

Виктория ФЕДОРЕНКО

РУССКАЯ ИСТОРИЯ В КОНТЕКСТЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МИРОВОЗЗРЕНИЯ ИОНА ДРУЦЭ

**(«ВОЗВРАЩЕНИЕ НА КРУГИ СВОЯ»,
«БЕЛАЯ ЦЕРКОВЬ»,
«ПОСЛЕДНЯЯ ЛЮБОВЬ ПЕТРА ВЕЛИКОГО»)**



Вступая на литературное поприще, молдавский писатель Ион Друцэ вряд ли мог предположить, что будет не только писать на русском языке, но и углубляться в историю России, досконально изучая отдельные ее эпизоды, которые оживут на страницах его произведений и тем более на сценических подмостках прославленных московских театров. Но оторванный от своих корней, вынужденный в результате конфликта с молдавскими властями уехать из республики в 1969 году, уже через год он открывает новую страницу в своем творчестве, обращаясь к миру русской истории и культуры.

Пьеса «Возвращение на круги своя» (1970), которой суждена была трудная сценическая судьба (подробности ее постановки режиссером Борисом Равенских в Малом театре с Игорем Ильинским в главной роли изложены автором в эссе «Реплика Толстого»), и написанная на ее основе одноименная повесть (1971) – первое такое обращение, пока не столь отдаленное во времени (всего лишь начало XX века), но сразу же оправдавшее себя созданием масштабного, объемного образа Льва Николаевича Толстого, на глазах читателя/зрителя проживающего финальную драму своей жизни. При этом и само произведение, и образ главного героя естественно вписались в общий контекст проблематики и стилистики творчества писателя, зримо обозначив новый этап мировосприятия.

Художественный мир Иона Друцэ отличается своей особенностью в литературе и характеризуется прежде всего цельностью и единством проблематики, в которой мы выделяем черты миропонимания, идейно-символически восходящие к народной балладе «Миорица», где, вместо традиционной трактовки, акцентирующей покорность и поэтическую мечтательность ее героя, предлагаем увидеть внутренний конфликт человека с собой и с миром (как в бытовом, так и в философском плане), который выражается соотношением категорий **духовного** и **материального** на уровне Человека как микрокосма и Мира как макрокосма, объединяя национальные и общечеловеческие проблемы бытия¹. Также и герои Друцэ (вне зависимости от национальной принадлежности), противопоставляя агрессивности материализма всю силу своей духовности, восстанавливают гармонию не только собственного существования, но также и существования мира.

Образ великого русского писателя выступает в пьесе как многозначный символ и не случайно представлен в трех ипостасях: Толстой созидающий, Толстой размышляющий и только в третью очередь – человек, живущий своей обычной жизнью. Тем самым особо выделяется его способность осмысливать мир, историю и культуру всего человечества во времени и пространстве разных эпох (размышления о смерти Сенеки, о музыке Шопена, о философии Ганди), но и не меньшая способность воспринимать всей душой события, случившиеся рядом и совсем недавно (сопереживание крестьянину из соседней деревни, у которого пала лошадь; радость по поводу известия о революции в Португалии). Но особая забота и боль писателя связаны с будущим родины: **«России нужна религия. Я тянул эту песенку и буду ее тянуть, сколько мне еще осталось жить, потому что без религии в России наступит на сотни лет царство денег, водки и разврата»**. В этой пьесе, где подлинные реплики Толстого перемежаются с авторскими, особенно сказалось свойственное драматургу умение передать их магическую силу, создав, помимо прямого диалога персонажей, еще и подспудный диалог идей из расположенных особым репликам.

В этой же пьесе проявилось и умение расширять пространство до масштабов вся Руси, откуда в имение Льва Толстого мешками прибывают письма, приезжают многочисленные посетители – от толстовцев, пытающихся строить жизнь в соответствии с его идеями, до какой-то барышни, попросившей **«волосок на память»**, тем самым создавая масштабный образ писателя, который оказывает влияние на людей и своими этико-философскими учениями, и своими литературными произведениями.

