

DIALECTICA NEGAȚIEI ÎN TEXTELE MARINEI ȚVETAEVA

Ecaterina HLIHOR*

Specifică povestirilor autobiografice ale Marinei Țvetaeva e tema dedublării, văzută ca o condiție a artei, a creației. În *Pușkin al meu* și *Pușkin și Pugaciov*, portretul scriitoarei, în spiritul lui A. Rimbaud, este „un altul”, numit în text, simplu, direct, „dracul” („чёрт”) sau dogul cenușiu, reminiscență probabil din Faustul goethean. Duh al ispitirii, al cunoașterii, dogul e umbra nedespărțită a Musiei (diminutiv de la Marina), o fetiță de patru ani, pe care o conduce în „camera interzisă” - odaia misterioasă a Valeriei, sora mai mare. Odată intrată aici, Musia va înțelege, citind pe ascuns *Evgheni Oneghin*, *Rusalka*, *Țigani*, legătura ei specială, „rudenia” cu Pușkin.

Altfel spus, „șarpele” o familiarizează pe fată cu literatura, cu Pușkin, care este *negru*, strănepotul celebrului harap al lui Petru cel Mare, Osip Abramovici Hannibal, însurat cu Maria Alekseevna Pușkina. Negrului descendent al lui Hannibal, ipostaziat în monumentul sculptat de Opekușin, din centrul Moskovei, poeta îi dedică entuziastă un poem de tinerețe, *Чародей* (Vrăjitorul), din 1914:

„Nepot de-arap turnat în fontă,
De parte-n zări de necuprins
Pe țarul cerului slujindu-l
El zările ni le-a cuprins”¹.

„А там, в полях необозримых,
Служа Небесному царю,
Чугунный правнук Ибрагимов
Зажег зарю”².

Versurile anunță dihotomia alb-negru, ce se subscie temei Creatorului: „Dar – poate – totul era mai simplu, poate era doar înăscuta pasiune – și alcătuire - a poetului de a compune – contrapune – cuvintele, același joc pe care îmi plăcea atât de mult să-l joc în copilărie: alb, negru, nu târguiți, da și nu să

* Lect.univ.dr., Universitatea Națională de Apărare „Carol I” București.

¹ Marina Țvetaeva, *Pușkin al meu*, în vol. *Proză*, traducere de Janina Ianoși, Ed. Minerva, București, 1986, p. 132.

² М. Цветаева, *Встреча с Пушкиным*, в Сочинениях в двух томах, Москва, 1988, с. 339.

roștiți, doar pe dos: numai da-nu, negru-alb, eu-toți, Dumnezeu-Dracul”³. Două serii antinomice se prefigurează în această dialectică a negării⁴, ce se asociază unor paradigme distincte. Tot ceea ce ține de lumea Poetului, a creatorului de geniu, e *negru*: dracul, pianul mamei din copilărie, popa-prostul din jocul de cărți, statuia lui Pușkin, Pușkin însuși – toate aceste *măști* ale poetului, în percepția „pe dos” a copilului, sunt negre. Toți poeții, afirmă M. Țvetaeva în eseu autobiografic *Pușkin al meu*, sunt *negri*, diferiți, opuși celor mulți.

Convingerea poetei ruse o împărtășea, cu anticipație, și Arthur Rimbaud, poetul infernurilor, care, în eseu *Sânge stricat* (1873), se declară împotriva „albilor” cu suflet negru: „Da, am ochii închiși în fața lumii voastre. Sunt o bestie, un negru. Dar pot fi mântuit. Voi sunteți niște falși negri (...). Negustorule, ești un negru; magistratule, ești un negru; generale, la fel și tu; împărate (...), tot negru și tu”⁵.

Diferența etnică funcționează, în cazul Marinei Țvetaeva, ca procedeu artistic. Repetarea cu rol emfatic a acestei particularități – în imagini antitetice – „un uriaș negru - printre copii albi. Minunată idee – de a hărăzi copiilor albi rudenie neagră. Statuia lui Pușkin – statuia sângelui negru” – culminează cu ideea existenței unei rase „alese” a poezilor ruși, a cărei origine trebuie legată de Pușkin – strănepotul abisinianului Ibrahim.

Fascinația poetei pentru originea africană a „marelui înaintaș” se proiectează, în virtutea înrudirii întru poezie, și asupra lui Boris Pasternak, care, într-o scrisoare din 1931, este sfătuit să ia aminte la „sângele negru” ce i-ar putea curge prin vine: „Mutra ta – exact ca la Expoziția de coloniale. Te-ai gândit la tine – ca la un etiopian? – ca la un arap? La legătura – prin sânge – cu Pușkin – cu Hannibal – cu Petru? Dacă ai simți, te sfătuiesc, Boris, acest sânge negru...”⁶. „Negritudinea” lui Pușkin, a lui Pasternak, a lui Hannibal - și chiar a lui Petru cel Mare! - este, prin urmare, un semn distinctiv al înrudirii spirituale dintre poeți, „consangvinitatea” acestora desemnând metaforic genialitatea, spiritul demiurgic.

Culoarea neagră, prezența familială a diavolului travestit în dog cenușiu, un fel de „umbră”, de proiecție a animus-ului fetei, în termenii criticii arhetipale a lui C. G. Jung, nu sunt asociate cu răul, ci cu noaptea, cu bezna, alegorii, le-am putea numi, ale minus- cunoașterii, ale cunoașterii intuitive, „luciferice”, cum ar

³ Marina Țvetaeva, *Dracul*, în vol. *Proză*, ed. cit., p. 148.

⁴ Filosoful N. Berdiaev vede răul ca pe o forță motrice în istoria lumii, din veșnica lume a contrariilor. „Spiritul nu poate acționa fără opoziție, iar *Nu*-ul aparține eului. Negativul este un moment al pozitivului” (în N. Berdiaev, *Încercare de metafizică eshatologică*, Ed. Paideia, București, 1999, p. 163).

⁵ Arthur Rimbaud, *Opere*, traducere de Mihail Nemeș, Ed. Polirom, Iași, 2003, p. 158.

⁶ A. Smith, *Песнь пересмешиника*, Москва, 1998, с. 180.

fi spus filosoful Lucian Blaga. Scrie poeta: „Bezna –totul. Tocmai asta și e, că de nimic nu mă căiesc, că-i bezna de-un neam cu mine!”⁷

„Neagră” e Musia însăși. Negru este chiar pactul cu poezia. Contrar albului, dar egal cu acesta, negrul evocă întunecimi primordiale, dar și propriul univers, instinctiv, „primitiv” al copilului. Negrul corespunde principiului feminin yin, și multe zeițe, multe fecioare sunt negre: Artemis, Kali sau Isis sunt reprezentate în negru. În *Cântarea cântărilor* e celebru versul: „Neagră sunt, fete din Ierusalim, dar frumoasă”, vers care, potrivit exegeților *Vechiului Testament*, este simbolul unei mari încercări. Și în sculptura medievală negrul era culoarea reprezentativă a femeilor, iar albul – a bărbaților.

