

## Образ «конца» в «Поэме конца» Марины Цветаевой

TATJANA PORTNOVA, *University of Granada*  
aredel@bk.ru

ROMAN VOITEKHOVICH, *University of Tartu*  
voitehh@mail.ru

Received: July 4, 2016.

Accepted: December 8, 2016.

### АННОТАЦИЯ

В статье анализируется поэтическое развертывание понятия «конца» в «Поэме конца» Марины Цветаевой и связанные с ним мотивы, отражающие пространственно-временную структуру произведения. Выделяются лейтмотивы 'спуска', 'расставания' и 'воды', представленные в виде градационных рядов. Мотив расставания является самым очевидным из трех, на временно-пространственной схеме он представлен как движение в стороны. Мотив спуска с горы, являющийся метафорой потери дома (и, одновременно, счастья), – это движение вниз. Визуально на векторной схеме мотив воды, усиливающийся к концу и создающий картину затопленного пространства, дополняет его и создает образ погружения горы под воду, что вызывает ассоциацию потопа, т.е. конца света. Таким образом, основные мотивы задаются в первых двух главах текста и, пересекаясь на протяжении всей поэмы, создают в конце произведения картину гибели мирового масштаба, какой может являться всемирный потоп или конец Атлантиды.

Также прослеживаются и анализируются ассоциативные ряды вышеуказанных мотивов. Особенное внимание уделяется заключительному образу мирового бедствия, который создается посредством слияния трех основных мотивов, сопровождающих тему конца в произведении. Рассматривается слой реминисценций, связанный с этими мотивами и представленный в поэме. В него входят аллюзии на «вавилонский» комплекс мотивов (библейский и общекультурный), отсылки к любовной античной топике (платонизм, Амур и Психея и т.п.), реминисценции русской поэзии (от Пушкина до Мандельштама). Рассматриваются эсхатологические мотивы и автореминисценции (включая предвосхищение мотивов поэмы «Крысолов»).

**Ключевые слова:** Цветаева, поэзия, Поэма конца, градация, русская литература

## The Image of the “End” in “Poem of The End” of Marina Tsvetaeva

### ABSTRACT

In the present article we analyse the poetic evolution of the concept of “end” in the “Poem of the End” of Marina Tsvetaeva and the reasons related to the “end”. These project the spatial and temporal structure of the writing. The leitmotifs of ‘descent’, ‘separation’ and ‘water’ represented as gradational series are emphasized in the text. The motive of separation is the most evident of the three, in the spatial and temporal scheme it is represented as movement sideward. The motive of descent from the mountain, which is a metaphor of the home lost (and, at the same time, of the happiness lost), is a movement downward. Visually in the vector scheme the motive of the water that is deepened in the end of the poem creates an image of the space flood. It completed the image of the end, of the mountain that dives under water. That induces to the association of deluge, the end of the world. Thus, the main motives are set in the first two chapters of the text. These cross in the poem and at the end create the image of the world catastrophe that can be Deluge or the end of Atlantis.

Also, the associative series of the main motives mentioned are followed and analysed. A special attention is paid to the final image of the world catastrophe that is created by the confluence of three main motives that conduct the topic of the end in the text. The layer of the reminiscences related to these motives and represented in the poem is analysed. Here appear the allusions to the Babylonian complex of motives (biblical and of general culture), the references to the classic love topics (Platonism, Cupid and Psyche, and others), the reminiscences of Russian poetry from Pushkin to Mandelstam. The eschatological motives and autoreminiscences are distinguished (including the anticipation of the motives of the poem “The Rat-Catcher”).

**Keywords:** Tsvetaeva, poetry, Poem of the End, gradation, Russian literature.

## Введение

«Поэма конца» (1924) Марины Цветаевой – одно из наиболее часто публикуемых и исследуемых ее произведений: уже в восьмидесятые годы двадцатого века эта поэма была одним из самых публикуемых произведений Цветаевой (Цветаева, 1988), на что указывала в своей работе И.М. Романова (2001), отмечая, что каждый исследователь выбирает новый угол зрения и вместе с этим и новый подход к рассмотрению поэмы. Так, О.Г. Ревзина (1997) рассматривает поэму через призму мифопоэтической древнеславянской модели мира, Томас Венцлова (1997) проводит параллели с Ветхим и Новым Заветом, Н.О. Осипова (2000) рассматривает творчество Цветаевой в контексте культурной мифологии Серебряного века, О.А. Скрипова (2005) исследует психологический и ассоциативный строй произведения. Имеются также исследования метрической системы поэмы (Евтеева, Плотникова, 2002; Иванов, 1968), анализ мифологических аспектов поэмы (Соболевская, 1993, 1996). Ряд научных исследований посвящен интерпретации текста поэмы (Абстиенс, 2014; Митрофанов, 1976; Штраус, 2004). Особый интерес к произведению очевиден, и на этом попытки исследования произведения не заканчиваются. С каждым годом появляются новые труды, в которых авторы пытаются выявить и прояснить все новые и новые аспекты произведения.

