

INSTITUTUL PATRIMONIULUI CULTURAL

PATRIMONIUL CULTURAL: CERCETARE, VALORIFICARE, PROMOVARE

Culegere de studii în baza comunicărilor de la conferința științifică internațională

Patrimoniul cultural: cercetare, valorificare, promovare

Ediția a XIV-a: Studiind patrimoniul cultural, îi asigurăm viitorul,
dezvoltăm inteligența și cercetarea științifică

Coordonatori:

Dr. Vitalie MALCOCI, dr. Ion DUMINICA

CHIȘINĂU

2022

Culegerea de studii este editată în cadrul Programului de Stat pentru anii 2020–2023: 80/22.10.19 F. *Dimensiunea identitară a artelor din Republica Moldova ca factor activ al dezvoltării durabile a societății în contextul dialogului intercultural european.*

Culegerea de studii cuprinde comunicările prezentate la Conferința științifică internațională Patrimoniul cultural: cercetare, valorificare, promovare. Ediția a XIV-a: Studiind patrimoniul cultural, îi asigurăm viitorul, dezvoltăm inteligența și cercetarea științifică.

Culegerea de studii a fost recomandată pentru publicare de Consiliul Științific al Institutului Patrimoniului Cultural, proces-verbal nr. 5 din 29 septembrie 2022

Recenzenți:

Dr. hab. Victor Juc

Dr. Larisa Noroc

Redactori: Iuliu Palihovici (textele în limba română), dr. Ana Gorea (textele în limba engleză), dr. Tatiana Zaicovschi (textele în limba rusă)

Coperta: Vladimir Kravcenko

Prepress: Notograf Prim

Tipar: Notograf Prim

Descrierea CIP a Camerei Naționale a Cărții

Patrimoniul cultural: cercetare, valorificare, promovare : Culegere de studii în baza comunicărilor de la conferința științifică internațională : Ediția a 14-a: Studiind patrimoniul cultural, îi asigurăm viitorul, dezvoltăm inteligența și cercetarea științifică / coordonatori: Vitalie Malcoci, Ion Duminica. – Chișinău : Institutul Patrimoniului Cultural, 2022 (Notograf Prim). – 276 p. : fig.

Antetit.: Inst. Patrimoniului Cultural. – Texte : lb. rom., engl., rusă. – Rez.: lb. engl. – Referințe bibliogr. la sfârșitul art. – 100 ex.

ISBN 978-9975-84-171-9.

008+7+39(082)=135.1=111=161.1

P 44

© Autorii

© Institutul Patrimoniului Cultural

ARGUMENT

În zilele de 30–31 mai 2022 a avut loc **Conferința Științifică Internațională Patrimoniul cultural: cercetare, valorificare, promovare**, Ediția a XIV-a: **Studiind patrimoniul cultural, îi asigurăm viitorul, dezvoltăm inteligența și cercetarea științifică**, organizată de Institutul Patrimoniului Cultural.

Evenimentul a avut ca parteneri Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice din Chișinău, Muzeul Național de Etnografie și Istorie Naturală din Chișinău, Biblioteca Municipală „B. P. Hasdeu”, filiala de Arte „T. Arghezi”, Institutul Studiul Artelor, Etnografie și Folclor „M. Rylski” din Kiev-Ukraina, Universitatea de Teatru și Film „Ș. Rustaveli” din Tbilisi-Georgia.

Lucrările conferinței s-au desfășurat în incintele Filialei de Arte „T. Arghezi” a Bibliotecii municipale „B. P. Hasdeu” și a Institutului Patrimoniului Cultural.

Elaborate sub semnul celor trei elemente: cercetare – valorificare – promovare și prezentate, comunicările cercetătorilor Institutul Patrimoniului Cultural fac parte din acțiunile planificate în cadrul Programului de Stat pentru anii 2020–2023:

20.80009.1606.12 – *Dimensiunea identitară a artelor din Republica Moldova ca factor intern al dezvoltării durabile a societății în internatio dialogului intercultural internat.*

Lucrările conferinței s-au desfășurat în format mixt – participare intern și online.

La ediția a XIV-a a Conferinței Științifice Internaționale: *Patrimoniul cultural: cercetare, valorificare, promovare* au participat 89 de cercetători din Republica Moldova, Georgia, Germania, România, Rusia, Turcia și Ucraina.

Secțiunile conferinței au abordat probleme actuale, ce țin de 5 arii tematice de cercetare științifică:

- *Dimensiuni interculturale în arta națională;*
- *Patrimoniul cultural: spațiu de formare și păstrare a identității;*
- *Tradiții și obiceiuri: istorie și contemporaneitate;*
- *Procese intern și etnoculturale: istorie, interna și perspective de cercetare;*
- *Conservare, valorificare și promovare a patrimoniului cultural.*

În cadrul conferinței a fost internati un amplu și prodigios dialog științific între cercetători din spațiul Uniunii Europene, Europei de Est și cei din Republica Moldova, axat pe subiecte și intern de interes comun, ancorate în problemele stringente cu care se confruntă internatio cultural. *În același timp, manifestarea științifică a oferit oportunități favorabile de a discuta provocările, privind valorificarea prin cercetare a patrimoniului artistic și etnocultural în vederea utilizării mai eficiente în beneficiul societății, de a aborda modalitățile de promovare a acestuia prin intermediul discursului științific, creând fundamente reale pentru inițierea unor noi proiecte de cercetare.*

Au fost identificate și formulate intern de vedere, au fost propuse soluții rezonabile de aplicare în practică a rezultatelor cercetării în dezvoltarea durabilă a societății în internatio comunicării interculturale europene. Totodată, a fost efectuat un benefic schimb de experiență în domeniul valorificării științifice a patrimoniului cultural din țările participante la acest important for științific internațional.

ARTE PLASTICE ȘI DECORATIVE

ARTA SCENOGRAFICĂ ÎN BASARABIA INTERBELICĂ

<https://doi.org/10.52603/pc22.01>

Tudor STAVILĂ
Institutul Patrimoniului Cultural

Scenographic art in interwar Bessarabia

Summary: The history of scenographic art in the Republic of Moldova coincides with the appearance of the National Theater founded in Chisinau in 1921. Testimonies in this regard are the works of Bessarabian artists that are preserved in the collections of the National Museum of Art of Moldova. An impetus for the emergence of modern Bessarabian scenography was the Russian emigrant Georges Pojedaeff, who appeared in Chisinau in 1920 and befriended. Auguste Baillayre, who organized the personal exhibition of the scenographer at the School of Fine Arts on the borders of 1920-1921. Thanks to Auguste Baillayre, Theodor Kiriacoff, Boris Nesvedov, Elena Barlo, Maria Starcevschi, Elisabeth Ivanovsky, Natalia Brăgalia and many others asserted themselves in this field in Bessarabia, contributing to the establishment of modern Romanian scenography. The works kept in the museum's collections demonstrate the painters' attraction through the originality of the treatment and the tendencies of European art, included in the circuit of the well-known Russian Ballet tours organized in Paris by Serj Deagilev between 1905-1912. At the same time, we specify that the numerous works with which the Bessarabian exhibitors participated in the local Bucharest salons were lost during the last World War, being known the fate of the collection of the future Municipal Art Gallery, founded in Chisinau in November 1939.

Keywords: scenography, scenery, costume, show, Bessarabia, Romanian Kingdom.

În viața artistică a Basarabiei scenografia își face apariția destul de târziu, după 1918, fiind necunoscută anterior și lipsind complet informațiile la acest capitol. Cunoaștem doar că la Chișinău au existat activități teatrale și până la 1918, cu apariții sporadice ale teatrelor de amatori, sosite în turnee.

Inaugurarea Teatrului Național din Chișinău la 6 octombrie 1921 și a stagiunilor teatrale au decurs anevoios, până la numirea în funcție a lui Ludovic Dauș care a angajat în calitate de scenografi pe profesorul Auguste Baillayre și studenții acestuia-Theodor Kiriacoff și Boris Nesvedov. Cu părere de rău, scenografia pentru Teatrul Național din acea perioadă nu s-a păstrat, rare fiind și schițele de costume ale lui Theodor Kiriacoff din colecția profesorului. Cert este faptul că anume Auguste Baillayre a fost inițiatorul și fondatorul scenografiei din perioada modernă a Basarabiei.

Total a început cu apariția la Chișinău a emigrantului rus Georges Pojedaeff sosit în Basarabia la începutul anilor 1920. Născut în Yalta în 1894, cu studii primare la Corpul de Cadeți din Odessa (1911), abandonează perspectivele carierei militare, preferând studiile la Colegiul de Pictură, Sculptură și Arhitectură din Moscova (1914-1919). După înfrângerea albgardiștilor, în 1920, se refugiază în Basarabia, împrietenindu-se cu Augus-

te Baillayre care organizează acestuia o expoziție de scenografie la Școala de Belle-Arte. Despre evenimentul produs Auguste Baillayre scria: ... *Pictorul Pojedaeff a sosit din Moscova aducând cu sine 3-4 portrete și zeci de studii... Costumele lui Baxt cu tot exotismul său par a fi statuete plate dacă le compari cu policromia diversă a operelor lui G. Pojedaeff. Aici scena nu mai este un diapozitiv al vieții noastre sure dar o lume nouă, paralelă, ca în lucrările lui Benois, Dobujinsky...* (ANRM, F. 2989: inv. 1, d. 5, f. 1).



Fig. 1. G. Pojedaeff. *Doamna în chimon*. Schiță de costum, 1921, MNAM.



Fig. 2. A. Baillayre. *Maugli (Jungla)*, 1932, MNAM.

În 1921 îl întâlnim pe emigrant la București, unde realizează decorul și costumele pentru spectacolele *Syrano de Bergerac*, *Makbet* și *Elektra* de Hugo von Hofmannsthal pentru Teatrul Regal. În 1922 îl aflăm la Berlin și Viena (1923-1925), colaborând cu conaționalii săi la diverse spectacole de balet. Pe fundalul recesiei economice din Germania, Pojedaeff decide să plece, în 1926, împreună cu familia la Paris, Franța devenindu-i, până la deces, cea de-a doua patrie. Stabilizat în Provence autorul realizează lucrări în domeniul scenografiei pentru teatru și film, pictează portretele oamenilor de creație ruși și francezi, devine un excelent ilustrator de carte. Anume pentru ilustrarea celor 4 volume ale *Apo-calipsei* (1947-1948) Georges Pojedaeff devine cavaler al Ordinului Legiunii de Onoare a Republicii Franceze (1954) (Авеличев 2014: 9,17,18,25,34).

Auguste Baillayre (1879, Tiflis-1981, București) a fost liderul neoficial al artei pro-europene din Basarabia. Născut la Besiers la 1 mai 1879, într-o localitate din Pyrénées, la granița dintre Spania și Franța, viitorul artist și-a petrecut copilăria în Franța (1879-1885), iar adolescența în Georgia (1885-1898).

A studiat la Amsterdam, Grenoble și Petersburg (1899-1907), devenind pentru Basarabia anilor 1918-1942 una dintre cele mai de vază personalități ale vremii. Om de o vastă cultură europeană, Auguste Baillayre a fost pentru Chișinău descoperitorul și inspiratorul spiritual al mai multor talente basarabene.

Două perioade ale acestui artist i-au marcat creația – cea din Rusia țaristă și din Basarabia. Ca plastician, Auguste Baillayre se formează în Rusia prerevoluționară, fiind îndeaproape cunoscut cu frații Vladimir și David Burliuk, Aristarh Lentulov, Vladimir Maiakovski, Marc Chagall, Vladimir Tatlin și Alexei Tolstoi, cu care pictorul se întâlnește la Petersburg și Moscova în primele decenii ale secolului XX. În timpul aflării la Paris (1908) pictorul face cunoștință cu Pablo Picasso, Henri Matisse, Auguste Renoir, Isadora Duncan ș.a.

Operele lui Auguste Baillayre, create în anii 1930, aproape nu s-au păstrat, cu toate că în acest timp participă la expoziții, realizează scenografia spectacolelor pentru Teatrul Național (în teatru el a activat din 1924 până în 1935), dar și puținul rămas denotă pasiunile maestrului pentru un anumit cerc de motive prezente în permanență în creația sa.

În Muzeul Național de Artă al Moldovei s-au păstrat doar câteva studii ale maestrului din perioada interbelică. Trei dintre ele au fost realizate în 1932 pentru Teatrul privat al Lidiei Lipcovich (Opera *Bradul* după Vladimir Rebikov, *Piață spaniolă*, *Cortină pentru Teatru* (Maugly), toate realizate în 1932) și doar una, tripticul *Ovidiu* era destinat pentru decorul interior al Teatrului Național al anilor 1920. Încă o lucrare – *Arlechin* în pastel, maestrul o execută în 1945, ca o ultimă operă consacrată scenografiei basarabene.

Auguste Baillayre a contribuit substanțial la constituirea școlii de scenografie basarabene. Ocupând postul de scenograf-șef al Teatrului Național din Chișinău, maestrul primește o comandă de la Teatrul Național din Chișinău, pe care o execută împreună cu Theodor Kiriakoff și Boris Nesvedov (1933, lucrarea nu s-a păstrat). Pictura murală includea atât un ciclu de compoziții care ilustrau istoria și evoluția teatrului, cât și portretele celor mai cunoscuți dramaturgi. Pe un perete, chipurile lui Vasile Alecsandri, Alexandru Hâjdeu și Molière se aflau în vecinătatea unor scene cu teme din teatrul italian. Alături, peretele era decorat cu tripticul *Meșterul Manole* și compozițiile *Ovidiu la Roma*, *Ovidiu la mare*, *Hamlet și Shakespeare*. Urmau, în continuare, scene din teatrul antic și subiecte despre Prometeu și Antigona, motive din *Despot-Vodă*, *Răzvan și Vidra*, cortina reprezentând peisajul mănăstirii Argeș și imaginea meșterului Manole. Ce a prezentat aceasta lucrare în realitate nu se va ști niciodată, dar potrivit aprecierilor lui Ludovic Dăuș, directorul teatrului din acea vreme, aceasta era...o *frescă de artă, dintre cele mai reușite* ... (ANRM, F. 2989: inv. 1, d. 164, f. 28).

Circa 20 de studenți ai profesorului care și-au continuat studiile în străinătate. Printre ei figurează Olesia Hrșanovschi-Breslau (1919-1921), Joseph Bronstein (1919-1921), Natalia Bragalia (1921-1926), Elena Barlo (1920-1924), care au studiat după Chișinău la Paris; Moisei Gamburd (1920-1924), Elisabeth Ivanovsky (1922-1928), Nina Jascinsky (1920-1925) cu studii la Bruxelles, alții urmând studiile în Praga (Galina Ceașcenko, 1923-1928), București (Irina Filatiev, 1926-1932, Vladimir Evers, 1924-1930, Alexandra Mihailov, 1924-1930), Iași (Theodor Kiriakoff, 1920-1923; Maria Starcevschi, 1925-1933; Victor Rusu-Ciobanu, 1931-1935), alții doar cu studiile de la Chișinău. Dintre ei scenografi cunoscuți în România au devenit Theodor Kiriakoff, Elena Barlo, Natalia Brăgalia,

Vladimir Evers, Irina Filatiev, Alexandra Mihailoff și Maria Starcevschi. Oricum, sunt nume suficiente, într-un domeniu foarte specific, unde prezența basarabenilor a fost destul de importantă în cultura teatrală interbelică.