Negrul mai e perceput și ca manifestare exterioară a principiului alb, fapt ce se explică prin interdependența contrariilor, prin natura duală a lumii, dualitate intuită atât de exact de Musia. Negrul poate reprezenta foarte bine faza inițială, dar și inițiativă a procesului de creație, numită *nigredo* de către alchimiști. Eseurile autobiografice ale Marinei Țvetaeva despre „pruncia miraculoasă” surprind tocmai starea pregătitoare, pre-formală a viitoarei poete.

Paradigma creatorului e așadar o lume pe dos, o lume a libertății, în chip romantic opusă celorlalți, mulțimii. Nikolai Berdiaev observa că există în creația artistică o izbândă creatoare asupra apăsării „astei lumi” - niciodată o adaptare la „astă lume”. Actul artistic este direct opus oricărei îngreunări, el poartă în sine eliberarea⁸.

Opoziția tipic romantică între poet – un negru, un african – și ceilalți, albi, eroina și-o însușește din stihurile pușkiniene. *Poetul și gloata, Poetul, Poetului* sunt discursuri lirice construite pe această antinomie:

„Поэт! Не дорожи любовью народной.
Восторженных похвал пройдет минутный шум;
Услышишь суд глупца и смех толпы холодной,
Но ты останься твёрд, спокоен и угрюм.
Ты царь: живи один. Дорогою свободной
Иди, куда влечёт тебя свободный ум.”⁹

Scena asasinării lui Pușkin din tabloul din camera mamei va pecetlui pe veci în mintea copilului această opoziție: „... din momentul în care l-au omorât în tabloul lui Naumov pe Pușkin sub ochii mei, zi de zi, oră de oră, de-a lungul

⁷ Marina Țvetaeva, *Proză*, ed. cit., p. 152. Anca Irina Ionescu pomenește în *Mitologia slavilor* de un demon feminin al nopții, al cărui nume deriva de la *ночь*: *ночница* (Ed. Lider, București, 1998, p. 203).

⁸ Nikolai Berdiaev, *Sensul creației. Încercare de îndreptățire a omului*, traducere de Anca Oroveanu, Ed. Humanitas, București, 1992, p. 143.

⁹ *Поэту* (1830), А.С. Пушкин, *Стихотворения и поэмы*, Москва, 1976, с. 136.

întregii mele pruncii (...) - am împărțit lumea în *poet și ceilalți*, și am ales poetul (...) pentru a-l apăra pe poet de ceilalți”¹⁰.

La nici patru ani, în sufletul copilului, privind cumplita scenă, se naște eul poetic, cum va conștientiza mai târziu Marina Țvetaeva: „С пушкинской дуэли во мне началась сестра”.

În paradigma „celorlalți” intră: alb, da, clericii în odăjdii pompoase, reci, de vrăjitori, Dumnezeu – asociate cu zornăitul arginților în biserică (amintind de episodul trădării lui Iuda), deci cu fariseismul, cu minciuna, cu răceala și spaima: „N-ar fi trebuit – observă peste ani poeta, și nu eroina – ca nouă, copii ai vremurilor de argint, să ni se povestească despre cei treizeci de arginți. Zornăitul argintului se contopea cu zornăitul cădelniței, gheața lui, cu gheața odăjdiilor (...), norul de tămâie cu norii indispoziției sufletești”¹¹. Nu se putea să nu-i sară în ochi copilului falsitatea, lipsa de fior, de trăire a ceremonialului divin din biserică, o farsă la care Musia se plictisește. Preoții sunt asociați de față cu moartea, ei sunt „răposații”, un fel de vrăjitori care o înspăimântă. Opoziția dintre ceremonialul pompos și nesincer, al „răposaților” îmbrăcați în odăjdii sclipitoare și scumpe, și sărăcăciosul Aghiuță, modest și cenușiu-goluț, dar cu ținută „chipeșă” și atât de drag fetei este evidentă.

Se poate spune că în povestirea *Pușkin al meu* codul simbolic al culorilor funcționează pe dos. Și nu întâmplător. Poeta percepe timpul în care trăiește ca pe un prag al neantului, „un veac înspăimântător” - страшный век -, un amestec de alb și negru. Această percepție dramatică a perioadei ce a urmat după Revoluția din Octombrie din Rusia o întâlnim și în scrierile filosofului Nikolai Berdiaev (*Apocalisa timpului nostru, Sensul creației, Împărăția spiritului și împărăția cezarului* etc.), dar și în *Povestirile despre Antihrist* ale lui Vladimir Soloviov, scriere influențată de Feodor Dostoievski. În această poveste perspectiva istorică dispare, se șterge granița dintre cele două lumi – a binelui și a răului – și totul se înveșmântă într-o lumină apocaliptică. Chipul lui Antihrist i se arată lui Soloviov tocmai în persoana filantropului iubitor de oameni, care înfăptuiește socialismul, pacea universală și fericirea omenirii. Diavolul e nimeni altul, decât Marele Inchizitor din legenda inserată de Dostoievski în Romanul *Frații Karamazov*. Soloviov vede crescând răul sub masca binelui. În felul acesta puterea trece în mâna lui Antihrist¹².

¹⁰ Marina Țvetaeva, *Proză*, ed. cit., p. 189.

¹¹ Idem, p. 107. Tot impresiile din copilărie au generat atitudinea critică față de creștinism a filosofului Nikolai Berdiaev: „Am avut întotdeauna în mine o plămadă anticlericală și anticlericalismul meu își avea hrana în impresiile culese de la oamenii bisericii. Atmosfera pravoslavnică rusă (...) nu poate decât să îndepărteze de ortodoxism pe cineva care ține la adevăr, dreptate și libertate spirituală. Mortificarea spiritualității în ritualul exterior este fariseismul pravoslavnic” (în vol. *Cunoașterea de sine. Exerciții de autobiografie filosofică*, traducere din limba rusă de Inna Cristea, Ed. Humanitas, București, 1998, p. 231).

¹² A se vedea H. Бердяев, *Основная идея Вл. Соловьева*, Москва, 1989, c. 211.

În eseu *Pușkin al meu*, ideile filosofului rus sunt transpuse în limbajul artei. Preoții în odăjdii strălucitoare, participând la un ceremonial rece și golit de sacralitate, sunt percepuți ca antihriști, ca farisei – dușmani ai oamenilor, pentru că, spre deosebire de Aghiuță, sunt incapabili de căldură sufletească, de iubirea pentru celălalt.

Aceasta este și concluzia unei alte naturi demonice, Faust, care asociază și el binele comun cu minciuna:

„Când binele nu reușește-n lume,
Mai binele-i minciună și miraj”¹³.

Ideea e dusă mai departe de Meister Eckhart: „Dumnezeu nu e bun, pentru că atunci ar putea fi și mai bun”¹⁴. Sau, cum spune Emil Cioran, „binele nu poate fi actual, nici subzistent prin sine; (...) e o mare forță ireală, e principiu eșuat din pornire”, pentru că „Zeul cel bun nu e înzestrat pentru a crea, e prototipul ineficacității, nu poate ajuta pe nimeni”¹⁵.