Несомненно, что наряду с «Поэмой Горы» (с которой начался интерес к Цветаевой лауреата Нобелевской премии Иосифа Бродского, назвавшего Цветаеву лучшим поэтом XX века) «Поэма конца» занимает особое место в творчестве Цветаевой, чем объясняется и повышенный интерес к диптиху как читателей, так и исследователей. Однако, несмотря на огромное количество исследований, нельзя сказать, что текст поэмы изучен досконально, остается еще много вопросов, связанных с этим произведением и требующих вдумчивого исследования. По своему значению в творчестве Цветаевой «Поэма конца» уникальна как одна из вершин ее творчества и заслуживает подробного комментария, а точнее – серии разного рода комментариев, как детальных (например, построчных), так и общих – на основе выделения разнообразных структур.

Пожалуй, начать любое комментирование поэмы следовало бы с заглавия и конкретнее – с образа «конца», чему и посвящается данная статья. Ниже мы постараемся проанализировать образ «конца» в тексте, проследить пути его ассоциативного развития, а также выделить три мотива, конструирующих пространственную модель «конца» в тексте: мотивы спуска, расставания и воды. Мы не претендуем на исчерпывающий подход, наша работа – только небольшой взнос в общую копилку анализа поэмы.

### 1. Семантика «конца» в «Поэме конца»

Заглавие «Поэма конца» представляет собой синтаксическую единицу, словосочетание, в котором слово «поэма» семантически до определенной степени избыточно (ср. варианты заглавия другой поэмы: «Лестница» и «Поэма Лестницы») и представляет собой «тему» в терминах актуального членения; «ремой» же является именно слово «конец». «Конец» — заглавный образ и мотив, получающий в поэме поэтическое и риторическое развертывание. В данной статье мы постараемся проанализировать, как это происходит.

Семантику центрального образа конкретизируют как само название, так и отброшенные его варианты: «Поэма Расставания» (вторая, первая – «Поэма Горы») и «Поэма последнего раза» (Цветаева, 1997: 282). Выстраивается ряд: «конец»  $\approx$  «расставание»  $\approx$  «последний раз». Заметим, что Цветаева остановилась на самом лаконичном (одно, а не два слова) и самом абстрактном – и поэтому многозначном – слове.

Словарь поэтического языка Цветаевой (Цветаева, 1998: 336-337) даёт три значения слова «конец», используемые в тексте поэмы:

(1) конец – предел, последняя грань чего-н. в пространстве – в предметной соотнесённости (конец моста),

(2) конец – предел, последняя грань чего-н. в пространстве или во времени (дням конец, конец концу, честь конца),

(3) конец – смерть (прямо в «Поэме конца» не называется, однако подразумевается за многочисленными образами и метафорами).

Из всего сказанного можно сделать вывод: «конец» в заглавии поэмы означает разрыв отношений героев, их последнюю встречу, но одновременно в заглавии отражается и пространственно-временная семантика, а также важный для поэмы мотив «смерти».

На пространственный модус идеи «конца» обращала внимание Н.О. Осипова (курсив наш – *P.B., T.I.*): «Движение к концу – это главный вектор *пространства* поэмы» (Осипов, 2000: 161).

Попытаемся рассмотреть слагающие этого вектора, а именно три основных лейтмотива, проходящих через текст поэмы и поддерживающих тему «конца»: разъединение или расставание; нисхождение или падение; и, наконец, мотив воды (водной стихии).

Последние два мотива, на первый взгляд, не выводятся из семантики слова «конец», особенно третий, они привносятся Цветаевой. Ниже данные мотивы будут проанализированы с целью отследить эволюцию и значение «конца» в тексте поэмы.

## 2. Мотив спуска

Мотив вертикальной организации пространства задан уже в самой первой строке: «В небе ржавее жести / Перст столба». Это точка, с которой начинается нисхождение героев. Небо, которое в других ситуациях может ассоциироваться со счастьем (в составе слова «небожители», в словосочетании «седьмое небо» в значении 'счастье'), здесь окрашено цветом разрушения – ржавчины, которая одновременно своей цветовой гаммой намекает и на кровь. «Перст столба» – это, несомненно «указующий перст», который и указывает на «ржавое» небо. Сближение неба с «жестью» напоминает и о свойствах «небес» (метонимия Бога или богов) покровительствовать или, напротив, гневаться на жителей земли. В данном случае, небеса явно демонстрируют свой гнев и предвещают недоброе.