Академик Д.С. Лихачев, отмечавший, что сохранившиеся в древ-

нерусской литературе описания смерти многих князей и других выдающихся личностей отличает одна и та же характерная черта: **«смерти эти совершаются в пути, в отказе от прошлого, от быта, уклада... Смерть начинается с ухода от всего привычного»**, в статье «Слово о Толстом», опубликованной в 1978 году, приходит к выводу: **«В свете всего этого смерть самого Толстого – это грандиозная, глубоко нацио-нальная эпопея. Толстой уходит из быта, из всего того внешнего, чем окружила его жизнь в Ясной Поляне. Он умирает в пути буквально, на железнодорожной станции. Он не допускает к себе жену – символ этого устоявшегося не только яснополянского, но и в целом русского быта. Это смерть льва, покидающего перед смертью свое логово, уходящего из жизни буквально»**². Примечательно, что Ион Друцэ, написавший пьесу об уходе Толстого ранее данной статьи, мыслил в том же ключе, передав этот уход через двойное действие главного героя: сначала как движение мысли, когда его Толстой на протяжении пьесы создает «Балладу о волке», метафорически осмысляя в ней свой последний путь; а потом как физическое действие, когда он ночью покидает яснополянское логово. При этом образ матерого свободолюбивого волка оказался гораздо ближе и русскому писателю, и российским реалиям. Охота на волка соотносится с попытками властей заставить замолчать графа-писателя, своими этико-философскими идеями и критическими выступлениями («Не могу молчать») подрывающего устои их существования, и без того уже подгнившие.

С другой стороны, создаваемая на глазах читателя/зрителя баллада словно визуализируется в нашем воображении, подобно тому, как это происходит в народной балладе «Миорица», где также легко можно представить себе «космическую свадьбу», которую рисует в своем воображении молодой пастух. И не случайно Друцэ определил жанр своей пьесы о Толстом как драматическая баллада – стилистика «Миорицы» здесь очевидна: в обоих случаях речь идет о завещании, связанном с профессиональным занятием героя и понимаемом как акт самопожертвования, в результате которого устанавливается равновесие прожитой жизни с Вечностью; в обоих случаях в художественной форме осмысляется описание смерти. «Баллада о волке» – это постижение конца живого существа, будь то животное или человек, отражение общих законов природы, это наука ощущать свободу бытия до последнего вздоха и уходить достойно из этого мира – все то, что являются нам и герой дружковского произведения, и герой «Миорицы». Так в творчестве писателя выражается философская и поэтическая суть народной баллады, передающая своеобразное мировосприятие и способствующая созданию в его произведениях оригинальной художественной картины мира.

Столь же значительным событием оказалось обращение писателя к эпохе конца XVIII века, отразившей общие эпизоды истории России и Молдавии, связанные с русско-турецкой войной. Работая над романом «Белая церковь», Друцэ сначала представил материал в виде пьесы, первоначально называвшейся «Обретение Бога», которую также ожидала трудная сценическая судьба: принятие к постановке в театре Советской Армии в Москве в конце 1979 года, потом ее запрещение; в 1984 году постановку удалось пробить, но разрешили сыграть всего несколько премьер под названием «Обретение», и спектакль, поставленный режиссером Ионом Унгуряну, закрыли, лишь в 1988 году он вышел уже под другим названием – «Имя странного Потемкина». Эта пьеса объединяет множество персонажей разных национальностей, много мест действия – от маленького молдавского села Околина до Санкт-Петербурга, зачастую представляя события в фантастическом ключе. Проблемы войны переплетаются с проблемами мирной жизни, смешиваясь настолько, что трудно отделить одно от другого: канонада, знаменующая боевые действия, и тут же оружейный салют в честь прекрасной дамы; трагедия стертого с лица земли села Сэлкуца и разгар подготовки грандиозного бала в Ясском дворце, где в центре залы выстроена солдатская землянка; вместе с янычарами против своей родины сражаются сыны молдаван, младенцами взятые от родителей и воспитанные в магометанской вере...