Critica la adresa concepției creștine a binelui pornește de la apărarea libertății interioare. Spiritul îndoielii și al negației (дух сомнения и отрицания) este moștenit de poetă și pe linia „consangvinității” cu „marele înaintaș”. Avem în vedere lirica timpurie a lui Pușkin (Mefistofel din *Scene în spiritul lui Faust*, demonul-artist din *Discuția vânzătorului de cărți cu poetul*). Și în romanul bulgakovian *Maestrul și Margareta*, când Levi Matei, trimisul lui Ieșua, îl numește pe Woland „duh al răului”, „stăpân al umbrelor”, acesta îi răspunde sarcastic: „ce ar fi făcut binele tău dacă nu ar fi existat răul și cum ar fi arătat pământul dacă ar fi dispărut umbrele?”¹⁶

Deși în povestirea *Dracul* Tsvetaeva pare destul de tranșantă, ea, în fapt, privea lucrurile mult mai nuanțat. Într-unul din eseurile sale, *Cerul poetului*, ea notează: „Politeismul poetului. Eu aș spune: în cel mai bun caz, Dumnezeu creștin intră în somnul zeilor lui. // Niciodată nu e ateu, întotdeauna – politeist”.

Sau, în articolul *Rugăciune*, poeta se întreabă: „Ce putem spune noi despre Dumnezeu? Nimic. Ce-i putem spune noi lui Dumnezeu? Tot. Versurile către Dumnezeu sunt rugăciune”¹⁷.

Ideea care se impune din aceste observații ale poetei ar fi că recunoașterea unui singur Dumnezeu, cel creștin, bunăoară, i-ar îngădi, i-ar limita Marinei din libertate, din nemăsură, „religia” ei fiind tocmai *nemăsura*, libertatea spirituală absolută. „В жизни (...) ни-че-го нельзя – nichts – rien (...). Из этого - искусство” - notează Marina Tsvetaeva într-o scrisoare.

¹³ Goethe, *Faust*, Ed. Univers, București, 1982, traducere de Șt. A. Doinaș, p. 308.

¹⁴ *Gândirea lui Goethe în texte alese*, Ed. Minerva, București, 1968, vol. II, 280.

¹⁵ Emil Cioran, *Demiurgul cel rău*, Ed. Humanitas, București, 1996, p. 7.

¹⁶ Mihail Bulgakov, *Maestrul și Margareta*, Ed. Hyperion, Chișinău, 1991, p. 269.

¹⁷ М. Цветаева, *Сочинения*, М., с. 391.

În numele iubirii, al libertății, al creației, poeta este gata să-l înfrunte pe Dumnezeu, cum sugerează o poezie din 1916, amintind de ceea ce rușii numesc „богоборчество”:

„Я тебя отвоюю у всех других, - у той, одной,
Ты не будешь ничей жених, я – ничей женой,
И в последнем споре возьму тебя – замолчи! -
У того, с которым Иаков стоял в ночи.”

(*Я тебя отвоюю у всех земель, у всех небес*)

Filosoful N. Berdiaev observa că în actele de creație ale omului intervine *elementul de libertate*, care nu este determinat nici de lume, nici de Dumnezeu¹⁸. Prin urmare, nu raționalul stă la temelia creației, ci *inconștientul, iraționalul* introduce ordinea creatoare, spre deosebire de conștiință și rațiune, ce po t determina falsul, minciuna. Lipsa de măsură, vestitul *hybris* al vechilor greci este rezultatul acțiunii demonilor, văzuți în general ca adepți ai faptei.

Ca pe un copil, „mai mic decât mic, dar mai mare decât mare”, cum ar spune C.G. Jung, ale cărui atribute sunt anume nemăsura și iubirea, se vede pe sine poeta într-un autoportret în versuri din 1913:

„Изменчивой как дети, в каждой мине,
И так недолго злой,
Любившей час, когда дрова в камине
Становятся золой (...).
К вам всем – что мне, ни в чём не знавшей меры,
Чужие и свои?! –
Я обращаюсь с требованием веры
И с просьбой о любви”¹⁹.

Sub semnul acestei libertăți interioare, de sorginte romantică, poeta apare „mândră”, dar și „timidă”, după propria mărturisire. Ea e o răzvrătită, „мятежница с вихрем в крови”, o aleasă a destinului („сапожок непарный” - cum își numea ea tinerețea într-o poezie), dar și o paria²⁰, ale cărui trăiri sunt imposibil de măsurat, „neîncăpând” în lumea măsurilor: „В Марине была жажда жизни, стихийная любовь к природе, она вся была стихийная”, notează un cunoscut al poetei. Despre propria „nemăsură” vorbește ea însăși, schițându-și profilul poetic din contradicții, din serii antonimice, proprii spiritului romantic:

¹⁸ N. Berdiaev, *Cunoașterea de sine...*, ed. citată, p. 243.

¹⁹ V. Șoptoreanu, D. Balan, *Poezia rusă la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea. Antologie*, București, 1975, p. 305.

²⁰ Tot ca un paria apare poetul și la Pușkin: „И меж детей ничтожных мира,/ Быть может, всех ничтожней он” - *Поэт, 1827, в кн. Стихотворения и поэмы, цит. раб., с. 102*

„Безумье - и благоразумье,
Позор - и честь,
Всё, что наводит на разумье,
Всё слишком есть -

Во мне! - Все каторжные страсти
Слились в одну!
Так в волосах моих – все масти
Ведут войну!”²¹

Într-o poezie din perioada târzie a lui Friedrich Holderlin găsim următoarea concluzie:

„Există pe pământ măsură?
Nu este
Niciuna”.

În lirica Marinei Țvetaeva apare frecvent epitetul „nemăsurat”, pentru a-i sublinia ardoarea, entuziasmul romantic, setea de ideal. „Ce să mă fac - se întreabă ea – cu nemăsura mea în această lume a măsurilor, în care inspirația e ferecată în termos?”

„Что же мне делать, певцу и первенцу,
В мире, где найчернейший – сер!
Где вдохновенье хранят, как в термосе!
С этой безмерностью
В мире мер?!”

Așadar, seducătorul Diavol e pentru Musia „dădaca cenușiu-câinească”, „profesorul de existență”, cum ar spune Paul Valery, e dinamita de la temelia fățarniciei, a falsității, a convenționalului ofensator din artă și din viață. „Я слишком сама любила/ Смеяться когда нельзя”, mărturisește poeta. Diavolul e însăși libertatea, dăruirea, generozitatea, exuberanța, opus imaginii unui dumnezeu- contabil, cu suflet meschin. „Бог в роли бухгалтера? Да, да! Я не хочу такого бога. Бог, который занимается мелочами!”²². Scrie poeta: „Tu nu mi-ai făcut mie rău. Chiar dacă, potrivit Scripturii, ești părintele minciunii, pe mine m-ai învățat adevărul esențial și verticalitatea spinării. (...) Tu ești singur, tu n-ai biserică, pe tine nu te slujesc în devălmășie (...). Pe tine nu te sărută pe crucea jurământului silit și a mărturiei strâmbe”. Se poate spune că poeta și-a

²¹ М. Цветаева, *Сочинения*, цит. раб., том 1, с. 51.

²² В. Лосская, *Марина Цветаева в жизни*, М., 1992, с. 301.

însușit pentru toată viața, ca pe un crez artistic, experiența copilăriei în ceea ce privește demnitatea, curajul de a fi oricând ea însăși.