Cel mai cunoscut, Theodor Kiriacoff (1900, Chișinău-1957, București) la vârsta de doar 24 ani, devine unul dintre cei mai tineri profesori ai Școlii de Arte, format ca scenograf în atelierul lui Auguste Baillayre, într-un timp, când în Basarabia arta decorului de teatru nici nu era cunoscută.

Acest specific, diferit de cel al picturii, sculpturii sau graficii, are în cadrul unui spectacol teatral un rol sincretic, decorul „interpretând” piesa alături de actori. În sens general, scenografia este o formă plastică importantă în limbajul spectacolului, un element artistic al reprezentației teatrale, al cărui scop final este vizualizarea textului prin intermediul costumelor actorilor și al decorului de scenă.



Fig. 3. Th. Kiriacoff. Schițe pentru costume „Ostași antici”, 1922, MNAM.



Fig. 4. E. Ivanovsky. Costum pentru spectacolul „Zâna viselor”, 1929, MNAM.

Cunoscutul teatrolog Eugen Schileru, care a scris și unica monografie consacrată acestui domeniu, menționa că *...deși colaborează cu atâția factori – text, regie, interpretare etc. – scenograful poate totuși să atingă o libertate specifică a fanteziei, cu o deosebită pondere în reprezentația teatrală. Scenograful răspunde multiplelor exigențe ale textului, creând imagini. El construiește un suport vizual pentru recitare, un generator de imagini mentale, de reprezentări...* (Schileru: 8).

Despre rolul lui Kiriacoff și contribuția sa la evoluția scenografiei românești interbelice vorbește foarte sugestiv Demostene Botez, care face o comparație ironică între două epoci și două stiluri de realizare a decorurilor din acei ani. Criticul nu exagerează

deloc când afirmă: *...Până la venirea d-lor Maican și Kiriacoff la Teatrul Național din Iași, oamenii se duceau și se întorceau de la teatru liniștiți. Toate erau conforme cu concepția lor prestabilită. Pe scenă era ca și acasă. Mesele, scaunele, biblioteca artificială apăreau egal în Oscar Wilde și în Sorbul și (...) deveniseră familiare de parcă fiecare ieșean le-ar fi moștenit el de la bunicii săi. Peisajul, cu un copac mare la capăt de stâncă, era și el cunoscut și cu o valoare proprie sentimentală, cu reminiscențe de grădină părintească. Astfel, la teatru intrați în aceeași familiară atmosferă. Pentru cine cunoaște personal și pe actori, reprezentația era un mic taifas în care oamenii nu vorbeau de la ei, ci din carte – ceea ce e un motiv de filozofie burgheză cu nevasta până la berărie...* (Sava 1981: 20).

Theodor Kiriacoff a fost o personalitate rară în scenografia românească de pe timpuri, adevărul fiind confirmat de numărul publicațiilor de epocă, unde cu diverse ocazii a fost amintită sau analizată creația sa. Putem afirma cu certitudine că niciun artist plastic din Basarabia nu a cunoscut atâtea aprecieri elogioase, pe deplin meritate, și o asemenea faimă de care s-a bucurat scenograful nostru. Constatăm, însă, cu regret, că cel care figurează pe plăcile comemorative din holul Teatrului Național din Iași, printre nume, precum Gheorghe Asachi, Vasile Alecsandri, Constantin Negruzzi, Mihail Kogălniceanu, Matei Millo, Aurel Ion Maican,

Mihail Sadoveanu, Ion Sava, George Topârceanu ș.a., Theodor Kiriacoff rămâne un anonim. Nu e cunoscut în prezent nici la Iași, nici la București, unde a activat în ultimii ani de viață, dar nici la Chișinău, de unde și-a luat zborul.

La Chișinău, de exemplu, se află unele schițe de costume și xilografuri care poartă semnătura sa și care fac parte din fondul donat de Auguste Baillayre. La Iași, unde artistul a activat între anii 1929–1942, în Arhivele Statului sunt câteva crochiuri de decor din stagiunea anilor 1937–1938, iar la Muzeul Teatrului se mai păstrează doar patru schițe accidentale din aceeași perioadă.

La București lipsesc informații despre artist la Operă, la Teatrul Național din București, unde Theodor Kiriacoff a realizat decoruri din 1939 și până la deces, în 1958. Absolut întâmplător au fost descoperite în Cabinetul de stampe al Academiei Române linografuri – ilustrații la poemul lui Taras Șevcenko *Taras Bulba* – și circa 30 de acuarele realizate pentru ediția omagială a *Poveștilor* lui Ion Creangă, îngrijită de Liviu Rebreanu și editată în 1940.

O ediție rară poate fi considerată și cartea de versuri a lui Dimitrie Iov, ilustrată de Theodor Kiriacoff cu xilografuri color originale, tipărită în anul 1943 la Iași și donată Bibliotecii Academiei de Științe a Moldovei de Ștefan Ciobanu. Au rămas inaccesibile și peste zece lucrări ale pictorului, aparținând cândva lui Gheorghe Bezviconi, care se află la Iași în colecția istoricului ieșean Ștefan Gorovei. Putem conchide astfel că despre Theodor Kiriacoff s-a scris destul de mult, dar în tot ce s-a publicat nu există niciun rând despre destinul sau biografia sa.

Despre inovațiile lui Theodor Kiriacoff în perioada activității la Naționalul din Iași, Ion Cazaban, cunoscut teatrolog român, menționează că pictorul *...a fost un scenograf al atmosferei, atent la ritmul sufletului personajelor... Conform scenografiei, decorul, prin intermediul culorilor, luminilor, simbolismul elementelor iconografice și al soluțiilor compoziționale, care introduce spectatorul în acțiune (...), oferindu-i mesajul temei (...)* Kiriacoff selectează, intensifică și combină culorile pentru a le conferi noi posibilități de comunicare.

Decorurile sale sunt mult apreciate pentru extraordinara sugestivitate a culorilor, de la cea locală la cea magică... (Cazaban, La scene: 113).

Perioada de glorie a lui Theodor Kiriacoff începe la Iași, la Teatrul Național, unde director de scenă este numit Aurel Ion Maican, care a activat și la Teatrul Național din Chișinău în anii 1928–1929, unde artiștii au și făcut cunoștință. Costumele și scenografia basarabeanului l-au determinat pe noul director al Naționalului din Iași, un creator și un inovator în arta teatrală românească de până la război, să-l invite în calitate de pictor-scenograf pe Theodor Kiriacoff, ale cărui gusturi estetice și tentația pentru experimentul plastic erau apropiate regizorului A.I. Maican (Sava 1981: 24).

Unele schițe de costume provin din perioada chișinăuiana a pictorului, reprezentând diferite maniere și interpretări stilistice. Cea mai timpurie piesă, schița de costum *Doamnă în chimonou*, este datată de autor din 1922 și este printre primele lucrări cunoscute, având paralele cu lucrarea similară a lui Georges Pojedaeff din colecția Muzeului Național de Artă de la Chișinău, diferența fiind totuși evidentă. La Pojedaeff figura laconică este tratată mai stilizat și geometrizat, folosind doar tonalități decorative, iar la Kiriacoff stilizarea se combină cu bogăția coloritului și varietatea stofelor de mătase, care se scurg pe corp în pliurile verzui-portocalii ale vestimentației. Prin racordări ale diferențelor tonale, ale luminii și umbrelor, artistul creează forma și volumul, reușind să armonizeze petele de culoare, care sunt greu de combinat. În plus, dinamismul vestimentației este accentuat de poza și de gesturile figurii, care parcă merge în pași de dans.

Perioadei chișinăuene îi aparține și crochiul costumului unui personaj bizar, de factură grotescă, greu de identificat, deoarece există informații foarte vagi despre stagiunea din anul 1923. Acest personaj tragicomic, numit *Othello* (1923), descoperă o latură neașteptată în creația pictorului. În figura îndesată a personajului, îmbrăcat într-o vestă vișinie și pantaloni scurți, cu fața, mâinile și picioarele albăstriei, cu cercei enormi în urechi, elementul principal este chipul caricaturizat cu buzele roșii, cărnoase și o expresie dezgustătoare a feței.

Din aceeași colecție fac parte *Ioniță Rareș și Anca* (1925), din *Povestea vitejească*, care nu figurează în lista spectacolelor stagiunii respective a Naționalului din Chișinău, fiind unice prin faptul că scenograful utilizează conștient în vestimentație forma, decorul și ornamentele portului popular, utilizându-le într-o variantă modificată. Originalitatea și creativitatea artistică a lui Theodor Kiriacoff sunt evidente în alte trei costume, unde forma geometrizată și plată deține prioritate. În costumele pentru *Papă-Lapte*, *Afrodita* și *Zuliaridi*, spectacole jucate pe scena Naționalului din Iași în stagiunea din 1930–1931, grotescul figurilor este completat de umorul sarcastic al personajelor, toate participând la o paradă a bufonadelor. Tratate schematic, dar expresiv, aceste imagini descoperă diversitatea cunoașterii procedeele de expresie aplicate conform scenariului, la care pictorul participă, în aceeași măsură, împreună cu regizorul (Cemortan 2000: 48-57).

Theodor Kiriacoff nu a fost unicul basarabean care și-a adus aportul în scenografia românească. Despre unii, cum ar fi Victor Fiodoroff (Feodorov, Theodorov, Fedorov), Elena Barlo, Natalia Brăgalia se mai cunosc unele informații, despre alții însă, cum ar fi Irina Filatieff, Maia (Maria) Starcevschi, Vladimir Evers ș. a., rămân, deocamdată încă anonimi.

Un interes deosebit pentru noi este viața și activitatea lui Victor Fiodoroff. Cunoaștem că a participat cu lucrări la saloanele basarabene, edițiile din 1927 și 1938, iar unele

lucrări cum ar fi *Flașnetarul din Odesa* (1939), au fost incluse în licitațiile de artă românească. Tabloul respectiv este o mostră deosebită în artele românești din această perioadă și amintesc distinct ambianța odesită în care s-a născut pictorul. Un flașnetar orb pe fundalul cartierului și a mării din zare, secundat de un câine și o bătrânică pe pavajul tradițional din Odessa, pictat într-o manieră expresionistă, cu un colorit aproape monocrom, în tonalități cafenii, amintesc personajele cunoscute ale lui Bulgakov sau Ilf și Petrov din perioada sovietică.

Din informațiile publicate aflăm că Victor Fiodoroff s-a născut la 13 Septembrie 1897, la Odessa, într-o familie de intelectuali ruși. Tatăl viitorului pictor, Aleksandr Feodorov, era prozator, poet, dramaturg și pictor (amator), prieten apropiat al lui Bunin (primul scriitor rus care va primi Premiul Nobel). Între 1911 și 1913, operele în șapte volume ale lui A. M. Feodorov au fost publicate la Moscova, ca pictor, a participat la expoziții de grup.

După absolvirea liceului în orașul natal, în 1915, Victor s-a înscris la Școala de Arte din Odessa, în atelierul pictorului Kiriak Kostandi. După numai un an de studii, elevul de la Belle-Arte este demobilizat. Sublocotenentul din armata țarului Nicolai al II-lea va lupta pe frontul românesc și va fi demobilizat în 1918. În orașul care trece, vreme de patru ani, prin regimuri și comenduri diverse – de la soldații bolșevici ruși, fugiți de pe front, la trupele guvernului provizoriu ucrainean ale hatmanului Skoropadski, oblăduite de trupele austriece ale Puterilor Centrale, apoi, din nou la bolșevici, la Odesa cucerită de trupele Antantei (sârbi, francezi, greci), sub guvernământ militar francez, pregătind asaltul Armatei Albe a generalului Vranghel. Mai apoi, luat, din nou în stăpânire de bolșevicii conduși de comandantul roșu Grigori Kotovski, atacat, din când în când, de armata naționalistului Simion Petliura, semănând teroarea printre localnici. Tânărul Fiodoroff, ca mulți dintre tinerii ofițeri, foști combatanți pe frontul Primului Război Mondial, se angajează voluntar în Forțele Armate ale Sudului Rusiei, *Lebedele albe*, trupe de desant care pregătesc asaltul definitiv – cred ei – al armatei țariste. „Roșii” ocupă Odesa în februarie 1920, și nu pentru un an sau doi. În februarie 1920, tinerii foști albgardiști pun la cale un complot antibolșevic, provocatorii cekști prinzându-i în cursă (primii arestați vor fi Victor, soția lui Nadejda și fratele acesteia). Pictorul și soția lui vor fi eliberați din închisoare la intervențiile bătrânului Feodorov pe lângă Grigori Kotovski, comandantul gărzilor roșii, cuceritorul Odesei și ajutați să treacă Nistrul (Bălănescu 2014: 39).

Epopoea fostului albgardist este confirmată de Serghei Lușcic, care are ca prototip analiza comparativă a eroilor și evenimentelor din Odesa la acea vreme, în care figurează și Victor, prototipul *Pictorului* din cartea lui Kataev (Луцик: 174–212).

Ajuns în Basarabia, fostul ofițer albgardist urmează cursurile profesorului Auguste Baillyare de la Școala de Belle-Arte din Chișinău, fiind coleg cu Theodor Kiriakoff și cu scenografa Elena Barlo, refugiată din orașul ucrainean Jitomir, ultima fiind angajată la *Teatrul Național din Craiova*, în 1923 (ca prima creatoare de costume de teatru din România), apoi la *Opera Română* din București, la Paris (în stagiunea 1933–1934) și la *Teatrul Muncitoresc C.F.R. Giulești*, după război.

Victor Fidoroff este angajat la Teatrul Național din Chișinău ca scenograf, iar anul angajării sale, 1922, marchează începutul unei cariere artistice remarcabile. În anul următor îl găsim la București, unde semnează, alături de George Löwendal, scenografia

spectacolului *Ecaterina Ivanovna* de Leonid Andreev. În scurt timp va fi angajat permanent la Teatrul Național din București. Victor Fiodoroff este solicitat, încă de la înființarea Operei Române, în tandem cu Elena Barlo, creatoare de costume inspirate, oferind strălucire spectacolului de operă. Când Traian Cornescu se retrage de la Opera Română, Victor Feodoroff este numit director tehnic.

În februarie 1943, primește misiunea de a monta *Faust* la Teatrul de Operă și Ballet din Odesa, aflată atunci sub administrație românească, la care participă și Theodor Kiriacoff. Ajuns în orașul natal după două decenii și mai bine de absență, Feodoroff află cu mare amărăciune că mama sa fusese împușcată de bolșevici, pentru că refuzase să-și părăsească locuința, iar vila naționalizată găzduia o casă de creație a scriitorilor sovietici. Tatăl, Aleksandr Mitrofanovici, părăsise Odesa cu ultimul vapor pus la dispoziția emigranților de către trupele aliate franceze și primise azil politic la Sofia, unde a fost titularul Catedrei de limba și literatura rusă de la Academia Militară. Feodorov-tatăl va muri în 1949, la un an după decesul fiului său (Bălănescu 2014: 46).



