

**Т.Г. Биткова**

**ТРАДИЦИОНАЛИЗМ  
И ЗАПАДНИЧЕСТВО  
В СОВРЕМЕННОЙ  
РУМЫНСКОЙ  
КУЛЬТУРЕ**

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК  
ИНСТИТУТ НАУЧНОЙ ИНФОРМАЦИИ  
ПО ОБЩЕСТВЕННЫМ НАУКАМ

ЦЕНТР НАУЧНО-ИНФОРМАЦИОННЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ  
ГЛОБАЛЬНЫХ И РЕГИОНАЛЬНЫХ ПРОБЛЕМ

---

Т.Г. БИТКОВА

ТРАДИЦИОНАЛИЗМ  
И ЗАПАДНИЧЕСТВО  
В СОВРЕМЕННОЙ  
РУМЫНСКОЙ КУЛЬТУРЕ

НАУЧНО-АНАЛИТИЧЕСКИЙ ОБЗОР

МОСКВА 1999

**Серия: ПРОБЛЕМЫ ОБЩЕСТВЕННОГО РАЗВИТИЯ  
СТРАН ВОСТОЧНОЙ ЕВРОПЫ**

**ЦЕНТР НАУЧНО-ИНФОРМАЦИОННЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ  
ГЛОБАЛЬНЫХ И РЕГИОНАЛЬНЫХ ПРОБЛЕМ**

**Обзор подготовлен  
в Отделе Восточной Европы при поддержке  
Международного фонда “Институт Открытое общество”  
(грант № 361/94)**

**Л.Н.ШАНШИЕВА – к.ф.н. – ответственный редактор**

Биткова Т.Г. традиционализм и западничество в современной румынской культуре. – М.: ИНИОН РАН, 1999. – с.70.

Рассматриваются особенности проявления традиционализма и западничества как основополагающих черт румынской культуры на протяжении “эпохи Чаушеску” (1965-1989) и в 90-е гг. в связи с социально-политическими коллизиями этого времени. Анализируются произведения художественной литературы и изобразительного искусства, а также культурологические, литературоведческие и искусствоведческие работы румынских авторов.

Peculiarities of West European influence and national traditions are considered as major features of Romanian culture at the Ceausescu epoch (1965-1989) and in 90's, in relation with the social-political collisions of this period. The works of art, literature, culturology, art and literature critics by Romanian authors are analyzed.

**ISBN 5-248-00132-3**

**© ИНИОН РАН. 1999 г.**

**Данная публикация не может быть переиздана или воспроизведена  
любым другим способом без письменного разрешения ИНИОН РАН.**

После падения режима Чаушеску перед художественной и интеллектуальной элитой Румынии остро встал вопрос о возрождении национальной культуры. И если в экономическом и политическом плане интеграция в европейские и евроатлантические структуры официально представляется единственно возможной альтернативой дальнейшего развития, то в области культуры происходит открытая и жесткая конфронтация между приверженцами западноевропейских ценностей и защитниками идей традиционализма, особого пути развития румынской цивилизации. Особенности этой конфронтации во многом обусловлены культурными реалиями социалистической эпохи, но борьба между западниками и традиционалистами имеет давнюю историю. Она начинается в прошлом веке и неразрывно связана с процессом национального самоопределения. Отметим здесь, что само название Румыния получило свое “гражданство” лишь в середине XIX в., обозначив государство, образованное в 1859 г. в результате объединения княжеств Валахия и Молдова. До XIX в. культурная атмосфера княжеств была интегрирована в восточно-православный ареал. “Это была культура, проникнутая православной, а не национальной идеей” (17, с.19).

Процесс национального самоопределения в XIX в. начался параллельно с процессом европеизации. В сознании культурной элиты “русский уже не воспринимается как старший брат по православной вере и освободитель. Религиозная идентичность рассматривается, напротив, как дополнительная опасность поглощения и ассимиляции Румынии... Национализму славянских

народов и панславизму противопоставляется национализм румынский” (17, с.19-20).

Первые существенные контакты румынских княжеств с Западной Европой возникают около 1830 г. В период 1830-1860 гг. кириллица постепенно вытесняется латинским алфавитом. Западничество, все более распространяясь в румынском обществе, в первую очередь означало процесс цивилизационный. Речь шла о модернизации. Уже отказ от кириллицы и традиционной одежды означали приближение к Западу и отдаление от Востока. Однако на протяжении многих десятилетий импульс к глубоким изменениям наталкивался на инерцию традиционализма: натуральное сельское хозяйство, авторитарную систему правления, отсутствие элементов демократии в обществе, закостенелое мышление. Хотя в 1860-1870 гг. молодое румынское государство адаптировало почти все из европейской институциональной и законодательной системы (конституцию, парламент, подотчетное правительство, законодательные акты, университет, академию), реформы носили во многом поверхностный характер и представляли собой, по определению виднейшего деятеля культуры того времени Т.Майореску, “форму без содержания”. Именно структура румынского общества, его преимущественно сельский характер были (и до сих пор во многом остаются) главным препятствием модернизации, которое связывается в румынском сознании с процессом европеизации. В этих условиях город оставался в глазах граждан объектом чужеродным. Городская среда действительно формировалась в значительной мере из чужеродцев и была космополитична. Румынская культура с середины XIX в. начинает отражать это противостояние. Различие между селом и городом означало для традиционалистских течений (попоранизма, сэменэторизма, а позже — в 20-40-е годы XX в. — гындиризма) противоречие между этнической и культурной чистотой крестьянина, “коренного” боярина, с одной стороны, и космополитизмом румынской буржуазии — с другой. Идеализация села и патриархального прошлого — самая любимая тема румынской литературы межвоенного периода.

Когда в 1918 г. образовалась Великая Румыния, включившая также Трансильванию и всю Бессарабию, самыми важными для политиков оказались два вопроса: укрепление национального единства и модернизация страны (т.е. европеизация). Двойственность политической задачи отразилась и в общественном сознании. Традиционализм вступал в такое противоречие с западными ценностями, что известный критик и деятель культуры Э.Ловинеску был вынужден вести целую кампанию в литературе за реабилитацию городской среды. Он же стал создателем “теории синхронизации” румынской литературы с западной культурой. Философ и политолог Шт.Зелетин писал о реакционности румынской культуры, о “восстании средневековья в наших душах против буржуазного общества, навязанного вторжением чужеземного капитала в нашу патриархальную жизнь” (17, с.17). Свидетельством тому явилось очень широкое распространение в румынской культуре межвоенного периода течений традиционалистского толка, самым ярким из которых был гындиризм. Именно из него в 30-е годы вышли многие деятели культуры, посвятившие свой талант воспеванию этнически чистого тоталитарного государства, призывавшие к священной захватнической войне в духе легионерской идеологии. Вступление Румынии во вторую мировую войну на стороне гитлеровской Германии оказалось, таким образом, не случайным и с культурологической точки зрения. Общественное сознание в значительной своей части было подвержено национализму.

Вступление в 1944 г. советских войск на румынскую территорию, поворот румынского оружия против своего бывшего союзника имели многообразные, в том числе и трагические, последствия для общества, для судеб его граждан. Преодоление крайне реакционных националистических течений в культуре проходило под политическим и военным давлением сталинского режима. После 1947 г. любые проявления как традиционализма, так и западничества оказались просто невозможными. Румыния, потеряв возможность буржуазно-демократического развития, стала на путь социализма сталинского типа. Основная часть старой культурной элиты либо была репрессирована, либо эмигрировала на Запад.

Массу новой интеллигенции составили выходцы из низших социальных слоев, вставшие на службу новому политическому режиму.

Побежденная и территориально усеченная Румыния, находясь под патронажем Советского Союза, не имела возможности открыто смотреть на Запад и послушно копировала все то, что ей диктовала Москва. Всякий же намек на национальную специфику расценивался высшим руководством как измена идеалам пролетарского интернационализма.

Культурная политика Георгиу-Дежа включала все основные элементы сталинизма: культ личности, репрессии, гонения на свободу слова и печати, насаждение социалистического реализма и партийности, критику так называемых буржуазных формалистических течений в искусстве и общественном сознании. Румынские исследователи подчеркивают, что это был период, “почти лишенный литературы”. В применении к нему следует говорить лишь о “феномене пролеткульта, означающем антикультуру” (60, с.19).

В основном это – целая серия произведений на “актуальные темы”, посвященных героическим будням социалистического строительства. Публикация зачастую означала отречение от своих взглядов и художественных пристрастий. Очень немногие произведения той поры в какой-то мере выходили за рамки идейного и эстетического схематизма. Среди них – “Никоаре Подкова” М.Садвяну, “Морометы” М. Преда, “Яма” Э.Барбу, “Семейная хроника” П.Думитру (позже запрещенная, так как автор в 1960 г. эмигрировал).

Некоторые признаки свободы, преодоления догматических установок культурной политики начинают проявляться со второй половины 50-х годов, после смерти Сталина.

Значительным явлением развития поэтической культуры второй половины 50-х годов стало творчество группы поэтов, сплотившихся вокруг журнала “Стяуа”. Журнал начал тогда одну из самых острых дискуссий – о модернизме и традиционализме. Он противостоял повествовательности и риторике в поэзии. Именно в

“Стяуа” появляются в те годы переводы и собственные стихи новейшего времени Л.Благи. на его страницах публикуется Т.Аргези.

Провозвестником нового поэтического сознания в те годы стал молодой поэт Н.Лабиш. Лабиш, отмечала румынская критика, первый и, может быть, единственный с такой необычной остротой ощутил реальные проблемы и искания целого поколения. Тема потеряннного детства, прерванного войной, мотивы нравственной борьбы с косностью, жажда внутреннего совершенства и стремления к человеческому идеалу в соответствии с благородными требованиями революционной эпохи стали близкими духовному настрою нового поэтического поколения, которое начинает утверждать себя с начала 60-х годов и позже оформляется как “новая поэтическая волна”.

Пересмотр узкого понимания реализма в театральном искусстве проявляется в стремлении к широкой и свободной трактовке драматургического текста. С программной статьей выступил в 1956 г. Ливиу Чулей. Отвергая натурализм в театральных декорациях, молодой режиссер выдвинул широкие задачи обновления всего театрального искусства, преодоления ошибочного понимания реалистического метода. Он писал о натуралистических тенденциях в театре: “Это фальшивая, непоэтическая, крайне левая интерпретация реализма” (21, с.53).

Выступления Л.Чулея, явившееся одним из первых симптомов процесса, который позже был назван “ретеатрализацией”, было подготовлено уже имевшимися к тому времени успехами режиссерского искусства (“Слуга двух господ” К.Гольдони, реж. А.Джурлеску, “Мадемуазель Настасия” М.Замфиреску, реж. Х.Попеску, “Человек, приносящий дождь” Р.Ноша, реж. Л.Чулей и др.).

К началу 60-х годов все более ощущались признаки некоторой свободы, в том числе и под влиянием разрядки в международных делах, а также изменений во внутривластической жизни СССР (XX съезд партии, хрущевская “оттепель”). К тому же к середине 60-х годов назревает противодействие подчинению Советам в политическом руководстве, ощущается и стремление к

национальному самоутверждению в обществе. Эти настроения были умело использованы Чаушеску. Игра на национальных чувствах стала сердцевиной всех начинаний нового румынского лидера. При этом он исходил и из антирусских, антисоветских настроений, которые не могли не быть в обществе в условиях подавления национальных устремлений в период правления Георгиу-Дежа, а также по причине послевоенного присоединения Бессарабии к СССР.

Первым шагом Н.Чаушеску стало открытое осуждение репрессивной политики режима Г.Георгиу-Дежа, чему был специально посвящен пленум ЦК партии в 1964 г. Вскоре были реабилитированы и выпущены на свободу политические заключенные. IX съезд РКП, собравшийся в 1965 г., раскритиковал и “недостаточно гибкие” методы идеологической деятельности, что было положительно воспринято румынской интеллигенцией. На съезде говорилось о необходимости бережного отношения к творчеству, об относительной автономности духовного развития. Прозвучал призыв всячески поддерживать художественные поиски, отказаться от насаждения голей идейности в искусстве. И хотя оговаривалось, что свобода эстетического выбора должна “сочетаться с социальной ответственностью за содержание произведений” (25), декларации IX съезда внушали надежду на либерализацию. Как писал позже писатель-эмигрант Б.Неделькович, в этой надежде было много наивного, ибо относительное право на свободу было не завоевано, а дано сверху. “Однако это был плодотворный для писателей и литературы период. Появилось много высококачественных книг” (58, с.54). Действительно, наступили годы, которые с полным основанием можно назвать румынской “оттепелью”.

Главным ее содержанием стало обращение к ценности западной цивилизации. Демонстрируя явный отход от ортодоксальной советской идеологии, румынское руководство раскрыло двери широкому потоку идей, которые были весьма далеки от постулатов марксизма. Просвещенные слои общества получили возможность знакомства с шедеврами западноевропейской культуры XX в. Такая политика, правда, таила в себе опасности для режима, ибо противоречила догмам классовости, лежащим в его основе.

Совершенно отчетливо руководство осознало это лишь к началу 70-х годов. Тем не менее тенденции либерализации успели ярко проявиться в различных областях культуры 60-х годов. Глубокие изменения коснулись и самого художественного процесса, и оценок культурного наследия, как собственного, так и зарубежного. За какие-то несколько лет произошла коренная переоценка прошлого, нашедшая широкое отражение в печати. И это очень важно, ибо позволяет говорить о складывании новой культурной ситуации под знаком свободы творчества и опыта западноевропейской культуры XX в.

\*

\*

\*

Обретение нового лица культуры началось с переоценки прошлого недавнего, близкого. Речь шла о послевоенном периоде, условно называемом “50-е годы”. Критики и историки культуры получили возможность открыто сказать о том, какой ущерб был нанесен духовной жизни при Георгии-Деже. Правда, последовательная критика была невозможна, ибо она задевала день сегодняшний. Все это ощущается в публикациях 60-х годов, хотя порой и наблюдаются попытки нарушить “правила игры”.

В этот период началось активное и систематическое освоение национального культурного наследия в целом. Издаются и переиздаются произведения, которые были недоступны читателю из-за идеологических запретов. Публикуются серьезные исследования монографического характера, посвященные отдельным авторам и целым периодам художественного развития.

Особенностью этих лет стал повышенный интерес к различным течениям, которые вписывались в авангардистские, модернистские поиски западноевропейской культуры, а также отразили стремление к расширению возможностей реалистической традиции.

Значительный вклад в переоценку наследия прошлого внесла серия “Румынские классики” издательства “Минерва”, позволившая более всесторонне взглянуть на историю национальной культуры.

С 1966 г. начинает выходить собрание сочинений крупного поэта-символиста начала XX столетия Александру Мачедонски. Символизм изучается А. Марино, Д. Мику и другими с точки зрения его неоценимого вклада в развитие лирических жанров поэзии. Непредвзятый анализ позволил также выделить элементы иных художественных течений в реалистическом наследии. Творчество признанного в 50-е годы мастера реалистической живописи Н. Григореску рассматривается в работах П. Комарнеску 60-х годов с точки зрения отражения импрессионистических поисков (23). А. Палеологу находит их в творчестве Григореску аналогии с живописной техникой и образностью Моне и Писсаро (63, с. 132). П. Комарнеску подчеркивает импрессионистическую технику и элементы экспрессионизма в творчестве Ш. Лукиана.

Вообще исследователей национальной художественной культуры в первую очередь привлекает период между двумя мировыми войнами, не нашедший адекватного отражения в критике 50-х годов. Румынская культура 20-30-х годов, как, впрочем, и другие восточноевропейские культуры этого времени, развивалась в условиях острой художественной и политической борьбы. Эстетике чистой формы, уходу в мир подсознательного противостояло искусство прямого социального звучания. Западническим либеральным и консервативным взглядам противостояли идеи пролетарского интернационализма, с одной стороны, а также националистическая идеология с ее религиозным мистицизмом – с другой. Эволюция культурной жизни межвоенного двадцатилетия сложна и противоречива. Противоположные художественные и идеологические течения обнаруживаются в творческом развитии даже одного и того же автора.

