрам, а шрам на шраме (Ср. в «Поэме Горы»: «Душа в ранах сплошных / Рана — сплошь»). В рифмующихся репликах проявляется принципиальность и острота столкновения.

Герой предлагает заземлённый вариант любви: «Любовь — это значит связь», «любовь — это значит: жизнь». Реплики героини беззвучны, произносятся про себя, но это предельная концентрация звуковых и смысловых густот:

(Я, без звука:
Любовь — это значит лук
Натянутый — лук: разлука)

Это одна из ключевых звуковых метаморфоз в поэме. Здесь смысловые ассоциации: любовь как натянутый лук, готовый лопнуть — разлучиться, с натянутой до предела тетивой, которая в любой момент может разорваться, — скреплены звуковыми сближениями. Звуковая метафора создаётся не только путём звукового повтора: [л'у], [лу], [лу], но и путём столкновения этимологически родственных слов: «лук — разлука». Истинная любовь, по Цветаевой, — это миг духовной близости, всегда грозящий из-за непомерности чувств разрывом.

По мысли лирической героини, только смерть ещё может объединить любящих:

— Уедем. — А я: умрём,
Надеялась. Это проще!

Сталкиваются два глагола: «уедем» и «умрём» с общей морфемой, объединённые семантикой ухода. Но уход (выход), предложенный героем — это компромисс. «Умрём» лирической героини — это отрицание всяческих компромиссов, поэтому она первой предлагает расстаться. Это один из самых драматических моментов в поэме, когда человек делает выбор, решается на действие и берёт на себя ответственность за своё решение. Отметим, что здесь лирическая героиня поступает «по-мужски», но похвала героя за

«первенство в разрыве» оскорбляет в ней женское начало, она чувствует солидарность со всеми брошенными женщинами: «Да, в час, когда поезд подан, Вы, женщинам, как бокал, Печальную честь ухода Вручаете...» Отчуждение между героями достигает кульминации. От женской боли лирическая героиня спасается путём отрицания женского в себе: теперь она не женщина, а противник: «(Противнику — как трофеей, им отданную же шпагу Вручать)», член бродячего братства, тень, лишённая тела.

Итак, драматический конфликт находит выражение в диалогичности, которая проявляется на разных уровнях — внутреннем и внешнем и становится универсальным принципом поэтики. Разрыв становится единственным способом разрешения конфликта между героями. Однако психологический сюжет развивается парадоксально. Казалось бы, вот сейчас герои должны расстаться, но лирическая героиня почему-то оттягивает разлуку. Продолжается совместный путь героев: «Страшались сопоступниками Бредём. (Убитое — любовь)».

Можно подумать, что для лирической героини принципиальную важность приобретает место расставания. Герой же несколько раз нетерпеливо спрашивает: «Здесь?» Несколько глав поэмы связаны синтаксическим параллелизмом, за время совместного пути лирическая героиня трижды повторяет просьбу: «Можно до дому? В последний раз!», «Ещё немножечко В последний раз!», «Можно на гору В последний раз!»

Дальнейшее развитие сюжета — это не только переживание лирической героиней конца, но и поиск путей его преодоления. Прежде всего, это стремление преодолеть отчуждённость от возлюбленного, ощутить последнюю близость с ним, расстаться любимой и любящей. «Поэма Горы» и «Поэма Конца» самой Цветаевой противопоставлены как мужское и женское: «Гора — мужской лик, с первого горяча, сразу вышую ноту, а «Поэма Конца» уже разразившееся женское горе, грянувшие слёзы»⁷. В «Поэме Конца» межличностный конфликт осложняется внутренним конфликтом: мужское начало в героине (твёрдость, гордость, волевое решение) вступает в конфликт с ее женской природой (чувственностью, нежностью, телесной, физической привязанностью). Поэтому и стратегия преодоления боли в «Поэме Конца» иная: в «Поэме Горы» — отомстить за любовь, в «Поэме Конца» — вернуть и отстоять любовь, пережить пик любовного чувства в момент разрыва. Не случайно, по наблюдению О. Ревзиной, во второй части поэмы «сводится на нет диалог, немые реплики, сокращается объём текста-описания. В основном вто-

⁷ Райнер Мария Рильке, Борис Пастернак, Марина Цветаева. Письма 1926 года. М., 1991. С. 121.