Даже через сопоставление двух Екатерин – стареющей русской императрицы, более государственных дел занятой потребностями тела, меняющей фаворитов, и молодой молдавской сельчанки, приютившей чужих осиротевших детей и живущей заботами о душе своей и своего народа, – автор представляет дуализм бытия человека между полюсами материального и духовного (в категориальном смысле), где соотношение противоположностей придает действию жизненную пульсацию, способствуя созданию полнокровных образов персонажей и отражая величие, динамизм и драматизм эпохи.

В центре произведения два исторических образа выдающихся личностей данной эпохи: старец Нямецкого монастыря Паисий Величковский, религиозный деятель, впоследствии канонизированный православной церковью, и светлейший князь, фельдмаршал Григорий Потемкин, сановник императрицы Екатерины. В сложной конструкции дружеского произведения они также образуют два полюса, вокруг которых закручиваются вроде бы самостоятельные действия, но которые связаны между собой незримыми нитями судеб – людских, исторических. Постигающий Бога в себе старец и кающийся и вновь грешащий, но ищущий того же Бога князь, мечтающий то взойти на трон, то уйти в монастырь. Смерть также настигает его в пути, на бессарабской земле: разочарованно покидая север, Петербург, Потемкин отправля-

ется на юг умирать, обретая, наконец, равновесие своего бытия в мире и с миром.

Не случайно в спектакле театра Советской Армии, завершавшемся фразой Пушкина из его «Заметок по русской истории XVIII века»: **«В длинном списке любимцев Екатерины, обреченных презрению потомства, имя странного Потемкина будет отмечено рукою истории»**, этот многозначный образ (в исполнении актера Владимира Сошальского) стал центральным и достигал чуть ли не библейских масштабов, выстроенный режиссерски как сложный путь поиска и обретения Бога человеком, как балансирование между **«грехопадениями и постоянной готовностью к покаянию»** (эта формула отношения к миру, которую автор в следующей своей исторической пьесе вкладывает в уста Марии Кантемир применительно к характеристике странной страны России, как нельзя более подходит для определения житейских и мировоззренческих колебаний светлейшего князя), устанавливая все то же, названное нами «миоритическим», равновесие между мигом и вечностью бытия.

Для проникновения в художественный мир Друцэ чрезвычайно важно понимание пространственно-временной структуры его произведений, исследование которой обнаруживает сложную систему разных измерений и планов и связанных с ними внутренних состояний персонажей³. Так, в пьесе «Последняя любовь Петра Великого», написанной в 2003 году, где автор обращается к русской истории первой половины XVIII века, действие начинается во дворце Дмитрия Кантемира, только что отстроенном в Санкт-Петербурге, новой столице России. Сразу же можем предположить (ибо у Друцэ ничто не возникает просто так), что значение этого сценического пространства выходит за рамки собственно места действия – княжеского дома, где хозяин (к тому времени давно овдовевший) празднует в кругу многочисленных гостей свою свадьбу с молодой невестой из рода Трубецких. И действительно, принимая во внимание, что сам царь Петр распоряжается на этой свадьбе, место действия приобретает некое символическое значение: в разгар свадебного торжества перед нами возникает образ более глобальный – сама Россия, руководимая властным царем, одержимым идеей покорять страны и государства. И какое бы ни было место действия в дальнейшем (а их много в этой пьесе: от зала заседаний Сената, где в изощренной философской дискуссии решается судьба персидского похода Петра Первого, до соловецкого каземата, куда после смерти царя упрятан начальник его тайной канцелярии Толстой), в подсознании читателя или зрителя этой пьесы продолжает жить идея-образ, возникшая с подачи автора еще в первой картине: все эти места действия создают обобщенный символический образ России с ее на-

сущными проблемами (от престолонаследия до воровства и несоблюдения законов), о которых постоянно говорится, которые пытается решать царь Петр, беспощадно борясь за ее переустройство, и которые по-своему, зачастую преступно, решают его приближенные.