Во второй половине 60-х годов готовится к выходу в свет первый том значительного труда О. С. Крохмэлничану “Румынская литература в период между двумя мировыми войнами” (28). В эти же годы ученый трудится над монографией “Румынская литература и экспрессионизм”, вышедшей в 1971 г. (29). В 1969 г. опубликовано исследование “Румынский политический авангардизм” И. Попа. Впервые увидела свет антология авангардистской поэзии,

снабженная рисунками, иллюстрирующими модернистские опыты В.Браунера, Ф.Бруни, Х.Маттиса-Тойча и др. Сборник составлен одним из сподвижников авангардистской поэзии Сашей Панэ (12). Значительными тиражами издается так называемая психоаналитическая проза межвоенного периода: К.Петреску, Г.Пападат-Бенджеску, А.Холбан, Дж.Михэйеску. Литературоведческий анализ нацелен на исследование комплексов одержимости, навязчивой идеи, представленных в разных формах в произведениях этих и других писателей.

Возникает новый подход к творчеству довоенных лет таких художников, как Паллади, Петрашку, Рессу, Исер, в живописи которых представлены элементы различных течений XX в. В музеях выставляются произведения художников-авангардистов 20-30-х годов К.Михэйлеску, М.Х.Макси, В.Браунера, Х.Маттиса-Тойча и др.

В 60-е годы актуализируется наследие уже упомянутого нами критика Э.Ловинеску, оказавшего значительное влияние на художественную жизнь 30-х годов. Исходя из “теории имитации” французского психолога Г.Тарда, он писал о подражании западноевропейской литературе как объективной необходимости. Теория Ловинеску о синхронизации румынской литературы с литературами Западной Европы сыграла, как отмечал О.С.Крохмэлничану, определенную положительную роль в борьбе с поверхностным идеализмом сельских тем, слащавым традиционализмом сэмэнэторизма, она призывала к созданию литературы, отображающей жизнь города, глубокие психологические переживания современного человека (28).

Большой интерес в это время вызывает переизданный после многих лет забвения роман Камила Петреску “Прокрустово ложе”, написанный в 30-е годы. Талантливо воспринятый прустовский метод ассоциативного ряда, потока сознания позволил писателю создать оригинальное произведение, положившее начало аналогичному направлению в национальной литературе. Читатель, которому до сих пор рекомендовали лишь послевоенные, идеологически приемлемые для режима, произведения К.Петреску,

теперь мог сам осознать сложность творческой эволюции писателя, ответить на вопрос, когда в полной мере проявился его художественный талант.

В центре литературных дискуссий 60-х годов стало и впервые переизданное наследие Урмуза. Урмуз, внезапно умерший совсем молодым в 1933 г., был впервые издан в 1930 г. и воспринят румынским авангардом как пророк нового искусства. Его необычная для художника жизнь (он был служащим и не принадлежал богеме), изолированность, болезненное душевное состояние, навязчивая идея смерти, нонконформизм самой манеры письма и мира образов позволили создать культ его загадочной личности и творчества. Он стал кумиром нового искусства в 30-е годы.

В 60-е годы имя его возвращается, выходит целый ряд серьезных исследований, посвященных Урмузу. Авторы стремятся вскрыть технику письма, сопоставить прозу Урмуза с другими литературными явлениями. С.Панэ, отмечал Н.Балотэ, соотносил прозу Урмуза с творчеством Кафки. Мир образов Урмуза, где нет героев в обычном понимании, находится во власти навязчивых фигур-идей-символов, среди которых, как и у Кафки, выделяется человек-животное. Н.Балотэ ассоциирует образную систему Урмуза с образами Апокалипсиса. Странные, гротескные ситуации, чудовищные сопоставления напоминают и о Иерониме Босхе (16).

Высоко оценивая творчество писателя, Н.Балотэ ставит имя Урмуза в один ряд с такими фигурами, как Кафка, Ионеско, Беккет, и воздвигает, по оценке самой румынской критики, “величественное здание для культа” писателя (30, с.15). М.Кэлинеску писал даже, что Урмуз “опередил” Ионеско. “Для тех, кто знаком с Урмузом, ясно, что он предшественник первопроходца Эжена Ионеско” (18, с.21). Пытаясь объективно определить значение художественного наследия писателя, О.Крохмэлчану, возможно, справедливо ставил вопрос: а можно ли считать произведения Урмуза “сознательным актом игры воображения или они являются отражением темных глубин подсознания” (30, с.15).

Обращение к творчеству, в котором отразились модернистские поиски межвоенного периода, означало не только освобождение от

идеологических стереотипов 50-х годов. Это было приближение к нормальному, свободному, культурному пространству, формирующему развитый вкус и непредвзятые оценки.

Другой не менее важной, хотя и не столь явно выраженной тенденцией стала в этот период национально-фольклорная ориентация в освоении культурного наследия, которая также до недавнего времени подавлялась “интернационалистской” политикой Г.Георгиу-Дежа.

В поисках истоков национальной культуры исследователи обращаются к средним векам. В научной литературе происходит переоценка культуры эпохи феодализма, отождествлявшейся часто в 50-е годы с церковным искусством. Выходит много работ, посвященных разнообразным аспектам народного искусства: исследования П.П.Панайтеску, В.Ветишану, Т.Войнеску, С.Улича и др. Изучаются специфика румынской иконописи, ее отличие от византийского искусства, исследуются такие сугубо местные формы, как наружные фрески, икона на стекле. В этот период активизируют свою деятельность и учреждения, пропагандирующие народное искусство: Музей села, Музей народного искусства.

Обращение к национальной традиции, ее фольклорным формам было плодотворным для обогащения всей художественной культуры. Оно имело важное значение для поисков новых путей развития румынского изобразительного искусства, в частности.

Однако уже в 60-е годы в этой тенденции наблюдается ряд настораживающих признаков. Так, Д.Замфиреску выдвинул на основе изучения средневекового памятника “Поучения Нягэз Басараба” концепцию, согласно которой истоки румынской национальной культуры окончательно оформились уже в феодальный период (87). В 1969 г. посмертно публикуется работа П.П.Панайтеску “Введение в историю румынской культуры”, где известный историк и славист писал, что, несмотря на границы феодальных княжеств, на протяжении веков неизменно сохранялось и продолжалось единство культуры, заложенное в те далекие времена. Главную роль в этом отношении сыграли культурные формы, сложившиеся в рамках

крестьянской общины, устойчивость которой стала решающим фактором сохранения этого единства (64).

Подтекстом настойчивого акцентирования единства культуры средневековых княжеств была унионистская идея, которая в условиях перманентной напряженности румыно-советских отношений из-за бессарабских земель являлась дополнительной опорой для “независимого курса” Чаушеску.

Интерес к фольклорному наследию со временем начинает приобретать черты моды с оттенком иррационализма. На это обращает внимание та часть художников и исследователей, которая стремится к объективному восприятию национальной культурной традиции. П.Джорджеску, анализируя труд М.Минку “Критика” (т.1), подчеркивает, что народная жизнь предстает у того как “гипнотическая неподвижность, отказ от истории”, как мифическая Фракия. Согласно утверждениям М.Минку, “духовный горизонт фракийцев был выше эллинского... и, конечно, (критик подчеркивает “конечно”) латинского” (56, т.1, с.218). Критикуя безосновательность подобных предположений, П.Джорджеску справедливо замечает: “Предоставим автору честь доказать эту недоказуемую истину” (41, с.91).

При осмыслении наследия начинают все более выделяться деятели румынской культуры, творчество которых так или иначе связано с утверждением традиций народной культуры (Л.Блага, В.Войкулеску, Н.Цукулеску и др.).

Весьма своеобразным явлением 60-х годов стало обращение к наследию, представлявшему синтез модернистских поисков и использования народной традиции. Актуализируется творческое наследие крупнейшего скульптора европейского масштаба Константина Брынкуша (1876-1957). Покинув в молодости родину, Брынкуш прочно связал свое творчество с Парижской школой, став одним из родоначальников абстракционистских поисков в мировой скульптуре. Поиски выразительного пластического языка, освобождение его от канонов традиционного реализма XIX в. позволили скульптору создать яркие, обобщенные образы, насыщенные глубокой символикой. Вместе с тем его творчество

неотделимо от традиций народного румынского искусства. К.Брынкуш был одним из тех, кому удалось “вести народное искусство в круг мировых художественных исканий XX в.” (3, с.183).

В этот период о жизни и творчестве Брынкуша снято несколько документальных фильмов, в 1968 г. был организован первый международный colloquium, посвященный его творчеству. В 1970 г. в Бухаресте прошла выставка Брынкуша, на которой были представлены его произведения из музеев и частных собраний всего мира.

Наследие Брынкуша оказало заметное влияние на развитие румынской монументальной скульптуры, стремящейся в эти годы преодолеть натуралистические шаблоны 50-х годов.

Среди деятелей прошлого, в творчестве которых ощущается неразрывная связь народной культуры и модернистского поиска, выделяется яркая и сложная фигура Лучиана Благи, поэта, драматурга и философа (1895-1961). Актуализация философско-культурологического наследия Благи была вызвана не только интересом к его концепции национальной специфики. Место философских построений Благи определяется их близостью к течениям западноевропейской философии, в частности, идеям Шпенглера и Ницше. Последнее отвечало выдвинутой к концу 60-х годов идее “диалога с немарксистскими концепциями” в румынском общественном сознании.

Важным для духовной атмосферы 60-х годов было поэтическое новаторство Благи. О.С.Крохмэлничану посвящает ему значительное место в своем труде “Румынская литература и экспрессионизм”, находя в лирике и драматургии Благи ярко выраженные элементы поэтики и мирозерцания экспрессионизма (39).

Блага, дебютировавший в 1919 г. сборником “Поэмы света”, тесно связал свою творческую судьбу с движением гындиризма и

журналом “Гындирия”<sup>1</sup>. Философские идеи Благги позднее оформились в концепции бессознательного “румынского априоризма”, нашедшего, как считал автор, наиболее сгущенное выражение в знаменитой народной балладе “Миорица”, “некоей мистической области, в пределах которой создавались и будут создаваться творения румынской духовности” (2, с.282).

Тенденции, характерные для освоения национального наследия, в еще большей мере сказались в восприятии зарубежной культуры. В центре внимания, как отмечалось, стала культура западная. Значительно расширяется переводческая деятельность. В серии “Роман XX века” начинается систематическое издание наследия У.Фолкнера. Многие значительные переводы вышли отдельными изданиями. К ним относятся “Доктор Фаустус”, “Волшебная гора” Т.Манна, “Сто лет одиночества” Г.Г.Маркеса. Публикуются Р.М.Рильке, Ж.Элиот, Ж.Прево, Б.Брехт и др. В 1967 г. издаются “Современная немецкая поэзия”, антологии современной французской, английской, американской драматургии, публикуются Г.Ибсен, Ю.О’Нил, Л.Пиранделло и др.

Начинается широкое ознакомление читающей публики с “классикой” модернизма: публикуются М.Пруст, Джойс, Кафка, Камю, новый французский роман и т.д. В прошлое уходят вульгарно-социологические оценки импрессионизма, экспрессионизма, экзистенциализма и других течений.

---

<sup>1</sup> Журнал “Гындирия” (1921-1944) был одним из самых заметных явлений культурной жизни межвоенного периода. Духовная атмосфера журнала определялась поисками новых путей в искусстве, а также утверждением идеи национальной самобытности. В 30-е годы в среде журнала сформировалось общественно-политическое и философское течение гындиризм, который, по оценкам исследователей, явился важным идейным источником фашистского движения в Румынии. Доктрина гындиризма в завершающей фазе своего развития стала ярким выражением мистического иррационализма и воинствующего национализма, особенно в воззрениях своего руководителя Н.Крайника. Ратую за внеклассовое национальное государство под эгидой церкви, в культурологии гындиризм пытался доказать, что фольклор является отражением религиозно-патриархальной сути румынского народа. Когда в 30-е годы в журнале возобладала правонационалистическая ориентация, Благо отошел от сотрудничества с ним. О сложных взаимоотношениях Благо с журналом “Гындирия” см. 4, с.263-264.

Кинематографический репертуар второй половины 60-х годов представляет многие известные работы ряда западных режиссеров, свидетельствующие о художественных поисках мирового экрана в послевоенный период. В 1969 г. демонстрируется “Сладкая жизнь” Ф.Феллини, в 1970 г. – “Процесс” О.Уэллса (по Кафке), “Птицы” А.Хичкока, фильмы Антониони и др. Вообще, с середины 60-х годов усиливаются культурные связи Румынии с западным миром.

Особое значение приобрело в эти годы наследие деятелей румынского происхождения, которые сыграли заметную роль в обновлении мирового искусства XX в. Исследователи относят их творчество целиком к западноевропейской традиции. Черты национальной специфики в нем не усматриваются. Это Тристан Тцара – один из зачинателей дадаизма, это и Эжеен Ионеско, явившийся наряду с Беккетом основателем театра абсурда.

Имя Ионеско становится символом обновления театра. В 1968 г. на румынском языке выходит двухтомник его произведений. Антитеатр Э.Ионеско становится так популярен, что возникает идея найти точки соприкосновения лучших достижений отечественной драматургии с театром абсурда. Режиссер Л.Джиукеску, например, ставит в бухарестском Театре комедии спектакль из двух пьес: “Пять набросков” (инсценировки рассказов классика румынской драматургии XIX в. И.Л.Караджале) и “Лысая актриса” Э.Ионеско.

Свободное изучение опыта западной культуры помогало складыванию не искусственных, а естественно формировавшихся художественных школ, способствовало развитию общественного сознания в целом. Однако в восприятии Ионеску, Тцары, как, впрочем, и Брынкуша, ощущается некое напряженно-эмоциональное акцентирование, признак того, что позже драматург П.Эверак назвал “культурным провинциализмом” – своеобразным комплексом неполноценности, заставляющим повторять, что румыны не хуже других (38).

Другой областью культуры, в которой произошли значительные перемены, была художественная критика, в 60-е годы отразившая всеобщее стремление сбросить вериги прошлого

догматизма. Еще в 1956 г. прозаик М.Преда, выражая негативное отношение к методологии марксистской критики того времени, писал: “Я испытываю чувство беспокойства, когда вижу, что художественное произведение, которое представляет собой живой организм, подвергается такому интенсивному и исключительному бичеванию абстрактными терминами: типичное, отрицательное, положительное, сущность, процесс, индивидуализация, обобщение, объективизм, частное – настоящий шабаш ведьм” (45, с.9).

Понятия, которыми пользовалась критика 50-х годов, стали совершенно неприемлемыми. При этом политическую окраску приобретал вопрос о реалистическом методе, за который традиционно ратовал коммунистический режим, но который одновременно ассоциировался с социалистическим реализмом – одним из атрибутов репрессивной политики прошлого в стране и советского давления извне.

Отвергая натуралистическое копирование действительности, выступая за расширение средств выражения, новое поколение критиков пыталось “узаконить” художественные течения, далекие от традиционной реалистической поэтики. Прямо это сделать было трудно, и авторы соревнуются в словесной эквилибристике, чтобы внушить политическому руководству, что вопрос о методе – это вопрос не идеологический, и вообще реалистическим надо считать все реально созданное (ибо оно существует в реальности). “Очень многим, по-видимому, трудно понять, – писал К.Иоанид, – что литература, особенно в XX веке, располагает многочисленными художественными способами воплощения, которые в сущности представляют собой условности стиля. Более того. они имеют право на сосуществование... Как может существовать очень хорошая литература реалистической направленности, так и онирическая, фантастическая или абсурдная литература может быть прекрасной. Различия касаются стиля. Онирическое, фантастическое или абсурдное исследуют, как это ни парадоксально, тоже реальность” (43, с.142).

Другой не менее острой и болезненной темой дискуссий была роль художественной критики. Наблюдается весьма широкий веер

мнений относительно сущности критической деятельности, специфики предмета литературно-художественного исследования.

Реакцией на вульгарно-социологические упрощения прошлых лет стало утверждение тезиса об “абсолютном примате текста”. Эту идею решительно утверждает А.Марино в своей книге 1963 г. “Введение в литературную критику”. Критика, пишет А.Марино, “должна обращаться при любых обстоятельствах к тексту или умереть. Назад к текстам – вот ее вечный призыв” (67, № 9, с.10). Итак, речь шла об исключительном внимании к “закрытому” тексту. Этим Л.Петреску объясняет выдвижение в 60-е годы литературной хроники. Большинство значительных критиков стали, в свою очередь, литературными обозревателями (Н.Манолеску, Л.Райку, Э.Симон, Д.Мику, Н.Балотэ, В.Кристя и др.).