Возможно, что сложная метафорика первой строки окольным способом отсылает к любимому библейскому образу Цветаевой – знамени Валтасара, узревшего на стене огненные письма о падении Вавилона («ты взвешен на весах и найден очень

лёгким»), начертанные таинственной рукой (перст – синекдоха руки) и разгаданные пророком Даниилом. Валтасар – канонический образ грешника, но среди цветаевских персонажей пророчество Валтасара примерял на себя и симпатичный автору герой – герцог Лозэн («взвешен быв, был найден слишком легким»). Вавилонский сюжет о падении Валтасара неизбежно напоминает и о более древнем мифе – падении Вавилонской башни, разгневавшей небеса. Так пражские высоты становятся сценой повторяющегося мифа о гордецах и грешниках, посягнувших на божественный жребий — высоту и блаженство.

Образ столба вызывает и ассоциации с местом казни (ср. раннее «Пригвождена к позорному столбу...»), рокового возмездия («Встал на назначенном месте, / Как судьба»), за которым маячит и образ Голгофы. Дальняя, но возможная ассоциация – «Геракловы столпы» в значении «край света»: герои дошли до края, кульминации. Геракл как мужской вариант Кариатиды часто изображается поддерживающим небосвод, по одному из мифов он своеобразный двойник Атланта (Ср. о телеграфных столбах в 1923 г.: «Это — сваи, на них Атлант / Опустил скаковую площадь / Небожителей...»). Герои как бы не выдерживают тяжести взятых на себя «небес». Далее начинается ниспровержение самозванных «небожителей», спуск на землю.

Во второй главе снова появляется образ неба в завуалированном виде, и здесь это именно место обитания, дом: «Дом на горе. / – Не выше ли? / – Дом на верху горы». Поскольку выше горы может быть только небо, то речь идет именно о нем. Парадоксальное сочетание мотивов «дома» и «небес» отсылает к образу дворца Амура (Купидона, Эроса) из истории Психеи (Душеньки и т.п.). С библейской семантикой этот комплекс объединяется через мотив невидимых слуг или «рук» (встречается в вариантах этого сюжета, например, у Лепренс де Бомон и в «Аленьком цветочке» Аксакова; ср. у Цветаевой: «Прислуживают руки / В Психейном дворце...»). «Эротическая» история Психеи уже притягивалась к «валтасарову» сюжету в романтической драматургии Цветаевой, где герцог Лозэн и Казанова устойчиво проецируются вместе со своими возлюбленными на архетип «Амура и Психеи» и одновременно притягивают «вавилонские» мотивы.

Помимо упомянутых разновидностей вавилонских мотивов (башни и пиров Валтасара), важен и мотив садов Семирамиды, поскольку «северная Семирамида» Екатерина Великая – один из второстепенных персонажей раннего драматического цикла Цветаевой. В третьей главе героиня восклицает: «Семирамидины сады / Висячие — так вот вы!». Это одновременно и образ сильного чувства (сады были построены в знак любви), и образ чего-то непрочного, легко разрушаемого, находящегося в «подвешенном» состоянии (не здесь ли скрытая мотивировка образа «болтающегося ненужным привеском Ленинграда» в апокалиптическом начале «Реквиема» Ахматовой, не в скрытой ли отсылке к «вавилонским» мотивам непрочного величия?).

Но важно и другое: сады Семирамиды были построены в виде уступов, которые являются своего рода лестницей, в данном случае – лестницей на небеса. Для Цветаевой лестница является важным символом (помимо «Поэмы Лестницы» вспомним, что в «Новогоднем» Рай сравнивается с амфитеатром, в котором один рай расположен над другим, и одновременно – с чешскими Татрами, т.е. горами, к которым метонимически принадлежит и пражский Смихов холм).

В данном случае лестница символизирует не подъем, а спуск, с небес (очевидно, с «седьмого неба счастья») на землю. В черновиках «Поэмы конца» можно найти подтверждение важности образа лестницы для поэмы. Среди прочего Цветаева делает запись «Нужно: поэму лестниц. (Улицы – лестницами. Отлогими.)» (Цветаева, 1997: 270). Также в письмах Родзевичу (прототип героя поэмы) она называет улицу, ведущую к месту их встреч «лестничной»: «...шла по нашей лестничной улице» (Цветаева, 2001: 50).

В восьмой главе героиня продумывает возможность начала новой жизни с героем – где-нибудь за границей. В качестве возможных конечных пунктов упоминаются Рим и Гранада (Гранада). Рим можно интерпретировать и как субститут мира (ср. в «Поэме горы» - «...что ныне и мир, и Рим»), и как город на семи холмах (горах), Гранада же ассоциируется с горами Сьерра-Невады (не углубляясь в тему, можно указать и на широкий круг «высоких» ассоциаций, ассоциирующихся с образом Испании в сознании Цветаевой). Но подняться на новые горы возможно только в случае спуска с изначальной «горы», где героиня находится в данный момент. Желание расширить жизненные просторы возникает ввиду хоть и огромной, но слишком «лежачей» любви («смахнув перин / Монбланы и Гималаи»).