рая часть — это авторский текст, непосредственный обращённый на “ты” к герою»⁸.

С другой стороны, движение сквозь пространство и время связано с обретением знаний. Наряду с непосредственной эмоциональной реакцией на разрыв, вследствие неожиданной силы этой реакции начинается рефлексия на конфликт, который первоначально мыслится лирической героиней лишь как столкновение разных жизненных позиций. Каждый этап пути — шаг к приближению и преодолению конца, шаг к обретению нового мировоззрения. Это связано с тем, что герои движутся в особом предельном пространстве, которое ассоциируется с испытанием и смертью, с выбором между жизнью и смертью. Мотивы расставания, конца любви также сопряжены с мотивом выбора между жизнью и смертью. Таким образом, пространство внешнего мира становится проекцией внутреннего мира лирической героини.

В систему пространственных образов «конца» включается набережная. Набережная — пограничное пространство между жизнью и смертью. Здесь лирическая героиня стиснута смертью с обеих сторон: с одной стороны, возможность смерти физической (река — «всеутолительница жажд») и психологическое ощущение смерти — смерти любви, с другой. Но здесь происходит первый шаг на пути к сближению с героем: лирическая героиня просит возлюбленного взять её за руку. Если в 3 главе она «реки держалась, как руки», то в 7 главе только рука героя связывает лирическую героиню с жизнью.

Набережная заканчивается мостом. В предварительных набросках к восьмой главе поэмы Цветаева так определила её замысел: «Мост (в бесконечность)... (Мост, делящий два мира. Тот берег жизни)... Связующее и разъединяющее начало моста... Через Лету... До середины... Живая, вернувшаяся в царство теней или тень в царстве тел»⁹.

Мост как промежуточное состояние между жизнью и смертью тоже является «предельным» пространством. Уже в первой строфе трижды повторяется эпитет «последний». Затем появляется мотив тени, который тесно связан с мотивом смерти: «Мо-неты тень В руке теневого. Без звука Мо-неты те». Разрыв слова «монеты» акцентирует часть «неты» (нету), анаграмма-перевёртень к этой части само слово «тень», которое рифмуется со словами «те» и «тем»; указывающие, но не называющие местоимения — «теньевые» слова — создают ощущение зыбкости, ирреальности. Всё

происходящее становится нереальным, всё уже в мире теней.

Однако мост, отделяя героиню от людей и от мира, заставляет её с особой остротой ощутить свою близость к любимому, теперь герой для неё не тень, а жизнь, единственная реальность. Парадокс заключается в том, что в мире теней лирическая героиня всё воспринимает исключительно телесно, её усилия направлены на то, чтобы восстановить «телесную» связь с любимым: «гнезжусь», «теснюсь», «леплюсь», «мощусь», «жмусь». Эти глаголы со значением «тесно прислониться, прижаться» образуют сквозные внутренние рифмы, скрепляющие всю главу. В этот момент лирическая героиня ощущает себя женщиной и только женщиной (не поэтом): «Про-слушай бок! Ведь это куда вернее Стихов».

Мост, «прозрения промежутков», — материализация мотива выбора между жизнью и смертью. На этом промежутке для лирической героини смерть любви страшнее смерти физической: «Не — брошусь вниз! Нырять — отпускать бы руку Пришлось». Конец моста обрывает отчаянный протест против расставания и смерти:

Скажи, что бред!
Что нет и не будет мосту
Кон-ца...

— Конец!

В поэме постоянно сталкивается конечное и бесконечное. Желание лирической героини длить пространство до бесконечности (желание совместного бесконечного пространства) наталкивается на констатацию конца, за которым пропадает желание жить.

После перехода через мост начинается интенсивная рефлексия лирической героини по поводу разлуки, конца, выбора между жизнью и смертью. На протяжении дальнейшего пути меняется её восприятие разлуки. Сначала это сплошная боль потери. Лирическая героиня открывает любимому сугубо «женскую» тайну — «жён от мужей», «вдов от друзей», «Евы от древа»: «Я не более чем животное, Кем-то раненное в живот. Жжёт...»