Trebuie să observăm că Marina Țvetaeva nu e, neapărat, un outsider – din perspectiva creștinismului dogmatic. Atâta doar că ea trăiește religiosul, sacrul la modul absolut, într-un chip natural, copilăresc, fără calculul răscumpărării. Eludând instinctiv orice dogmă, legătura ei este cu *sacrul*, cu *numinosul*. Biserica îi ascunde copilului pădurea. Țvetaeva este religioasă, dar fără religie. Spiritul ei nu încapă într-o singură biserică. „Nu aparțin nici unei biserici”, sună finalul unei scrisori a poetei.

Oarecum bravând, poeta îi scrie filosofului Vasili Rozanov, în 7 martie 1914: „Eu nu cred nicicum în existența lui Dumnezeu și în viața de apoi. Dar eu nu sunt vinovată. Dacă Dumnezeu există – el m-a creat pe mine astfel”. Rozanov însuși, în *Apocalipsa timpului nostru*, se pronunță împotriva creștinismului pentru că, în ciuda faptului că „slujbele se țin lanț”, „omului nu-i este mai ușor”, ci dimpotrivă. Din aceste considerente, după V. Rozanov „creștinismul nu e *cosmologic*, cu el nu crește iarba”²³. „*Evangelia*, afirmă filosoful, este o carte religioasă rece, ca să nu spunem religioasă indiferentă. Unde nu se cântă, nu se bucură, nu se extaziază (...) și unde, în general, nu e ca în raiul primilor oameni”²⁴.

Dumnezeu însuși dezavuează parcă în mintea Musiei teologia, prin ceremonialul rece, crispat al serviciului divin, oficiat nu de preoți, ci, în percepția copilului, de „înecați”, de „vrăjitori”. Fugind de orice îngrădiri, pătrunzând în misterul lucrurilor, fetița urmează parcă îndemnul lui Faust.

„Cutează tu, deschide-acum cu cerbicie
Acele porți de care cu toții se feresc!”²⁵

O cunoscută a poetei din perioada exilului parizian reține și ea atitudinea aparte a Țvetaevei față de creștinism: „Цветаева говорила, что христианство идёт против природы, что в нём есть что-то противоестественное – взять у своего ребёнка и отдать другому”²⁶. Poziția poetei nu e singulară. Filosoful N. Berdiaev susținea și el sărăcia doctrinei religioase tradiționale, principalul obstacol al credinței în Dumnezeu, „prin lipsa de sensibilitate față de mister și involuntara sa imoralitate”²⁷.

Se pare că pentru poetă creștinismul ortodox nu acoperă nici pe departe noțiunea de sacru, ci, dimpotrivă, o sărăcește sau chiar o anulează, la originea acestei atitudini stând tot experiența copilăriei. În acest sens, mărturia unui

²³ În V. Rozanov, *Apocalipsa timpului nostru*, Ed. Institutul European, Iași, 1994, p. 136-137.

²⁴ Idem.

²⁵ Goethe, *Faust*, ed. cit., p. 401.

²⁶ Там же, с. 300.

²⁷ N. Berdiaev, *Încercare de metafizică eshatologică*, Ed. Paideia, București, 1999, p. 169.

cunoscut al Țvetaevei, M.L. Slonim, pare edificatoare: „Была ли она религиозной – постоянный вопрос. Нет, конечно, то есть – да, для неё было ясно, что здешний мир – это не весь мир и что мир безмерен. Но всё, что было ощутимо в детстве: церковность, праздники, яйца на Пасху и православие – всё это было для неё чужое. В церковь она никогда не ходила”²⁸.

Ca un aspect foarte interesant apare faptul că atât un prieten praghez al poetei, cât și fiica acesteia, Ariadna Sergheevna, vorbesc, referindu-se la religiozitatea aparte a Țvetaevei, de vrăjitorie sau de un iz păgân: „ Да, так вот моя безбожница Марина (...) Она не из бравады, а действительно и по-настоящему не верила в бога (...) На самом деле у неё нет идеала, у неё вместо идеала колдовство”. Sau: „Настоящей религиозности не было. В бога с бородой, доброго старика, она не верила (...). Она не любила священников, потому что считала что их форма - борода, ряса, крест – являются преградой для общения. Она была верующая скорее языческого толка”²⁹.

La baza receptării sacrului, a divinului stă, în cazul acestei poete, ceea ce N. Berdiaev numește „пăgânism natural”. Marina Țvetaeva se afirmă, prin creația sa, ca un homo religiosus, dar l-a suprimat, încă de la început, prin dublul său poetic, proiectat în copilărie, pe christianus. Așadar, a rămas „пăgână”. Poetul Ion Barbu vorbea și el, în 1941, de „straturile de păgânătate” care zac la temelile omului de astăzi. Ele sunt „bogăția, demonia naturii noastre”, de care nu trebuie să ne rușinăm, tănuindu-le, îngropându-le și mai tare și sărăcindu-le înapoi. Greutatea este numai să le găsim adevăratul rost³⁰.

Critici serioase aduce creștinismului, în epocă, filosoful V. Rozanov. El observă că primele biserici nu aveau nimic comun ce cele de astăzi. După el, când intri într-o pădure, găsești mai multă sfințenie, pretutindeni toate sunt sfinte, „vorbind despre un creștinism natural, despre o sacralitate obișnuită, a firii”³¹.

Am putea apropia religiozitatea păgână a Marinei Țvetaeva de „o fecunditate religioasă naturală”, de așa-numitul sectarism religios propriu spiritualității ruse, fenomen care i-a atras atenția filosofului Lucian Blaga: „Ispita schismatică se sublimează în vis liber (...). Cultura biblică și bisericească fecundează spiritul poporului rus, de multe ori în sensul practic al schismei sectare. Poporul rus aproape că nu poate fi despuiat de această notă sufletească (...), însăși mișcarea „celor fără Dumnezeu” are în Rusia un substrat psihologic, „ispita schismatică religioasă”³².

²⁸ Apud V. Лосская, цит. раб., с. 300.

²⁹ *Ibidem*, p. 298- 299.

³⁰ *Cuvânt către poeți*, în Ion Barbu, *Poezii, proză, publicistică*, Ed. Minerva, București, 1987, p. 144.

³¹ V. Розанов, *Боги и демоны*, в кн. *Русский эрос...*, Москва, 1991, с. 111.

³² Lucian Blaga, *Trilogia culturii*, în *Opere*, vol. 9, București, 1985, p. 26.

Să nu uităm că, spre sfârșitul secolului al XIX-lea, Nietzsche instaura, prin *Așa grăit-a Zarathustra* (1885), era nihilismului modern, era lui „Dumnezeu e mort”. O dată cu Nietzsche, apare o „evanghelie” nouă, a negației. Căci, afirmă și Rimbaud, poetul blestemat, autorul poemelor *Un anotimp în infern* (1873) și *Iluminările* (1876): „Sângele păgân revine. Vai! Evanghelia a trecut: Evanghelia! Evanghelia!” Ca fragmente ale unei evanghelii a negației apar (și) multe dintre textele Marinei Țvetaeva, prin dialectica lor negativă, prin sensul lor polemic.