Согласно общеэстетическим законам, сквозные мотивы к концу текста проясняются, и в десятой главе мотив нисхождения словесно наиболее ясно выражен: «Эти улицы слишком круты: / Расставаться — ведь это вниз, / Под гору...». «Улицы круты» снова отводит к упоминанию Цветаевой в своих записях «улицы лестницей», с резким склоном. Одновременно имеется в виду и то, что расставание всегда происходит слишком быстро – как спуск с горы, который, в противовес подъему, быстрее. «Крутость» имеет коннотативное значение «жестокости», паронимически подсказанной уже «ржавой жестью» небес в начале поэмы.

Наконец, в последней главе говорится, что герои спускаются с городского холма («Тропую овечьей — / Спуск»). Здесь к мотиву спуска добавлена тема смирения, что соответствует и более горизонтальному направлению вектора движения. Герои, приняв свою участь, смиренно идут уготованным им путем, который заканчивается «полями водами мглы» – образ, отводящий к загробному царству, по большинству представлений, находящемуся под землей (еще в восьмой главе переход через мост сравнивался с переходом через Лету). В результате мы получаем градационный ряд – от «неба» и «горы» в начале стихотворения начинаются ступени, спуск по которым приводит к смерти, под землю, в царство Харона.

### 3. Мотив расставания

Семантика разрыва пронизывает весь текст. Она также начинается в первой главе и усиливается по ходу разворачивания событий. В первой строке «В небе, ржавее жести, / Перст столба» можно увидеть нечто вроде пробитой столбом ржавой кровли неба. Возможно, в подтексте этого образа – мандельштамовские «шпили», ранившие небо (своего рода аналоги все той же дерзкой вавилонской «башни»). Эта семантика отчасти противоречит той, о которой мы писали выше, но сама противоречивость, множественность интерпретаций не чужда методу поэтического мышления Цветаевой:

«перст столба» может быть и проекцией героев (своего рода аналог дерзкого «перста» Фомы, еще одного излюбленного Цветаевой персонажа), и проекцией разгневанных «небес» (Бога / богов).

Цвет ржавой жести (бурый, красновато-коричневый), помимо сказанного, отражает и состояние души героини: обычно такое бывает осенью – во время «увядания», «угасания», «холода» и прочего, предвещающего «смерть» природы. Но уже через три строфы мы встречаем повтор мотива цвета неба: «Небо дурных предвестий: / Ржавь и жесть». Повтор мотивов «ржавчины» и «жести» подчеркивает неслучайность первого сравнения, усиленного разделением образа ржавой жести на две самостоятельные идеи (гендиадис, возможно, несущий в памяти блоковский образец: «Тоска дорожная, железная» вместо «железнодорожная»).

Прилагательное «ржавый» субстантивируется, как будто материализуясь. «Ржавь» и «жесть» превращаются в многозначные символы, явно не уместяясь в прагматические рамки описания осеннего пасмурного неба. В слове «жесть», как уже отмечалось, проявляется сема 'жесткости'. «Ржавь» (ржавчина) связана с водой и бурым (красноватым) цветом, напоминая об огне и крови. Кроме того, «ржавь» вносит семантику разрушения прочности, в том числе и любовных уз (символом которых может служить, например, кольцо, обычно изготовленное из металлов, не подверженных «ржави»; «жесть» как металл, напротив, легко ржавеет).

Мотив расставания поддерживается множеством образов. Так, герой сравнивается с разрывающим коновязь конем, рвущимся на свободу. Любовь сравнивается с луком (оружием), концы которого стягиваются как двое любящих, но когда напряжение доходит до крайней точки, и лук распрямляется, наступает разлука (А. С. Немзер обращал внимание на амбивалентность этого образа, допускающего и эротическую интерпретацию; в этом случае разлука оказывается оборотной стороной любовной кульминации).

Отдельную парадигму создают образы, тематически объединенные идеей близости героев, оказывающейся, по мнению героини, настолько сильной, что их расставание неизбежно должно привести к смерти. Первый такой образ появляется практически сразу в пятой главе, как только герои начинают выяснять отношения: «Любовь, это значит – связь» (но у героев «врозь рты и жизни»). Далее семантика «(разрыва) связи» начинает градационно усиливаться: мясо, отделённое от кости; желток и белок; самоед и мех; сиамские близнецы; мать и ребенок в утробе, и, наконец, завершает ряд образ оторванной от тела души.

После этого в тексте следует фраза героини «Как ты уже далек», то есть далек от изначального состояния, когда разрыв еще только намечался (его символизировали отправляющийся поезд, букет, вручаемый в честь разрыва, подаваемый бокал), разделение вступает в основную фазу.