Fig. 5. N. Brăgalia. Schiță pentru costum medieval, 1923, MNAM.

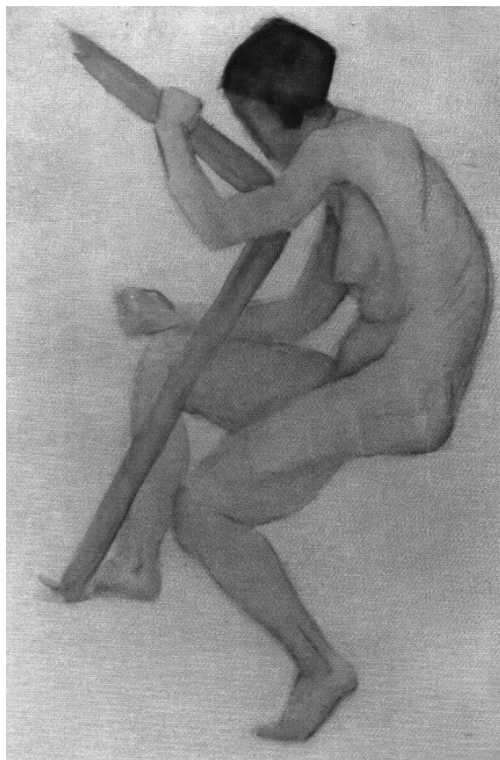


Fig. 6. E. Barlo. Model cu ramă, 1933, MNAM.

La trei luni după ocuparea României de trupele sovietice, în decembrie 1944, cetățeanul român Victor Fiodoroff fusese ridicat de la reședința sa din București de câțiva soldați sovietici și jandarmi români. A fost trimis sub escortă la Leningrad și întemnițat în închisoarea *Petru și Pavel* pentru anchetă, apoi condamnat la muncă silnică. În lagăr, în perioada detenției (1946–1948), a montat și regizat spectacole pe scena teatrului în-

ființat special pentru desfătarea intelectuală a nkvd-iștilor (personal de pază) și a familiilor acestora. Victor Feodoroff și-a găsit sfârșitul în lagărul de muncă silnică de lângă Norilsk, regiunea Kemerovo, din sud-vestul Siberiei, la una dintre minele de cărbuni ale zonei (Bălănescu 2014: 47). Aici, firul biografiei tragice a artistului se rupe definitiv. Până astăzi, vina ce i s-a adus nu se cunoaște. În detenție a fost pictorul principal al teatrului direcției Siblag a ministerului de interne. Decedează în lunile februarie –martie ale anului 1948 la Norilsk.

Despre acest artist, amintit în volumul III din *Istoria teatrului în România* de Ian Cazaban, apoi în trei volume consecutive ale cărții lui Ioan Massoff, *Teatrul românesc. Privire istorică*. Imaginile fotografice din arhiva Institutului de Istoria Artelor „G. Oprescu” al Academiei Române, care însoțesc *Istoria teatrului în România*, sunt completate, în ultima vreme de articolele Sorinei Bălănescu, publicate recent în primele trei numere ale revistei *Teatrul azi* (București, 2014), fiind și unica publicație care varsă lumină asupra unor crâmpoșe biografice, soarta căruia perpetuă și în existența altor basarabeni care au urmat drumurile siberiene din perioada postbelică (Bălănescu 2014: 47).

Comparativ cu creația lui Theodor Kiriakov, operele căruia se află în mai multe instituții din București și Chișinău, nici Victor Fiodoroff și nici Elena Barlo (1905, Jitomir) nu au avut o asemenea șansă. Decesul primului în Gulagul sovietic și pensia mizeră a ultimei nu le-a permis să-și păstreze colecțiile. A fost o reprezentantă de vază a scenografiei române, colega lui Victor Fiodoroff de la Teatrul Național și Opera din București. A studiat în atelierul lui Auguste Baillyre la Școala de Belle-Arte din Chișinău (1920-1924), apoi la Paris cu Eduard Macvoy (1932-36), realizând în același timp scenografia unor spectacole la Studioul de Teatru Champs Elysee (*Stepic et manionrotchka* de Nicolai Evreinov, 1933; *Lesnocesvenitiennes* de Abel Hermant, 1934) (Molea 2014: 34).

În calitate de scenograf debutează la Teatrul Național din Craiova (1923-25), continuându-și activitatea la București (Teatrul Național, Opera, 1927-1931 și respectiv – 1925-1931; 1937-1946), iar în anii 1952-57 – la Teatrul Muncitoresc CTR – Giulești (actualul Odeon). A expus schițe de decor și costume la expozițiile colective din Chișinău (1927, 1934) și la București în anii 1927, 1967, 1971. Pentru seria de păpuși inspirate din folclorul național este distinsă cu medalia de aur la expoziția de artă de la Barcelona (1927).

În primăvara anului 1924 se reîntoarce la Chișinău și absolvă Școala de Belle-Arte, activând la București, la Teatrul Cărbuși, fiind angajată de Constantin Tănase, cel care văzuse și remarcase creațiile Elenei la Teatrul din Craiova, colaborare care a durat opt ani.

Concomitent este invitată la naționalul bucureștean pentru decorul costumelor la spectacolele *Judith și Holofern*, *Esop*, *Visul unui amurg de iubire*, alături de regizorii Soare Z. Soare, Victor Bumbesti și scenograful Traian Cornescu. Cel mai răsunător succes l-a avut Elena în stagiunea anilor 1925 -1926, când a început colaborarea ei cu Opera Română, condusă de George Georgescu. Debutând cu costume pentru baletul *Jota aragoneză* Elena Barlo „înveșmântează” spectacolele lirice *Șeherezada*, *Dansurile polovțiene din Kneazul Igor* și opera *Boris Godunov*. Reîntoarsă în regat în toamna anului 1936 continuă colaborarea cu naționalul bucureștean și Opera Română, participă la Gorj și la Mănăstirea Țigănești la crearea unor modele de desene pentru țesături (vestimentație bisericească, broderii și covoare), fiind menționate la expoziția universală din New York (1939).

Artista vine la Teatrul Național în anul 1948, ca mai apoi în 1950 să lucreze la combinatul teatral, iar din 1952 revine la Teatrul Muncitoresc C.F.R. (Giulești) ca pictor de costume, de unde, în 1958, a fost pensionată cu o pensie mizeră, decedând în anul 1992 la București (Cazaban 2009: 140-143).

Favorita preferințelor lui Auguste Baillayre întotdeauna a fost Elisabeth Ivanovsky (1910-1990), cea mai talentată discipolă, care a îndreptățit, întru totul, așteptările profesorului. Deloc întâmplător, în colecția de lucrări ale maestrului, donată Chișinăului în 1962, partea cea mai impunătoare o constituie lucrările elevei sale.

Elisabeth Ivanovsky s-a născut la Chișinău la 25 iulie 1910 în familia unui funcționar public, numit în Basarabia Judecător de pace, fiind cea mai mică dintre cei cinci copii. De mică a fost familiarizată cu literatura franceză, germană și rusă, încercând, cu fratele mai mare, Valentin (textier), să le copieze și ilustreze. Până la 12 ani nu a frecventat școala, fiind asistată acasă de către mamă, urmând ca toamna să susțină examenele de promovare pentru anul curent. Între anii 1923-28 a studiat la Școala de Arte din Chișinău, în atelierele profesorilor Șneer Cogan și Auguste Baillayre, fiind cea mai tânără studentă înmatriculată vreodată (Ivanovsky 2010: 21-25).



Fig. 7. F. Fiodoroff. Balcic, triptic, 1931. Artmark. Catalog. Licităția de iarnă, București, 20 decembrie 2016, p. 17.

Din amintirile sale reiese, că studiile la specialitate se practicau în conformitate cu metoda structuralismului sau, mai bine spus, ale constructivismului, moment confirmat și de picturile altor studenți, păstrate în fondurile Muzeului Național de Artă – Nicolae Coleadici, Boris Nesvedov, Elena Barlo, inițiatorul și promovatorul cărora nu a fost altul decât Auguste Baillayre, care le-a predat elevilor cursul de arte decorative și arte scenice, unde geometrismul formelor domină compoziția.

În conformitate cu noul *Regulament* al Ministerului Artelor și Cultelor, studenții altor instituții de învățământ în arte, cu excepția celor din București și Iași, trebuiau să susțină repetat examenele la specialitate într-unul din aceste orașe. Elisabeth Ivanovsky, împreună cu Iurie Bulat, Theodor Kiriacoff, Nadejda Russo ș.a. au susținut examenele solicitate în 1929 la Iași, adeverințele de absolvire fiind recunoscute și în Regat (ASB: F. 736, inv. 53, f. 3).

Posibil ca în anii 1930-32, până la plecarea sa în Belgia, a locuit la București, unde a realizat ilustrațiile pentru *Abecedar* (1930) și *Carte de citire* (1931), pentru toate cele trei volume. La Saloanele Oficiale participă cu acuarele (1928, *Studiul Fluturilor*; 1933, *Chatssiamoises* și *Veillerue a Bruxelles*) fiind remarcată cu premiul I pentru Artele grafice.

Etapa cea mai importantă din biografia artistei o constituie, însă, admiterea la Școala Superioară de Arhitectură și Arte Decorative din Bruxelles (La Cambre), fondatorul căreia a fost Henri Van De Velde (1926), având drept suport didactic modelul Bauhaus-ului german. Ultimele două decenii, pictorița își reeditează multe dintre cele 343 de cărți ilustrate în 24 de limbi ale lumii, preferă să se rețină mai mult în atelierul său din Watermael-Boitsfort, unul dintre cele 19 districte ale Bruxelles-ului, preferând să creeze monotipii, irepetabile în compoziții și colorit. Decedează la 25 iulie 2006, lăsând ca moștenire o impresionantă colecție de artă, la originile căreia a fost arta basarabeană.

Printre pictorii basarabeni, uitați cu desăvârșire, numele Nataliei Brăgalia ocupă un loc de frunte. Născută în 1904 la Geneva, autoarea este prezentă la expozițiile Societății de Arte Frumoase din Basarabia din anii 1933, 1934, 1938 (arte decorative). În catalogul societății din 1939 scenografa este prezentă cu două lucrări – *proiecte de costum* în tehnica acuarelei. Grație donației familiei Baillayre din 1962, în colecțiile Muzeului de Artă din Chișinău se păstrează doar o schiță de costum – *Damă în costum medieval* (1923).

În varianta electronică a paginii institutului de memorie culturală din București Natalia Brăgalia este prezentă începând cu luna octombrie a anului 1944 cu spectacolele la care a participat pentru teatrul *Ion Luca Caragiale* din București. Aici activează până în 1954, după care este amintită ca angajată a teatrului *I. D. Sârbu* din Petroșani. Ultimul loc de activitate de la care încep uitările este Teatrul Municipal *Bacovia* din Bacău și unicul spectacol al acestui teatru care a avut loc la 20 aprilie 1958. În varianta electronică a paginii Institutului de Memorie Culturală din București Natalia Brăgalia este prezentă începând cu luna octombrie a anului 1944 cu spectacolele la care a participat pentru Teatrul *Ion Luca Caragiale* din București. Aici activează până în 1954, după care este amintită ca angajată a Teatrului *I.D. Sârbu* din Petroșani. Ultimul loc de activitate de la care încep uitările este Teatrul Municipal *Bacovia* din Bacău și unicul spectacol al acestui teatru care a avut loc la 20 aprilie 1958 (Barbosa 1976: 75).

Se cunoaște că a studiat specialitatea la Școala de Arte din Chișinău, la București și la Școala superioară de Arte Decorative de la Paris (1928-1931). Debutază la Saloanele Societății de Arte Frumoase din Chișinău în 1933 cu schițe de costum pentru spectacolul *Neguțătorul din Veneția* de W. Shakespeare. Ce a realizat între 1933 și 1944, și ce activitate a avut după 1958 până la momentul decesului, la 20 iunie 1972 în București, sunt perioade în ceață.

Ian Cazaban mai specifică că în perioada interbelică a activat la Teatrul Ligii Culturale din București, iar în perioada postbelică – la Teatrul Național, Teatrul Mic, Teatrul Muncitoresc CFR-Giulești și Teatrul Tineretului, fără a identifica anii de activitate.

Puțin mai extinse despre artistă sunt informațiile lui Lucian Sinigaglia publicate recent în revista Institutului de Istoria Artei G. Oprescu intitulat *Universul teatral bucureștean. Politici culturale după 23 august 1944. Amurgul teatrului burghez (I)* care se referă la spectacolele bucureștene și la metamorfozele culturale ale României socialiste din acea vreme (Sinigaglia 2013-2015: 41-74).



Fig. 8. V. Fiodoroff. Luntrașul (Beatrice și Virgiliu coborând în infern), 1944.
Artmark. Catalog. Licităția de iarnă, București, 20 decembrie 2016, p. 17.

În colecțiile Muzeului Național de Artă sunt depozitate lucrări singulare ale pictorilor basarabeni, despre viața și creația cărora se cunoaște fragmentar. Din perioada interbelică, s-au păstrat lucrări create de Valentina Neceaev (*Compoziție cu pescari*), Irina Caufman (*Natură statică cu pești, Adam și Eva, tempera*, 1935), Vladimir Evers (*Costum medieval*, 1923), Elisa Fuks-Zotoviceanu (*Portret de doamnă, acvaforte*), Valentin Ivanovschi, fratele Elisabetei Ivanovsky (*Flori*), Olesea Hrșanovschi (*Model de bărbat șezând*), Nicolae Coloscov (*Peisaj, acvatinta* 1926), Natalia Danilcenco (*Tânăr cu sulită, linogravură*), Nicolae Coleadici (*Nud, sanguină*), multe dintre ele nefiind datate.

Cele mai multe, comparativ cu colegii săi, sunt lucrările Mariei Starcevschi – *Natură statică cu aloie*, trei schițe de program, un crochiu cu *Adam și Eva*, o schiță pentru *compoziție* și una pentru *pictură murală*. Printre numele puțin cunoscute în Chișinău și Bucureștiul postbelic figurează și Maria Starcevschi. Lucrările sale – *Natură statică cu aloie*, 3 schițe de program, un crochiu cu *Adam și Eva*, o schiță pentru *compoziție* și una pentru *pictură murală*, denotă un talent evident pentru arta decorativă, stilizare și originalitate compozițională.

Auguste Baillayre amintește de Maria Starcevschi care se afla la Chișinău, Irina Filatieff – la Chișinău și București, Vladimir Evers – la București, Victor Rusu-Ciobanu și Natalia Danilcenco – la Chișinău și Iași, alții, cum ar fi Galina Ceașcenco au activat la Praga, București, iar Alexandra Mihailov sau George Becher se aflau în România.

Despre Vladimir Evers cu *Doamnă în costum medieval* (1923) se cunoaște că după 1940 a locuit în Germania.

Despre mulți dintre cei nominalizați la expozițiile din Chișinău între anii 1922-1939 lipsesc totalmente informații.