Оппозиция критике 50-х годов сказалась, с другой стороны, в стремлении к широкой интерпретации текста, в основе которой лежит импрессионистический подход. Это иная позиция. Она выдвигает необходимость “новой гипотезы текста”. Последнее определило появление нового вида критики – “эссе”. Н.Манолеску, выступая на страницах журнала “Астра” в 1966 г., утверждает главенство этого критического жанра, убежденный, что монография стала тормозом для критического творчества. Выражая точку зрения импрессионистической критики, Н.Манолеску также утверждал: существуют аспекты произведения, которые могут изучаться научными, логическими способами, но сущность его не может подвергаться анализу, критик для постижения сути произведения должен обладать особым чувством. Позже это приводит Н.Манолеску к утверждению принципа “неверного чтения”, согласно которому каждое последующее прочтение ведет к новой гипотезе. Ни одно прочтение не может быть абсолютно окончательным (67, № 9).

Обе тенденции – “эстетическая” (основанная на “точном” следовании за текстом) и “импрессионистическая” (в ее основе – интуиция критика, его меняющееся восприятие) – оказали значительное влияние на литературно-художественную жизнь 60-х годов. Нетрудно заметить, что обе были чужды всякой

целенаправленной “культурной политике”, какие бы лозунги она ни выдвигала.

Критика, писал тогда А. Марино, знакомя читателя с психоанализом, структурализмом, информационной эстетикой, “пробуждает интерес к новым идеям и объяснениям”. Критика стала “источником познания, предпочтительным жанром чтения для широких слоев интеллигенции” (51).

Все это находило поддержку издательств, радио и телевидения. Однако средства массовой информации, испытывая цензурные ограничения, не давали возможности полного самовыражения.

Особую роль в этих условиях преобретало художественное творчество с его способностью к иносказанию, символике, образному обобщению. Как и в СССР в “хрущевскую оттепель”, в Румынии выдвигается целая группа молодых поэтов-нонконформистов: Н. Стэнеску, М. Сореску, А. Бландиана и др. Преодолев убогую повествовательность и сюжетность, поэзия возрождает сугубо лирические жанры, обращаясь к миру чувств, отражая глубоко интимное восприятие.

Новое поэтическое видение разрушало классический стих с его ритмом и рифмой. Обращение к свободному стиху усилило выразительность, характерной чертой которой стала метафоричность. К. Ковальджи писал, что метафорический верлибр кажется ему самой характерной чертой поэзии тех лет. Истоки же его в довоенной поэзии, в частности поэтическом творчестве Л. Благи (1). Поэзия Благи была близка новой поэтической волне не только способами поэтического воплощения: свободным стихом и метафорой. В русле художественных устремлений оказались обращение к философским категориям и экспрессионистская окрашенность поэтического наследия писателя и философа.

При этом характерной особенностью становятся поиски метафоры с помощью языка несложного, обычного. Так, М. Сореску достигает выразительности посредством смелых семантических ассоциаций. По замечанию критики, поэт уничтожает дистанцию между объектами реальности.

Корни деревьев  
В действительности – святые.  
Они ушли из дома.  
Под землю.  
И молятся там на коленях.

(“Гимн”. Пер. Б.Слуцкого)

Наряду с поэтическим творчеством плодотворными оказались поиски в театральном искусстве, особенно в режиссуре. Возникло движение “ретеатрализации”. У его истоков стоит крупнейший румынский режиссер Ливиу Чулей.

Художественным кредо нового режиссерского поколения (Л.Чулей, Р.Пенчулеску, Д.Эсриг, Л.Пинтилие, Ч.Кожар и др.) стал девиз: режиссерская выразительность и живой контакт со зрителем. Театральный образ стал более наглядным и обобщенным благодаря усилению приема сценической условности и упрощению декораций.

Позитивным результатом творческих исканий тех лет, несомненно, было то, что в театральной жизни возникло понятие профиля театрального коллектива. Собственное лицо приобрел Малый театр (Театрул мик), отличительной чертой которого стал спектакль-дискуссия. Театральную жизнь обновили и новаторские искания Театра им. Л.С.Буландры благодаря деятельности его главного режиссера Л.Чулея. Опорой репертуара театра стали спектакли со сложной и многообразной проблематикой. Среди них выделялась “Трехгрошовая опера” Б.Брехта.

При постановке классики возникает стремление актуализировать сценический материал, используя неклассические приемы, Л.Чулей писал в эти годы: “Быть реалистом не означает воспроизводить археологически эпоху, а, напротив, заставить ее функционировать в понимании соответствующей эпохи, в духе нашего времени” (цит. по: 76, с.30).

Необычно и в то же время характерно для новых веяний был прочитан в Национальном театре “Король Лир” режиссером Р.Пенчулеску, использовавшим прием “голой сцены”. Актеры – юноши и девушки в повседневной одежде – играли героев своего возраста. На сцене – полное отсутствие декораций, хижина,

воссоздаваемая с помощью человеческих тел, оружие – свитера, которые актеры снимали с себя в нужный момент. Одни и те же актеры играли и коня, и всадника. Люди с голыми торсами своими движениями олицетворяли ярость клокочущей природы. С Лира был снят ореол величественности, он предстал обычным человеком, деспотичным и неблагодарным, пострадавшим в итоге от вероломства собственных детей. Это и открыло перед Лиром драматическую сторону жизненных обстоятельств, ранее игнорированных им. Спектакль раскрыл человеческие отношения эпохи средних веков, писал В.Силвестру, “обычно лишённые плоти на нашей сцене, приблизил их к современному пониманию” (75, с.38). Постановка вызвала самые разноречивые отклики, от самых восторженных до самых уничтожающих. “Бедный Лир!” – так назвал одну из своих статей драматург П.Эверак, воспринявший работу Пенчулеску как искажение шекспировского творения. “Даже официальная трибуна классического наследия – Национальный театр – ставит такого Шекспира, что заставляет верить: феномен хиппи – продукт XVI века, а старый Лир – шут”, – говорил он в 1970 г. (38, с.102).

Вместе с тем спектакль вызвал живой интерес не только критиков, но и публики, и, думается, сама концепция шекспировской пьесы в трактовке Пенчулеску заслуживает внимания, так как режиссеру удалось воплотить общечеловеческие проблемы трагедии весьма убедительно, ярко, образно

Существенные изменения наблюдаются в прозе. Происходит смена тематических интересов, жанров и техники письма. Примечательны в этом плане первые романы талантливого румынского прозаика А.Ивасюка, трагически погибшего в 1974 г. во время бухарестского землетрясения. Эти романы (“Вестибюль”, “Интервал”, “Ночное дознание”) разрывали круг псевдо-реалистической поэтики 50-х годов. В последнем из них изображен момент крайней растерянности и страха героя, находящегося у смертного одра жены. Именно экстремальная ситуация и вызывает самоисповедь, своего рода суд над собой.

Характерным явлением для прозы 60-х годов стал философский роман с высокой степенью аллегорического отвлечения. Ярким примером в этом отношении может служить роман Р.Гуги “Безумный и цветок”, охарактеризованный в критике как “книга лирического абсурда” (80). В 1970 г. роман был удостоен премии Союза писателей СРР.

Форма этого произведения несомненно отражает характерную для романа 60-х годов тенденцию разрушения традиционной эпической формы. Она представляет собой сложное переплетение различных исповедей, драматических жизнеописаний, философских рассуждений о смысле бытия.

В качестве места действия автор выбирает клинику для душевнобольных, обитатели которой заняты поиском смысла жизни. Каждый из них стремится на свой лад обрести гармонию человеческого существования. В первую очередь их мучит вопрос о значении добра и зла. Герои – люди чистые, доверчивые, наивные. Почти все они – жертвы рациональности и практицизма внешней среды, которая по существу раздавила их.

В центре повествования – безумный философ. Безумным его считают и сами пациенты. Он трогателен навязчивой идеей сохранить в руках растущий в горшке цветок – олицетворение отжившей, уже потерянной миром чистоты. Цветок – это анахронизм, и он умрет, как кажется философу, в земле, которая уже отравлена, заражена войнами, ненавистью, угнетением. Мрачное восприятие окружающего в романе, однако, смягчено верой в лучшее будущее, ибо в цветке – спасение: он должен воссоздать новый мир, не отягощенный памятью горького опыта. Однако к концу романа случается ряд трагических событий. Одна случайность влечет за собой другую, абсолютно не связанную внешне с предыдущей. Ничто не может спасти ни цветок, ни его владельца. Казалось бы, трагический финал. “Куда же денутся остатки цветка?” – интересуется главный герой. Свиньям пойдет вместе с пищевыми отходами – узнает он. Рушится последняя вера в спасение. Неожиданно наступает прозрение героя, который давно считал себя мертвым. Он вдруг обращает внимание на зелень за окном. Вот оно – воскресение, о

котором так долго и безысходно толковал его друг Иисус. Возрождение не в одиноком цветке одинокого человека, оно – в целом лесе зеленой живой массы. Герой просит разрешения полить траву. “Вот мертвец, поливающий траву”, – поначалу думает он. Возвращаясь в свою комнату, герой с грустью думает о потерянных друзьях по клинике. Неожиданно, под влиянием только что пережитого соприкосновения с частичкой реальной жизни – зеленым садом – ему приходит в голову: “Ничто не вечно в этом мире, даже смерть... И в этот момент я понял, что живу, что могло бы быть по-другому, но уже так никогда не будет, никогда. Мне захотелось прыгать, кричать, вопить всему миру о моей радости, я хотел ему сказать, что не существует ничего более ценного, чем жизнь... Существует нечто превыше всех наших немощей, всех страхов и всех надежд, всех ночей, когда сон уносит нас в странный мир, всех дней, включающих нас в понятие времени. Существует нечто превыше одиночества, эгоизма, нечто высшее, чем свобода и жертва, любовь и тщеславие. Я действительно это нашел, нашел в своей душе и душах других и говорю вам, что единственное и несравненное богатство – это жизнь”.

Следует подчеркнуть, что новые тенденции в искусстве не ограничивались расширением средств выражения. Как отмечалось, меняются темы, страницы книг и театральные сцены передают новое авторское мироощущение, отражающее, как в зеркале, настроения в обществе. В полной мере это проявилось и в романе Р.Гуги. Философская ткань произведения – плод самой атмосферы 60-х годов с ощущением не только возможности возрождения нации и ее культуры, но и чувством почти физического бессилия, настроениями отчаяния и безысходности: прошлое губительно сказалось на жизни целого поколения, но и настоящее все явственнее показывало пределы преодоления жестоких рамок политической системы. Отсюда целый поток произведений, темами которых стали одиночество и обреченность.

Примером философско-трагического мироощущения стал сборник известного поэта старшего поколения А.Э.Баконски “Трупы в пустоте”. Используя яркие, сложные образы, поэт рисует панораму

заката цивилизации и бесплодной суеты человеческого духа. С горечью повествует он о бренности культурных ценностей.

“Пара... параистория, паралирика, паражизнь,  
все похоже, но все иное –  
Куча кричащих детей,  
пожирающих Хроноса.  
...даже конец, которого ты ждешь,  
не будет единственным, уникальным.  
Для могилы, о которой ты мечтаешь в сентябре,  
найдется и паратруп”.

Мрачный образ мира, нарисованный в сборнике Баконски, ассоциируется с символом человеческого бытия, враждебного истинным ценностям гуманизма в романе Р.Гуги “Безумный и цветок”.

Трагическое противостояние героя-символа возникает и в драматургии. При этом многие пьесы, появившиеся в театральных постановках этого периода, отмечены разработкой эстетических принципов театра абсурда. Высокую оценку критики получила в те годы пьеса М.Сореску “Иона”, продолжающая по общему признанию линию Беккета, но вносящая “в это течение собственную, оригинальную ноту” (19).

Единственный герой пьесы, которая была поставлена в Малом театре Бухареста (Театрул мик), – библейский персонаж Иона. Он находится в пасти кита и ловит оттуда рыбу. Затем кит проглатывает Иону. Дальнейшее действие происходит внутри рыбы. Пытаясь выбраться, “прорубая стену”. Иона обнаруживает себя в новой рыбе, которая съела первую, и так далее. С трудом оказавшись на свободе, на морском пляже, герой неожиданно видит вдалеке на горизонте брюхо нового огромного кита. У пьесы трагический финал: полагая, что двигался “не в том направлении”, Иона вспарывает собственный живот. М.Сореску, отвечая на вопрос о смысле такого финала, говорил: “Я хотел лишь написать об одиноком человеке, необычайно одиноком” (19).

Отказ от традиционно-реалистической стилистики, обращение к отвлеченно-философским образам, особый интерес к проблематике

отдельной личности в ее конфликте с безжалостным миром практицизма – все эти черты словесных видов искусства получили свое отражение и преломление в искусстве изобразительном. Заметно меняется творчество ряда художников старшего поколения. Преобладание реалистических форм уступает место свободному в своей условности эксперименту в работах живописцев А.Чукуренку, О.Григореску, скульптора В.Романа. Однако в значительно большей мере эта тенденция проявилась в творчестве молодых.

Как бы соткана из лунного света женская фигура с крошечным младенцем в ладони, напоминающем маленькую куклу, в картине С.Бэлаши “Материнство”, известной также под названием “Родина”. Зритель испытывает состояние необъяснимой тревоги и щемящей тоски от созерцания этой примитивистской, трогательно беззащитной фигуры на фоне сюрреалистического пейзажа, от пронзительных серо-голубых тонов, усиливающих ощущение зыбкости человеческого существования.

В скульптуре поиск обобщенных решений неразрывно связан с восприятием творческого наследия Брынкуша. Как отмечал И.Светлов, из наследия Брынкуша были сделаны различные выводы. Но в основном обращение к этому художнику, а через него к народному творчеству и экспериментам современных западноевропейских художников приобретало декоративный характер, сочеталось с поиском абстрактных решений (3).

Экспериментирование такого рода позволило прийти к выразительным решениям в тех работах, где форма не приобретала самодовлеющего значения. Примером такого рода может служить скульптура Г.Илиеску-Кэлинешь “Ночь”. “Объемные преувеличения вместе с выявленной фактурой камня и весь характер образа, богатый элементами фантастики, воспринимаются убедительно, когда видишь “Ночь” Илиеску в саду, среди высоких трав и растений. Лежащая женская фигура с метафорическим изображением совы выполнена сочно, объемно. Ритм приобретает здесь живую экспрессию, создается четкое и разнообразное корреспондирование объемов” (3, с.172).

Наряду с этим в искусстве продолжала жить традиция, которой близка поэтика реализма прошлого века, хотя и это искусство отразило черты культуры XX в.: склонность к философским обобщениям, отказ от натуралистических приемов. В русле традиционного реализма создается проза Т.Поповича, Э.Барбу, З.Станку. Примером плодотворного продолжения реалистической традиции явилось и творчество художника старшего поколения Корнелиу Бабы. К.Баба создал собственную манеру образного воплощения, свою систему художественных приемов, позволивших прийти к глубокому психологизму изображения. В критике справедливо отмечалось мастерство К.Бабы – портретиста. Живописные полотна Бабы, как и проза Станку, стали прекрасным воплощением той линии в искусстве XX в., которую многие называют поэтическим реализмом. О тяге к реалистическим фигуративным построениям в скульптуре свидетельствуют работы К.Брязу, А.Боли и др. Эти молодые художники ищут формы, далекие от описательности и внешнего правдоподобия 50-х годов.

Анализ произведений, авторы которых проявляют интерес к традиционно-реалистическим формам, позволяет заключить, что в наиболее талантливых из них все же заметно ощущаются нетрадиционные для реалистической эстетики элементы. Это и высвечивает своеобразие таланта, способ индивидуального, творческого восприятия мира.

Обновление коснулось всех видов искусства, но наряду с талантливыми находками были и неудачи, о которых говорили как о подражании “измам”. В увлечениях “европеизацией” справедливо виделось порой забвение чувства национального достоинства. “Мы едем за границу. – писал известный драматург П.Эверак, – чтобы показать, что мы делаем как там и даже лучше, что мы мастера в изображении жестокости, специалисты театра хиппи, великие учителя в абсурде и экспрессионизме. Чему служит подобный снобизм?” (38).

Озабоченность подобного рода оказалась характерной прежде всего для тех, кто видел свою задачу в обращении к собственной национальной традиции. Как в освоении наследия, так и в

художественном творчестве уже в 60-е годы заметно стремление противопоставить “западникам” постоянство духовных ценностей прошлого, незыблемость так называемого “национального духа”.

Такой идеей проникнута пьеса П.Эверака “Подвал” (или “Страсти”). Как отмечал сам автор, в 60-е годы пьеса оказалась непонятой и не нашла широкой аудитории. Только в следующем десятилетии она будет воспринята критикой так, как настаивал на том автор. Оформление сцены напоминает декорации театра абсурда. Это полутемный подвал одного из домов новостроек, беспорядочно заполненный ненужным хламом, среди которого встречаются и антикварные вещи. Вся пьеса построена на перекрестных диалогах лиц, случайно попадающих в подвал, где нашел себе пристанище алкоголик Матей Ризя. Матей — крестьянин, приехавший на современную стройку. В этом подвале он избавляется от душевных страданий, рассуждая о потере истинных ценностей людьми, связавшими свою судьбу с миром практицизма, но потерявшими связь с родной землей.