Răul, prin urmare, e doar părelnic, în realitate e un agent al mântuirii și al iluminării. „Zeul cel rău, spune și Emil Cioran, este *zeul cel mai util* care a existat vreodată”. Spirit faustic ca și poeta rusă, filosoful român observă că „negarea nu-i vacuitate, ci plenitudine; (...) mântuirea rezidă în act, a *nega înseamnă a te salva*”³³ (subl. ns., E.H). Caracterul vocii lăuntrice e demonic, „luciferic”, în ea amestecându-se supremul bine cu supremul rău. De aici tragismul oricărui destin de excepție, al oricărui creator, deci și al acestei poete. În acest sens, observațiile lui C.G. Jung ni se par relevante: „Devenirea personalității e un act temerar și e tragic că tocmai demonul vocii lăuntrice reprezintă cel mai mare pericol și totodată ajutorul ce ne este strict necesar. E tragic, dar e logic. E firesc să fie așa”³⁴.

Tragismul e consecința înțelegerii drumului pentru care Marina Țvetaeva a fost aleasă încă din copilărie - „Tu m-ai ales Poet, și nu femeie iubită”. Acest fapt, deosebit de evident, i-a frapat și pe cunoscuții Marinei: „она была невыносимым поэтом, то есть, она была всё время поэтом, с самого детства; у неё был такой тяжёлый характер, потому что она была прежде всего поэтом. Слово поэт для неё - всё”³⁵.

Pactul Marinei cu Diavolul e pactul cu poezia și el îi va aduce însingurarea³⁶, nefericirea: „Ție îți datorez cercul vrăjit al singurătății mele, care m-a însoțit pretutindeni (...), care, larg ca răsuflarea, a cuprins totul și i-a exclus pe toți”. În opoziția dintre biserică și drac e rădăcina sentimentului de a fi o aleasă a destinului. În timp ce religia e a tuturor - „la spovedanie trebuia să fiu ca toți” -, dracul e numai al ei, la fel cum doar a ei este și lumea demonică a poeziei, a creației. „Toți” pentru poeta rusă înseamnă „nimeni”, „nimic”, „gol”, „neant”, adică gregaritatea spirituală, lipsa curajului de a fi tu însuși, în orice moment. Sfatul dat copiilor, cărora li se adresează într-o scrisoare din 1938, ni se pare, în acest sens relevant: „Nu spuneți niciodată că așa fac toți. Toți fac totdeauna rău,

³³ E. Cioran, *op. cit.*, p. 10. Vezi și E. Cioran, *Eseuri*, Ed. Cartea Românească, București, 1988, p. 29.

³⁴ C.G. Jung, K. Kerényi, *Copilul divin. Fecioara divină (Introducere în esența mitologiei)*, traducere de A. Lițoiu, Ed. Amarcord, Timișoara, 1994, p. 49.

³⁵ В. Лосская, цит. раб., с. 49.

³⁶ Într-un articol din 1932, *Поэт и время*, poeta sublinia opoziția dintre ea, „un suflet singuratic” (одинокий дух) și Vl. Maiakovski, un poet al timpului său, al mulțimii („чтобы быть народным поэтом, нужно дать целому народу через тебя петь”; în M. Țvetaeva, *Сочинения*, ed. cit., p. 359).

de vreme ce lumea se referă cu atâta plăcere la ei. Toți mai are și un al doilea nume – nimeni, iar chip nu are deloc – e un gol³⁷.

„Recompensa” pactului cu Aghiuță e destinul său și opera sa, ambele aflate sub semnul unei magii „circulare”, cărare-volută ducând către *Tot*, dar închisă spre *toți*. Adevăratul poet, afirma Marina Țvetaeva, trăiește în propria realitate (o lecție învățată tot de la Pușkin). Pe pământ el este singur, un emigrant din Împărăția Cerească - „эмигрант царства небесного”³⁸. Viața poetului, un emigrant spiritual, este cu atât mai tragică, cu cât rămâne de neînțeles pentru contemporani³⁹:

„О поете не подумал
Век – и мне не до него.
Бог с ним, с громом, Бог с ним, с шумом
Времени не моего!

Если веку не до предков -
Не до правнуков мне – стад.
Век мой – яд мой, век мой – вред мой,
Век мой – враг мой, век мой - ад”⁴⁰.

Ca o deviză a unei vieți tragice sună mărturisirea poetei că „e singură împotriva tuturor”: „одна – из всех – за всех – противу всех!...” . În peisajul literar al vremii, Marina Țvetaeva se simte stingheră: „скажу по правде, , что в каждом кругу – чужая, всю жизнь. Среди политиков так же, как среди поэтов”⁴¹.

Demonia, geniul fac din ea o neînțeleasă pentru semenii: „pe primul meu poet l-au omorât (...). Am împărțit lumea în poet și ceilalți, și am ales poetul, pentru a-l apăra de ceilalți”⁴².

Mărturisindu-și atracția din copilărie pentru diavol, Marina Țvetaeva reactualizează de fapt tema romantică a poetului de geniu, damnat, a creatorului hărăzit nu fericirii unei vieți de rând, mediocre, ci „iluziei desăvârșirii”, ideal ce l-a urmărit și pe M. V. Lermontov, un alt Faust al literaturii ruse, judecând după finalul poeziei *Мой демон (Демонил meu)*:

³⁷ *Детям*, М. Цветаева, *Сочинения*, цит. раб., том 11, с. 356.

³⁸ A se vedea pe larg I.V. Kudrova, *После России. О поэзии и прозе Марины Цветаевой*, М., 1982, т. 2, с. 20-24.

³⁹ Legat de acest aspect, N. Berdiaev este de părere că „geniul este un om care nu aparține vremii sale, nu-i adaptat ei și-i lansează o provocare. Dar geniul poartă în sine mișcarea spiritului (...) și dezvăluie minciuna timpului său” (în N. Berdiaev, *Încercare de metafizică eshatologică*, Ed. Paideia, București, 1999, p. 206).

⁴⁰ М. Цветаева, *Сочинения*, 1, с. 302.

⁴¹ Idem, p. 513.

⁴² *Ibidem*.

„И гордый демон не отстанет,
Пока живу я, от меня,
И ум мой озарять он станет
Лучам чудесного огня;
Покажет образ совершенства
И вдруг отнимет навсегда
И, дав предчувствия блаженства,
Не даст он счастья никогда.”⁴³.

⁴³ М. И. Лермонтов, *Стихотворения. Поэмы*, Москва, 1985, с. 25.

ДИАЛЕКТИКА ОТРИЦАНИЯ В ТЕКСТАХ МАРИНЫ ЦВЕТАЕВОЙ

ЕКАТЕРИНА ХЛИХОР

Тема раздвоения как условие искусства и творчества была присуща автобиографическим повествованиям Марины Цветаевой. В книгах *Мой Пушкин* и *Пушкин и Пугачев* образ писательницы, в духе А. Римбауд, совсем другой, названный в тексте просто и прямо- „черт” или „серая собака”, очевидно, как смутное воспоминание гетевского Фауста.

Дух искушения, познания, -собака- неразлучная тень Муси (уменьшительное от Марины), четырехлетней девочки, которую ведут в „запрещенную комнату”- таинственную комнату Валерии старшей сестры. Войдя однажды туда Муся поймет (читая укороткой, „Евгения Онегина”, „Русалку”, поэму „Цыгане”), свою особенную связь, родство с Пушкиным.