Вторая часть десятой главы посвящена размышлениям героини над словом «расставание»: она пытается доказать его бессмысленность и тем самым показать и бессмысленность того, что стоит за этим словом в реальности.

Можно предположить, что столь длинное в контексте всей поэмы размышление над одним словом вызвано эффектом «выветривания семантики» слова ввиду частого его мысленного повторения. Героиня ищет новый смысл слова «расстаемся», предлагая



вариант «одна из ста». Л. Зубова (1997) отмечает, что ложная (народная, поэтическая) этимология «одна из ста» обусловлена написанием слова по старой орфографии «разстаёмся». Возможно, Цветаева играет и со второй частью слова, замечает в нем возможность анаграммы: ем-ся / есмь-я («раз – ста – есмь – я»).

Скрипова (2005: 86) отмечает, что «Марина Цветаева разграничивает звук и шум, звук у неё всегда тесно связан со смыслом». Так, например, в более позднем стихотворении «Жизни» (1924) автор обыгрывает фонетическую часть слова «жизнь», как бы отказываясь понимать общепринятое значение слова: «Жизнь, ты часто рифмуешь с лживо, / < ... > Жизнь, ты явно рифмуешь с жиром: / Жизнь: держи его! жизнь: нажим. / Жестоки у ножных костяшек / Кольца, в кость проникает ржа! / Жизнь: ножи, на которых пляшет / Любящая».

Ложная этимология слова «расстаемся» отражает и реальность: расставаясь с ней, герой не делает ее единственной в своей жизни, а причисляет ко всем другим, к «сотне» (синекдоха), к множеству. Героиня словно рвет на клочья это слово – делит на слоги, не несущие смысла. Высказывание, что за четыремья слогами слова «расстаемся» – лишь пустота – поэтический софизм: если каждая из частей целого не несет смысла, то и целое его лишено.

Отметим, что в других случаях деление на составные части может, напротив, подчеркивать смысловую глубину. Например, «имя твое – пять букв» не обесмысливает имени Блока, а «ты меня не любишь больше: / Истина в пяти словах» вносит семантику окончательности, «приговора». В случае с четыремья слогами слова «расстаемся» мы получаем как раз не законченный образ, а своего рода «четвертование» слова, продолжающее семантический лейтмотив деления, расчленения, разлуки. Возможно даже, что само число четыре воспринималось Цветаевой как несущее семантику «неполноты» в некоторых контекстах: применительно к пространству и множествам оно выступало как «полное» («собирательное» как в «сорок сороков»), а применительно к личности – как «неполное» (видимо, как и любое четное число, допускающее «раздвоенность»).

Мотив отсутствия значения поддерживается в этой же главе метафорой «Океании крайний мыс». Какой бы мыс Океании мы не рассмотрели, он выведет в Тихий океан, где реализуется сема «тишины» – пустоты на уровне акустики (кроме того, для таких отдаленных уголков актуально и значение «пустыни» как пустынного, незаселенного человеком места).

Попытка победить разрыв героев разрывом самого слова «расставание» (своего рода «симпатическая магия») – по принципу «клин клином вышибают» – оказывается неудачной. Героиня констатирует «Так или иначе, друг, — по швам! / Дребезги и осколки!». Расставание все-таки произошло, связанное разъединилось, «шов» разошелся. Последним образом данного ряда становятся строки: «Стоим и рвем. / За три месяца / Первое вдвоем!» Герои «рвут» на части не только свою связь, но и слово «вдвоем», его выражающее: это слово короче и «прочнее», в нем всего два слога, но это – четное число (впрочем, мы не настаиваем на актуальности этого параметра).

Герой и героиня окончательно расстаются, полностью разделяются: если раньше они были единым целым «я» («платоновы половины» единого целого), то теперь,

порвав отношения, они «вдвоем», то есть каждый из них теперь сам по себе отдельное «я» (ср. в «Поэме Горы»: «Новизной, странной для слуха, / Вместо: я – тронное: мы...»).

#### 4. Мотив воды

Как и в первых двух случаях, образы, непосредственно связанные с водой появляются уже в первых строфах, в «небе ржавее жести». Небо пасмурное, облачное (возможно, окрашенное закатом). Именно вода разъедает металл, порождая ржавчину.

Водная семантика вводится и через парафразу: «То, что вчера — по пояс, / Вдруг — до звезд. / (Преувеличенно, то есть: / Во весь — рост). «По пояс» подразумевает образ моря из выражения «море по колено» (имеется в виду море бед). До звезд море не поднимается, но в непогоду на нём поднимаются гигантские волны. Возможно, подразумевается образ неукротимой и непредсказуемой стихии (судьбы), которая тем самым демонстрирует себя «в полный рост». Одновременно это и намек на типичную небесную кару – наводнение или «потоп», причем Цветаева наверняка была в курсе того, что миф о Потопе как наказании человечеству за грехи имел также вавилонское происхождение (именно в Месопотамии разливы рек были особенно опасны). Образ губительной водной стихии входил и в канонический пушкинский арсенал образов, актуальных для Цветаевой (элегия «К морю», поэма «Медный всадник») хотя бы уже из интереса к этимологии собственного имени Марина.