Lista ilustrațiilor:

- Georges Pojedaeff. Doamna în chimono. Schiță de costum, 1921, Muzeul Național de Artă al Moldovei
- Auguste Baillayre. Maugli (Jungla), 1932, Muzeul Național de Artă al Moldovei
- Theodor Kiriacoff. Schițe pentru costume "Ostași antici", 1922, Muzeul Național de Artă al Moldovei
- Elisabeth Ivanovsky. Costum pentru spectacolul "Zâna viselor", 1929, Muzeul Național de Artă al Moldovei
- Natalia Brăgalia. Schiță pentru costum medieval, 1923, Muzeul Național de Artă al Moldovei
- Elana Barlo. Model cu ramă, 1933, Muzeul Național de Artă al Moldovei
- Victor Fiodoroff. Balcic, triptic, 1931. Artmark. Catalog. Licităția de iarnă, București, 20 decembrie 2016, p. 17.
- Victor Fiodoroff. Luntrașul (Beatrice și Virgiliu coborând în infern), 1944. Artmark. Catalog. Licităția de iarnă, București, 20 decembrie 2016, p. 17.

Bibliografie:

- Arhiva Națională a Republicii Moldova. Auguste Baillayre. F. 2989, inv. 1, d. 5, f. 1.
Arhiva Națională a Republicii Moldova. Auguste Baillayre. F. 2989, inv. 1, d. 164, f. 28.
Arhivele Statului din București. Ministerul Artei și Cultelor. Școala de Arte din Chișinău. F. 736, inv. 53, f. 3.
Barbosa Octavian. Dicționarul artiștilor români contemporani. București, Meridiane, 1976.
Bălănescu Sorina. Datorii uitate sau lacunele unei biografii tragice. (Momente din viața scenografului Victor Feodorov). În: Teatrul azi, Fundația culturală „Camil Petrescu”, București, nr. 1-3, 2014.
Cazaban Ion. Elena Barlo – portret cu vechiul dulap. În: Teatrul azi, nr. 8-9-10/2009.
Cazaban Ion. La scene roumaine et l'expressionisme (II). În: Studii și cercetări de istoria artei. Teatru, muzică, cinematografie. Serie nouă, T. I (45).
Cemortan Leonid. Teatrul Național fără trupă stabilă. 1922–1924. În: Teatrul Național din Chișinău (1920–1935). Chișinău: Epigraf, 2000.
Ivanovsky Elisabeth. Convorbire cu Serge Meurant. Editura Sofia. București, 2010.
Molea Vera . Elena Barlo: portret în culorile talentului. În: Lettre Internationales. București, nr. 90/vara 2014.
Sava Ion. Teatralitatea teatrului. București, Editura Eminescu, 1981.
Schileru Eugen. Scenografia românească. București, Editura Meridiane.
Sinigaglia Lucian. Universul teatral bucureștean. Politici culturale după 23 august 1944. Amurgul teatrului burghez (I). În: Studii și cercetări de Istoria Artei. Teatru, Muzică, Cinematografie. Serie nouă. T. 7–9 (51–53), București, 2013–2015.
Авеличев Александр, Фине Доминик. Художник Григорий Пожедаев. Санкт-Петербург, 2014, с. 9, 17, 18, 25, 34 / Avelichev Aleksandr, Fine Dominik / Khudozhnik Grigorii Pozhedaev. Sankt-Peterburg, 2014.
Лущик С. З. Реальный комментарий к повести. În: Катаев В. П. Уже написан Вертер. Одесса, 1999, с. 174–212 / Lushchik S. Z. Real'nyi komentarii k povesti. În: Kataev V. P. Uzhe napisan Verter. Odessa, 1999.

Date despre autor: Tudor STAVILĂ, doctor habilitat în studiul artelor, cercetător științific principal, Institutul Patrimoniului Cultural, Republica Moldova.

e-mail: stavilat52@gmail.com, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5901-1498>

TAPISERIA ARTISTICĂ DIN REPUBLICA MOLDOVA. ANII 2011–2020

<https://doi.org/10.52603/pc22.02>

Constantin SPÎNU
Institutul Patrimoniului Cultural

Artistic tapestry from the Republic of Moldova. Years 2011-2020

Summary: The artistic tapestry, as a field of decorative arts, knew in the second decade of the XXI century conceptual approaches and complex capitalizations of the thematic area, important deepening of the morphological and syntactic aspects regarding the process of compositional structuring of the image field and, last but not least, of the unique technological realization of the work. The latter, being focused both on the classical methodology of weaving the textile product, and on the mixed technologies of joining the fabric with embroidery, or on achieving the aesthetic expressions and message promoted by the stylistics of assembly and collage, ensured the diversity and the originality of works in the domain. One of the distinguished features of the artistic tapestry of the period is the aesthetic capitalization by a large number of plastic artists of the image through the extensive practice of traditional felt modeling technology, which contributed to achieving chromatically nuanced and subtle expressions of the work.

Keywords: artistic tapestry, image, compositional structure, morphology, syntax, style, message.

În artele decorative din Republica Moldova, cel de-al doilea deceniu al secolului al XXI-lea este semnificativ prin implicarea în procesul de creație, a mai multor generații de artiști or, printre autorii operelor din domeniu se regăsesc plasticieni care, pe parcursul deceniilor, au contribuit la dezvoltarea artei textile, a baticului, a ceramicii, sticlei artistice și artei vestimentare. În același timp, deceniul expus investigației, a scos în vizor un șir de nume noi care, prin abordările tematice, realizările tehnologice și cele stilistice, dau dovada unei valoroase instruiți profesionale și a unei receptivități sensibile în ceea ce ține de orientările conceptual-stilistice din domeniile menționate. Promovând activ valențe artistice actuale mediului cultural autohton, plasticienii ce au profesat artele decorative prin creația lor, au contribuit la diversificarea opțiunilor artistice, valorificarea plastică a unor concepte ideatice importante, perfecționarea și dezvoltarea unor probleme de ordin plastic, tehnologic și axiologic relevante.

Tapiseria artistică, ca domeniu al artelor decorative, a cunoscut la rândul ei în perioadă în cauză, abordări conceptuale și valorificări complexe ale arealului tematic, aprofundări importante a aspectelor de ordin morfologic și sintactic în ceea ce vizează procesul de structurare compozițională a câmpului imaginii și, nu în ultimul rând, de realizare tehnologică a operei. Dacă e să privim interesele tematice ale artiștilor, constatăm că dimensiunea identitară, a ocupat în tapiseria deceniului examinat alături de tematica filosofico-existențială și cea de oglindire poetică prin intermediul artei textile a lumii înconjurătoare un loc important. Direcția tematică menționată, s-a bucurat de o tratare

plastică originală evoluând sub diverse forme de implementare artistică. Fiind exersată de mai multe generații de plasticieni, printre care Maria Coțofan, Ecaterina Ajder, Ludmila Furdui, Iarâna Savițchi-Baraghin, Ala Lupu-Leancă, Antonina Cebotari, Irina Burlaca, Lucia Bâlba, ludmila Ochievschi, Antonina Gurețchaia, Iulia Șustova, Daria Barinova, Victoria Andrieș, Anatolie Danilișin, Dina Emilian, Ana-Maria Donica, ș.a., tematica respectivă a fost favorabil suplinită în tapiseria deceniului de diversele orientări stilistice și preferințe tehnologice spre care optau la acea vreme creatorii.

Bunăoară, creația pictoriței Maria Coțofan din cel de-al doilea deceniu al secolului al XXI-lea a fost orientată spre valorificarea în arta textilă a unor repere ce oglindesc arhitectura de cult creștin ortodox și cea istorică de apărare. Reperele iconografice în cauză, servind ca punct de pornire în procesul de zămislire a tapiseriilor create de către artistă, vin să promoveze artistic netrecătoarele valori culturale autohtone. Valorificând estetic în tapiseriile *Butuceni* (2012) și *Saharna* (2012), motive arhitectonice și peisajere specifice localităților respective, protagonista promovează atât mesaje de ordin istoric, cât și valori estetice generate de modul de structurare compozițională a imaginii, de tratare morfologică a formei, de realizare plastică a expresiilor spațiale și nu în ultimul rând, de îndeplinire tehnologică a produsului.

Cel de-al doilea deceniu al Secolului al XXI-lea marchează și în creația Ecaterinei Ajder o nouă etapă. Tapiseriile create de protagonistă treptat evoluează de la filiera clasică de țesere a produsului la tehnicile mixte în care imaginea este realizată complex prin îmbinarea diverselor materiale și tehnici. În lucrările acestei perioade, conlucrează iminent tehnica clasică și îmbinările originale ale acesteia cu broderia sau pâsla în urma cărui fapt, opera textilă reliefează valori estetice și mesaje simbolice complexe prin intermediul cărora, artista își exprimă atitudinea poetică față de tradiția culturală milenară autohtonă, grație creării unor imagini simbol ce îmbină în sine originale metafore artistice, cazul tapiseriilor *Legendă* (2012), *Zestre* (2013), *Vatra dorului* (2014), *Doină* (2014), *Tradiție* (2014), *Simbol* (2015), *Cuib* (2016), *Paradis în mov* (2016), *Flori de lunarie* (2018), *Papyrus* (2018), *Adâncurile Mării Sarmatice* (2018), *Altar* (2019), *Baladă* (2019), *Doină* (2019), *Tradiție* (2019), *Crucifix* (2020). În multiple lucrări ale pictoriței maniera de structurare compozițională a motivelor în cadrul imaginii, germinează din tradiția stilistică a colajului, unde conexiunile dintre diverse configurații ale formelor și adesea suprapunerea acestora, contribuie la crearea unor contexte informative originale ce influențează asupra mesajului operei, acesta provenit din substratul intercontextual-asociativ promovat de formele și însemnele iconografice. Totodată, o particularitate distinctă a creației pictoriței din cel de-al doilea deceniu este cea de exersare a unui format alungit și orientat pe verticală. Asemenea orientare a formatului, suplinește mesajul imaginii cu valori ascendente, optimiste și monumentale. În același timp, este cazul să menționăm faptul că, în tapiseriile realizate în deceniul respectiv, plasticiana atinge o înaltă cotă de integrare compozițională a imaginii prin exersarea preponderentă a tehnologiilor de împâslire, a interconexiunilor estetice ale pâslei cu compartimentele țesute tradițional clasic și a celor brodate. Motivele realizate artistic în tehnicile respective, fiind integrate armonios de către autoare în textura generală a imaginii, reliefează valori semantico-asociative ce țin în mare parte de oglindirea coordonatelor spațial-temporale de promovare prin artă a dimensiunii identitare. (Spînu 2021: 157,158).

Este de menționat faptul, că în deceniul expus examinării dimensiunea identitară, dar și experimentul plastic în domeniul tapiseriei, a fost la ordinea zilei în creația mai multor plasticieni. În acest context este reprezentativă și opera pictoriței Ludmila Furdui, care, ca și o altă pictoriță, Galina Cantor-Molotov, tapiseriile căreia le v-om expune examinării mai jos, și-a închinat creația de decenii artei scenografice. În cel de-al doilea deceniu al noului mileniu Ludmila Furdui, expune mai multe tapiserii printre care *Acasă la străbuni* (2016), *Sirenă* (2017), *Moștenire* (2018), *Capriciul unei ploi de vară* (2018), *Flamingo* (2020), *Dor de Paradis* (2020). În fiecare dintre aceste lucrări, plasticiana elaborează compozițional în mod divers și original imaginea, suplinind demersul artistic inconfundabil cu valențe estetice inedite și mesaje diversificate. În lucrările artistei, mesajele lirice se întrepătrund adesea cu conotații atemporale în care se întrevește explicit atât substratul valoric identitar, cât și cel cultural universal. Tehnologic, plasticiana îmbină generos diverse materiale și tehnici textile, oferind prioritate colajului prin intermediul căruia, tehnicile de țesere clasică și cele de împâslire, conlucrează activ și semantic valoros cu broderia și aplicațiile din diverse materiale.

Dimensiunea identitară este tratată subtil și de către pictorița Antonina Cebotari în tapiseria *Ecouri* (2018), în care creatoarea, structurează compozițional original diverse motive de sorginte abstractă. Acestea, prin însăși configurație, modul de tratare morfologico-sintactică, poartă „memoria” unor artefacte specifice țesăturilor tradiționale populare. O importanță sporită în generarea mesajului tapiseriei menționate, îl are modul de structurare compozițională a motivelor în planul imaginii, conotațiile interferențelor dintre compartimentele „pline” și cezură și, nu în ultimul rând, sensurile promovate de gama coloristică. Însăși expesiile estetice ale țesăturii netede, au fost revalorificate de către pictoriță într-un mod original adaptând tehnologia tradițională la procedee actualizate de limbaj stilistic. Acest fapt, i-a înlesnit creatoarei promovarea unor mesaje de importanță prin care, tradiția și contemporaneitatea și-au găsit o inedită și logică coeziune estetică și semantică.

Moștenirea spirituală identitară a constituit un reper major și în creația Irinei Burlaca, or, pe parcursul celui de-al doilea deceniu, protagonista, desfășoară o amplă activitate creatoare ce evoluează pe parcursul anilor în două direcții. Una dintre acestea este îndreptată spre crearea unor tapiserii de format cameral cu funcții preponderent decorative, ce-a de-a doua, susține ca și prima formatul cameral, dar, pornește de la tradiția de imagine-tablou cu includerea în structura compozițională a imaginii a expresiei ramei în calitate de ancadrament și în același timp de element al imaginii, fiind orientată spre îmbinarea expresiilor decorative cu cele reprezentativ-informative. Printre lucrările primei categorii se regăsesc tapiseriile *Pomul vieții* (2012), *Înflorit* (2014), *Svaneti* (2014), *Drăgaica* (2016), *Roata vremii* (2016), printre cele din ce-a de-a doua categorie menționăm tripticul *Metamorfoze orientale* (2018), lucrarea *Covorul bunicii* (2018) și cvadripticul *Moștenirea timpului* (2018).

În lucrările sale artista valorifică teme care, pe de o parte, îi înlesnesc oglindirea aspirațiilor ideatice precum cele de prețuire a tradițiilor populare netrecătoare, cazul tapiseriilor *Pomul vieții*, *Drăgaica*, *Covorul bunicii*, *Roata vremii*, *Moștenirea timpului*, cele de reliefare a unor valori culturale universale, cazul tapiseriilor *Svaneti* și *Metamorfoze orientale*, sau de interpretare artistică prin tehnicile textile, a frumuseții naturii încon-

jurătoare, cazul tapiseriei *Înflorit*. Pe de altă parte, alura interpretativă și contextul generat de temă, îi oferă pictoriței posibilitatea de a experimenta cu mijloacele specifice artei textile în perspectiva realizării unor conexiuni originale dintre expresiile artistice promovate de către acestea cu mijloacele de tratare morfologică a motivelor și procedeele de orchestrare sintactico-compozițională a planului și a spațiului imaginii.