В пьесе противопоставляются две системы ценностей: подлинная национальная духовность и современная цивилизация, которая в трактовке автора несет печать западной культуры. Последняя характеризуется такими категориями, как холодный рационализм, техницизм. Герои, ее представляющие, даже имеют иностранные имена: Гюнтер, Боб, Силли.

Утверждая духовную цельность героя-символа, некоего архетипа, автор полемически заостряет свою мысль. Матей — необразован и косноязычен по сравнению с Бобом и Силли, он еще и алкоголик. Многие его реплики представляют собой бессвязное бормотание. Состояние опьянения героя, по мнению критиков, призвано было подчеркнуть искренность, раскованность, простодушие, “беспошадную честность в отношении себя и еще более в отношении окружающих” (40). Таким образом, Матей воспринимался как олицетворение неподвижности вековой народной традиции. Однако такая трактовка национальной духовности содержит, несомненно, элементы неприемлемого искажения. Вероятно, это — результат полемического запала в споре с

“западниками”. Вместе с тем утверждение национальной духовности, ее творческого начала через апологию неразвитости не может служить плодотворному выявлению народной традиции.

Вообще, народная традиция в 60-е годы начинает изучаться многими писателями и художниками. Это важный источник обновления особенно в изобразительном искусстве. Именно в этом ракурсе видится ценность наследия Брынкуша и Благы, через творчество которых народная традиция часто и воспринимается.

Отношение профессионального творчества к народной культуре имеет для Румынии особое историко-культурное значение. Как отмечала Е.П.Львова, в отличие от других европейских и некоторых славянских стран, где существовала непрерывная художественная традиция со времен средневековья, в странах, долгое время заторможенных в своем развитии османским игом, такая последовательная эволюция отсутствовала, как и неразрывная связь с общим ходом истории развития европейской художественной культуры. “Художественная культура Болгарии, Румынии, Сербии... еще в XVIII веке существовала в формах средневекового церковного искусства, переживавшего путь своеобразного развития, а также народного искусства, роль которого была особенно важна для сложения искусства нового времени” (2, с.3).

Повествовательно-фольклорное наследие органично вводится в образную ткань многих произведений изобразительного искусства 60-х годов. Так, мотивы народной легенды о мастере Маноле удачно использованы скульптором С.Раду в работе “Легенда о мастере Маноле”. Согласно народному поверью, чтобы храм стоял вечно, зодчему надо принести в жертву самое дорогое. Маноле решил замуровать в стену любимую жену. Воплотив средствами примитива фольклорную тему, С.Раду выразительно скомпоновала в камне двухфигурную композицию, изобразив в центре Маноле и его жену с символической балкой на голове. “Есть в этой скульптуре... почти физическое ощущение окаменения, превращение живой материи в каменное строение” (3, с.158).

Интерес к истокам национальной духовности очевиден также в разработке тем далекого прошлого. Одним из примечательных

произведений такого рода в театре 60-х годов стала пьеса Х.Ловинеску “Петру Рареш”, открывшая среди немногих других дорогу целой лавине исторической драматургии 70-80-х годов о средневековых князьях. Надо заметить, что именно в жанре исторической драмы особенно широко использовались элементы фольклорных сказаний, народных обрядов. Х.Ловинеску, например, дает в тексте конкретные указания для их сценического воплощения. Как представлялось многим художникам, наиболее выразительно национальная духовность проявила себя в декоративном народном творчестве. Повышенное внимание к декоративной стороне народного искусства содействовало открытию румынских примитивистов. Работы художников-самоучек, не знакомых с техникой профессиональной живописи, появляются на выставках любителей с 1964 г., после выставки югославских примитивистов в Бухаресте. Затем организуются персональные выставки отечественных примитивистов, в частности, И.Ницы Никодима, работы которого получают золотую медаль на выставке “наивного” искусства в Лугано (Швейцария).

Наиболее отчетливо интерес к примитиву проявился в скульптуре. В его основе – желание воплотить мысль образно, посвоему используя наивность приемов. Такая направленность позволила прийти к ярким решениям в работах Г.Апосту, Г.Илиеску-Кэлинешть, С.Раду.

Обращение к народному декоративному искусству ярко выразилось в прикладном творчестве, которое нашло широкую сферу применения, особенно в организации монументальных пространств.

В целом интерес к народному искусству обусловил большее стилевое разнообразие, поиск ярких средств эмоционального воздействия. Однако поверхностное заимствование фольклорной стилистики в ряде работ вызывало лишь впечатление чрезмерной геометризации, лишенной яркого художественного звучания. Имитация фольклорных мотивов и приемов в прикладном искусстве приводила порой к кичу. Рынок, отмечал И.Фрунзетти, заполнился предметами широкого потребления, безвкусно, тривиально имитирующими так называемый народный стиль, “гротескно

искаженный, а порой лишь с трудом узнаваемый” (83, с.32). Вполне обоснованная озабоченность вульгаризацией народной традиции, высказанная Фрунзетти, прозвучала с официальной трибуны конференции “Критическое освоение культурного наследия”, однако несравненно большее беспокойство со стороны руководства культурой вызывали тенденции иного рода.

Либерализация общественной и культурной жизни, свободный поиск новых художественных форм, тесные контакты с западной культурой способствовали раскрепощению мысли, а значит, были опасны возможным критическим отношением к действительности. Отвлеченные, казалось бы, образы и на самом деле содержали порой вполне прозрачные намеки, а то и прямое неприятие румынского социально-политического бытия. При постановке общечеловеческих проблем в ряде произведений присутствовала, как отмечалось в печати, глобальная социальная критика, “прямые нападки на социалистический строй”. Наибольшее опасение вызвали театр, радио, ТВ. Ведь они имели непосредственный контакт с широкой публикой.

Яркой иллюстрацией в этом отношении может служить аллегорическая пьеса Й.Бэйешу “Дрессировка привидений”, поставленная Театром драмы Г.Бакэу. Содержание ее заключается в том, что американская туристическая фирма якобы сняла в Швеции замок, населенный привидениями. Абсурд ситуации состоит в том, что делается попытка натаскать привидения в целях обеспечения туристам хорошего обслуживания и приятной художественной программы. Бэйешу не только саркастически представляет чрезмерное преклонение перед Западом, но и с большой иронией показывает социалистические реалии. Сторож замка говорит: “Когда замок перешел в руки государства, меня оставили и положили зарплату”. Дрессировщица работает в кооперативе “Дрессировка привидений”, где предпочитаемый метод дрессировки – сознательный труд. Привидений призывают трудиться со всем энтузиазмом на пользу государства, чтобы туристы убедились, что “мы симпатичная нация, наделенная чувством юмора” (33).



искусства, занимавшие видные посты в системе распространения и руководства культурой. Их позиция была выражена однозначно.

В западной печати курс идеологического пленума 1971 г. был назван по аналогии с маоистским Китаем “культурной миниреволюцией”, в процессе которой РКП преодолевала “сопротивление, оказанное ей прежде всего журналистами и художниками” (39, с.131). “Миниреволюция” растянулась на два десятилетия, в течение которых шло нарастающее подавление всякого инакомыслия. Вместо Комитета по делам культуры в 1971 г. был образован Совет по культуре и социалистическому воспитанию, который стал вершиной иерархической структуры, имевшей свои звенья и на уровне уездов. Это позволило обеспечить жесткий контроль и проведение культурной политики РКП. Уже после падения режима Чаушеску О.Палер говорил, что слова “управление” и “контроль” были самыми употребимыми, а самыми многочисленными служащими были “инструктора”. Соглашаясь с писателем, новый министр культуры А.Плешу говорил, что Совет по культуре и социалистическому воспитанию воплощал в себе “примитивную, утробную ненависть к культуре. Ничего не щадили для “систематизации” культуры, для ее унижения и превращения в деградированный придаток идеологии” (69).

Было сделано все, чтобы связать культуру с политической конъюнктурой, и, пожалуй, в первую очередь это осуществлялось в области художественной критики. Теоретический орган РКП журнал “Эра социалиста” из номера в номер публикует статьи о месте критики в социалистической культуре. Критика, подчеркивается во многих из них, не только судья и интерпретатор, но и воспитатель, что придает ей особую роль в формировании общественного сознания.

Хотя определенная часть авторов пыталась продолжать традиции “новой критики” 60-х годов, все больше появляется публикаций, ратующих за реализм и марксистскую эстетику. На страницы печати возвращается даже почти забытая партийность. Однако руководство РКП, ощущая аллергическую реакцию на все, связанное с СССР, не желало вспоминать ни Ленина, ни ту

партийность, о которой привычно писали советские издания. В лексикон критики 70-80-х годов прочно вошел принятый на Западе термин ангажированность. Встречающаяся все же в печати партийность имеет зачастую особую окраску в связи с постепенно усиливающейся пропагандой национал-патриотизма. Так, А.Андрицоу писал: “Партия ждет от нас партийных, патриотических по сути своей произведений, структура которых отражала бы наш специфический образ мыслей и чувств” (11, с.24). Партийность в такой интерпретации дополнялась еще и “боевитостью”, т.е. активностью в воплощении идей партии.

В середине 70-х партийное руководство выдвигает перед художниками задачу создания “национальной эпопеи” — произведений, отражающих историческое становление “национального типа” румынского народа. Широкое распространение получают работы, трактующие понятие “патриотизм” как составную часть идеологического содержания культуры.

Партийным установкам на подчеркивание национальной специфики отвечают и труды по теории культуры. Суть концепции культуры, выдвинутой в эти годы, состоит в выделении “антропологических черт” ее, под которыми, собственно, и понимается национальная специфика (К.Гулиан). Во второй половине 70-х годов в обиход обществоведения входит понятие “социалистическая цивилизация”, которое выступает своеобразным дополнением термина “развитое социалистическое общество”, внося в него “специфически культурный аспект”, акцентируя внимание на особенностях построения “всесторонне развитого социалистического общества” в Румынии, постоянстве традиций национальной истории и культуры (А.Тэнасе).

Детальное обоснование идея постоянства (или континуитета) получила в историко-культурных исследованиях, посвященных средневековью. Эта тема, возродившаяся в 60-е годы, приобретает в последующие два десятилетия особое значение для утверждения непрерывности культурных традиций румын на придунайских землях и в Трансильвании. Как известно, длительная перепалка с

венгерскими историками по поводу трансильванских земель трансформировалась в конфликт на высшем уровне политического руководства. Ущемление прав венгров, составляющих довольно значительную часть населения Трансильвании, при Чаушеску было постоянной заботой соседнего государства и темой венгерской печати. В острой ситуации оказалось венгерское меньшинство в Трансильвании и после декабрьской революции 1989 г. Концепция румынского континуитета имела не только венгерский, но и советский адрес, ибо вопрос о бессарабских землях оставался всегда волнующим для румынского руководства.

В 70-е годы идея континуитета получила дальнейшее культурологическое обоснование в концепции протохронизма (опережения), автором которой был Эдгар Папу. Развивая идеи, заложенные в трудах по истории культуры Д.Замфиреску, Э.Папу пришел к ошеломляющему выводу, что значительные явления румынской культуры средневековья и эпохи просвещения опережают по своим гуманистическим идеям соответствующие памятники общеевропейской культуры. Идея западноевропейского Возрождения об освобождении человека из-под власти клерикализма привела, по мысли Замфиреску, к принижению традиций, чрезмерной уверенности человека в собственных силах, чувству превосходства над нормами морали. В отличие от этого румынский гуманизм отвергает индивидуализм, “не оставляет человека в одиночестве” (86, с.363).

Теория Папу вызвала обоснованные возражения среди части румынских ученых, но она примечательна как детище традиционалистского крыла румынской культурологии, которое начало формироваться еще в 60-е годы. Как справедливо отмечал П.Поантэ, протохронизм, выступающий против теории имитаций и синхронизма Э.Ловинеску, сам основан на имитации, “рассчитывает на эффект, выхватывая произведения из исторического контекста, анализируя их абстрактно, искажает и саму национальную специфику” (70, с.2).

Протохронизм давал теоретическое обоснование тем исследованиям, авторы которых подходили к явлениям

национальной культуры, отразившим общеевропейские процессы, исходя из утверждения сугубо национальной исключительности этих явлений. Эта тенденция коснулась даже оценки художественных движений XX в. Так, Д.Замфиреску писал, что мировой модернизм как высшее достижение современной культуры обязан почти исключительно румынскому гению. В связи с этим исследователь подчеркивает, что Брынкуш, Тцара – феномены румынской культуры, повлиявшие на европейское искусство XX в. И более того: “Дадаизм сделал из румынского авангарда первое литературное движение мирового значения, вышедшее из недр румынской культуры” (86, с.363). В подобных высказываниях нельзя не ощутить стремления возвысить значение национальной культуры в мировом контексте, не опираясь, однако, на серьезный и глубокий анализ ее.

В 70-80-е годы несравненно более чем в 60-е исследователей привлекает творчество тех деятелей прошлого, которым была близка идея национальной самобытности. В поле зрения оказывается наследие и тех, кто вольно или невольно оказался создателем духовного климата, благоприятствовавшего формированию фашистской доктрины. В 1975 г. выходит обстоятельный труд Д.Мику “Гындирия” и “гындиризм”. Основную вину за то, что гындиризм пытался связать духовную жизнь страны с политикой фашизма, автор возлагает только на его руководителя Н.Крайника и противопоставляет ему левое крыло журнала. Давая общую оценку этому течению, Д.Мику подчеркивает огромное культурное значение журнала, ибо, по его мнению, следует проводить разграничение между идеологией директивных статей и литературой различных направлений, печатавшейся в журнале “Гындирия”. “Ни одна блестящая литературная страница, публиковавшаяся в ”Гындирия”, не служила фашизму” (54, с.1003).

Политической сенсацией 1977 г. стало опубликование романа М.Преда “Бред”. Главный герой – репортер – становится свидетелем уличных кошмаров в дни легионерского восстания 1941 г., его подавления и установления диктатуры Антонеску, военных действий на стороне гитлеровской Германии против СССР.

Рисуя картину исторических событий, Преда отмечает политическую слепоту Антонеску, но одновременно и его положительные качества: достоинство, смелость, компетентность в военном деле, патриотизм. Вскоре после выхода романа, вызвавшего большой интерес у румынских читателей, последовала жесткая отповедь в адрес автора из Москвы. Он обвинялся в антикоммунизме и антисоветизме. В этой ситуации руководству в Бухаресте пришлось посоветовать Преде внести некоторые коррективы в ткань повествования, что, однако сделано не было. Не вышел в свет второй том романа, где предполагалось показать судебный процесс над Антонеску.

В 1975 г. публикуется второе издание монографии И.Д.Бэлана “Октавиан Гога”. Первое – вышедшее в 1971 г. – получило премию Академии наук СРР. Блестящий поэт и журналист, О.Гога (1881-1938) прошел сложную эволюцию от идей национального и социального освобождения до агрессивно выраженного национализма<sup>1</sup>. Он сделал блестящую политическую карьеру, был одним из руководителей Национал-христианской партии (политической организации правой ориентации), был министром и премьер-министром. Пытаясь объективно подойти к противоречивой личности поэта и государственного деятеля, автор подчеркивает, что даже демократическая пресса межвоенных лет стремилась к гибким оценкам его деятельности. Красноречивым свидетельством этого автор считает слова Э.Сокора о том, что пируэты в деятельности Гоги имели единственную цель – “обеспечить себе ведущее место в деятельности на благо нации”. Кроме того, в левых журналах “публикуются его стихи и эссе, что свидетельствовало об уважении к поэту”. Исследователь также акцентирует внимание на том, что “не вся публицистика Гоги носила реакционный характер” (15, с.10-17).

---

<sup>1</sup> “У нас города – это центры иностранного проникновения в страну”, – писал Гога и предлагал избавиться от всех “нерумын” представив Лиге наций список “этих чужеземцев” для репатриации. “Если с помощью этой элегантно меры мы все же не избавимся от них, я бы устроил концентрационные лагеря для этих опасных элементов” (Goga O. Discursuri. – Buc., 1942. – P. 53-55).