Образ воды обнаруживается в поэме и в виде других ее агрегатных состояний: льда и пара. Если первый употреблен только единожды для передачи чувств героини («жуть зеленее льда» - внутренний холод) и далее подразумевается как символ мужества (очевидно, «тающего» по мере развития сюжета), то пар упоминается в поэме три раза. В четвертой главе это туман, который окутывает дом встреч, который посещали герои («Тумана белокурого / Волна – воланом газовым»). Туман описывается волнами, что создает образ воздушного моря, возможно, предзнаменовывающего грядущее море бед (узнаваемый шекспировский топос из главного монолога Гамлета).

Далее героиня упрекает героя в том, что он забыл данные им клятвы (Memento – паром). Память испаряется как пар, герой забывает, что любовь требует жертв. По сравнению с водой пар тоже «слишком легкий» (соответствие «валтасарову» диагнозу). Испарение – форма рассеивания, разлада. В девятой главе использована метафора: «Паром в дыру ушла / Пресловутая ересь вздорная, / Именуемая душа»). Душа уходит от героини вместе с героем, сама же героиня стремится вниз, к «тяжелой» воде и смерти.

Образ пара появляется в тех местах, где речь идет о счастливом прошлом: туман расстилается в доме для встреч, память и душа поднимаются на небо, к месту их изначального счастья, в том время как они сами движутся «вниз».

В третьей главе появляется образ реки, вдоль которой идут герои («И – набережная. Воды / Держусь, как толщи плотной»). Вода в реке описана как «стальная полоса мертвецкого оттенка» и «всеутолительница жажд». «Мертвецкий оттенок» ассоциируется с цветом лица мертвых, последующая метафора указывает, что, возможно, река одновременно символизирует реку смерти (так как избавиться от всех человеческих страстей и «жажд» можно только с переходом в мир иной). В



восьмой главе приведено прямое сравнение реки с рекой смерти: «День — га за смерть, / Харонова мзда за Лету». Вновь проявляется тенденция к экспликации образов, к их более явному раскрытию.

При разворачивании повествования возникает образ моря, океана, куда приводит течение реки (реку можно интерпретировать не только как реку смерти, в поэме это одновременно и река жизни; жизнь и смерть становятся взаимозаменяемыми понятиями). Героиня называет себя и героя «рыбами одинакового моря» (перефразированное «одного поля ягоды»), родственными душами. Образ Океании уводит взгляд на край (пространственный конец) света, но Океания — это и сам океан, где могут происходить кораблекрушения («Океан в каюту!», «Безследно — безмолвно — / Как тонет корабль»). В самых последних строках океан назван мглой («И в полые воды / Мглы — сгорблен и равн»), то есть подводным царством (то же, что подземное). «Крысолов» еще не написан, но в своей поэме Цветаева уже уводит героев в «русалочь» царство поэзии из недоступной им уже жизни.

Таким образом, выстраивается следующий градационный ряд: пар — река — море — океан — подводное царство. В набросках писем к Родзевичу Цветаева сравнивала себя со стихийным духом (*Elementargeist*), имея в виду, конечно, в первую очередь Ундины, сюжет о которой заканчивается у де Ла Мотт-Фуке и Жуковского возвращением героини в стихию воды.

Взмах волны в первой главе сдвигает события с мертвой точки, несет героев по течению и выносит в океан, где они «тонут», «умирают». Под воздействием жизненных бедствий рушится их «дом» (в слове «каюта» проявляется сема «уют», ассоциирующийся с домом, к тому же каюта — также помещение, в определенном смысле подобие дома). Образы, связанные с водой, приводят к картине затопления.

Мотив водной стихии поддерживается также темой плача. Вначале героиня чувствует, что начнет плакать («Вот-вот уже хлынут градом!»), после она слышит, будто река, родство с которой она ощущает, оплакивает разрыв их отношений («Со стороны реки — / Плач»), еще через какое-то время она уже открыто плачет («Падающую соленую / Ртуть слизываю без забот»). К концу поэмы плакать начинает и герой («Под руками / Меховое, мокрое», «Под ладонью — / Слезы, а не дождь!»). Во внешнем мире слезы героев отражены в виде дождя («Занавесом, чаще бус, / Дождь», «Частою гривую / Дождь в глаза», «Рвет и бесится / Дождь. Стоим и рвем»). Цветаева намеренно усиливает образы, связанные с водой (ср. запись в плане поэмы: «Усилить дождь» (Цветаева, 1997: 290). В конце поэмы «совместный плач» героев предшествует гибели в «волнах океана» (окончательному расставанию), является предсмертным катарсисом.