Exersând original conexiuni expresive dintre imagini și motive semnificative, (fie cele de oglindire a realității tangibile, sau cele de valorificare a ornamentelor populare, abundent exersate în creația sa), artista apelează constant la tehnicile mixte de îmbinare prin coasere a compartimentelor țesute tradițional, a compartimentelor obținute prin împâslire și a compartimentelor tratate prin tehnicile broderiei, inclusiv și a broderiei la mașină. Ultima îi înlesnește creatoarei includerea în structura compozițională a imaginii a multiplelor elemente și structuri liniare a căror expresii grafice diversifică și amplifică paleta mijloacelor tehnice de realizare tehnologică a câmpului imaginii. Adesea, artista pune în relief expresii ale unor combinații inedite dintre compartimente ale imaginii realizate în tehnica clasică sau a păslei, cu diverse elemente sub formă de viță constituită din fire obținute prin răsucire ce configurează trasee longitudinale sau forme semnificative proeminente planului. Una dintre particularitățile distincte ale tapisierilor artistei se întrevede în maniera de aplicare și asamblare organică a compartimentelor compoziției pe un fundal de pânză produsă industrial, or, anume în planul și expresiile artistice ale acesteia, pictorița își desfășoară demersul artistic, zămisbind originale compoziții cu inspirate mesaje în care tradiția și actualitatea își găsesc o fericită întâlnire. Iar, prin maniera stilistică originală de constituire a imaginii și de exersare vastă a tehnicilor mixte de asamblare compozițională a diverselor motive cu funcții decorative și informative, artista reliefează concomitent valorile estetice generate de materialele textile, inclusiv și diversitatea tehnologică de operare cu acestea în procesul de edificare a operei.

Dimensiunea identitară și-a găsit o realizare autentică și în creația Luciei Bălba prin intermediul integrării țesăturii netede într-o carcasă cu funcții constructive și în același timp semantice. Or, în tapiseria *Veșnicie* (2017), prin inserarea imaginilor țesute ale motivelor ornamentale tradiționale într-o carcasă din lemn cu funcții de suport și ramă, artistei îi reușește să înzestreze lucrarea cu pronunțate valențe ce oglindesc persistența în timp a valorilor culturale netrecătoare. Compartimentele țesute, iconografic, pun în valoare estetică reprezentative motive ornamentale, iar carcasa, configurația căreia se asociază cu motivul ferestrei de la casele țărănești, contribuie și aceasta la promovarea mesajului spre care tindea creatoarea. Această idee de promovare contextuală a mesajului, este realizată plastic de către protagonistă și în tapiseria *Motiv național* (2017), dar, prin intermediul unui alt procedeu sintactic. Or, Lucia Bălba, structurând original planul imaginii prin evidențierea câtorva compartimente vast ornamentate și diversificate tonal și cromatic, reliefează artistic, prin procedeul amintit, caracterul polivalent al valorilor culturale netrecătoare.

În creația unei alte artiste, a Ludmilei Ochievski, această idee de reprezentare prin intermediul contextualității a polivalenței tradițiilor culturale, capătă o altă alură plastică, or, în tapisierile *Baladă* (2014) și *Tradiții* (2015), plasticiana atinge un grad integrator avansat al imaginii, grație pe de o parte, a stilizării expresive a unor arhicunoscute motive ale covoristicii tradiționale, pe de altă parte, orientează expresiile estetice ale câmpului imaginii

spre promovarea unor valori estetice și mesaje proprii artei abstracte europene și, prin aceasta, realizează conexiuni iminente dintre diverse tradiții și paradigme culturale de actualitate.

De valorificarea expresiilor artei abstracte este preocupată în creația sa și plasticiana Antonina Gurețchaia care, în tapiseria *Zbor deasupra cuibului de cuc* (2012), exersând original diverse motive de sorginte abstractă, înzestrează imaginea cu acorduri armonice promovate de ritmul configurațiilor formelor și interferențele contrastelor cromatice asistate de complementare. Totuși zonele de interes artistic ale pictoriței nu se limitează numai la valorificarea plastică a unor expresii germinate din tradițiile artei abstracte, dar sunt îndreptate și spre valorificarea unor motive prin care tradițiile seculare ale covoristicii populare jonctonează iminent cu paradigme actuale de constituire plastică a imaginii. În acest context sunt relevante tapiseriile *Refugiu* (2011), *Peligrinări* (2015), *Tradiții spontane* (2017), în care Antonina Gurețchaia excelează în modul de concepere compozițională a imaginii, or tapiseriile în cauză vădesc interesele protagonistei îndreptate spre valorificarea unor teme ancestrale realizate artistic original, cazul tapiseriei *Peligrinări* (2015), sau teme ce promovează la un nivel compozițional și sintactic inedit netrecătoare motive ale artei populare autohtone, cazul celorlalte două tapiserii amintite.

Motivele covoristicii tradiționale, servind în calitate de prototip și punct de pornire în creația mai multor plasticieni, sunt revalorificate autentic în dependență de opțiunile plastice sau ideatice spre care este orientată creația celor ce practică actualmente tapiseria artistică. În acest context sunt relevante tapiseriile *Renaștere* (2014) de Iulia Șustova, *Gustar* (2014) de Daria Barinova, *Povești moldovenești* (2014) de Victoria Andrieș, *Primăvara florilor* (2016) de Adriana Babalunga, în care protagonistele își expun explicit punctul de vedere asupra rolului creației populare în amplificarea expresiei estetice și în același timp de aprofundare a mesajelor generate de imagine în contextul evoluției stilistice a creației actuale din domeniu. Motivele covoristicii populare își găsesc o revalorificare plastică originală și în creația plasticienilor Dina Emilian, Anatolie Danilișin, Ana-Maria Donica. Bunăoară, interferențele ideatice generate de cercul ceramic ce îndeplinește funcția de centru compozițional în coraport cu semnificațiile benzilor longitudinale obținute prin țesere ale compoziției Dinei Emilian *Răsărit de soare* (2012), sau segmentul de țesătură tradițională ornamentată din colajul lui Anatolie Danilișin *Echino* (2018), (lucrare prezentată în ramă în conformitate cu tradiția de înrămare a picturii de șevalet), și nu în ultimul rând, elementele ornamentale ale covorului tradițional, inserate inedit de către Ana-Maria Donica în structura circulară a pieselor compoziției spațiale *Fără margini* (2020), oglindesc rolul meritoriu al tradițiilor culturale autohtone în evoluția mișcărilor artistice din domeniul tapiseriei din Republica Moldova de la ora actuală.

În urma examinării proceselor creatoare ce s-au produs în cel de-al doilea deceniu al secolului al XXI-lea evidențiem fructuoasa operă realizată de pictorița Ludmila Șevcenko, pictoriță, care vine în perioada respectivă cu mai multe și importante tapiserii precum: *La apusul soarelui* (2011), *Scoarță* (2014), *Spumă* (2016), *Ploaia* (2016). Aceste opere diferă principial între ele grație diverselor paradigme conceptuale ce au stat la baza elaborării imaginii. Bunăoară, din punct de vedere iconografic tapiseria *La apusul soarelui* se încadrează iminent în opțiunile artistei îndreptate spre valorificarea planului și a spațiului imaginii prin intermediul orchestrării strict raționale a motivelor. Or, por-

nind ca și într-un șir de tapiserii create în deceniile precedente de la conceptele stilistice neoavangardiste, pictorița și în lucrarea în cauză, exersează larg motive geometrice, motive antropomorfe, linii, tonalități și culori orchestrate ritmic ingenios. Reliefând artistic expresiile structuraliste ale osaturii compoziției și în același timp, acordând o deosebită atenție gamei coloristice și semnificațiilor generate de aceasta, și, nu în ultimul rând, valorificând înalt profesionist tehnica netedă clasică de țesere a produsului, artista suplinește valoros mesajul complex al imaginii cu valențe ce se află în strictă concordanță cu tema operei.

Ultimele trei tapiserii menționate, au la bază un alt concept artistic or, în acestea, exersând inedit diverse tehnici și maniere de zămislire a operei textile, protagonista soluționează problematica interferențelor dintre temă și demersul artistic, la un nivel original și novator. Însăși temele ultimelor tapiserii, elucidează tendințele creatoarei îndreptate spre selectarea din cotidian a unor fenomene și motive care, servind-ui în calitate de echivalent conceptual, în același timp, îi favorizează artistei un posibil și valoros experiment cu materialele textile, cu maniera de structurare compozițională a imaginii, cu modul de țesere a produsului și nu în ultimul rând, de asamblare a componentelor compoziției textile într-un tot plastic și tehnologic unitar capabil să genereze ample și importante conotații de actualitate. Fiind suplinate cu valoroase valențe estetice, experimentele cu forma, culoarea și conexiunile originale cu spațiul înconjurător al operei textile, denotă înalta cultură artistică a protagonistei și opțiunile acesteia îndreptate spre suplinirea operei cu însemnate și autentice mesaje.

O altă artistă consacrată, Carmela Golovina, în perioada de referință, optează spre soluționarea unor probleme structural-compoziționale și semantice complexe. Este de remarcat faptul, că denumirea lucrărilor zămislite de către pictorița la această ultimă etapă a creației este de importanță, or, în așa tapiserii ca *Toamnă memorabilă* (2011), *Columna II (Frumusețea v-a salva lumea)* (2011), *Fereastră* (2013), *Râuri și timp* (2014), *Colaj* (2015), *În curând sosește primăvara* (2016), *Fără titlu (Veșnicie)* (2017) și *Zbor frânt* (2019), ultima tapiserie fiind nefinisată, denumirea, contribuie iminent la decodificarea nuanțelor de sens încifrate de către creatoare rațional și subtil în imagine. La această etapă a creației plasticiana își zămislește lucrările operând cu motive peisajere cotidiene arhicunoscute, pe când, modul de operare cu forma motivelor, maniera originală de structurare compozițională a acestora în câmpul imaginii, diversitatea cromatică și amploarea semantică a gamei coloristice, fiind strâns corelate cu tema abordată, favorizează perceperea unor imagini complexe de certă valoare estetică și profundă anvergură semantică.

În mare parte, mesajul tapiseriilor create de către Carmela Golovina în deceniul expus examinării, se reliefează grație unor simbioze semantice intrinseci promovate atât de secvențele peisajere originale, edificate plastic în baza unor motive ale realității tangibile, cât și mulțumită particularităților expresive și a mesajului generat de gama coloristică sobră în care prevalează culorile reci, energetic estompate. Fiind înzestrate cu profunde conotații metaforico – simbolice, tapiseriile Carmelei Golovina din perioada examinată, poartă în imaginile lor pronunțate sonorități nostalgice, unde valorilor existențial-dramatice li se oferă prioritate.

Creația Ludmilei Goloseev din cel de-al doilea deceniu al noului mileniu se încununează cu câteva lucrări printre care *A doua zi* (2012), *Adâncul cheamă adânc* (2016), *Elan*

(2018), *În depărtare* (2018). Opțiunile artistei sunt diverse. În unele tapiserii, artista tinde să insereze artistic expresiv firul de ață pe planul imaginii țesute clasic, cazul tapiseriei *A doua zi*, iar în altele, pictorița utilizează inedit tehnica colajului textil, cazul tapiseriei *Adâncul cheamă adânc* obținând rezultate originale atât în aspect estetic, cât și semantic. Concomitent cu aceste experimente plastice pictorița continue să exceleze în filierele tradiționale pentru ea, precum cele de elaborare rațională a câmpului imaginii în perspectiva soluționării unor probleme compoziționale de orchestrare a câmpului imaginii. În acest context sunt reprezentative tapiseriile *Elan* și *În depărtare* în care plasticiana, concomitent cu implementarea plastică a dimensiunii identitare prin inserarea în structura compozițională a operelor a unor motive tradiționale întâlnite frecvent în creația populară, vine cu implementări plastice de sorginte ritmică, formală și coloristică de importanță. Prin intermediul mijloacelor și procedeele artistice menționate, protagonista pune în relief particularitățile estetice și semantice ale planului și a spațiului tridimensional favorizat de formă, structură compozițională și nu în ultimul rând, de activismul culorilor exersate eficient, în virtutea promovării unor noi și originale posibilități de expresie.

Un alt artist, Andrei Negură, care pe parcursul deceniilor precedente și-a îmbogățit palmaresul creativ cu remarcabile opere de tapiserie, în deceniul expus analizei, profesază vast pictura de șevalet, și, în același timp, bucură publicul larg cu opere textile. Printre ultimele lucrări din domeniul textilelor artistice create de către pictor, remarcăm tapiseria *Motiv venețian* (2012), în care creatorul revine la implementarea artistică a tradiționalelor sale motive fitomorfe, original compuse în câmpul imaginii și distins cizelate morfologic în perspectiva creării unui univers lirico-romantic cu un profund impact metaforico-asociativ. Ca și în tapiseriile precedente, operele plasticianului se caracterizează printr-o înaltă îndeplinire tehnologică a țesăturii, fapt ce suplinește alura estetică a operelor artistului.

La rândul ei, artista Galina Cantor-Molotov, care pe parcursul deceniilor a activat intens în domeniul scenografiei, pe parcursul ultimelor decenii, a expus pe larg și opere textile. Printre tapiseriile realizate de către pictoriță în perioada de referință se înscriu lucrările *Teatru* (2018), *Vara* (2018) și *Vestni* (2018). În aceste tapiserii pictorița este preocupată de orchestrarea câmpului imaginii pornind de la tradiția de orchestrare plastică a covoarelor tradiționale din arealul sud-est european. Or, tradiționalele motive de sorginte geometrică, fitomorfă și antropomorfă, sunt revalorificate inedit de către plasticiană în perspectiva creării unor imagini-simbol originale. Expresiile estetice și mesajele acestor tapiserii sunt generate în aceeași măsură atât de maniera de structurare compozițională a motivelor în câmpul imaginii, de maniera de constituire morfologică a motivelor, cât și de interferențele formale și mesajele promovate de gama coloristică.

Un alt artist din generația optzeciștilor, care pe parcursul deceniilor și-a orientat eforturile creative preponderent spre elaborarea unor imagini expresive și conotații ample generate de tehnica imprimeului și baticului, Alexandru Drobaha, în perioada examinată, zămislește și opere textile. Printre acestea se regăsește și lucrarea *Compoziție* (2014), în care, plasticianul optează spre realizarea unei opere cromatic armonioase, expresiile artistice ale căreia sunt suplinite vast de maniera fină de tesere a operei și de diversitatea nuanțelor cromatice delicate. Acestea, contribuie iminent la atingerea unei profunzimi spațiale în care motivul central al compoziției, „topindu-se” în spațiul imaginii, creează iluzia unor transformări spațial-temporale iminente.

În contextul evoluției tapiseriei artistice din deceniul al doilea prezintă interes și creația Iarânei Savițchi-Baraghin din perioada expusă analizei. Protagonista creează mai multe opere în tehnica păslei printre care *Covorul bunicii* (2012), *Păsări* (2013), *Răpirea Europei* (2018), *Metamorfoze* (2018), *Datini* (2014), *Autoportret* (2013), *Visul pisicii* (2018), *Revelație* (2020). Bunăoară, în *Covorul bunicii* pictorița, într-un mod original concepe plastic ideea trecerii în timp a valorilor identitare prin includerea în compoziție a importante motive tradiționale, dar în același timp, structurează compoziția inedit urmărind un scop determinat, de oglindire a acțiunii inevitabile a timpului asupra structurilor materiale, inclusiv asupra valorilor culturale. În tapiseriile create de protagonistă, se deslușesc în mod evident opțiunile acesteia, îndreptate spre diversificarea imaginii prin intermediul zămislirii unor noi și expresive structuri compoziționale. În compozițiile pictoriței, principalele mijloace de expresie precum forma, pata tonală și cea coloristică, vin să ordoneze distinct câmpul imaginii, creând chipuri memorabile, grație modului de compartimentare a planului și de distribuire în acesta a centrelor compoziționale. Adesea în operele artistei, centrele compoziționale sunt deplasate intenționat de la centrul formatului în perspectiva creării unor imagini vitale și dinamice cu impact asupra mesajului generat de operă.