Подход, о котором свидетельствовали оценки ряда культурных явлений прошлого, можно выразить словами Ф.Михэйлеску: “Каждая страница крупного писателя сама по себе интересна и потому желанна” (55, с.192). В связи с изменениями, которые обнаружились в освоении наследия, Д.Мику также писал: “Раз имеется идеологическое объяснение таких литературных явлений, как Блага, Барбу или Матей Караджале, то необязательно характеризовать мировоззрение, политическую ориентацию этих писателей каждый раз, как только упоминается их имя”. В таких высказываниях проявлялось естественное желание преодолеть вульгарно-социологические оценки. Однако в условиях насаждавшегося сверху национал-патриотического пафоса тенденция обойти молчанием общественно-политические взгляды именно реакционного звучания и подчеркнуть при этом национально-специфические стороны в наследии приобретала вполне определенный смысл, а именно воспринималась как свидетельство поддержки националистической политики Чаушеску. Характерно, что режим в таких случаях не заботился о “классовости”. О ней речь шла лишь тогда, когда имелись “проявления эстетствующих и аполитичных тенденций”, т.е. модернизма или инакомыслия.

Все более решительная критика западных модернистских течений, оказавших большое влияние на румынскую культуру 60-х годов, звучит со страниц печати. Изменяется отношение к театру абсурда, столь высоко чтимому в 50-е годы. “Театр абсурда, — отмечала А.Сачану, — основан на определенной идеологии, чуждой нам, и никто не имел намерения принять его содержания, но прельстились способом воплощения. Восприняв способ выражения, однако, отдали в жертву и содержание” (74, с.212).

В 70-80-е годы модернизм для румынского руководства все более олицетворяет собой буржуазную западную культуру, которая наносит ущерб социалистической идеологии и национальному самосознанию. Поэтому из зарубежного наследия в первую очередь теперь предлагается то, что имеет хоть какое-то отношение либо к социалистической идеологии, либо к традиции реалистического бытописания. Место Ионеску и Хичкока занимают Брехт, Горький,

А.Островский. Особый интерес издателей вызывает зарубежная литература, отразившая темы народно-патриархальной жизни. Так, в 70-е годы начинает переводиться “деревенская проза” советских писателей: Абрамова, Белова, Астафьева, Распутина и др. Издаётся проза Шукшина, привлекающая, как отмечалось в критике, искренностью народного мироощущения. Живой отклик в Румынии находят фольклорно-мифологические мотивы в творчестве Айтматова. В 70-е годы увеличивается количество изданий Есеёва, усиливается интерес к нему в исследовательской литературе. При этом наследие русского поэта трактуется, что характерно, как яркая форма отражения национальной самобытности.

Партийное руководство пыталось влиять и влияло на характер освоения национального и зарубежного культурного наследия. Однако есть примеры, в которых просматривается позиция неучастия и даже дистанцирования. Это касается отношения и к новым художественным течениям (работы Д.Григореску, позиция журнала “Артэ” в 70-е годы), и к национальной специфике (позиция Поантэ, исследования Крехмэлничану). Однако возможности неучастия постоянно сужались. Об этом, в частности, свидетельствовала целенаправленная критика журнала “Артэ”, пытавшегося сохранить собственное лицо, но, как показывают его публикации 80-х годов, вынужденного смириться.

Вместе с тем, несмотря на идеологическое давление, с середины 80-х годов в художественной среде проявляется усиливающийся интерес к постмодернизму, что может расцениваться как “эффект специфического горизонта ожидания” (20). Как оказалось возможным дискутировать на эту тему в открытой печати 80-х годов? Само понятие “модернизм” представляется авторами как “термин периодизации”. Отрицаемый в 50-е, вновь открытый в 60-е и быстро устранившийся в 70-е, модернизм остался символом европеизации, навязчивой идеей, эстетической “победой” над политикой. Его приверженцы (Н.Маңолеску, Э.Симйон) противопоставляли дух терпимости модернизма нетерпимости пролеткульта и протохронизма. В 1983-1984 гг. постмодернизм начинает ощущаться в текстах молодых писателей. В 1985 г.

публикуются переводные статьи о постмодернизме. С середины 80-х годов постмодернизм становится “животрепещущей темой, обсуждаемой в литературных группах и студенческих кружках” (20).

Отправной точкой дискуссий, растянувшихся до 1989 г., стал специальный выпуск журнала “Кайете критиче” (1986, № 1). Таким образом, с середины 80-х годов значительная часть культурного сообщества начинает чувствовать обновление, которое заставило наиболее активных критиков и писателей высказываться публично.

Приверженцы постмодернизма выражают две основные точки зрения. Одни понимают постмодернизм как дополнение, завершение модернизма, продолжение его принципов. Другие – как совершенно новую эстетическую парадигму. Приверженцами второй точки зрения были представители молодого поколения, которые дебютировали в начале 80-х годов и называли себя “восьмидесятниками”. Дискуссия о постмодернизме начинается в 1989 г., когда внимание всех переключается с культуры на политику.

Теоретики постмодернизма выдвинули новые понятия: “румынский постмодернизм” (И.Р.Лэфтер), “новый антропоцентризм” (А.Мушина), “текстуальная инженерия” (М.Недельчу), “социография воображения” (Д.Кулчер). Противниками постмодернизма оказались, как и следовало ожидать, представители официальной культуры и прежде всего адепты протохронизма. Они считали его “культурным импортом”, формой “декадентского эвазионизма”, вредной и чуждой для румынской культуры.

Последствия идеологического давления на культуру наиболее болезненно сказались в художественном творчестве. Снова поступает социальный заказ на отражение тем производства и рабочего движения. Декларативность этих произведений не столь прямолинейна, как это было в 50-е годы, но она очевидна. Критика отмечала, в частности, поверхностность и схематизм образной системы в романах Н.Цика, выпустившего в эти годы целую серию романов о рабочих.

Из опубликованных произведений, сохранивших живое творческое начало, выделяются романы, посвященные проблематике 50-х годов. Руководство не препятствовало разработке и критике послевоенной действительности. К тому же эпоха была столь насыщена драматическими коллизиями, что давала возможности и для глубоких морально-этических обобщений, казалось бы, безотносительно к политике. Однако разработка моральных проблем все же имела непосредственное отношение и к современной социально-психологической атмосфере с ее безнравственностью, трусостью, подлостью и предательством, которые культивировал режим Чаушеску. При этом аналогии авторитарности правления не могли не возникать у читателя.

Критика писала, что сквозь призму “непосредственной истории” видится возможность наиболее плодотворного решения современной моральной проблематики. Эта тенденция наметилась еще в 60-е годы в романах А.Ивасюка “Интервал”, “Ночное дознание”, М.Преда “Морометы” (т.2). Новую страницу в этом отношении открывал роман А.Ивасюка “Птицы” (1970), свидетельствующий как о намерении автора отказаться от безоговорочного отрицания 50-х годов, так и о желании вывести моральные коллизии той эпохи за ее пределы.

Волнующие вопросы отношения к эпохе 50-х годов ставились в романах В.Дуды “Равнодушный следователь”, Л.Сэрару “Какие-то крестьяне”, А.Бузуры “Лики молчания”, Д.Р.Попеску “Королевская охота” и др. Как правило, духовная атмосфера тех лет предстает в мрачных красках. Так, И.Лэкрэнжан в романе “Глиняный божик” в трагических тонах рисует последние годы жизни Лучиана Благхи. Крупнейший поэт и философ, творчество которого стало так притягательно в 60-80-е годы, предстает в романе забытым, морально уничтоженным, загнанным.

В романистике, посвященной 50-м годам, много талантливых произведений. Ее художественное кредо – реализм, и специфика поисков состояла в “возвращении к эпике”. Однако это возвращение, как отмечал М.В.Фридман, “не есть возвращение к прежним

эпическим приемам... речь идет о новом витке, о реализме, обогащенном достижениями современного искусства” (6, с.320).

Произведения о 50-х годах проникнуты болью за свое прошлое и любовью к родной земле. Реалистически обрисованные персонажи, сложные коллизии психологических отношений передают мучительные поиски истинных народных корней, национальной культурной традиции.

Интерес к прошлому, в том числе далекому прошлому, становится в центре художественных поисков искусства 70-80-х годов. Такая направленность поощрялась партийным руководством, однако не все из этого явилось следствием целенаправленной политики. Ведь обращение к национальной традиции, патриархальным сюжетам, исторической тематике является неотъемлемой частью любого национального искусства. Тем более что в Румынии эта потребность жестко подавлялась в послевоенный период. Другой вопрос, как традиционалистские тенденции использовались националистической политикой Чаушеску, по прямому указанию которого возник и мощный конъюнктурный поток псевдоисторических произведений. Вот здесь уж нельзя не вспомнить слова А.Марино о том, что шло “переименование, извращение, искажение” национальной традиции (52, с.199).

Обращение к народному искусству в 70-80-е годы оказалось вместе с тем благотворным для румынского художественного творчества. Уже говорилось о значении наследия таких крупнейших фигур румынской культуры XX в., как Брынкуш и Блага. В 70-80-е годы их творчество все глубже переосмысливается в фольклорном ключе.

Мастерски развивая приемы народной резьбы по дереву, скульпторы Г.Апосту, Г.Илиеску-Кэлинешть, С.Раду продолжают создавать самобытные образы в духе народных сказок и легенд. Профессиональных художников привлекает и стилистика примитивизма. Среди известных живописцев, работавших в этом направлении, выделяется В.Мэрджиан, автор лирических пейзажей родной земли.

Если в 60-е годы фольклорные мотивы часто использовались в качестве стилистического средства, то впоследствии больше привлекает не столько орнаментальная сторона народного творчества, сколько сюжеты национальной истории, воплощаемые в духе фольклорных традиций.

Другой стороной традиционализма 70-80-х годов выступает его идейная преемственность с теми течениями в румынской культуре довоенного периода, которые соприкасались с национально-ориентированными, в том числе националистическими движениями в политической жизни того времени.

Именно эту, идейную, преемственность в восприятии национальной традиции имел, по-видимому, в виду Д.Кулчер, когда писал, что наряду с другими в художественной культуре вырисовываются сэмэнзотористское и трэиристско-экзистенциалистское направления (31). Нетрудно обнаружить влияние этих двух важных направлений румынской художественной и философской мысли прошлого в произведениях 70-80-х годов. Как известно, трэиризм (*traie* – жить) был иррационалистическим течением в румынской философии межвоенного периода. Являясь вариантом “философии жизни”, трэиризм утверждал преобладание инстинктивной, подсознательной жизни над разумом. К трэиристско-экзистенциалистскому направлению можно отнести уже упоминавшуюся пьесу П.Эверка “Подвал”, главным пафосом которой было утверждение осрбой ценности исконной, цельной крестьянской натуры, в основе которой лежит бессознательный древний крестьянский инстинкт.

По своему идейному содержанию произведению Эверака близка пьеса М.Сореску 70-х годов “Матка”, хотя ее можно трактовать и шире.

Действие пьесы происходит в крайне отвлеченной от реальности обстановке, которая, однако, несет ощутимые черты румынского патриархального быта. Автор изображает крестьянский дом, который со всех сторон заливает водой. Идет дождь. Это даже не дождь, а настоящий потоп. В ремарках автор указывает, что находящаяся в доме женщина – Ирина – кажется последней

беременной женщиной мира. Сцена разделена на две части. В одной – умирающий отец, в другой – дочь-роженница. Отец умирает. Вода течет и течет, проникает в дом, поднимается все выше. Ирина следит за тем, чтобы новорожденный не утонул, слышит какие-то бессвязные разговоры снаружи (с дерева). Находясь уже в бреду, Ирина пытается спасти ребенка, кладет его на гроб. За секунду до того, как вода захлестнет ее, она говорит: “Мы еще дышим!” Это конец пьесы. Дождь перестает.

Критика восприняла пьесу как выражение “основных моментов существования” румынского народа. Мать из пьесы “Матка”, писал И.Мэрджиняну, – это символ непобежденной жизненности, надежды, победы. Образ-архетип матери становится символом национального утверждения, постоянства национального характера (39). Эти размышления критика подтверждаются монологами Ирины: “Мы, Ион, Иоанна нашей силой сохраним это дитя под этим вечным солнцем и на этой вечной земле” (79, с.176).

Мотивы сэмэнзористской литературы, отличительными особенностями которой были романтическая идеализация прошлого, тоска по исконной, патриархальной жизни румынского села и детализация быта, вырисовываются в произведениях на исторические темы. И здесь, так же как и в “трэристско-экзистенциалистской” литературе, отмечается повышенное внимание к судьбе крестьянина как носителя исконных нравственных достоинств, “хранителя народно-этического кодекса”. Так, в ряде романов, посвященных социалистическим преобразованиям в послевоенной деревне, им противопоставляется вся мощь древней крестьянской цивилизации. Пример тому – роман “Лики молчания” А.Бузуры. Как отмечалось М.Фридманом, свои позиции автор обнаруживает в финале: жители села убивают оленя, так как он им непривычен, они не знакомы с этим животным. Тем самым автор как бы хочет сказать, что такова судьба любого начинания, которое чуждо местному духу (6, с.320).

В 80-е годы на вершине неосэмэнзористских увлечений изобретается такое понятие, как “монументальный крестьянский классицизм”. Его автор И.Бэдеску пишет, что уже в произведениях античной Греции проявились черты, свойственные крестьянской

психологии (предрасположенность к идеализации, склонность к смягчению контрастов). Ставя рядом античных авторов и авторов эпохи Возрождения с румынским поэтом XIX в. И.Элиаде-Рэдудеску, критик утверждает, что они “составляют общую линию психологически-стилевого выражения. Одна и та же модель отличает ход размышлений этих выдающихся деятелей” (14, с.2).

Всем обществам, идеалом которых был монументальный крестьянский классицизм, было свойственно ощущение законченности развития, совершенства, разъясняет автор. Их идеал – равновесие и красота в завершенном виде.

Историческая линия монументального крестьянского классицизма в румынской литературе завершается, как писал И.Бэреску, романом И.Лэкрэнжана “Боль потомков”. В отличие от других романов той же направленности (“Собачий путь”, “Поздняя осень”) его центральный персонаж Мона является воплощением крестьянской психологии “в чистом виде”, без каких-либо связей “экономического порядка”. “Он следует Закону, крестьянскому закону”. Согласно этому “закону”, рассуждает критик, всякое наказание свершается не через насилие, а посредством ухода из мира, который продолжает страдать от беспорядка и подлости. Этот “закон” вместе с тем основан на чувстве уравновешенности, справедливости, которое не допускает компромисса, согласно которому ужасы мира – от его уродства. “Классической крестьянской психологии, – пишет Н.Бэреску, ссылаясь на отца протохронизма Э.Папу, – свойственны неагрессивность, ясность, уравновешенность, спокойствие, доверчивость”. Мона из “Боли потомков” – это и есть “воплощение Закона, логоса, чистой истины”. Итак, смысл романа Лэкрэнжана виделся критику в воплощении “крестьянского закона, первоначального принципа, составляющего часть глубинного пласта мировой цивилизации” (14, с.2). Нельзя не видеть в таких рассуждениях идеалистически-романтического восприятия патриархального прошлого, отсутствия реального восприятия исторического процесса.

Идеализация прошлого в своих крайних, можно сказать, вульгарных, выражениях во многом определила облик произведений

на исторические темы. В основном это было “творчество”, порожденное партийными указаниями о создании “национальной эпопеи”.

Художественную культуру наводнил целый поток произведений изобразительного искусства, драматургии, романистики, в центре которых – темы древней Дакии, позже завоеванной римлянами, а также образы средневековых князей: Мирча Старый, Штефан Великий, Михай Храбрый и др. В этих образах политические деятели прошлого, как правило, представляются исключительно в ореоле романтических героев. На первый план выступают черты, свидетельствующие о том, что это сильные личности, отдавшие все силы и жизнь делу национального утверждения, нередко присутствует мотив трагической избранности румынского народа, принесшего великие жертвы ради блага человеческой цивилизации. Характерной коллизией является здесь кровопролитная борьба с турецкими захватчиками в условиях интриг и равнодушия со стороны соседних великих держав. При этом вся сложность внутренней социальной жизни сводится к идее единения всего народа с возвышенно благородным князем, не только борющемся с иноземными захватчиками, но и преодолевающим интриги крупного боярства.

Ярким примером такой романтической трактовки стал образ валашского князя XV в. Дракулы, известного также под именем Влада Цепеша (Цепеш – Сажатель на кол). Как отмечают исторические источники, за беспримерную жестокость он снискал себе репутацию кровожадного дракона. В 70-80-е годы Цепеш становится одной из самых популярных фигур исторического прошлого. В мероприятие общегосударственного значения превратилось празднование 500-летия со дня рождения Цепеша.