Другими словами „змея” знакомит девочку с литературой, с Пушкиным, этим „негром”, правнуком знаменитого арапом Пероа Великого. Осипом Абрамовичем Ганнибалом, женатом на Марии Алексеевне Пушкиной. Этому негру, потомку Ганнибала, возвеличенному в скульптуре Опекуцина в Москве, поэтесса посвящает поэму, написанную в юности – „Чародей” 1914 году.

„А там, в полях необозримых,
Служа небесному царю,
Чугунный правнук Ибрагимов,
Зажег зарю”.

В стихах появляется двойственность черное-белое , что соответствует теме создателя: „А может быть, все было очень просто, может быть, была лишь врожденная страсть поэта сочинять, сопоставлять слова, как игра, которая мне очень нравилась в детстве: белое, черное не носить, да и нет не говорить, и наоборот только да нет, черное- белое, я- все, Бог- черт”.

Две противоречивые серии присутствуют в этой диалектике отрицания, которые оссоциируются с особыми парагмами. Все, что относится к миру поэта , гениального творца-Черное: черт, пианино мамы в детстве, игра в „дурака”, статуя Пушкина, сам Пушкин все это маски поэта в ребяческом восприятии „наоборот”, все это черное. „Все поэты, утверждает М.Цветаева в эссе "Мой Пушкин" черные, разные, противоположные другим”.

Это убеждение русской поэтессы разделяет и Артур Римбауд, поэт ада, который в эссе „Испорченная кровь” (1873г.) выступает против „белых” с черной душой: „Да, у меня закрыты глаза на ваш мир. Я- бестия, я - черный. Но я могу быть прощен, а вы- ложные черные (...). Купец- ты черный; судья- ты черный; генерал и ты император- тоже черный”.

Национальное отличие, в случае Марины Цветаевой, действует как артистический прием. Повторение высокопарной роли этой особенности находим в метафоре „черный великан среди белых детей”. Прекрасная идея- забавлять белых детей черным родством. Статуя Пушкина - статуя „черной крови”- кульминирует идеей о существовании избранной расы русских поэтов, происхождение которой связано с Пушкиным, правнуком абиссинца Ибрагима.

Восхищение поэтессы африканским происхождением „великого предшественника” фокусируется на основании родства в стихах, и на Бориса Пастернака, которому в письме 1931-ого года было посоветовано вспомнить о „черной крови”, которая могла бы течь в его венах: „Твое лицо точно такое как на колониальной выставке. Думал ли ты о себе, как об эфиопянине, как об арапе, о связи по (крови) с Пушкиным, Ганнибалом, с Петром. Если чувствовал, я советую тебе эту яерную кровь”. Эта чернота Пушкина, Пастернака, Ганнибала и даже Петра Великого, это особый знак духовного родства поэтов, это сокровие метафорически отмечает гениальность, дух творчества.

Черный цвет, семейное присутствие дьявола образе серой собаки- это не бездна, это аллегория. Поэтесса пишет: „Бездна- это все, только это и есть, я ни в чем не каюсь, ведь бездна мне родня”.

Черная и сама Муся. Черным является и союз с поэзией. В противоположность белому, черное воскрешает в памяти не только первозданную темноту, но и инстинктивный, „примитивный внутренний мир ребенка”. Черное соответствует женскому началу и многие богини, многие девы- черные: Артемис, Кали или Изиса представлены в черном. В „Песне песен” есть известная строка: „Черная я, девы Иерусалима, но красивая”. Черный цвет, согласно Ветхому завету” - символ великих испытаний. И в средневековых скульптурах черный -это женский цвет, а белый- мужской.

Черный еще может восприниматься и как внешнее проявление белого принципа, явление которое объясняется взаимозависимостью противоположностей, благодаря двойственности мира, которую так точно почувствовала Муся. Черное может также означать начальную стадию творческого процесса (алхимики называли ее „nigredo”). Автобиографические эссе М. Цветаевой о своем чудесном детстве как раз представляют стадию неформальную, подготовительную для будущей поэтессы. Парадигма автора это мир наоборот, мир свободы в романтическом образе, противоположным другим, толпе. Николай

Бердяев заметил, что в художественном образе-творчестве созидательная победа над давлением „этого мира” никогда не представляет собой приспособление к „этому миру”. Художественное действие прямопротивоположно любому обременению, оно в себе носит свободу.

Типично романтическую оппозицию между: поэт (негр, африканец) и другие белые героиня черпает из пушкинских стихов. „Поэт и толпа”, „Поэт”, „Поэту”, это лирические речи, построенные по такому противоречию:

„Поэт! Не дорожи любовью народной?
Восторженных похвал пройдет минутный шум;
Услышишь суд глушца и смех толпы холодной,
Но ты останься тверд, спокоен и угрюм.
Ты царь: живи один. Дорогою свободной
Иди, куда влечет тебя свободный ум”.

Сцена убийства Пушкина на картине в маминной комнате навсегда запечатлела в детском уме это противостояние: „... с того момента, когда поэт на моих глазах (на картине Наумова) умирает, вернее его убивают, день за днем, час за часом, на протяжении всего моего детства , я разделила мир на поэт и другие и я выбрала поэта,... чтобы защищать его от других”.

Еще и четырех лет ей не было, а уже в душе ребенка, взирая на ужасную сцену, создается поэтическое Я, как признает сама Марина Цветаева: „С пушкинской дуэли во мне началась сестра”.

В парадигму „другие” входят: белое, да, духовенство в помпезных одеждах, маги, Бог, сопровождаемые звоном серебра в церкви,(напоминая предательство иуды), то есть фарисейство, обман, холодность, страх: „не должно было быть такого - замечает поэтесса много лет спустя, чтобы нам, детям времен серебра, рассказывали о тех 30-ти серебрянных монетех. Звон серебра сливался со звоном кадила, холод серебра-с холодом одежд(...) облако Ладана с облаком с облаком душевного неудовлетворения”. Не могла Муся не видеть всю фальшь, отсутствие чувств, переживаний на этой святой церковной церемонии. На этом фарсе она испытывала просто скуку. Священники объединяются перед лицом смерти, они сами „как смерть”, как какие-то колдуны, которые ее пугали. Противопоставление этого помпезного, но не искреннего церемониала, этих „мертвецов”, одетых в блестящие и дорогие одежды, и бедного ангелочка, скром ного и голенького, но очень „красивого”, конечно, для девочки было в пользу последнего.

Можно сказать, что в книге „Мой Пушкин” символический код цвета действует наоборот. И это не случайно. Поэтесса воспринимает время, в которое живет, как порог небытия, как „страшный век”, смешение белого и черного. Это драматическое восприятие периода, который

следовал за Октябрьской Революцией в России, мы встречаем и в философских заметках Николая Бердяева „Апокалипсис нашего времени”, „Смысл творчества”, „Царство духа и царство Цезаря”, а также в „Рассказах об Антихристе” Владимира Соловьева, написанных под влиянием творчества Федора Достоевского. В этой новелле исчезает историческая перспектива, стирается граница между двумя мирами (добра и зла) и все обволакивается апокалиптическим светом. Образ Антихриста представляется Соловьеву как филантроп, любящий людей, который реализует социализм, всемирный мир, счастье человечества. Дьявол здесь не кто иной, как Великий инквизитор из легенды Достоевского в романе „Братья Карамазовы”. Соловьев видит растущее зло под маской добра. Таким образом, эта сила переходит в руки Антихриста.