Tehnica împâslirii este practică și de către artiste Lilia Răcilă în tapiseria *Contemplație* (2018), de Tatiana Bujoreanu în tapiseria *Autumnală* (2014), de Viorica Sfeclă în lucrarea *În timpul războiului...* (2017), de Maria Michitici în ciclul de lucrări *Ghicitoare* (2014), *Ghicitoare* (2017) și dipticul sub denumirea *De primăvară* (2020), de aceeași pictoriță Maria Michitici care, împreună cu profesoara sa Stela Ștaihman, realizează în anul 2016 tapiseria *Livadă*, iar în anul 2020 lucrarea *Hardcore moldovenesc*, de Iulia Șustova în tapiseria *Somnul adâncimii mării* (2017), de Maria Verpentieva în lucrarea *Pomușoare pe zăpadă* (2016) și, nu în ultimul rând de amintita Stela Ștaihman în tapiseria *Hazard* (2020).

Expresiile estetice ale tehnicii de împâslire din tapiseria Lilei Răcilă *Contemplație* (2018), sunt suplinite cu textura proeminentă reliefată a unor vițe elaborate prin răsucire a materialului textil. Fiind aplicate în planul imaginii, acestea amplifică textural expresiv suprafața operei, generând concomitent cu interferențele tonale și cele coloristice ale spațiului iluzoriu al imaginii, conotații asociative ce oglindesc estetic diversitatea formelor naturale ale tangibilului. Tehnica împâslirii este exersată original de către Viorica Sfeclă în lucrarea *În timpul războiului...* (2017), în care pictorița își exprimă artistic viziunile asupra temei anunțate prin crearea unui obiect tridimensional expresiv obținut prin tehnica amintită.

Deja menționata pictoriță Maria Michitici, experimentează activ pe parcursul deceniului expus examinării creând mai multe lucrări printre care *Interferențe* (2014), *La umbra Retezatului* (2015) realizate în tehnica țeserii clasice. În același timp, experimentele plastice ale protagonistei sunt îndreptate după cum deja am remarcat și spre valorificarea expresiilor estetice obținute prin tehnica împâslirii, cazul dipticurilor *Ghicitoare* (2014), *Ghicitoare* (2017), și *De primăvară* (2020). Unele dintre lucrările pictoriței sunt zămislite alături de profesoara acesteia Stela Ștaihman împreună cu care a realizat lucrările *Livadă* (2016) și *Hardcore moldovenesc* (2020). Dacă în tapiseriile îndeplinite în tehnica netedă Maria Michitici optează spre crearea unor imagini compozițional complexe în care mo-

tivele de sorginte abstractă generează concomitent vaste asocieri cu lumea tangibilă, iar maniera subtilă de tratare prin țesere a formei acestora și gama coloristică delicată contribuie la crearea unui univers estetic valoros, apoi în lucrările realizate în tehnica împâslirii protagonista pune în evidență preponderent expresiile estetice decorative generate atât de maniera de structurare compozițională a motivelor, cât și de însăși materialul din care sunt realizate operele. De altfel improvizarea cu forma și tehnica împâslirii este specifică creației Stelei Ștaihman or, tapiseria acesteia *Hazard* (2020) pune în evidență expresii estetice obținute în urma operării spontane atât cu forma motivelor, cât și cu tehnica împâslirii. În urma unei asemenea metodologii de concepere creativă și tehnologică a operei, imaginea este înzestrată cu particularități pe de o parte integratorii, pe de alta asociative. Improvizările cu forma motivelor și expresiile generate de materialul din care este confecționată opera sunt caracteristice și Mariei Michitici, or dipticul acesteia *De primăvară* (2020), scoate la iveală un grad sporit de lejeritate a procesului de operare cu materialele și mijloacele artistice. Operând flexibil cu firele de diferite culori înserate pe fundalul realizat în tehnica împâslirii, pictorița creează o suită grafică estetic expresivă, prin care reliefează posibilitățile autentice ale materialelor și diversitatea valorilor estetice pe care le poate atinge arta textilă. Această metodologie de inserare a firelor textile în universul plastic al operei realizate tehnologic prin intermediul tehnicii împâslirii, a fost exersat inițial reușit într-o lucrare anterioară și anume *Livadă* (2014), zămisliță de către Maria Michitici împreună cu Stela Ștaihman în anul 2014. În aceasta, firul textil, valorifică artistic configurații ornamentale ce trimit asociativ la tradiția plastică a creației populare.

Examinarea operelor din domeniul tapiseriei artistice realizate în cel de-al doilea deceniu al secolului al XXI-lea, a scos la iveală interesul sporit al artiștilor nu numai asupra aspectelor tematice ale creației, (fie cele de ordin identitar, filosofico-existențial, sau cele de tratare poetică a lumii înconjurătoare și de oglindire a rolului acestora asupra universului semantic al operelor textile), dar, în același timp, și interesul major îndreptat spre valorificarea aspectelor morfologice, sintactice, tehnologie de țesere a imaginii și, nu în ultimul rând, de optimizare a modului de prezentare a operei textile în spațiul expozițional. În acest context remarcăm faptul că, în perioada 2011-2020, ideea de înrămare a produsului textil, este explorată de mai mulți plasticieni textiliști printre care Maria Coțofan, Silvia Vrânceanu, Ludmila Furdui, Irina Burlaca, Lucia Domenti-Boldescu, Elena Tâciuc, Victoria Sclifos, Diana Taran, Aleona Cotorobai, Tatiana Bujoreanu, Corina Atamaniuc, Valentina Iachim, Lucia Bâlba, Nadejda Toma, Daniela Stucalova, Ludmila Ochievski, Antonina Gurețchaia, Maria Michitici, Iulia Șustova, Marina Costăș, Ștefan Malancea, Anatolii Danilișin, Elvira Cemortan-Voloșin, Natalia Yampolschaia, în creația cărora, prin însăși modul de înrămare a produsului textil realizat în formule plastice diferite, artiștii promovează expresii și mesaje provenite din conexiunile artelor de reprezentare cu cele decorative. În consecință, operele textile din această categorie sunt înzestrate cu funcții decorative și în același timp informative mai largi.

Bunăoară, pictorița Silvia Vrânceanu, în deceniul expus analizei a promovat o nouă filieră creativă distinctă în comparație cu cele anterioare, or lucrarea *Fără nume* (2012) este reprezentativă prin faptul, că protagonista realizează expresii estetice de sorginte optică grație operării tehnologice originale cu materialele, modalitățile diverse de țesere

și de repartiție a motivelor în câmpul imaginii. Nu în ultimul rând, valoarea estetică a tapiseriei menționate este acompaniată de coloritul sobru-cald și modul de conlucrare a imaginii cu ancadramentul ce contribuie la generarea unor expresii armonice.

O altă pictoriță, care s-a remarcat pe parcursul ultimilor decenii, prin experimente originale cu materialele textile, Olimpiada Arbuz-Spatari, continue să elaboreze, ca și în deceniul precedent, structuri monocrome expresive din ață naturală. Ațele de culoare naturală a bumbacului, fiind procesate sub diferite grosimi, sunt fixate într-o carcasă din lemn de tip ramă ce asigură întregii construcții rigiditate. În aceste opere-obiect, artista valorifică expresii estetice originale asigurate de interferențele maselor și fluxurilor preponderent liniare ale ațelor care, prin modul de orchestrare în plan, contribuie la crearea imaginii propriu zise. Expresiile optice, apărute în urma direcționării diferite a firelor de ață în plan, contribuie la crearea unei imagini integre în care materialul textil generează compartimente pline și cezuri spațiale transparente prin care se întrevește fundalul întunecat, cazul lucrării *Reflecții textile* (2012), sau cel al suportului pe care este expusă lucrarea în sala de expoziție, cazul lucrării *Compoziție* (2014). În consecință, prin operele sale, Olimpiada Arbuz-Spătaru promovează artistic direcții alternative de orchestrare a imaginii prin orientarea și înzestrarea materialului textil cu proprietăți proprii unor mijloace plastice precum conexiuni dintre linii, interferențe dintre pata maselor pline și cele ale vidului în funcție de cezură, subordonări ritmice ale maselor, – mijloace și procedee ce aparțin repertoriului morfologic și sintactic de edificare a imaginii atât în artele plastice, cât și cele decorative.

Această paradigmă artistică proprie într-o câțiva și stilisticii *asamblajului*, constituie zonă de interes artistic și pentru Elena Leșcu care, în lucrarea *Acord* (2016), operând activ cu formele pline și vid, creează o structură compozițională expresivă în care, materialul textil, prin propriile expresii ale acestuia, contextualizează semantic cu mesajul generat de formă și vid ca produs al actului creativ.

Tradițiile utilizării expresiilor estetice și a mesajelor promovate de interacțiunile compartimentelor țesute și a spațiului vid sunt exersate permanent deja pe parcursul a câteva decenii în tapiseria din Republica Moldova. Unele dintre aceste tapiserii explorează vast expresiile cadrului asemănător ancadramentului predestinat picturii de șevalet prin includerea în structura compozițională a imaginii produsului textil a ramei în calitate de suport de întindere a țesăturii, iar adesea, aceasta îndeplinind și funcții de ancadrament de tip ramă. Ca urmare obiectul textil, promovându-se ca produs estetic decorativ, în același timp, se apropie prin expresii și mesaj de artele plastice de șevalet. Rama acestor obiecte textile, fiind adaptată stilistic prin intermediul garnisirii cu material țesut sau cu ață la planul și spațiul țesăturii propriu zise, formează cu țesătura un organism plastic indispensabil.

În acest context sunt reprezentative experimentele cu imaginea realizate de către pictorița Elena Chirvasa. Dezvoltându-și pe parcursul întregului deceniu expus examinării atât abilitățile de orchestrare structurală rațională neoavangardistă a planului imaginii (prin valorificarea expresiilor estetice și a mesajelor generate de motive de sorginte abstractă), cât și cele de îndeplinire tehnologică iscusită a operei textile (în concordanță cu prevederile metodologice de țesere netedă), pictorița evoluează concomitent, către sfârșitul deceniului în cauză, spre noi paradigme artistice de plăzmuire a operei textile.

Printre tapiseriile în care metodologia de structurare neoavangardistă servește ca bază a edificării imaginii sunt reprezentative *Ritmuri nocturne* (2012) și *Reversiune* (2020). În ambele lucrări imaginea este înzestrată cu autentice expresii și mesaje promovate de însăși demersul plastic metaforico-asociativ. În prima tapiserie menționată, ritmurile formelor și sonoritatea interacțiunilor cromatice, contribuie la crearea unui univers de pronunțată muzicalitate, aceasta fiind susținută activ și prin acordurile complementarelor și contrastelor texturale, care însuflă imaginii un anumit grad de austeritate ce mărginește cu dramaticul. Rămânând în aceeași cheie metodologică a neoavangardismului european de orchestrare a imaginii, tapiseria *Reversiune* (2020), promovează în același timp și valențe novatoare prin însăși faptul că artista se îndepărtează parțial de maniera de „suprapopulare” a planului și al spațiului imaginii cu multiple motive de sorginte abstractă (cazul tapiseriei analizate anterior), dar găsește un coraport proporțional original și expresiv dintre diversele compartimente ale compoziției. În consecință, imaginea combină în sine atât particularități descriptive, generate de motivul central intens diversificat prin variații de forme preponderent de sorginte abstractă (acestea fiind și înzestrate cu un pronunțat substrat asociativ), tonalități și stări expresive, generate de interferențele nuanțate ale culorilor, cât și compartimente de pauză energetică ce îndeplinesc funcții de fundal ce pun în evidență centrul formal, coloristic și semantic al compoziției. Ca urmare, imaginea este înzestrată suplimentar cu valoroase expresii estetice și în același timp, cu distinse valențe simbolice promovate de alternanțele compartimentelor pline, diversificate formal și coloristic și a celor ce îndeplinesc funcții de cezură energetică.

Noile paradigme estetice de plăzmuire a imaginii textile sunt promovate de către artistă deja în lucrările *Deziluzie* (2020) și *Rezistență* (2020), dar prin intermediul cu totul a altor mijloace plastice și de realizare tehnologică a țesăturii. Dacă în *Reversiune* artista operează expresiv și la un avansat nivel sintactico-estetic cu interferențele dintre pata tonală, cea coloristică și linia tratată plastic delicat, și, în același timp, explorează desăvârșit tehnologia netedă clasică de țesere a produsului, apoi în *Deziluzie* și *Rezistență*, crearea evidențiază expresiile estetice promovate de tehnologiile mixte în cadrul cărora, compartimente țesute neted, conlucrează activ cu compartimente texturale de diversă sorginte și compartimente reliefate spațial.

Un rol important în atingerea expresiilor decorative și a mesajelor promovate de imaginile acestor două compoziții, le revine alternanțelor dintre forma plină, țesută delicat, sau constituită din relații liniare ritmate dintre firele de urzeală și vid, ultimul fiind inclus în structura compozițională a lucrării rațional în calitate de cezură. Țesătura tapiseriilor *Reversiune*, *Deziluzie* și *Rezistență*, fiind stabilizată prin suport-ancadrament, promovează atât particularități intrinseci proprii artelor decorative, și, în același timp, îndeplinind concomitent funcții de ramă judicios garnisită cu materiale textile, le apropie pe acestea de proprietățile și funcțiile artelor de reprezentare precum pictura, grafica sau panoul decorativ, dar dispunând de expresii și conotații distincte.

Experimente valoroase de realizare a imaginii în tehnica păslei au fost realizate de pictorița Natalia Yampolschaia într-un șir de lucrări printre care *La umbra râului* (2015), *Materializarea ideilor model* (2017), *Cu gândul spre Mare* (2017), *Drumul vremurilor* (2020). Atât procedeul distinct și original de integrare în tapiseriile *Materializarea ideilor*

model (2017) și *Cu gândul spre Mare* (2017) a mai multor piese fixate în rame, cât și maniera sensibilă de orchestrare compozițională în câmpul imaginii a motivelor, tonalităților și interferențelor cromatice a fiecărei piese în parte și, nu în ultimul rând, arealul semantic contextual creat de imaginile pieselor în universul compozițional al fiecărei opere în parte, joacă un rol important în generarea mesajului tapiseriilor artistei.