В одной из своих статей (“Современный князь”) Д.Замфиреску писал, что деятельность Цепеша является одним из образцов “высокого развития румынской нации”, и доказательством тому служит, по его мнению, русский художественно-политический памятник XV в. “Сказание о Драконе”. Цепеш – “самый

замечательный государственный деятель в Европе второй половины XV в., – заключает автор (85, с.23).

Обращение к истории в поисках идей патриотического звучания, без сомнения, благородная задача. Но если из поля зрения уходят реальные факты, то за этим, как правило, кроется идея национальной исключительности, всяческими путями насаждавшаяся режимом Чаушеску.

Особенностью исторической литературы и драматургии 70-80-х годов стало своеобразное взаимопроникновение модернистских средств и натуралистической стилистики. В целом же художественный уровень произведений исторической тематики был весьма невысок. Одной из особенностей такой литературы стало использование любовной, приключенческой интриги. Вставая на путь пышного псевдореализма, она оказалась типичным продуктом потребительской культуры, использующей “красивые” аксессуары средневековья. Эти же тенденции проявились и в кино. Критикой отмечался “реализм музейного типа”, иллюстративный уровень воплощения героев и событий.

Чрезмерное любование деталями, в частности, аксессуарами власти, пышными костюмами свойственно портретистике этих лет, как живописной, так и скульптурной. Судя по навязчиво иллюстрированной периодике, многие художники-модернисты перевоплотились в 80-е годы в портретистов-натуралистов, прославляющих не только подвиги средневековых князей и прародителей даков, но и партийное руководство в лице Чаушеску. Так, И.Бицан – известный автор композиций в стиле поп-арта, один из последовательных сторонников “крайнего авангарда” 60-х годов – представляет в журнале “Артэ” за 1986 г. живописное полотно, изображающее чету Чаушеску в окружении ликующей толпы танцоров в национальных костюмах. Идея единения выражена настолько неубедительно и подобострастно, что нельзя воспринимать это без сожаления.

Иллюстрацией атмосферы “придворной” культуры Чаушеску служит и опубликованная на той же странице заметка “Золотая эпоха”. Ее автор – президент Союза художников СРР И.Иримеску. В

50-е годы скульптор И.Иримеску был среди тех, кто разрушал каноны социалистического реализма и в 60-е немало способствовал расширению средств воплощения, творческим исканиям. В 80-е же годы он оказался среди тех, кто прославляет прошлое, сравнивая состояние культуры современной Румынии даже с “золотой эпохой” в античной Греции. И.Иримеску пишет, что расцвет румынского искусства при Чаушеску “созвучен бурному развитию наук и искусств при Перикле” (47).

Апофеозм официальной культуры как по концентрации идей национальной исключительности, так и по глубине падения в кич становится с середины 70-х годов фестиваль национального искусства “Песнь Румынии”, который, по сути дела, являлся постоянно действующим институтом, имевшим прочную материальную базу. Охватывая почти все жанры искусства, и не только самодеятельное, но и профессиональное творчество, фестиваль вовлекал в систему ежегодных конкурсов очень большое количество участников. Как свидетельствовала печать, люди участвовали в фестивале почти в принудительном порядке: на предприятиях для репетиций выделялась часть рабочего времени. И все для того, чтобы “активизировать чувство родины”, “осознать свои национальные корни”.

Хотя в художественном творчестве и критике, как и в освоении наследия, не говоря уже о партийной общественно-политической печати, настойчиво повторялись идеи национальной исключительности, незыблемости румынской духовности со времен, предшествовавших римским завоеваниям, а также проводились порой совершенно необоснованные культурные сопоставления, в официальных документах столь же постоянно подчеркивалось: “В политико-воспитательной деятельности нужно разоблачать и вести решительную борьбу против национализма, шовинизма, расизма и любых форм проявления мистицизма” (7, с.8).

Политика Чаушеску в отношении деятелей культуры не была прямолинейной, она была достаточно гибкой и хитроумной. “Ведь только определенным художникам было позволено писать портреты Чаушеску (Бэлаша, Пилиуцэ) и только определенные писатели могли

писать об Антонеску (Преда) или о Трансильвании (Лэкрэнжан)” (58, с.131). Уступка насилию, добровольная или вынужденная, искажала творческий путь писателя. Существует проблема всех писателей старшего поколения. Все они испытали превратности судьбы. Многие сошли с пути, который начинали, многим пришлось совершить насилие над собственными убеждениями. Наиболее примечательным является “пример” Барбу. Он превосходит все другие “по глубине этических отклонений, по искажению его реального таланта, по его громадному общественному звучанию” (42). Стиль Барбу сформировался в напряженные послевоенные годы, когда еще сохранялись традиции свободной прессы. Тональность “хулигана прессы” сохранилась у него на всю жизнь. Одним из светлых моментов его биографии было руководство журналом “Лучафэрул”, предвосхитившего изменения, происшедшие в годы “оттепели”. Лучшим его произведением остается “Яма” (1955). В последние годы коммунистического режима Барбу стал “привилегированным источником публичной брани, каналом посредством которого коммунистическая власть выливалась злобу на неконформистов” (42). Вместо уничтожения посредством публичных процессов “партия предпочитала возложить эту роль на хулиганствующего журналиста” (42). При этом он и сам, естественно, находился под цензурой. Однажды в своем интервью он выразил категоричное мнение по поводу последнего романа Преда “Самый любимый из людей”, сказав, что это произведение недоучки. Последнее привело к ликвидации журнала, где появилось “оскорбление”. Однако автор “смелого” поступка никак не пострадал. “Чтобы выйти на этот уровень неприкосновенности, Барбу пришлось пройти много этапов в своей жизни, но главной причиной этой неприкосновенности были его первоначальные литературные успехи” (42).

Лицемерная и двойственная политика Чаушеску, якобы ориентированная на подъем национальной культуры, на самом деле способствовала разрушению ее подлинных ценностей. Это выражалось и в прямом их уничтожении, и в сокрытии от тех, кому они предназначались. Часть произведений уходит на полку, в стол, в

домашние запасы. Кроме того, с начала 70-х годов усиливается поток эмигрантов и невозвращенцев. Многие стали известными широкой общественности только после падения Чаушеску.

Может быть, наиболее вопиющим и очевидным свидетельством варварского отношения к национальным традициям стал слом части исторического центра Бухареста. Были разрушены целые кварталы старинных зданий, нарушен естественный рельеф местности. Планомерное уничтожение архитектурной среды началось после землетрясения 1974 г., а с 1977 г. приняло, как писал видный специалист, доктор архитектуры Дж.Ионеску, необратимый характер. “Вождь” стал воплощать в жизнь “параноидальную идею” превращения одного из центральных районов Бухареста (причем наименее пострадавшего от землетрясения) в бульвар Победы социализма, украшенный роскошными административными зданиями, “несущими печать гигантомании и дурного вкуса” (45, с.1).

Начало осуществления этого так и не законченного “проекта века” совпало с началом массированного разрушения других памятников истории и культуры. Среди жертв этого террора – монастыри Михая Воды и Вэкэрешть – архитектурные комплексы большой художественной значимости. Эти потери, писал Дж.Ионеску, уже невозполнимы (45, с.1).

Как свидетельствовала румынская печать уже после падения Чаушеску, попытки предотвратить безумные начинания диктатора неизменно оканчивались неудачей. Так, по поводу готовящегося разрушения монастыря Михая Воды три члена Центральной комиссии по охране национального наследия (Дж.Ионеску, Д.Джиуреску, Р.Теодореску) направили протест лично Чаушеску. Аналогичный протест, подписанный пятью членами той же комиссии, был написан в связи с начавшимся разрушением Вэкэрешть. Разрушение Вэкэрешть тогда приостановили, но позже, в 1982 г., бульдозеры довершили начатое (51).

Подобные акции протеста, как правило, не оставались без последствий, и многие из тех, кто мог реально повлиять на судьбу памятника, не решались этого сделать. Церковь, которая была

полностью подконтрольна режиму, также была бессильна. Дж.Ионеску приводит один из таких примеров. Глава церкви Северной Молдовы Ж.Мойсеску, находясь в Яссах, всячески содействовал восстановлению жемчужины средневекового искусства церкви Котрочень и других памятников, но уже будучи в Бухаресте, он “попал под влияние диктатора”. Сделав несколько шагов для спасения Вэкэрешть, Ж.Мойсеску отступился, опасаясь за собственную карьеру (45, с.6).

Что касается литературы, то, как отмечал М.Иоргулеску, сопротивление насаждению пропагандистских схем, “причем не всегда пассивное”, отчетливо ощущалось в издательстве “Картя ромэняскэ”, еженедельнике “Ромьниа литерарэ”, а также в самом Союзе писателей СРР. По свидетельству М.Иоргулеску, крупнейший румынский писатель Марин Преда в 1971 г. заявил лично Чаушеску: “Если Вы будете насаждать социалистический реализм, я покончу жизнь самоубийством”. М.Иоргулеску также приводит другие поступки, свидетельствующие о гражданском мужестве писателя. Тем не менее это не могло остановить наступления на культуру. Умер Преда, добавляет автор, неожиданно и при загадочных обстоятельствах (46).

В условиях жесткой цензуры литература и театр используют изощренные способы нонконформизма. Возникает особый тип сюжета-притчи, имеющего подтекст. Как писал критик Л.Улич, “после 1975 г. реалистическая традиция пронизывается иносказанием, эзоповским языком... Несмотря на разность жанров, прозе, поэзии, театру и, конечно, эссеистике свойственна одна главная черта – семантическая двойственность... В особенности это относится к прозе... Нет ни одного значительного писателя, который независимо от возраста хоть раз не обратился к иносказанию” (81, с. 68). Следует добавить, что использование двойного смысла, разного рода аллюзий отмечалось не только в произведениях реалистических и не только после 1975 г. Мы приводили пример пьесы “Замок с привидениями” И.Бэйешу. Постановку пьесы Д.Соломона “Сократ”, несмотря на ее неоднократные публикации (первая – в 1969 г.), постоянно блокировали чиновники от культуры

из-за ее политической остроты, хотя действие происходит в Древней Греции. Впервые она была поставлена в 1992 г. в Ясском национальном театре.

Характерной чертой литературы “сопротивления” стала ее эссеистическая направленность. Наиболее ярко она представлена творчеством О.Палера (“Пути через память”, “Путники”, “Субъективные мифологии”, “Защита Галилея”, “Жизнь на перроне”, “Счастливый человек”). Смыслом параболы его многих произведений является необходимость политической ангажированности.

Как уже отмечалось, с начала 70-х годов усиливается поток эмиграции на Запад. К концу правления Чаушеску бегство из страны приобретает “масштабы настоящего исхода” (34).

Декабрь 1989 г. для Румынии является точкой отсчета нового времени, новой культурной эпохи. Современное румынское искусство, отмечал Б.Неделькович, – “это искусство, которое около полувека было изолировано от европейской культуры” (58, с.131). Неудивительно, что главным в освоении наследия становится переоценка культуры социалистического периода. Эта переоценка, что также вполне естественно, зачастую носит гротескный, гиперболизированный характер. Так, известный публицист и политолог Х.-Р.Потапиевич писал, что румынское общество, выйдя из периода террора и уничтожения 1948-1964 гг., стало представлять собой радикально деструктурированное в социальном, политическом и экономическом отношении население. “Психологически запуганное, оно было готово принять любую форму. Задачей нового этапа было придание этому населению, ищущему любое убежище, форму, удобную режиму. После 1971 г. были созданы условия для нового общественного договора, к которому румынское население присоединилось как будто целиком... Самым пагубным последствием этого было превращение всего населения страны в клиентов и паразитов всемогущего и всесильного Государства. В 80-е годы новое румынское общество – продукт во многом успешной социальной инженерии – представляло плачевный образ народа, страдающего как от материального, так и морального убожества, отлично

выдрессированного в социальном плане, с несколькими идеологическими рефлексами, жестко обусловленными коллективной психологией” (72, с.100).

Национальное чувство, как подчеркивает Х.Р.Потапиевич, прошло как бы две стадии в своем развитии в зависимости от этапов социалистического строительства. Национальное чувство тех немногих, которые активно сопротивлялись установлению коммунистического режима, было ориентировано на верность традиционным институтам классической Румынии (королевский дом, королевская армия, система демократических политических партий) либо на национализм в духе легионерской идеологии. Для тех, кто пассивно сопротивлялся социализму, национальное чувство было обусловлено сознанием, что большевизация страны представляла собой внешнюю агрессию, национальное угнетение, равное иностранной оккупации.

После уничтожения гражданского общества и периода устрашения национальные приоритеты были интерпретированы идеологами так, что коммунизм представлялся самой интимной струной румынского существования. “Благодаря политической ловкости Чаушеску, его ложному антисоветизму, провозглашенному в 1968 г., новая интерпретация национального чувства стала составной частью общественного договора между коммунистическим режимом и новым румынским обществом. То, что мы сейчас называем национал-коммунизмом, и есть эта новая интерпретация национального чувства, в котором элементы идеологии равенства и классовой вражды объединились с элементами легионерского национализма. Правда, сегодня мы не хотим признать, что эта новая интерпретация была крайне популярной” (72, с.100-101).

Пугающие образы Гойи возникают в связи с прошлым на страницах румынских периодических изданий. “Сон нации рождает чудовищ”, – писал поэт Шт.А.Дойнаш (35). “Чаушеску для меня – воплощение дьявола... одна из сатанинских фигур”, – говорил румынский эмигрант, художник мирового масштаба и отец театра абсурда Эжен Ионеско (44). А вот как описывал состояние, в котором оказалась румынская культура, литературный критик А.Марино:

“Творец чудовищной “культурной революции”, импортированной из маоистского Китая, но внутренне присущей всему догматическому утопическому марксизму, был сметен волной народного, и в первую очередь молодежного, негодования. Он казнен. Его нет. Но глубокие, зияющие, тяжелые раны румынской культуры открыты, и так будет еще долго. Они кровоточат, они ноют. Их нельзя забыть. Я категорически против мести, личной оплаты по вексиям. Но я за справедливость и правду. Я за трезвое рассмотрение драматической ситуации. У нас свершился настоящий геноцид культуры. Права человека и права культуры слишком долго попирались. Шло систематическое разрушение всей культурной традиции и, может быть, даже хуже: ее пагубное извращение, переименование, искажение в духе чаушизма, т.е. тоталитаризма, шовинизма... Перекраивали и передергивали все: классические и современные произведения, исторические документы, реальные факты” (52, с.199).

Среди исследований о социалистическом периоде выделяется книга М.Ницеску “Под знаком пролеткульта”, посвященная эпохе 50-х годов. Она была написана в последние годы жизни автора, когда тот вынужден был уйти с поста главного редактора литературного журнала “Вьаца ромыняскэ” и занялся правозащитной деятельностью (1984-1989). Эта работа характеризуется очень резким неприятием “социалистической культуры”. Другая достойная упоминания книга – “Политика и история” диссидента и историка В.Джорджеску. Впервые она была опубликована в Германии в 1977 г. В ней анализируется политика Георгиу-Дежа и Чаушеску в области исторической науки, подчеркивается националистический характер концепции истории Чаушеску и определяется значение этой концепции для культуры. Глубокий анализ социально-политической и культурной ситуации социалистического периода содержится в несколько раз переизданной книге В.Джорджеску “История румын. От истоков до наших дней” (впервые издана в США в 1984 г.).

Характерной чертой духовной атмосферы начала 90-х годов становится вовлечение в нее румынской культуры зарубежья. Большую работу по возвращению изгнанной литературы развернул после 1989 г. еженедельник “Ромыния литерарэ”. Так, сразу после

революции читатели смогли познакомиться с фрагментом романа Б.Недельковича “Второй вестник”, опубликованного в 1985 г. во Франции. В центре повествования – история известного писателя, который, исколесив весь свет, возвращается на свой родной остров. После научного “перевоспитания” он начинает тесно сотрудничать с деспотическим правительством острова. Как пишет в комментарии Н.Манолеску, роман представляет “параболу компромисса с властью” (48). После полного издания этого романа выходят и другие произведения Недельковича. По роману “Второй вестник” снимается фильм. Не возвращаясь окончательно на родину, писатель много печатается в румынской периодике. В 1996 г. издан сборник его статей “Здесь и сейчас”, опубликованных ранее во французской и румынской прессе.

В 90-е годы издаются также одно за другим произведения П.Гомы, значение творчества которого для румынского общества и культуры 70-80-х годов сопоставимо с деятельностью Солженицына для России.