В книге „Мой Пушкин” идеи русского философа переведены на язык искусства. Священники в блестящих одеждах, участвуя в холодном и без святости церемониале, представляются как антихристы, как фарисеи, враги человечества, потому что, в отличие от ангелочка, они не могут дать душевного тепла и любви к другим.

Это же является и заключением другой демонической природы- Фауста, который ассоциирует в себе всеобщее благо и ложь:

„Когда добро не реализуется в мире
Лучше пусть будет ложь и мираж”.

Идея продолжается Мастером Эшартом: „Бог не хорош потому, что мог бы быть лучше или, как сказал Эмиль Чоран: "добро не может быть актуальным или существующим самим собою (...) это огромная нереальная сила, это ошибочный принцип с самого начала”, потому что „добрый Бог не наделен силой созидания, он прототип неэффективности, не может никому помочь”.

Критика в адрес христианской концепции добра исходит из защиты внутренней свободы. Дух сомнения и отрицания наследован поэссой по линии „сокрови” с „великим предшественником”. Это прежде в сего ранняя лирика Пушкина (Мефистофель в сценах в духе Фауста; демон-артист в „Разговоре продавца книг и поэта”). И в романе Булгакова „Мастер и Маргарита”, когда Леви Матей, посланник Иешуа, называет Воланда „Духом зла”, „Владыкой тьмы”, последний отвечает с сарказмом: „Что бы сделало твое добро, если бы не было зла и как бы выглядела земля, если бы исчезли тени?”.

Хотя в рассказе „Черт” Цветаева кажется вполне решительной, все же она видела вещи очень разнообразно. В одном из своих эссе „Небо поэта” она пишет: „Многобожие поэта”. Я бы сказала: „в лучшем случае христианский Бог входит в сомн его божеств. Он никогда не атеист, всегда- многобожец”. Или в статье „Молитва” поэсса спрашивает: „Что мы можем сказать о Боге? Что можем мы сказать Богу? Все. Стихи, обращенные к Богу, это молитва”.

В этом высказывании главная идея в том, что признание одного христианского Бога ограничило бы свободу Марины, ее „религия” как раз – „бессмертность”, абсолютная духовная свобода. „В жизни ничего нельзя. Из этого – искусство”, отмечает Марина Цветаева в одном письме.

Во имя любви, свободы и творчества поэтесса готова победить Бога, как показывает стихотворение 1916 года, вспоминая то, что русские называют „боготворчеством”:

„Я тебя отвоюю у всех других.-у той , одной,
Ты не будешь ничей жених, я-ничьей женой.
И в последнем споре возьму тебя- замолчи!-
У того, с которым Иаков стоял в ночи”.

(Я тебя отвоюю у всех земель. у всех небес)

Философ Бердяев отмечает, что в процессе творчества у человека присутствует „элемент свободы”, который не определен ни человеком, ни Богом. Значит не разумное лежит в основе творчества, а подсознательное, неразумное вносит творческий порядок, в отличие от сознания и разума, которые могут определить ложь, обман. Отсутствие неры- знаменитый „нурис” древних греков-результат действий демонов, представляемых как приверженцев фактов.

Поэтесса в автопортрете 1913 года видела себя ребенком „меньше, чем маленьким и больше, чем большим”, как бы сказал С.Д.Ж.Жунг, занятием которого является именно безмерность и любовь.

„Изменчивой как дети, в каждой мине,
И так недолго злой,
Любившей час, когда дрова в камине
Становятся золой(...)
К вам всем-что мне, ни в чем не знавшей меры,
Чужие и свои?!-
Я обращаюсь с требованием веры
И с просьбой о любви”.

Под знаком этой внутренней свободы, романтического источника, поэтесса кажется и „гордой”, но и „робкой” по ее же признанию. Она „мятежница с вихрем в крови”, избранница судьбы („сапожок непарный”), как называла она свою юность в одном из стихотворений, но и пария, переживания которой нельзя измерить; они не вмещаются в мир измерений: „в Марине была жажда жизни, стихийная любовь к природе, она вся была стихийная”, замечает один знакомый поэтессы. О собственной безмерности она говорит сама, когда делала набросок своего поэтического профиля из противоположностей, из противопоставлений, присутствующих романтическому духу:

„Безумье-и благоразумье,
Позор-и честь,
Все, что наводит на раздумье,
Все слишком есть-

Во мне! - Все каторжные страсти
Слились в одну!
Так в волосах моих - все масти
Ведут войну!”

В одном из поздних стихотворений поэта Фредерика Хондерлина
находим следующий вывод:

„Существует ли на земле мера?
Не существует
Никакой”

Так что обольстительный Дьявол для Муси-„серый воспитатель-собака”, „жизненный учитель”, как бы сказал Паул Валери-„динамит под фундаментом лицемерия и лжи в искусстве и в жизни”. „Я слишком сама любила, смеяться, когда нельзя”, свидетельствует поэтесса. Дьявол это сама свобода, дарование, великодушие, изобилие-все что противоположно образу Бога - бухгалтера с мелкой душой. „Бог в роли бухгалтера? Да, Да! Я не хочу такого Бога. Бог, который занимается мелочами!” Она пишет: „Ты мне не сделал зла, Даже если, вопреки *Писанию*, ты отец лжи, меня Ты научил основной истине и прямой спине(...) Ты-один, у тебя нет храма, тебе не служат в суматохе(...) Тебе не целуют крест для принуждаемой клятвы и несправедного свидетельства”. Можно сказать, что поэтесса запомнила на всю жизнь, как артистическое кредо: опыт детства, что касается достоинства и смелости, быть всегда самой собой.

Нужно заметить, что Марина Цветаева не аутсайдер в перспективе догматического христианства. Но она воспринимает религиозное, святое как абсолют, естественно, по- детски, без расчета на вознаграждение. Обходя инстинктивно любые догмы, она связывает себя только со святым. Цветаева религиозна, но без религии. Ее дух не вмещается ни в какую церковь „Я не принадлежу ни одной церкви”, так звучит финал одного письма поэтессы.

В какой-то степени бравируя, поэтесса написала философу Василию Розанову 7-ого марта 1914 года: „Я не верю в существование Бога и в потустороннюю жизнь. Но в этом я не виновата. Если Бог существует-он меня создал такой”. Сам Розанов в „Апокалипсе нашего времени” выступал против христианства, потому что „службы идут одна за другой” и „что человеку нелегко”, а как раз наоборот.

По Розанову „христианство не космологично на нем не растет трава”. „Евангелие”- утверждает философ это религиозная, но холодная, чтобы не сказать религиозно- равнодушная. книга. Где не поют , не радуются. не восхищаются и где в общем-то не так , как в раю первых людей, Убегая от любого ограничения. вникая в тайну вещей. девочка как- будто слобует побуждениям Фауста.