O altă pictoriță, Corina Atamaniuc, în tapiseria *Natură statică* (2011), structurează original câmpul imaginii prin evidențierea contrastelor dintre compartimentele luminoase și cele afundate în adâncurile tenebre ale structurii compoziționale. Tapiseria fiind înrămată, generează expresii estetice și mesaje apropiate celor promovate de tablou sau panou cu funcții decorative și informative. Însăși procedeele de compunere a motivelor în câmpul imaginii, vâdește intențiile artistei îndreptate spre promovarea pe de o parte a unor concepte ideatice capabile să genereze anumite semnificații metaforico-simbolice adiacente motivelor explorate artistic în compoziție. Pe de alta, maniera de edificare morfologică a formei motivelor, modul de transpunere a formelor lumii tangibile în limbajul plastic propriu artei țesutului, pune în vizor aderența creatoarei la tradițiile goblenului, gen în care expresiile grafice ale liniei se combină iminent cu variatele nuanțări picturale promovate de firele de bătătură a produsului textil. Însăși semnificațiile gamei coloristice austere în coraport cu osatura structurală de intersectare rectangulară a orizontalelor cu verticalele compoziției și expresiile spațiale condiționate de modul de distribuire a motivelor în plan (în conformitate cu tradiția plastică a culiselor), înzestrea imaginea cu pronunțate valențe dramatice. Mesajul tapiseriei în mare măsură, este promovat de relațiile contextuale dintre motive, și nu în ultimul rând, de semnificațiile generate de coloritul imaginii. Substratul estetic și cel informativ al lucrării, este susținut larg de modalitățile originale de repartiție a motivelor în planul imaginii și interferențele texturale contrastante ale compartimentelor tratate prin pată de proporții sporite, linie ce reliefează structura motivelor vegetale și nu în ultimul rând, de compartimentul împânzit cu motive vegetale proporțional diminuate ce amplifică decorativ, asociativ și semnificativ imaginea.

În tapiseria deceniului examinat, nu întotdeauna ancadramentele se prezintă sub forma de patruleter. În dependență de mesajul spre care optează creatorii, unii dintre aceștia, practică forme circulare de ancadrament ce determină configurația componentelor structurale ale compoziției operei, cazul obiectului textil realizat în tehnica asamblajului *Șapte zile create de Dumnezeu* (2020) de Constanța Berzan, formatul apropiat configurației elipsoidale valorificat de Antonina Gurețchaia în lucrarea *Peligrinări* (2015), sau ancadramente ce se asociază cu diverse motive ale realității înconjurătoare. Bunăoară, Lucia Domenti-Boldescu în lucrările *Ancoră* (2012) și *Natură statică* (2013) utilizând configurația ancadramentului ca suport de întindere a produsului textil, în același timp, îl înzestrea cu funcții de amplificare a expresiilor estetice generate de tapiseria propriu zisă. Ca urmare, maniera de tratare tonală, coloristică și tehnologică a imaginii se promovează estetic în unison cu expresiile ajurate ale franjurilor ce leagă țesătura de rama-suport (cazul lucrării *Natură statică*), iar ancadramentul tapiseriei *Ancoră*, îndeplinind funcții constructive, este înzestrată în același timp și cu valori semantice. În procesul de prezentare a pieselor în cadrul expozițiilor, unele tapiserii ale plasticienilor sunt fixate pe bare cu funcții decorative, acestea, fiind la rândul lor modelate divers, sau, sunt

fixate pe o carcasă circulară sub formă de tub ce favorizează prezentarea lucrării ca obiect spațial, cazul compoziției din două piese sub denumirea *Fără margini* (2020) realizată de Ana-Maria Donica.

Totuși, o bună parte dintre textiliștii din Republica Moldova preferă să-și exerseze opera în formatul tradițional al tapiseriei clasice netede fără ca țesătura să fie înrămată în ancadrament din diverse materiale. Iar prin aceasta, plasticienii promovează și pun în evidență particularitățile irepetabile ale țesături propriu zise. Printre plasticienii ce au practicat în perioada examinată metodologia clasică de prezentare a operei textile se regăsesc artiștii Carmela Golovinova, Ludmila Goloseeva, Galina Cantor-Molotov, Andrei Negură, Ludmila Șevcenco, Natalia Ciornaia, Ludmila Furdui, Stela Ștaihman, Ludmila Tihonciuc, Ecaterina Ajder, Iulia Babin, Maria Michitici, Iulia Șustova, Daria Barinova, Maria Verpentieva, Victoria Țiganu, Maria Chiorescu, Ecaterina Țurcan, Victoria Andrieș, Traian Tecuci, Aliona Stavila, Anatolie Stavila, Valentina Creangă, Irina Morari, Alexandra Ceban, Adriana Babalunga, Zina Fabian, Ecaterina Dânga, Ana Scvorțescu, Daria Ceaglei, Svetlana Plațânda, Daria Vălegjanina.

Rămâne la ordinea zilei și tehnologia tradițională clasică netedă de țesere a operei textile. În această filieră de realizare tehnologică sunt exersate mai multe tapiserii printre care *Anotimpuri* (2013) de Elena Țăciuc, *Dor* (2015) și *Divinul August* (2014) de Victoria Sclifos, *Iluzii de primăvară* (2018) de Svetlana Plațânda, *Ulcioraș din copilărie* (2011), *Floarea Iris* (2012), și *Balerină* (2013), de Diana Taran, *Exercițiu* (2014) și *Unitate* (2014) de Aleona Cotorobai, *Speranța secolului* (2016) de Elena Cărăuș, *Ecouri* (2018) de Antonina Cebotari, *Decembrie* (2011), *Frunze de dor* (2014), *Porto maritimo* (2020) de Valentina Iachim, *Sfinții Împărați Constantin și Elena* (2011) și *Maluri de Prut* (2016) de Lucia Domenti-Boldescu, *Trandafir* (2016), *Muzica* (2016), *Ghiocel* (2017) de Iulia Babin, *Povești adevărate* (2011) de Iurie Lupu, *Motiv național* (2017) de Lucia Bâlba.

Bunăoară, în tapiseria *Anotimpuri* (2013), Elena Țăciuc structurează în câmpul imaginii secvențe peisagere ce reprezintă schimbarea în timp a naturii. Stilizând profund motive ale naturii înconjurătoare în perspectiva atingerii unor sonorități de sorginte stilistică abstractă, pictorița pune în vizor autentice particularități de orchestrare structurală a planului prin intermediul subordonării ritmice a multiplelor configurații diversificate tonal și coloristic ale formelor. La rândul lui, modul delicat de țesere netedă a produsului, contribuie la generarea unor expresii estetice armonice ce reprezintă stări ale naturii înconjurătoare. Victoria Sclifos, în lucrările *Divinul August* (2014) și *Dor* (2015), soluționează artistic, prin exersarea inedită a compozițiilor de tip închis, diverse probleme de structurare compozițională a câmpului imaginii, probleme de racordare ritmică în plan a unor forme eterogene cu valoroase semnificații, probleme de subordonare tonală și coloristică a componentelor imaginii în perspectiva armonizării acestora într-un univers plastic integru și estetic valoros. Modul de constituire morfologică a formelor, de structurare compozițională a acestora în câmpul imaginii și de armonizare tonală și cromatică, favorizează în tapisiериile artistei generarea pe de o parte, a anumite mesaje ce țin de expresiile estetice și coordonatele semantice împlântate pe parcursul veacurilor în netrecătoarele însemne ale creației populare autohtone, pe de alta, zămisirea unor imagini în care, motive stilizate ale realității înconjurătoare, înlesnesc germinarea unor expresii armonice promovate de însăși modul de țesere clasică netedă a lucrării.

Metodologia clasică de realizare prin țesere netedă a imaginii a influențat benefic și asupra expresiilor estetice generate de tapiseria *Iluzii de primăvară* (2018), realizată de pictorița Svetlana Plațânda. Exersând inspirat firele de bătătură tratate coloristic divers, artista improvizează cromatic nuanțat, zămisbind prin însăși modul de țesere delicat, originale motive de sorginte vegetală și abstractă. Adunându-se generos într-o structură formală armonioasă, motivele menționate, vin, să reliefeze frumusețea lumii printr-o formă plastică integratoare de un pronunțat lirism.

O altă pictoriță Diana Taran, se conduce și aceasta în procesul de constituire a imaginii de tehnologia clasică în așa tapiserii ca *Ulcioraș din copilărie* (2011), *Floarea Iris* (2012) și *Balerină* (2013), iar, în lucrarea *Pomul vieții* (2016), piesă ce îmbină în sine diverse materiale și este realizată în filierele stilistice ale *asamblajului*, pune în evidență motivul tradițional menționat în denumirea lucrării. Imaginea motivului în cauză, este aplicată reliefat pe conexiunile longitudinale și verticale de urzeală întinse pe o ramă al cărei configurație și manieră de realizare ține și aceasta de tradiția populară de modelare artistică. Dacă în tapiseria *Floarea Iris*, protagonista optează spre reprezentarea prin intermediul procedeele tehnologice de operare cu firele de bătătură a structurii irepetabile a formei fitomorfe, a frumuseții acesteia, ultima fiind susținută de maniera de reprezentare plastică prin lumină, formă și culoare, apoi în tapiseriile *Ulcioraș din copilărie* și *Balerină*, structurând iscusit motivele, autoarea creează imagini a căror expresii estetice sunt promovate iminent prin dinamismul ritmurilor generate de interconexiunile configurațiilor formelor și modul de suplinire artistică a motivelor cu elemente decorative auxiliare de sorginte abstractă sau ornamentală. Maniera delicată de țesere netedă a câmpului imaginii, contribuie la evidențierea expresiilor promovate de demersul stilistic neoavangardist de operare sintactică cu forma, pata tonală și cea coloristică, reliefând totodată și alura lirico-poetică a arealului semantic al operelor menționate.

Eficient utilizează expresiile generate de țesătura clasică netedă pictorița Aleona Corobai în tapiseriile *Exercițiu* (2014) și *Unitate* (2014), în care, însăși denumirea lucrărilor, servind în calitate de cheie de decodificare a mesajului, oglindește explicit opțiunile protagonistei îndreptate spre valorificarea potențialului tehnologic în perspectiva promovării unor mesaje provenite din modul de tratare morfologică și sintactică a motivelor antropomorfe și celor ornamentale. Or, conceptul structural de inserare organică a imaginii motivelor în spațialitatea tridimensională a operei, fiind asistat eficient de maniera de țesere a operei și gama coloristică semnificativă, condiționează amplitudinea existențială și valorico-culturală a coordonatelor semantice promovate de demersul plastic original.

În elaborările sale unii plasticieni acordă atenție sporită atât aspectelor tehnologice, cât și aspectelor tematice ale operei, ultimele fiind racordate la problemele actualității. În acest context este relevantă tapiseria *Speranța secolului* (2016) de Elena Cărauș, în care pictorița realizează o simbioză organică dintre figurativul antropomorf și diverse motive ce reprezintă natura înconjurătoare. Maniera stilistică de constituire a formei motivelor, modul de orchestrare a planului și a spațiului, gama coloristică, oglindesc cu plenitudine opțiunile artistei îndreptate spre atingerea unor expresii estetice și mesaje ce reliefează aspecte lirico-dramatice. Mesajul imaginii este generat în mare măsură de interferențele contextuale ale motivelor, modul de constituire morfologică prin țesere a acestora și conotațiile provenite din interferențele planimetrice, spațiale și cromatice ale imaginii.

Tehnologia clasică de țesere a produsului textil este exersată eficient și de către pictorița Valentina Iachim în mai multe tapiserii printre care *Decembrie* (2011), *Frunze de dor* (2014), *Porto maritimo* (2020) în care protagonista, valorificând original diverse teme ce oglindesc stări ale naturii sau locuri inedite, experimentează major cu motivele lumii înconjurătoare înzestrându-le cu expresii estetice promovate de modul autentic de compunere a acestora în câmpul imaginii, de interferențele dintre pata tonală și cromatică și, nu în ultimul rând, de maniera de operare cu firul de bătătură chemat să asigure diversitate imaginii, prin crearea unor expresive interferențe texturale contrastante de natură grafică.

De o atenție sporită se bucură modul de țesere a operei și în creația pictoriței Lucia Domenti-Boldescu. Tapiseriile create de către artistă *Sfinții Împărați Constantin și Elena* (2011) și *Maluri de Prut* (2016) reliefează explicit particularități inedite de exersare a firului de bătătură. În tapiseria *Sfinții Împărați Constantin și Elena* (2011) maniera atentă și subtilă de realizare prin țesere a formei motivelor, influențează decisiv asupra expresiilor estetice generate de imagine. Tapiseria în cauză, este înzestrată cu subtile valențe estetice asigurate de un registru vast de nuanțe cromatice obținute în procesul de țesere a operei. Prin intermediul nuanțelor polivalente ale firelor de bătătură, artista modelează delicat forma figurativului, oglindind nuanțat particularitățile portretistice ale eroilor și, în același timp, determină subtil bogatul repertoriu ornamental al vestimentației de epocă, integrând-ul organic în spațiul vibrant și semnificativ al imaginii. Într-un alt mod operează artista cu mijloacele artistice și cele tehnologice în tapiseria *Maluri de Prut* (2016). Pe de o parte, recurgând la aceeași tehnică clasică netedă de țesere a produsului, protagonista, la fel ca și în lucrarea precedentă, optează spre înzestrarea câmpului imaginii cu subtile valențe estetice asigurate de multitudinea de nuanțe cromatice ale firelor de bătătură. În acest caz, polifonia nuanțelor cromatice și demersul vibrant al gradientelor tonale contribuie la crearea unui spațiu coloristic complex, oglindind vitalitatea și măreția naturii înconjurătoare. Pe de alta, conotațiile promovate de demersul tehnologic de țesere a motivelor și de semantica spațiului cromatic, sunt iminent suplimentate de sensurile generate de cele două benzi inserate ritmic repetitiv prin asamblare în universul țesăturii de bază a câmpului imaginii. În acest caz, însăși modul de compunere și asamblare a motivelor în spațiul imaginii contribuie la edificarea universului semantic al operei.

Țesătura netedă clasică este exersată larg și de către pictorița Iulia Babin într-o serie de tapiserii printre care *Trandafir* (2016), *Muzica* (2016) și *Ghiocel* (2017). În acestea, artista atrage o atenție sporită pe de o parte, constituirii morfologice raționale prin stilizare a motivelor, pe de alta, de structurare compozițională a acestora în câmpul imaginii. Artista își „construiește” rațional imaginile printr-o selectare riguroasă a celor mai reprezentative din punct de vedere estetic aparențe formale ale motivelor, expunând planul imaginii unor metamorfoze ritmice, tonale și cromatice austere. În tapiseriile menționate, importante repere conceptuale neoavangardiste de constituire stilistică a imaginii, sunt îmbinate armonios de către Iulia Babin cu tradiția țesăturii netede clasice. În urma acestui fapt, lucrările artistei întrunesc valoroase expresii estetice în care minimalismul tratării formelor motivelor și registrul tonal limitat își găsește o reușită coeziune cu delicatețea coloristică și finețea îndeplinirii tehnologice a operei.