Правозащитная деятельность П.Гомы увенчалась в 1977 г. открытой акцией протеста, затем последовали годы эмиграции. Он дебютировал в прессе в 1966 г., через два года вышел его первый сборник рассказов “Соседняя комната”. Все произведения, написанные в интервале с 1971 по 1990 г., публиковались только на Западе. Большая часть творчества П.Гомы относится к жанру мемуарной литературы. Обладая ярким художественным звучанием, она вносит неоценимый вклад в переоценку всего послевоенного периода, тематически примыкая к такой особой области художественного творчества, как литература о лагерях и тюрьмах.

В 90-е годы в румынскую культуру входят и такие прежде запрещенные имена, как В.Тэнасе, П.Попеску и др.

Среди возвращающихся имен – литераторы-эмигранты послевоенной волны Моника Ловинеску и Вирджил Иерунка, которые были создателями литературных программ на румынском языке на радиостанции “Свободная Европа”. Как пишет И.Негойцеску, ни одно значительное произведение не прошло мимо внимания этих талантливых критиков. Недаром каждый румынский

писатель, оказавшийся во Франции, искал встречи с ними, спешил услышать их компетентную и непредвзятую оценку. Обновление румынской культуры, пишет И.Негойцеску, немыслимо без публикации на румынском языке их наследия. “Творчество М.Ловинеску и В.Иерунки – один из самых интересных аспектов румынской литературы второй половины XX в.” (34).

Вопрос о реабилитации истинных художественных ценностей активно обсуждается на страницах румынской печати 90-х годов. “Скрытая” культура должна занять подобающее ей место в национальной истории, фактом же культурной жизни она становится лишь в 90-е годы. В 90-е годы начинается также публикация произведений крупных деятелей культуры, которые оказались за рубежом еще в предвоенный период (философские труды Э.Чорана, литературное и философское наследие М.Элиаде, критические и политологические эссе Э.Ловинеску). Надо, однако, отметить, что наследие это весьма неоднозначно, если иметь в виду и политические пристрастия авторов. Иррационалистические идеи и течения, приверженцами которых были некоторые будущие эмигранты, их отношение к национальному вопросу прямо или косвенно, по мнению специалистов, формировали духовную среду, породившую идеологию фашистского режима в Румынии.

Вопрос об отношении к легионерскому движению остается, как и в годы Чаушеску, весьма болезненным. Только в условиях открытого общества более очевидно наблюдается тенденция его реабилитации. Об этом свидетельствует не столько сам факт издания того или иного труда, сколько характер таких изданий.

Вот, например, книга одного из руководителей легионерского движения Х.Симы “Призвание национализма”, впервые опубликованная в 1951 г. в Испании, где автор провел долгие годы эмиграции. Комментируя выход на румынском языке этого труда, литературовед З.Орня заметил, что если мотивацией к изданию является необходимость информации, то нелишне было бы предварить его подробным предисловием, освещающим деятельность и труды Х.Симы. Такое предисловие, однако, отсутствует. Уже после разгрома фашизма бывший легионер подвергает критике агрессивно-

империалистические устремления Гитлера и Муссолини, высказывается против однопартийной системы, идеи превосходства одного народа над другим. Однако, как справедливо замечает З.Орня, ошибки, критикуемые Симой, являются внутренне присущими национализму, в особенности в формах фашизма и национал-социализма. Именно поэтому данная книга “представляет собой попытку открыть возможные пути для возрождения национализма: она умозрительна и не предлагает практических решений” (61). Альянс национализма и демократии против коммунизма – иллюзия. История показывает, что коммунизм сам может приобретать националистические параметры, как это было в Румынии при Чаушеску, как это случилось в СССР в последние годы сталинского режима.

Благородная задача полнее ввести в культурную среду наследие прошлого отягощена в 90-е годы националистическими тенденциями, хотя ни один здравомыслящий человек не будет спорить со словами литературоведа Г.Димисьяну: “Срочное возвращение в контекст румынской культуры всех значительных национальных ценностей, когда бы, где бы и кем бы, они ни были созданы – одна из важнейших задач критики” (34).

Что касается внутренней эмиграции, то она независимо от возраста представлена главным образом “западниками”. Как и последняя волна эмиграции 70-80-х годов, в основном она формировалась в атмосфере 60-х годов. Ее составляют известные художники, писатели, критики, журналисты, зрелость которых совпала с “расцветом” эпохи Чаушеску: А.Бландиана, О. Палер, М. Сореску, Д.Соломон, А.Марино, Н.Манолеску и многие другие. Значительная часть из них в 90-е годы активно включилась в общественную и публицистическую деятельность, формируя новую духовную среду.

На экранах кинотеатров и драматических сценах появляются произведения, прежде запрещенные для показа. В Ясском национальном театре ставится “Сократ” Д.Соломона, в Бухарестском национальном театре – “Замок с привидениями” И.Бэйешу. Запущен в прокат фильм Д.Пицы “Скалы из песка” (соавтор сценария –

Б.Неделькович). В 1983 г. этот фильм показывали только семь дней. Он вызвал гнев лично Чаушеску. Негатив был смыт, звуковая дорожка стерта, остались лишь копии.

В 90-е годы общественное признание находят неизданные ранее произведения таких представителей старшего поколения, как философ К.Нойка (1908-1988), писатель И.Д.Сырбу (1919-1989), литературный критик М.Ницеску (1925-1989) и др.

Шедевром литературы сопротивления назвала критика опубликованный в 1992 и 1993 годах роман-эссе И.Д.Сырбу “Прощай, Европа”, работа над которым была закончена еще в 1985 г. В нем описываются ситуации характерные для литературы абсурда и прозы Оруэлла. Одновременно роман явился своеобразной репликой из коммунистического мира вольтеровскому “Кандиду”. В его основе лежит сатирическое повествование о несчастных приключениях молодого профессора Кандида, который в течение всей жизни был жертвой разнообразных обстоятельств. После десяти лет заключения профессор отправлен в турецкий населенный пункт Исарлак, население которого живет как в колонии азиатской империи. Из нормального мира Кандид попадает в своего рода нецивилизованный оазис, где политика поглотила все, но особо пагубно она сказалась на культуре. Профессор не в состоянии выносить всеобщего чувства стадности и рабства. В романе детально описывается разложение господствующего клана Тутела, который, находясь в зависимости от Высокой Порты, т.е. Москвы, обезглавливает всех, кто не хочет присоединиться к великим идеям, идущим из Центра.

Коммунистическому тоталитаризму автор романа противопоставляет, однако, не западную демократию (отсюда название книги), а природу, органическое начало. Это мир Старца, которого олицетворяет дед Кандида – крестьянин с гор.

Как отмечала критика, Сырбу размышляет таким образом, что может вызвать гнев как западников, так и балканистов. Ему свойственно острословие человека, находящегося в разладе со всем миром. “Наша Европа со всеми ее категориями права и рациональностью умерла. У нас в каждом уме – диктат Азии... Бог захотел, чтобы нас было мало, чтобы мы были слабыми, чтобы мы

были здесь и были постоянно под гнетом освободительной оккупации... Мы народ смиренных и обиженных, тысячу лет мы были под господством Большой Азии, триста лет – под игом Малой Азии. Что значат теперь несколько десятилетий самоуправляемой самооккупации?”

Несмотря на свои эссеистические особенности и многочисленные отступления, роман представляет читателю оригинальный для румынской литературы персонаж, который может быть охарактеризован как человек, который живет в скобках. Это не лишний человек, не побежденный человек, не человек, который не способен адаптироваться. Кандид – это натура сильная. Он терпит неудачи, не потому что не может приспособиться к историческим обстоятельствам, а потому, что история стала иррациональна, она пишется (и делается) великими мошенниками. Человек глубокий и духовный в этой жизни может иметь только статус вечного заместителя: “Всю жизнь я прожил в скобках, я был только неудачливым заместителем своего “я”. Почему я жалею? Разве я не являюсь частью народа заместителей в исторический период, когда и мой путь, и кафедру моего духа заняли и прошли другие, мое поколение не имело права на аттестационный экзамен... Сейчас, в конце моего странствия по жизни, я понял, что не оставил после себя ничего, я жил в анестезии скобок, в тисках гипса при сломанном позвоночнике”.

Земной путь Кандида, обстоятельства его жизни автор списывал из собственной биографии, которая характерна для старшего поколения интеллигенции, среди которой было много людей сложной, драматической судьбы, не избежавших участи быть жертвами произвола властей.

В печати 90-х годов к внутренней эмиграции отнесен и старейший румынский живописец Корнелиу Баба. Его творческий путь начался еще в довоенное время. Широко известны реалистические портреты художника, его постоянная обращенность к теме труда и быта простого человека. Все это, казалось, гармонично входило в социалистический реализм при Георгиу-Деже и не противоречило традиционализму Чаушеску. Но не так ощущал себя

мастер: “Только профессионализм помог мне пережить демагогию и догматизм 50-х годов”. Только в атмосфере революции “можно понять, каковы были терзания моей души в последние годы, души, склонной к драматическим переживаниям”. Именно в последние годы нравственно страдающий художник создает свои символические циклы “Страх” и “Сумасшедший король”, ставшие известными только после декабря 1989 г. В этих работах, говорил сам Баба, “выражена постоянная для моего творчества тема “портрета” нашего вечного одиночества” (36).

Эйфория и ожидания первых послереволюционных месяцев сменились трудностью выживания культуры в условиях рыночных реформ. Драматическую ситуацию испытали литературные и искусствоведческие журналы, издательства из-за финансовых трудностей. В этих условиях серьезным источником как политической, так и культурной информации стало телевидение. “Мы не можем скрыть беспокойства, которое вызывает вопрос о судьбе литературы в это трудное время. Мы с горечью наблюдаем, как снизился интерес к художественной литературе”, — писал литературовед И.Симуц (78, с.389).

Многие писатели и критики исчезли со страниц литературно-художественных изданий и появились в общественно-политических журналах. Но некоторым удается совмещать профессиональную деятельность с политикой.

Художественная критика 90-х годов изучает и широко использует методологию, разработанную в западной науке. Таким образом, свободно воплощается идея синхронизации Ловинеску, столь не поощрявшаяся высшим партийным руководством в 70-80-е годы. При этом приверженцы расширения методологических горизонтов критикуют последователей “эстетической” концепции Майореску, считая, что “для европейской интеграции критике необходимо изменение ментальности и духовного горизонта” (78, с.403).

Что касается художественного творчества, то и “западники”, и “традиционалисты” сосуществуют в меру финансовых возможностей для публикации. Падение престижа художественной культуры в

целом не затронуло, однако, мемориалистики. В 90-е годы предпочтительным жанром чтения становятся дневники, воспоминания, документы (М.Р.Параскивеску, П.Комарнеску, Ф.Адерки). Интерес вызывает и художественная проза, отражающая личные воспоминания (Р.Петреску, М.Х.Симионеску).

В отличие от 60-х годов в 90-е годы обращение к западной культуре имеет не только “эстетический”, но и идейно-экзистенциальный характер. Ему свойственно отрицание коммунистических ценностей, которые ассоциируются в первую очередь с Советским Союзом и русской культурой. При этом культура эпохи Чаушеску рассматривается целиком как “просоветская” и “антизападная”, что, как показывает наш анализ, не отвечает действительности. Это мнение объединяет и западников, и традиционалистов, несмотря на ярко выраженную конфронтацию.

На страницах таких изданий, как “Ромыния Маре”, “Время”, “Ватра”, звучат обвинения новых руководителей страны в недостаточной поддержке национальной идеи. Вся послевоенная эпоха предстает, например, в статьях М.Унгяну как период подавления румынской нации в духе “Пролеткульта и Коминтерна”, когда главное зло исходило с Востока.

Э.Папу, создатель тенденционной теории протохронизма, характеризуется в статьях М.Унгяну как “ангел безоружный перед агрессорами”. В память об ушедшем в 1993 г. в мир иной профессоре критик публикует несколько очерков, где обвиняет журналы “Ромыния литерарэ” и “Лучафэрул” в том, что в 70-е годы они выступали с резкой критикой необоснованной идеи Папу об “опережении” румынской культурой ценностей культуры общеевропейской. Папу, по словам Унгяну, “виноват лишь в том, что любой ценой хотел поднять достоинства румынской культуры” (84, с.95). С пафосом отвергает Унгяну обвинения в адрес Папу в том, что его теория была изобретена для поддержки национал-коммунистической доктрины Чаушеску. Все критики протохронизма представлены апологетами пролеткульта и Чаушеску. Свидетельством того, что и новые власти являются продолжателями Геориу-Дежа и

Чаушеску, Унгяну считает факт, что Эдгар Папу так и не был избран в Румынскую академию.

Живучесть традиционалистских тенденций в посткоммунистической Румынии, как это ни парадоксально после насильственного свержения национал-коммунистического режима, вполне очевидна. Это вызывает озабоченность у либерально настроенной прозападной части творческой интеллигенции. “Сегодня мы являемся свидетелями усиленного распространения любимых тем национал-коммунизма”, – пишет Л.Бойа (17, с.288). Если Дакия была сердцевиной культурной политики Чаушеску, то и в 90-е годы печать демонстрирует экстремистский “дакизм”. “Даки наводняют рынок печатной продукции, продвигая с помощью самых разнообразных и хитроумных способов идею первенства и превосходства румын” (17, с.288).

Массовая культура, как и при Чаушеску, дает тому многочисленные примеры. Один из них – творчество бывшего высокопоставленного сотрудника контрразведки П.Коруца, ставшего после 1989 г. автором многочисленных романов, которые основаны на воскрешении актуализированной мифологии даков. Эти романы “с жадностью поглощает многочисленная публика” (17, с.288).

“Утверждение внеисторической самобытности, политикорелигиозный фундаментализм, дьяволизация заграницы, вечно строящей заговор против румын, откуда следует необходимость бдительности и мощного государства – вот идеологический субстрат литературы, которая продолжает новыми, более изощренными способами манипуляции, когда-то практиковавшиеся службами Секуритате” (17, с.288). Все это, как считает Л.Бойа, свидетельствует о том, что румыны пока еще не освободились от историкополитических клише эпохи Чаушеску.

Один из примеров – неоднократное обсуждение на ТВ “актуального” вопроса, был ли столь любимый чаушистской пропагандой средневековый князь Влад Ценеш Дракулой-вампиrom или это – легенда, не имеющая ничего общего с реальностями национальной истории. В СМИ устами историков неустанно повторяется, что настоящий Влад Цепеш – образованный,

талантливый и мужественный князь — не имеет ничего общего со сказкой о кровожадном Дракуле.

Государственная политика также невольно демонстрирует свою приверженность традиционализму. Как отмечает Л.Бойа, прогулка по Музею национальной истории в Бухаресте позволяет увидеть отсутствие каких бы то ни было изменений. Закрыт лишь раздел новейшей истории. Все остальное осталось как при Чаушеску, в духе определяющей роли классовой борьбы и полного, непоколебимого единства румынской нации с древнейших времен. Отголоски эпохи Чаушеску проявляют не только в передачах официального ТВ, но и школьных учебниках. “Внимательный анализ официальной политики вскрывает настойчивое проявление изоляционистских тенденций, глубоко укоренившихся под кажущимся присоединением к европейским ценностям” (17, с.279). Так, школьные учебники обходят стороной французское влияние, которое радикальным образом изменило румынскую культуру XIX в. При этом модернизация XIX в. объясняется исключительно внутренними факторами, что “не соответствует исторической правде, но прекрасно демонстрирует навязчивые идеи периода до 1989 г.” (17, с.280).

Сходные в этом смысле интерпретации наблюдаются в отношении румынской средневековой культуры, из которой изымается влияние славяно-византийских элементов в угоду неповторимой самобытности Румынии. Красноречивый пример приводит Л.Бойа. В 1990 г. на волне патриотического подъема был переиздан учебник П.П.Панайтеску “История румын”. Учебник повторял издание 1943 г., в котором были отражены многие идеи легионерского движения. Но в новых условиях учебник оказался предметом традиционалистических нападок, так как, по мнению П.П.Панайтеску, формирование румынского народа по обеим сторонам Дуная проходило в средние века под влиянием славян, Влад Цепеш (любимый князь Чаушеску) был дегенератом, князь Михай Храбрый не обладал национальным сознанием, а французская модель для румынской культуры XIX в. являлась определяющей. В новых учебниках 1992-1993 гг. все наоборот, они “легко отказываются от

критического взгляда в угоду самобытности и старым мифологическим клише” (17, с.280).