Столкновение этимологически родственных слов «животное» и «живот» вызывает ощущение смертельной раны (живот, чрево составляет суть женского естества), это ощущение поддерживается внутренней рифмой «живот — жжёт». Жжение совмещает в себе значения страсти и страдания, которые зачастую слиты в творчестве Цветаевой. В звуковой гиперболе выразилось предельное физическое страдание лирической героини, боль так сильна, что душа не чувствует, отрицается.

⁸ Ревзина О.Г. Из наблюдений над семантической структурой «Поэмы Конца» М. Цветаевой // Учён. зап. Тарт. ун-та, Вып. 422. Труды по знаковым системам, 9. Тарту, 1977. С. 74.

⁹ Цветаева М. Неизданное. Сводные тетради. М., 1997. С. 290.

Вслед за болью приходит ощущение, что любимый не может быть источником этой боли, он тоже жертва. Звучит мотив судьбы, роковой игры. Я и Ты сливаются в МЫ, приходит ощущение общей беды: «Не довоспомнивши, не допонявши, Точно с праздника уведены».

Затем по контрасту с воспоминаниями о счастливом прошлом любящих в 10 главе возникает ощущение абсурдности происходящего:

Что мы делаем? — расстаёмся.
Ничего мне не говорит

Сверхбессмысленнейшее слово:
Рас-стаёмся. — Одна из ста?
Просто слово в четыре слога.
За которыми пустота.

Здесь разрыв слова на части доводит его до предельного абсурда. Как пишет Л. Зубова, «Намеренно ложное членение, представленное сочетанием одна из ста как попыткой интерпретации буквенного состава приставки и корня, написанных по старой орфографии (рас-стаёмся: раз = один, ста = 100) подчёркивает цветаевскую идею нечленности, невнятности этого слова, а значит его бессмысленности»¹⁰.

Именно бессмысленность слова определяет бессмысленность действия, им обозначаемого:

Расставание — по-каковски?
Даже смысла такого нет,
Даже звука! Ну, просто полый
Шум — пилы, например сквозь сон.

Марина Цветаева разграничивает звук и шум, звук у неё всегда тесно связан со смыслом. Расставание «сросшихся» воспринимается как нарушение закона созвучий и смыслов и как знак некоего разлада в мире («завтра с западу встанет солнце»).

Следующий этап пути — «загород». «Загород» — «тот» мир, иное измерение. Боль от разрыва остаётся, но при этом появляется утверждающее начало: «О, не проигрывает, кто прочь В час, как заря займётся...» Таким образом, лирический сюжет развивается по спирали. Сначала лирическая героиня принимает разрыв и считает его источником разногласия с любимым, затем приходит осознание абсурдности происходящего, бессмысленности разрыва, ощущение общей беды, наконец, героиня вновь «рвётся прочь».

В 12-й главе нежелание жить у лирической героини сменяется активным неприятием жизни. Герои поднимаются на гору, которая является окончательным пределом: «Дальше некуда, Здесь околевать». Но, несмотря на ощущение «предела», постоянно повторяются предлоги *за* и

вне, указывающие на выход за границы жизни. И здесь, на горе, выбор между жизнью и смертью выражается парадоксальной формулой:

За городом! Понимаешь? За!
Вне! Перешед вал.
Жизнь — это место, где жить нельзя:
Ев-рейский квартал.

Таким образом, источником разрыва оказывается жизнь. Не случайно однокоренные слова «жизнь» и «жить» неожиданно противопоставляются, становятся антонимами. В таком разрыве однокоренных слов кроется ощущение изначальной трагедии. Не случайно абстрактное понятие «жизнь» овеществляется. Жизнь — это место, еврейский квартал, гетто — то есть насильственно ограниченное, замкнутое пространство, «мир мер». Драма разрыва с любимым оборачивается трагедией разрыва с жизнью. Разминовение героев вновь перерастает в конфликт поэта и мира:

Гетто избранничества! Вал и ров.
По-щадь не жди!
В сем христианнейшем из миров
По-эты — жида!