## Заключение

Последняя глава «Поэмы конца» являет нам образ крушения корабля в море мглы, бедствий. Этот образ выступает и метафорой разрушения семейного счастья. Интересен выбор образа корабля. Корабль является временным местом проживания для моряков, оставляющих свой дом и отправляющихся в плаванье. Это, в своём роде, «дом на время», образ, перекликающийся с мотивом съемных номеров, появляющимся в четвертой, пятой и шестой главах.

Итак, мы выделили в «Поэме конца» три основных образа, проходящих через весь текст (мотив спуска, мотив расставания, мотив воды). Каждый мотив задается в определенной части поэмы и на протяжении повествования на первый план поочередно выходит один из них, однако связь между всеми тремя постоянно задана в поэме.

Так, в самом начале текста напрямую не прослеживается мотив воды, однако создается близость дождя при описании неба, героиня предчувствует расставание, и мотив горы и спуска незамедлительно задаются во второй главе. На протяжении развития повествования все три мотива продолжают пересекаться и постепенно усиливаются, наблюдается некая градация образов (Ревзина, 1977).

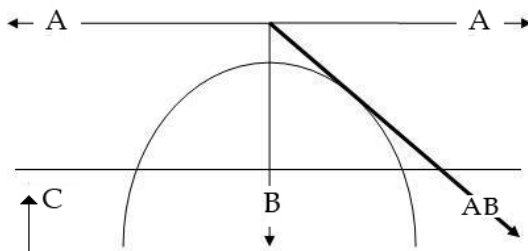


Рис. 1

К концу поэмы пространственные мотивы текста сходятся, создавая единую картину. Представим их схемой (рис. 1). От исходной точки «на веру горы» герои расходятся (A) в разные стороны (расстаются). Одновременно они передвигаются (B) в загробный мир, (в пространстве это движение вниз). С помощью векторов это будет представлено именно как нисхождение с горы (AB). Но, соединяясь с образом воды (C), под которую уходит гора (возможно, остров или, в более широком смысле, континент) картина падения с горы превращается в картину затопления, ассоциирующегося со Всемирным потопом или крушением Атлантиды (вариант: Китежа), гибелью чего-то великого и могущественного.

Анализируя в одной из своих работ «Поэму конца», Е. Б. Коркина (1992: 114) выделяет в образной ткани произведения образ изгнания из рая, показанного с разных сторон. Томас Венцлова (1997) также проводит параллель между поэмой и эпизодами из Нового и Ветхого Завета. Какой бы сюжет или фигуру мы бы ни взяли за основу, очевидно, что трагедия лирической героини проецируется на своего рода «конец света», трагедию мирового масштаба, мировые катастрофы, описанные в Библии или в классической мифологии (будь то изгнание из рая, всемирный потоп или крушение Атлантиды), «апокалипсис» (как рожденная в день Иоанна Богослова Цветаева была не равнодушна к эсхатологическим мотивам).

Градационные ряды, отмеченные в данной работе, а также в работах других исследователей, в частности Л. В. Зубовой (1997), на структурном уровне выявляют это стремление к мировому масштабу: разрыв между лирическим героем и героиней от обыденных сцен (встреча влюбленных на площади, описание обыденного кафе, где подают вчерашний кофе, прогулка по улицам и т.д.) переходит к мифологическим

сравнениям (расставание уподобляется исчезновению садов Семирамиды, переход через реку сравнивается с перемещением через Лету, героиня чувствует себя Евой, созданной из ребра Адама и являющейся с ним одним целым, и т.д.) и заканчивается мировой катастрофой (потоп). Отсылка в самом начале заключительной главы к «трем девкам» (смесь граций и мойр) вводит идею судьбы всего человечества.

После отмечается, что «речь» (которой является сама поэма) заняла место Песни Песней: «Союз/ Сей более тесен, / Чем влечься и лечь. / Самой Песнью Песен / Уступлена речь». Далее приравнивание к значимому библейскому фрагменту усиливается: «Нам, птицам безвестным / Челом Соломон / Бьет»). В стихах, обращенных к Константину Родзевичу, вспоминаются и другие персонажи Книги Царств. Например, в «Овраге»: «Никогда не узнаешь, каких не-наших / Бурь – следы целовал! <...> Что победа твоя – поражение сонмов, / Знаешь, юный Давид?» В «Попытке ревности» (1924) та же линия продолжается уже после «Поэмы конца». Зачастую лирическая героиня Цветаевой «пражского» периода – это больше чем просто женщина, это стихия, целый отдельный мир, который в «Поэме конца» предьявлен читателю как таковой посредством градационно выдержанной тональности, ведущей от приземленно-личного к всемирно-божественному.