Дальнейшее развитие румынской культуры предполагает освобождение от каких-либо культурных комплексов. Столкновение западничества и традиционализма сегодня имеет под собой, как считает А.Марино, причины социопсихологические. Их подтекстом выступают некие культурные комплексы. Первый – навязчивый комплекс “Европы”. В его основе лежит представление о незначительности, провинциальности румынской культуры, ее маргинальном состоянии. Этому противостоят мания величия, утверждение первостепенности румынских национальных ценностей. Это мнение, как правило, выражено очень агрессивно. Пример тому – работа Д.Замфиреску 1996 г. “Румынская культура – великая культура всемирного значения” (84).

А.Марино, объединяя эти противостоящие полюсы в единый комплекс неполноценности-величия, утверждает, что он “совершенно очевидно преобладает во всей нашей культуре” (52, с.343).

Особенность румынского национализма, как в прошлом, так и в настоящем, состоит в том, что он обращается к прошлому и будущему. Настоящее выпадает из его системы ценностей. Это мнение Х.-Р.Потапиевича, выраженное со свойственной ему резкостью в статье “Почему мне не нравятся наш национализм” (72, с.104-107). “Механизм, посредством которого сегодняшнее убожество замещается фетишизацией опереточного исторического пантеона прошлого и само собой разумеющегося величия будущего, является лишь банальной психологической компенсацией, типичной для слабых, неврастенических душ, не способных смотреть правде в глаза” (72, с.104).

Х.-Р.Потапиевич пишет, что все крайние националистические проявления прошлого и настоящего наносят лишь ущерб нации своей традиционалистской демагогией. “Наша преувеличенная восприимчивость к самым пагубным националистическим лозунгам контрастирует с нашим равнодушием к конкретным аспектам

патриотизма, предполагающего длительную напряженную политику” (72, с.106).

“Зло проистекает из нашей неспособности идентифицировать национальный идеал с настоящим, с умелой политикой защиты точно выверенных национальных интересов” (72, с.106).

Гражданское общество должно научиться защищать себя от интоксикации посредством истории. В этом, по мнению Л.Бойи, залог того, что румынская культура наконец перестанет подчиняться истории, угнетаться ее мифологией. “Вхождение в современность и европейская интеграция уже не могут строиться на мифологии с традиционалистскими акцентами” (17, с.292). –

Насколько реальна в ближайшем будущем такая перспектива и можно ли говорить о гражданском обществе в Румынии 90-х годов? Потрясенные неожиданным свержением Чаушеску и размахом массовых уличных выступлений конца 1989 – 90-х годов, некоторые наблюдатели поспешили сделать вывод о рождении в стране гражданского общества. Однако если иметь в виду, что неотъемлемым признаком гражданского общества является развитая система организаций населения, автономных от государственной власти, то на этот вопрос придется ответить отрицательно. Пока что можно констатировать лишь наличие предпосылок для такого процесса. “В Румынии, – как отмечала А.Мунджиу, – никогда не существовала традиция добровольных ассоциаций ее граждан” (55, с.117). Главной причиной этого является полусельский характер румынского общества, который сохраняется до сих пор, несмотря на интенсивную социалистическую индустриализацию прошлых лет. А именно крестьянам, а также новым, недавно урбанизированным группам, как показывают социокультурные анализы, свойственно поведение традиционалистского типа. Его характерной чертой является отсутствие навыков самостоятельной оценки ситуаций и событий. Именно эти группы населения в первую очередь становятся жертвами манипуляций над общественным сознанием. Обследования групп населения с низким образовательным уровнем, в частности, показывают, что Чаушеску оценивается как одна из великих фигур исторического пантеона. Голод и холод, которые терпело население

при Чаушеску, не принижают, по мнению респондентов, значения его личности как лидера. Одна из анкет 1992 г. показала, что 72% опрошенных согласны с утверждением: “Многое было плохо при Чаушеску, но такой лидер, как он, нам нужен сегодня” (55, с.140). При этом наибольшую поддержку в общественном сознании находит патриотизм Чаушеску, смысл которого для 80-х годов резюмируется следующим образом: “Чаушеску защищал нас от Советского Союза” (55, с.139). Но как отмечала А.Мунджиу, в 90-е наши собеседники соглашались, что Чаушеску был патриотом, однако менее всего они мотивировали его патриотизм антисоветизмом, а скорее фактом, что при нем “Румынию уважали во всем мире” (55, с.139).

Острота национального вопроса в Румынии в послевоенные десятилетия постоянно поддерживалась как внутренними, так и внешними политическими факторами. Геополитическое положение современной Румынии, включающей Трансильванию с большим количеством венгерского населения и не включающей Бессарабию, культурное наследие которой исторически относится к румынскому этносу, объясняет обостренное чувство национальной принадлежности в политике, культуре и просто в индивидуальном сознании. Поэтому способы и формы утверждения идей национальной самобытности приобретают порой крайние, гротескные черты, что, однако, не может служить плодотворному национальному развитию. Это отдаляет румынскую культуру от идей просвещения, либерализма и интеграции, которые сегодня лежат в основе развития европейской цивилизации.

Исключительность любой национальной культуры, ее замкнутость и герметизм должны восприниматься сегодня как архаизм, принадлежащий крайнему национализму межвоенного периода.

### Список литературы

1. Ковальджи К. Поэзия, молодость, зрелость // Из современной румынской поэзии. – М., 1974. – С. 5-18.

2. Львова Е.П. О некоторых типологических тенденциях изобразительного искусства конца XVIII – первой половины XIX века в странах Балканского региона. – М., 1974. – 207 с.
3. Светлов И. Современная румынская скульптура. – М., 1974. – 207 с.
4. Фридман М.В. Идеино-эстетические течения в румынской литературе XIX-XX вв. – М., 1989. – 304 с.
5. Фридман М.В. Румынская литература // История литератур Восточной Европы после второй мировой войны. – М., 1995. – Т.1. – С. 533-581.
6. Фридман М.В. Человек и общество в румынской прозе 70-х годов // Проблемы развития литератур европейских социалистических стран после 1945 года. – М., 1985. – С. 311-330.
7. Чаушеску Н. Речь Генерального секретаря Румынской коммунистической партии Н.Чаушеску на торжественном собрании по случаю 65-летия создания РКП. 8 мая 1986 г. – Бухарест, 1986. – 14 с.
8. Чаушеску Н. Румыния по пути построения развитого социалистического общества. – Бухарест, 1972. – Т.6. – 948 с.
9. Anchetă noastră // Rev. de istorie și teorie lit. – Buc., 1983. N1. – P.23.
10. Andreescu V. Mutatii tematice și formale în acuarela românească a ultimii sfert de secol // Studii și cerc. de istoria artei. Ser. Arta plastică. – Buc., 1976. – T. 23. – P. 135-156.
11. Andrițoiu A. Politicul nu exclude modernitatea // Era socialistă. – Buc., 1974. – N 24. – P. 24.
12. Antologia literaturii române de avangardă. – Buc., 1969. – 583 p.
13. Baba C. Din carnetul unui pictor // Rom. lit. – Buc., 1990. – N 5. – P 1.
14. Bădescu I. Clasicismul monumental tarănesc // Luceafărul. – Buc., 1987. – N 32. – P. 2.
15. Balan I.D. Octavian Goga. – Buc., 1975. – 469 p.
16. Balota N. Urmuz. – Cluj, 1970. – 165 p.
17. Boia L. Istoria și mit în conștiința românească. – Buc., 1997. – 303 p.
18. Calinescu M. Eseuri critice – Buc., 1967. – 146 p.
19. Carandino N. Autori, piese, și spectacole (1966-1970). – Buc., 1973. – P. 242.
20. Carneci M. Despre postmodernism în Europa de Est // Rom. lit – Buc., 1994. – N 13. – P. 21.
21. Ciulei L. Teatrulizarea picturii de teatru // Teatrul. – Buc., 1956. – N 2. – P. 52-56.
22. Civilizația socialistă și valorile ei. – Buc., 1975. – 239 p.
23. Comănescu P. Curente în artă românească modernă a secolului XX // Arta plastică. – Buc., 1965. – N 11. – P. 539-542; N 12. – P. 610-611, 645-647; 1966. – N 1. – P. 15-17, 39.
24. Comunicarea de masă și spațiul public în perioada de tranziție. – Buc., 1993. – 233 p.
25. Congresul al IX-lea al Partidului Comunist Român. – Buc., 1965. – 863 p.
26. Cosma A. Romanul românesc și problema omului contemporan. – Cluj, 1977. – 363 p.
27. Cosma G. Pictura “naivă” în cercuțul valorilor artistice și în contextul culturii populare din România // Studii și cerc. de istoria artei. Ser. Arta plastică. – Buc., 1976. – T. 23. – P. 195-214.
28. Cărmălniceanu O.S. Literatura română între cele două războaie mondiale. – Buc., 1972. – Vol. 1. – 662 p.; 1974. – Vol. 2. – 672 p.

29. Crohmalniceanu O.S. Literatura romana si expressionismul. – Buc., 1971. – 307 p.
30. Crohmalniceanu O.S. Urmuz. Pagini bizare // Rom.lit. – Buc., 1971. – N 2. – P. 15.
31. Culcer D. Tendinte actuale // Amfiteatru. – Buc., 1980. – P. 4-5.
32. Deac M. Impresionismul in pictura romaniasca. – Buc., 1976. – 115 p.
33. Despre stagiunea 1970-1971 si unele probleme privind pregatirea stagiunii 1971-1972 // Teatrul. – Buc., 1971. – N 8. – P. 5-24.
34. Dimisianu G. Literatura romana, una si indivisibila // Rom.lit. – Buc., 1990. – N 2. – P. 1.
35. Doinas St.A. Fazele revolutiei noastre // Rom.lit. – Buc., 1990. – N 1. – P. 11.
36. Dumitrescu S. Corneliu Baba: "Cred in imprevisibil" // Rom.lit. – Buc., 1990. – N 5. – P. 18.
37. Dungaciu D. "Procesul comunismului" sau "procesul national ismului romanesc" // Miscarea. – Buc., 1995. – N 8. – P. 4.
38. Everac P. Incontro merge teatrul romanesc? – Buc., 1975. – 203 p.
39. Gabanyi A. Der rumanische Kulturkongress // Osteuropa. – Stuttgart, 1977. – N 2. – S. 131.
40. Gafita M. Teatrul-eseu al lui Paul Everac. // Everac P. Trei piese – eseu. – Buc., 1974. – P. 5-45.
41. Georgescu P. Irationalismul agresiv // Viata rom. – Buc., 1972. – N 2. – P. 82-92.
42. George A. Note despre cazul lui Eugen Barbu. – Rom.lit. – Buc., 1994. – N 10. – P. 10.
43. Ioanid C. False delimitari // Viata rom. – Buc., 1971. – N 3. – P. 142.
44. Ionescu E. Un interviu cu Eugen Ionescu // Rom.lit. – Buc., 1990. – N 4. – P. 21.
45. Ionescu G. Legea patrimoniului, cea mai batjocorita dintre legile tarii // Contempotanul. – Buc., 1990. – N 6. – P. 1,3.
46. Iorgulescu M. Despre Marin Preda // 22. – Buc., 1990. – N 26. – P.10.
47. Irimescu I. Epoca de aur // Arta. – Buc., 1986. – N 1. – P. 1.
48. Manolescu N. Bujor Nedelcovici "Al doilea mesajer" // Rom.lit. – Buc., 1990. – N 2. – P. 14.
49. Manolescu N. Contraditia lui Maiorescu. – Buc., 1970. – 325 p.
50. Margineanu I. Serinificatii ale dramei poetice romanesti // Studii si cerc. de istoria artei. Ser. Teatru, muzica, cinematografie. – Buc., 1978. – T. 25. – P. 91-102.
51. Marino A. De ce se citeste critica? // Rom.lit. – Buc., 1971. – N 3. – P. 10.
52. Marino A. Politica si cultura. – Iasi, 1996. – 370 p.
53. Mucu D. Scutra istorie a literaturii romane. – Buc., 1995. – Vol. 2. – 455 p.; 1996. – Vol. 3. – 445 p.
54. Micu D. "Gindirea" si gindirism. – Buc., 1975. – 1042 p.
55. Mungiu A. Romanii dupa 89. – Buc., 1995. – 326 p.
56. Mineu M. Critice. – Buc., 1969. – Vol. 1. – 222 p.; 1971. – Vol. 2. – 271 p.
57. Momentul liric actual // Viata rom. – Buc., 1975. – N 10. – P. 1-15.
58. Nedelcovici V. Aici si acum. – Buc., 1996. – 304 p.
59. Negoitescu I. Monica Lovinescu si Virgil Ierunca // Rom.lit. – Buc., 1990. – N 2. – P. 19.
60. Nitescu M. Sub zodia proletcultismului. – Buc., 1995. – 399 p.
61. Ornea Z. Horia Sima sau abilitatea esuata. – Rom.lit. – Buc., 1994/ – N 10. – P. 9.
62. Noica C. Modelul cultural european. – Buc., 1993.

63. Paleologu A. Pentru analiza conceptelor de specific national si traditie // Viata rom. – Buc., 1967. – N 2. – P. 130-134.
64. Panaitescu P.P. Introducere la istoria culturii romanesti. – Buc., 1969. – 297 p.
65. Paler O. "In sfirsit toate iluziile sint permise" Dialog cu Andrei Plesu, ministrul culturii // Rom.lit. – Buc., 1990. – N 1 – P. 1.
66. Papu E. Din clasicii nostri Contributii la ideea unui protocronism romanesc. – Buc., 1977 – 207 p
67. Petrescu L. Literatura romana de dupa 1965 // Steaua. – Cluj, 1979. – P. 6-7.
68. Petrescu V. Memento // Viata rom. – Buc , 1970. – N 4. – P .96-103
69. Plenara Comitetului Central al Partidului Comunist Roman 3-5 noem. 1971. – Buc., 1971. – 502 p.
70. Poanta P. Protocronism sau sincronism? // Steaua. – Cluj-Napoca, 1977. – N 10. – P. 2.
71. Pop I. Avangardismul poetic romanesc. – Buc., 1969. – 285 p.
72. Patapievici H.-R. Politice. – Buc., 1997. – 358 p.
73. R. Humor nefericit // Viata rom. – Buc., 1971. – N 2. – P. 130-131.
74. Saceanu A. Teatrul si publicul. – Buc., 1977. – 224 p.
75. Silvestru V. Clio si Melpomena. – Buc., 1977. – 270 p.
76. Silvestru V. Evolutia conceptelor teatrale // Teatrul. – Buc., 1974. – N 6. – P. 25-34.
77. Spectacole in cerneala. – Buc., 1972. – 240 p.
78. Simut I. Incursuni in literatura actuala. – Oradea, 1994. – 411 p
79. Sorescu M. Setea muntelui de sare. – Buc., 1976. – 276 p.
80. Tascu V. Romulus Guga: "Nebunul si floarea" // Viata rom. – Buc., 1971. – N 6. – P. 139.
81. Ulici L. Literatura romana contemporana. – Buc , 1995. – 551 p.
82. Ungureanu C. Mircea Eliade si literatura exilului. – Buc., 1995. – 181 p.
83. Valorificarea critica a mostenirii culturale. – Buc., 1972. – 206 p.
84. Ungheanu M. Scriitorii de la miezul noptii. – Galati, 1996. – 257 p.
85. Zamfirescu D. Cultura romana, o mare cultura cu destin universal. – Buc., 1996.
86. Zamfirescu D. Permanenta patriei. – Buc., 1980. – 382 p.
87. Zamfirescu D. Studii si articole de literatura romana veche – Buc., 1967. – 235 p.
88. "Viata romaneasca" si "Igaz Szo" despre idealul uman si eroul literaturii contemporane // Viata rom. – Buc., 1971. – N 3. – P. 109-126.

Т.Г.БИТКОВА  
ТРАДИЦИОНАЛИЗМ И ЗАПАДНИЧЕСТВО  
В СОВРЕМЕННОЙ РУМЫНСКОЙ КУЛЬТУРЕ

Научно-аналитический обзор

ЛР № 020990 от 15.05.95 г.

---

Подписано к печати 22/II-99 г.

Формат 60х84 /16

Печать офсетная

Бум.кн.-журн.

Свободная цена

Усл.-печ.л. 4,5

Уч.-изд.л. 4,2

Тираж 250 экз.

Заказ № 30

---

ИНИОН РАН, 117418, Москва, Нахимовский пр-кт, д. 51/21

Отпечатано в типографии ИНИОН РАН

119890. Москва, М.Знаменский пер., д.11, стр. 3

тел.: 291-28-87

042(02)9