Отнюдь не случайно у Друцэ Россия – «**страна обиженных**», говоря словами его персонажа, уже упомянутого Толстого. И тут требуется весьма существенное для понимания идеи автора уточнение: и тех, кого обидели в других местах, а потом приютила Россия (в том числе и отражение собственной судьбы писателя), но и обиженных в самой России, во имя России и ее интересов, как случилось с тем же Толстым, заключенным под конец жизни в каземат, или с семьей Кантемира, нашедшей приют у русского царя и пережившей и крайности его натуры, и крайности российской политики. И истинное значение этой дружеской пьесы не столько в том, что здесь воссоздан образ Дмитрия Кантемира и эпизоды его биографии, но в том, что на протяжении всего действия создается некий метаобраз, который не входит в состав действующих лиц. Этот метаобраз – Россия как многозначный символический персонаж, подспудное существование которого постоянно ощущается в пьесе: именем России, используя ситуации в свою пользу и вынуждая людей приспосабливаться (тех, кто принимает такие правила игры), вершатся и судьбы людей во времени и пространстве, и сама история.

Но в произведениях Друцэ всегда есть герой, который не приспосабливается к внешним обстоятельствам, а противопоставляет им свой внутренний мир, богатство души. В этом, по нашему мнению, прежде всего и сказывается то, что мы называем понятием «миоритическое мировосприятие», идущее от философской трактовки баллады «Миорица», обнаруживающей созвучие национальных и общечеловеческих проблем. Таким героем в этой пьесе является Мария, бесстрашная и мудрая дочь Дмитрия Кантемира. Именно созданный автором образ России как многозначный символический метаперсонаж помог ему посредством всего нескольких эпизодов создать сильный женский характер. Именно Мария Кантемир вступает в конфликт с упомянутым метаперсонажем:

Мария: *Они хотели от меня наследника. А я хотела сына. Просто сына. На этом разошлись.*

Бецкой: *Разошлись с кем? С Петром Алексеевичем?*

Мария: *С Россией.*

Но и здесь проявляется особенность драматических произведений Иона Друцэ – этот конфликт не антагонистичен. Автор не обвиняет историю, находясь ввне событий, но старается постичь и передать их, максимально приблизившись к сути, где бы и когда бы ни происхо-

дило все то, о чем говорится. Здесь Ион Друцэ, можно сказать, выступает продолжателем известной пушкинской традиции, подчеркивающей важность для писателя свободного, непредвзятого историко-философского осмысления событий в сочетании с живым воображением. С одной стороны, серьезная кропотливая подготовительная работа, доскональное изучение материалов и документов, а с другой стороны, способность автора схватывать и выражать глубинную сущность эпохи, человеческой личности, что, например, в пьесе о Толстом помогло не только создать образ великого русского писателя, но и передать его творческий процесс через «Балладу о волке», написанную Ионом Друцэ в толстовской стилистике.

И художественный мир пьесы «Последняя любовь Петра Великого», также как и всех остальных, создается им по принципу «миоритической» модели, где духовность главного героя как микрокосм своим проявлением призвана уравновесить макрокосм бытия. Мария Кантемир, демонстрируя силу духа, восстанавливает равновесие мира именно в таком глобальном смысле. Самопожертвование как духовный подвиг – сознательный путь дружеских героев, по сути своей близких герою «Миорицы», осознающих необходимость и потребность силой собственной духовности устанавливать утраченное равновесие мира.

Образ России в другом преломлении мысли автора соотносится с образом Петра Великого, являясь первой и последней его любовью. Любовью трагической и священной, требовавшей жертвоприношений и самопожертвования. Той единственной любовью, которой он приносил в жертву все самое дорогое – и сыновей, и народ, и жизнь свою...

В заключение хочется отметить, что обращение Иона Друцэ к русской истории и культуре, глубинное осмысление исторических событий и создание масштабных художественных образов выдающихся личностей разных эпох обогатило литературу обоих народов – и России, и Молдавии, принеся автору заслуженное признание как в этих странах, так и далеко за их пределами.

ЛИТЕРАТУРА

1. См. предлагаемую автором данной статьи трактовку баллады «Миорица» как модели мира: Fedorencu V. Balada «Miorița» ca model al lumii // Destin românesc. Chișinău, 2007. № 3-4. С. 154-168.

2. Лихачев Д.С. Слово о Толстом // Литературное обозрение. М., 1978. № 9. С. 6.

3. См. подробный анализ пространственно-временной структуры шести дружеских пьес на рум. яз. в кн.: Druța I. Păsările tinereții noastre. Chișinău, 2007.