„Дерзай, открой с упрямством
Те врата , которых все избегают”

одна знакомая поэтессы в период изгнания в Париж вспоминала об особом отношении Цветаевой к христианству: „Цветаева говорила. что христианство идет против природы. в нем есть что-то противоестественное-взять у своего ребенка и отдать другому”. Позиция поэтессы не единственная. Филосов Н.Бердяев подтверждал бедность традиционной религиозной доктрины, что являлось главным препятствием веры в Бога „отсутствием чувствительности к тайне и невольная ее аморальность”.

Кажется, что для поэтессы православие не является понятием. которое означает святость, а. Наоборот обедняет это понятие и даже аннулирует.

Это тоже основывается на детских ощущениях. В этом смысле свидетельство одного из знакомых Цветаевой М.А.Слонима кажется убедительным:

„Была ли она религиозной - постоянный вопрос. Нет, конечно, то есть-да, для нее было ясно, что здешний мир - это не весь мир и что мир безмерен: Но все, что было ощутимо в детстве: церковность. Праздники, яйца на Пасху и православие-все это было для нее чужое. В церковь она никогда не ходила”.

Очень интересный взгляд представляет один приятель поэтессы по Праге, рассказывая об особой религиозности Цветаевой. о колдовстве с привкусом язычества: „Да. так вот моя безбожница Марина (...) Она не из бравады. а действительно и по - настоящему не верила в Бога (...) На самом деле у нее нет идеала, у нее вместо идеала колдовство”. Или: „настоящей религиозности не было. В Бога с бородой. доброго старика. она не верила (...) Она не любила священников, потому что считала, что их форма - борода, ряса, крест - являются преградой для общения. Она была верующей скорее языческого толка”.

В основе представления о святом Цветаевой лежит то что Бердяев называет „природным язычеством”. Марина Цветаева утверждает своим творчеством, как человек религиозный, но она подавила в себе этого человека еще в самом начале своей поэтической раздвоенностью, спрехцированной еще в детстве на христианство. Так что она осталась

„язычницей”. Поэт Ион Барбу в 1941 году говорил о „языческих слоях”, которые лежат в основе современного человека. Это – „богатство наша демоническая природа”, которой мы не должны стесняться. таить, убивать ее и нарочно обеднять. Трудность в том, чтобы найти настоящий смысл.

Серьезной критике подверг христианство философов Василий Розанов. Он отмечает, что первые церкви ничего общего с современными не имеют. По его мнению, когдаходишь в лес, находишь больше святости, все кругом свято, „если говорить, о природном христианстве, привычной святости духа”.

Мы могли бы приблизить религиозное язычество Марины Цветаевой к плодородию естественной религиозности. К так называемому религиозному сектанству. Присущему русскому духу явлению, которое привлекло внимание философа Лучиана Благи: „искушение разногласием возвышается в свободных мечтах (...) Библейская и церковные культуры оплодотворяют дух русского народа, часто в смысле практических сектанских. Русский народ почти не может быть лишен этой духовной ноты (...) само движение тех, кто „без Бога”. в России носит психологический субстрат, „искушение религиозным разногласием”.

Не надо забывать, что к концу 19 века Нитше своей работой „Так говорил Заратустра” (1885г.) установил эру современного нигилизма, Эру „Бог-умер”. Вместе с Нитше появляется и новое „Евангелие”, „Евангелие” отрицания. Потому что, по утверждению Римбауда. проклятого поэта, автора поэм „Время года в аду” (1873 г.). „Освещение” (1876 г.): „Языческая кровь возвращается. Ой! Евангелие прошло: Евангелие! Евангелие!” Как фрагменты какого-то „Евангелия” отрицания появляются и многие тексты Марины Цветаевой со своей всеотрицающей диалектикой, со своей полемикой.

Зло только мнимо. в действительности это спасение и озарение. „Бог зла, - говорит Эмиль Чоран, - это самый полезный Бог, который существовал когда – либо”. Румынский философ. как и русская поэтесса воспринимает фаустовский дух не как вечное отрицание, а как внутреннее наполнение; „спасение заключается в действии, отрицать-значит спастись”. Характер внутреннего голоса- демонический, но и озарительный, в нем смешиваются высшее добро и высшее зло. Отсюда трагизм любой исключительной судьбы, любого творца и нашей поэтессы. В этом случае нам кажутся определяющими замечания С.Дж. Жунга: „Становление личности это смелый поступок, но и трагический, потому что внутренний, демонический голос представляет собой большую опасность, в тоже время и опору, очень нужную нам. Это трагично, но логично. Это происходит естественно”.

Трагизм это следствие понимания пути. который был избран для Марины Цветаевой еще с детства: „Ты Меня избрал поэтом. не любимую

женщину”. Один ее знакомый писал: „она была невыносимым поэтом, то есть, она была все время поэтом, с самого детства; у нее был такой тяжелый характер. потому что она была прежде всего поэтом. Слово поэт для нее – все”.

Союз с дьяволом это Марины союз с поэзией и он приносит только одиночество и несчастье: „Тебе я обязана заколдованным кругом одиночества. которое сопровождает меня везде (...) широкое, как дыхание, вбирающее в себя все и исключаящее всех”. В противостоянии- церковь и черт - находится чувство - быть избранницей судьбы. В то время, как религия- для всех- „На исповеди нужно быть как все”, черт только ее. также как и демонический мир поэзии и творчества. „Все” для русской поэтессы означает – „Никто”, „Ничто”, „пустота”. Значительными в этом смысле являются советы детям в письме от 1938 года. „Никогда не говорите - так делают все. Все делают всегда плохо. Все имеет еще и другое имя - никто, а образа нет совсем, только пустота”.

Расплата за союз с ангелочком - это ее судьба, ее творчество - оба под знаком „заколдованного круга”, тропа, ведущая к „все”, но закрытая для всех. „Настоящий” поэт,- утверждает Марина Цветаева, живет в своей собственной действительности (урок, выученный тоже от Пушкина). На земле он один эмигрант „Небесного царства”. Жизнь поэта, духовного эмигранта, настолько трагична, насколько он остается непонятым современниками:

„О поэте не подумал
Век - и мне не до него.
Бог с ним, с громом, Бог с ним с шумом
Времени не моего!

Если веку не до предков-
Не до правнуков мне - стад.

Век мой - яд мой, век мой - вред мой,
Век мой - враг мой, век мой – ад”.

Как девиз трагической жизни можно взять ее же слова: „одна из всех - за всех - противи всех!” В пейзаж литературы своего времени Марина Цветаева не вписывается, чувствует себя стесненно: „скажу по правде, что я в каждом кругу, чужая для всех всю жизнь! Среди политиков так же, как среди поэтов”.

Демония и гений делают непонятной для своих же: „Моего первого поэта убили (...). Я разделила мир на поэта и других, и я выбрала поэта, чтобы защищать его от других”.

Говоря о своих привязанностях к дьяволу, Марина Цветаева восстанавливает романтическую тему проклятого гения, создателя, занятого не счастьем какой-то обычной жизни, а „иллюзией совершенства”, идеалом, который преследовал и М.Ю. Лермонтова - другого Фауста в русской литературе (поэма „Демон”)

„И гордый демон не отстанет,
Пока живу я ,от меня
И ум мой озарять он станет
Лучом чудесного огня;
Покажет образ совершенства
И вдруг отнимет навсегда
И, дав предчувствия блаженства,
Не даст он счастья никогда”.