Исключительность поэта оборачивается его исключённостью. Этот манифест близок к позиции немецких экспрессионистов. Сравним со словами Отто Флаке: «Мы, интеллектуалы, разделяем в современной Германии жребий евреев — стоять вне, быть духовно безродными...»¹¹ Само понятие «чужести-чуждости» — ключевое для этого литературного направления. Таким образом, Цветаева вписывается в современный ей экспрессионистский контекст.

Лирическая героиня приходит к мысли о невозможности длить любовь в конечном пространстве жизни. Конкретная ситуация предела как конца любви распространяется на всю жизнь.

Разрыв и отказ от жизни в новой шкале ценностей оказывается выигрышем. Победа путём отказа — характерная стратегия в творчестве Цветаевой. Лирическая героиня Цветаевой совершает абсолютно свободный выбор между земным счастьем и высотой Духа, поэзией (это момент истинного бытия, экзистенциальное состояние). Не случайно именно в тот момент, когда происходит осознание вечного характера конфликта поэта и жизни, лирическая героиня одерживает духовную победу. В финале поэмы сходятся и теряют различие начало и конец, первое и последнее: «Слезам твоим первым Последним», «Нет пропажи Мне. Конец концу».

¹¹ Цит. по: *Кацис Л.Ф.* Марина Цветаева: немецко-еврейский и немецкий экспрессионизм // Марина Цветаева: Эпоха, культура, судьба. Десятая цветаевская международная научно-тематическая конференция. М., 2003. С. 85.

¹⁰ *Зубова Л.В.* Поэзия Марины Цветаевой. Л., 1989. С. 45.

В чём заключается духовная победа лирической героини? Поединок с роком можно выиграть, только противопоставив ходу судьбы свой собственный сценарий с иной версией тех же событий. Тривиальная ситуация разрыва между мужчиной и женщиной из-за взаимного непонимания превращается в трагическое расставание любимых и любящих, *одинаково страдающих* от разрыва. Внутренняя речь героини, обращённая к любимому, обладает магическим воздействием, заставляет его ощутить всю боль разрыва. Лирическая героиня через свою немую исповедь открывает любимому их телесную неотторжимость, заражает его своей болью и счастливыми воспоминаниями о совместном прошлом, о «страстях не по климату», внушает мысль об абсурдности разрыва и об абсурдности жизни, поэтому «совместный и сплоченный вздрог» героев в 10-й главе сменяется в 13-й совместным плачем (во внешнем мире этому плачу соответствует дождь)¹². Герой, которого доселе не касалась трагическая сторона любви, теперь страдает так же сильно, как героиня. Совместный плач — последняя высшая близость, которая останется с героями навечно:

Союз
Сей более тесен,
Чем влечься и лечь.
Самой Песней Песен
Уступлена речь

Нам, птицам безвестным,
Челом Соломон
Бьёт, ибо совместный
Плач — больше, чем сон.

Духовная трагедия разрешается катарсисом. В отличие от классической трагедии, катарсис переживает не только зритель (читатель), его совместно испытывают герои поэмы. И в этот момент наивысшей, уже запредельной близости они расстаются.

Мотив «конца» не только организует психологический сюжет поэмы. Им обусловлен весь ассоциативный строй произведения: библейские и мифологические ассоциации в поэме (столб-крест, крестный путь, распятие, Голгофа) связаны с мотивом предела. Они переводят конфликт поэмы в систему координат Вечности.

В поэмах Цветаевой первой половины 20-х годов сталкиваются две вселенные: вселенная души и жизнь, в которой «ничего нельзя». Это противостояние находит выражение в романтических оппозициях: любовь-жизнь, верх-низ, а также в многочисленных звуковых антитезах, столкновениях, диссонансах.

В центре «пражских» поэм личность, наделённая огромной творческой силой, безмерностью чувств. «В мире мер» лирическая героиня ощущает себя изгоем и вступает в схватку с жизнью. Мифологизация становится способом противостояния жизни, обыгрывания судьбы.

¹² Как пишет Н. Осипова, «Архетип воды выступает как символ очищения и возрождения, облекающийся в образ дождя и слёз» // Осипова Н. Поэмы Марины Цветаевой 1920-х годов: проблема художественного мифологизма. Киров, 1997. С. 30.