Можно утверждать, что и сам образ конца претерпевает определенное градационное изменение на протяжении всего текста: от конца бытового и обыденного мы переходим к концу мифологического характера, имеющему грандиозное значение. Поэма заканчивается концом мира, гибелью человечества, мотивом смерти, который, как мы уже отметили в начале, напрямую не указывается в тексте как одно из семантических значений конца, однако постоянно присутствует при его упоминании. Но слияние с морем для женщины с именем Марина – это соединение со своей изначальной сущностью.

## REFERENCES

- Абстиенс, Н. (2014). «Поэма конца» М. Цветаевой в прочтении Пауля Целан. В: И. Ю. Белякова (ред.), *Актуальная Цветаева – 2012. Сборник докладов* (425–435). Москва: Дом-музей Марины Цветаевой.
- Венцлова, Т. (1997). «Поэма горы» и «Поэма конца» Марины Цветаевой как Ветхий Завет и Новый Завет». В: С. Темчин, Л. Лемперт (ред.), *Собеседники на пиру* (212–225). Вильнюс: Новое Литературное Обозрение.
- Евтеева, Т.Н., Плотникова, А.В. (2002). Стихотворные переносы в «Поэме конца» Марины Цветаевой и в поэме «Лейтенант Шмидт» Бориса Пастернака. В: О. Г. Ревзина (ред.), *На путях к постижению Марины Цветаевой. Сборник докладов* (168–172). Москва: Дом-музей Марины Цветаевой.
- Зубова, Л.В. (1997). «Сверхбессмысленнейшее слово» в «Поэме конца» М. Цветаевой. В: Б. Леннквист, Л. Мокрородова (ред.), *День поэзии Марины Цветаевой. Сборник статей* (49–57). Турку: Abo Akademiis Tryckeri.
- Иванов, Вяч.Вс. (1968). Метр и ритм в «Поэме конца» М. Цветаевой. В: В. Е. Холшевников (ред.), *Теория стиха* (168–201). Ленинград: Наука.

- Коркина, Е.Б. (1992). Лирическая трилогия Цветаевой. В: С. Ельницкая и Е. Эткинд (ред.) *Норвичский симпозиум. Т. 2.* Нортфилд: Вермонт.
- Митрофанов, Ю.Г. (1976). Принципы ассоциативного повествования и конфликт в «Поэме конца» М. Цветаевой. В: *Художественное творчество и литературный процесс, 10.* Томск: Издательство Томского университета, 145–163.
- Осипова Н.О. (2000). *Творчество М. И. Цветаевой в контексте культурной мифологии Серебряного века.* Киров: Вятский государственный педагогический университет.
- Ревзина, О.Г. (1977). Из наблюдений над семантической структурой «Поэмы конца» Марины Цветаевой. В: *Труды по знаковым системам, 9.* Тарту: Издательство Тартуского университета, 62–84.
- Романова И.М. (2001). М. Цветаева – К. Родзевич: «Поэма конца, В: В. И. Масловский (ред.), *Марина Цветаева: личные и творческие встречи, переводы её сочинений. Сборник докладов (75–83).* Москва: Дом-музей Марины Цветаевой.
- Скрипова, О.А. (2005). «Поэтика предельности» в «Поэме конца» Марины Цветаевой. В *Филологический класс, 14.* Урал: ФГБОУ ВПО «Уральский государственный педагогический университет».
- Словарь поэтического языка Марины Цветаевой, Т. 2.* (1998). Москва: Дом-музей Марины Цветаевой.
- Соболевская, Е.К. (1993). Мифопоэтика «Поэмы Горы» и «Поэмы конца» М. Цветаевой как основа музыкальной архитектоники цикла. В: *Константин Бальмонт, Марина Цветаева и художественные искания XX века, 1.* Иваново: ИГУ, 131–139.
- Соболевская, Е.К. (1996). Легенда о Вечном Жиде в произведениях М. Волошина и М. Цветаевой: («Путиами Каина» и «Поэма конца»). В: *Константин Бальмонт, Марина Цветаева и художественные искания XX века, 2.* Иваново: ИГУ, 122–130.
- Цветаева, М.И. (2001). *Письма к Константину Родзевичу.* Ульяновск: Ульяновский дом печати.
- Цветаева, М.И. (1997). *Неизданное. Сводные тетради.* Москва: Эллис Лак, 1997.
- Цветаева, М.И. (1988). *Библиографический указатель авторских книг, изданных на русском и иностранном языках с 1910 по 1977 гг.* Москва: Дом-музей Марины Цветаевой.
- Штраус, А. (2004). «Про это» Маяковского и «Поэма конца» Цветаевой. В: *Русская филология. Сборник научных работ молодых филологов, 15.* Тарту: Тартуский университет, 106–110.