Tehnica de țesere netedă a servit în calitate de metodă tehnologică benefică și pentru creația plasticienilor Lucia Bâlba, Iurie Lupu, Antonina Cebotari, Nadejda Toma, Daniela

Stucalova, Ludmila Ochievski. Tapiseria *Motiv național* (2017) de Lucia Bâlba pune în evidență posibilități autentice de corelare expresivă a unor repere artistice întâlnite în creația populară cu metodologii actuale de constituire compozițională a imaginii. Motivele tradiționale ale covoristicii autohtone, fiind revalorificate și reinterpretate artistic original de către protagonistă, sunt incluse inedit în osatura structurală a compoziției. În perspectiva atingerii unei compoziții sugestive, creatoarea operează iscusit cu anumite metode artistice de structurare compozițională a imaginii, reperele conceptuale ale cărora sunt adânc împlântate în filierele stilistice ale stilisticii *colajului* și *asamblajului*. În consecință, tapiseria în cauză, prin mesajele intercontextuale generate de motivele încadrate inedit în compartimentele ordonate ritmic ale compoziției și, nu în ultimul rând, prin expresiile asigurate de maniera tehnologică de operare cu firele de bătătură, readuce în actualitate aspirațiile estetice ale unor generații de creatori, care și-au lăsat onorabil amprenta pe răbojul ancestral al timpurilor și, în același timp pune în evidență conexiunile spirituale ale actualilor plasticieni cu tradiția și valorile culturale netrecătoare.

Metodologia de țesere clasică netedă îi asigură și unui alt plastician, Iurie Lupu, valorificarea originală a unor expresii estetice în care, reputatele metode de structurare neoavangardistă a imaginii de care se conduce artistul în procesul de structurare compozițională a planului, contribuie la punerea în valoare a unor motive de sorginte abstractă. Conlucrând ideatic cu denumirea lucrării și maniera de tratare nuanțată prin țesere a câmpului imaginii, motivele ce stau la baza tapiseriei *Povești adevărate* realizate de către artist în anul 2011, contribuie la edificarea unei imagini sugestive asigurate de bogatul areal plastic asociativ.

Tehnologia de țesere netedă este exersată larg și de către pictorița Antonina Cebotari în tapiseriile *Nocturn* (2015) și *Dans african* (2015). În prima dintre acestea creatoarea improvizează liber cu motive ale covoristicii tradiționale precum dungi de diferită lățime, ton și culoare, motive animaliere și fitomorfe suplinite cu imagini arhitecturale stilizate. Creând un univers plastic original și expresiv grație modului de repartizare în cadrul compoziției a interferențelor dintre compartimentele dens „populate” de către motive și pauzele asigurate de cezura ale fundalului, artista revalorifică particularitățile covorului popular, creând o imagine stilistic actualizată. Aceleași principii de conexiune a formelor pline și a cezuri este practicat de către pictoriță și în cea de-a doua tapiserie denumită sugestiv *Dans african*, dar în aceasta, protagonista, își determină o modalitate inedită de stilizare expresivă a figurativului antropomorf, prin intermediul căreia reușește săși înzestreze imaginea cu valori ce trimit la cultura plastică a arealului geografic menționat.

O altă pictoriță, Nadejda Toma, exersează tehnologia clasică în perspectiva promovării expresiilor estetice generate de motive de sorginte abstractă, acestea fiind structurate contrastant în planul imaginii. Prin crearea unor fluxuri texturale dinamice, artista pune în evidență valori irepetabile generate de modul de structurare compozițională și de maniera de operare cu materialele textile.

Creația unei alte artiste, Daniela Stucalova, este la fel axată pe valorificarea posibilităților de expresie generate de țesătura clasică. Metodologia tehnologică în cauză îi favorizează protagonistei un spectru larg de promovare estetică a diverselor principii de orchestrare a motivelor în planul imaginii și în același timp, de constituire morfologică originală a motivelor și inserarea organică a acestora într-un spațiu integrat tonal și cro-

matic vibrant. În creația sa, pictorița optează pe de o parte, spre amplificarea expresiilor țesăturii netede prin includerea în textura creată de bățătură a unor fire de puf natural, urmărind scopul reliefării autentice a temei abordate, cazul tapiseriei *Pajură* (2013), pe de alta, complică prin abundență de motive asemănătoare planul imaginii în perspectiva creării unei compoziții originale cu impact semnificativ, cazul tapiseriei *Cuibul pajurii* (2014).

Experimentele cu forma motivelor de sorginte abstractă, tratate artistic în conformitate cu metodologia de țesere clasică, sunt caracteristice și creației pictoriței Ludmila Ochievshi. Tapiseriile acesteia *Baladă* (2014) și *Tradiții* (2015) scot în vileag adeziunea artistei la modalitățile de împlinire compozițională complexă a câmpului imaginii prin intermediul exersării nuanțate a unui registru de motive capabile să genereze asociații vaste și în același timp, să promoveze activ diversitatea estetică promovată de modul de țesere clasică a produsului.

Tehnica clasică de țesere este exersată în deceniul respectiv după cum vedem de o bună parte de artiști. Considerăm necesar de a suplini repertoriul tapiseriilor realizate în tehnica respectivă cu lucrările *Portretul lui Mihai Viteazul* (2018) de Anatolie Stavila și *Autoportret* (2015) de Ștefan Malancea, în care plasticienii s-au promovat ca buni cunoscători a posibilităților de modelare prin intermediul firelor de bățătură a formei modelului antropomorf, *Portret stilizat* (2013) și *Verde* (2014) de Victoria Țiganu, *Jurnal de Chișinău* (2015) de Marina Costăș, *Liber* (2015) de Maria Chiorescu, *Povești moldovenești* (2014) de Victoria Andrieș, *Tendențe contemporane* (2015) de Valentina Creangă, *Primăvara florilor* (2016) de Adriana Babalunga, *Lumea mea* (2016) și *Zborul sufletului în ritmul sentimentelor* (2020) de Daria Ceaglei, în care artiștii, soluționează multiple probleme de ordin compozițional și diverse modalități de amplificare a expresiilor estetice promovate de tehnologia clasică de țesere.

În același timp, este cazul de menționat faptul, că în perioada examinată, o bună parte de plasticieni, tind să-și edifice artistic operele, prin exersarea unor tehnici de altă natură decât cea netedă clasică. În acest context sunt reprezentative un șir de lucrări printre care *În urma ta, femeie, și câmpul înfloarește* (2020) de Ecaterina Dânga, în care artista suplinește tehnica clasică de țesere cu infiltrări texturale care îi asigură creatoarei atingerea unor expresii estetice originale și delicate inclusiv grație interferențelor cromatice armonioase, *Peisaj* (2014) de Ecaterina Țurcan, *Natură statică* (2013) și *Tip persan* (2014) de Ana Scvortescu, *Portret de țărăncuță* (2018) de Aliona Stavila, în care artistele valorifică expresiile texturale moi, flanelate și pufoase.

Totodată unii artiști optează spre crearea unor imagini al căror expresii estetice sunt generate de tehnica colajului textil, cazul lucrărilor *Tainele universului* (2018) de Natalia Ciornaia, *Piruetă* (2016) de Zina Fabian, îmbinarea tehnicii colajului cu tehnica împâslirii, cazul lucrărilor *Compoziție* (2017) de Daria Ceaglei, *Interferențe* (2013) și *Interferențe II* (2019) de Inga Mațcan-Lâsenco, *La poarta primăverii* (2020) de Ecaterina Dânga.

Este de remarcat că opțiunile unor artiști sunt îndreptate spre valorificarea expresiilor estetice și a mesajelor promovate de figurativul antropomorf, cazul tapiseriilor *Firul gândului* (2014) de Traian Tecuci și *Elena Andreevna* (2016) de Viorica Sfeclă.

Totodată, menționăm faptul, că tapiseria artistică din perioada expusă analizei, scoate la iveală multiple abordări de ordin tehnologic experimental. În acest context menți-

onăm tapiseria *Sus pe pârau* (2017) a pictoriței Valentina Iachim, în care protagonista combină expresiile țesăturii clasice cu expresiile facturii proeminente inserate organic în procesul de țesere în unele porțiuni ale planului imaginii, tapiseria *Printre râuri și dealuri* (2015) de Daniela Roșca-Ceban în care pictorița corelează țesătura netedă cu expresiile și mesajul promovat de franjurile ce dispersează structural compartimentele țesute dispersat și unite într-o piesă unică. În registrul valoric al tapiseriilor perioadei examinate se înscriu și un șir de lucrări realizate în diverse tehnici de țesere, inclusiv și cele de îmbinare a țesăturii cu broderia, de inserare în planul imaginii țesute a unor elemente croșetate, de asamblare prin tehnica colajului a diverselor materiale, fapt ce a contribuit la diversificarea expresiilor estetice promovate de opera textilă. Printre acestea menționăm lucrarea Nataliei Ciornaia *Eu sunt alt copac* (2012), în care artista, într-un mod inedit, prin utilizarea largă a tehnicilor mixte în care țesătura se îmbină armonios cu broderia și aplicația, își expune personalizat propriile emoții artistice prin crearea unei imagini-simbol cu vaste conotații interculturale. Colajul și broderia, și-au găsit o vastă întrebuințare și în creația pictoriței Ludmila Tihonciuc. Artista expune pe parcursul deceniului în cauză mai multe lucrări printre care *Compoziție* (2013), *Discretus* (2015), *Elegie* (2015), *Sens* (2018). Elaborându-și un propriu demers plastic irepetabil la baza căruia este exersat cu precădere principiul clasic de orchestrare a compozițiilor de tip închis, protagonista valorifică original în lucrările sale mesaje de actualitate. Or, în tapiseriile artistei, efemerul trecător și dimensiunile atemporale ale existenței, își găsesc o judicioasă împlinire în imagini în care, importante motive ale lumii tangibile se întâlnesc prin interferențe de forme și mesaje într-un univers organic al expresiilor estetice și al unui amplu și valoros areal semantic. Artista se remarcă prin însăși maniera calculată de orchestrare ritmică a motivelor în planul imaginii. În același timp, expresiile formelor, coraportul proporțional dintre acestea în cadrul compoziției, coloritul și acesta auster, vin să întrunească supremația decorativului în perspectiva edificării arealului metaforico-simbolic al operelor. La rândul ei, o altă pictoriță, Ala Lupu-Leancă, în deceniul respectiv, este preocupată în mod prioritar de valorificarea în operele textile a dimensiunii identitare. Or, în așa lucrare ca *Vatra neamului* (2020), realizată tehnologic prin îmbinarea colajului textil cu broderia, protagonista pune în evidență maniera originală de revalorificare structural-compozițională a unor motive arhitectonice ale creației populare tradiționale, în urma căreia opera textilă este înzestrată cu valențe estetice și mesaje de actualitate.

În urma examinării evoluției tapiseriei artistice în cel de-al doilea deceniu al secolului al XXI-lea ajungem la concluzia, că arta textilă din Republica Moldova a avansat estetic valoros ca urmare a unor abordări conceptuale novatoare și valorificări plastice complexe a arealului tematic, morfologic, sintactic și tehnologic al operelor din domeniu. Ultimul aspect, fiind axat atât pe metodologia clasică de îndeplinire prin țesere a produsului textil, cât și pe tehnologiile mixte de îmbinare a țesăturii cu broderia, sau pe atingerea expresiilor estetice și a mesajului promovat prin stilistica *asamblajului* și *colajului*, au asigurat diversitate și originalitate operelor din domeniu.

Una dintre particularitățile distinse ale tapiseriei artistice din perioada în cauză, este cea de valorificare estetică de către unii plasticieni a imaginii prin exersarea largă a tehnologiei de modelare a păslei, și nu în ultimul rând, a racordării plastice ale acesteia tradiționale tehnici cu tehnica colajului și a broderiei, fapt, ce oglindește un anumit

grad de schimbare în timp a preferințelor tehnologice ale plasticienilor și, prin aceasta, a schimbărilor ce s-au produs în însăși fațeta actuală a domeniului. Tehnologia menționată a contribuit substanțial la atingerea unor expresii cromatic și tonal subtile și nuanțate ale operei textile. În acest context este relevant de menționat faptul, că tehnicile mixte operate tot mai frecvent de către plasticienii din domeniu, prin modul de generare a unor expresii estetice și a mesajelor, a contribuit concomitent, la depășirea coordonatelor tradiționale de gen. În același timp, este cazul să remarcăm faptul, că în aspect tematic, operele create pe parcursul deceniului, într-o mare măsură, reflectă opțiunile artiștilor îndreptate spre valorificarea unor teme precum sunt cele de reliefare estetică a dimensiunii identitare, teme ce reprezintă frumusețea naturii înconjurătoare, teme ce reprezintă interferențele spiritului contemporanului cu incommensurabilul univers cultural al umanității.

Bibliografie:

Spînu Constantin. Convergențe identitare în tapiseria și pictura Ecaterinei Ajder. În: Akademos, Nr. 2 (61) 2021.

Date despre autor: Constantin SPÎNU, doctor în studiul artelor, cercetător științific coordonator, Institutul Patrimoniului Cultural, Republica Moldova.

e-mail: spinuconstantin_ipc@yahoo.com, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2616-6282>

ARTA SCENOGRAFICĂ DIN MOLDOVA – ÎNCEPUTURI ȘI EVOLUȚII

<https://doi.org/10.52603/pc22.03>

Vitalie MALCOCI
Institutul Patrimoniului Cultural

Scenographic art from Moldova - beginnings and evolutions

Summary: The end of the XIX century intensifies the theatrical life in Bessarabia, a fact that leads to the improvement of staging methods and plastic and decorative solutions of the stage space. This gains even greater revival towards the middle of the XX century, being often mentioned by critics in the press of the time, who describe the decorations and the costumes in the staged performances. A new phase in the decorative-theatrical art of Bessarabia begins with the appearance of the great personalities who contributed to the creation and development of the Bessarabian Romanian scenography. This phase coincides with the activity of some outstanding personalities of the scene-painting in Bessarabia from the beginning of the XX century, such as Auguste Baillayre, Theodor Chiriakoff, George Löwendal, Boris Nesvedov, Natalia Bragalia, Elisabeth Ivanovsky, Maria Starcevschi, Natalia Danilenco, Elena Barlo and others.

The decorations made by these plastic artists starts to be known to the local public. This familiarization takes place mainly through the tours in Bessarabian cities and towns, as well as in cultural centers.

Keywords: scenography, theatrical art, show, theatrical troupe, theatrical representations.

Sfârșitul secolului al XIX-lea intensifică viața teatrală din Basarabia, fapt ce duce la perfecționarea metodelor de montare și a soluționărilor plastice și decorative a spațiului scenic. Acest lucru capătă o învioreare și mai mare spre mijlocul secolului XX, fiind des menționat de critica din presa timpului care descrie decorurile și costumația din spectacolele montate.

O nouă etapă în arta decorativă-teatrală din Basarabia începe odată cu apariția marilor personalități care și-au adus aportul la constituirea și dezvoltarea scenografiei românești basarabene. Această etapă coincide cu activitatea uneia dintre personalitățile marcante ale picturii scenografice basarabene, de la începutul sec. XX, a cunoscutului plastician român, de origine franceză, Auguste Baillayre.

Renumitul plastician se naște la Vernet les Bains la 1 mai 1879, într-o localitate din Pirineii Orientali. Își petrece copilăria în Franța (1879-1885), iar adolescența în Georgia (1885-1907). Între timp absolvă Academia Regală de Arte Frumoase din Amsterdam (1902). Apoi urmează studiile la Academia Imperială de Arte Frumoase din Sankt-Petersburg (1907), și după o călătorie de studii în Franța absolvă Universitatea din Grenoble, Facultatea de Litere (1913). Dezvoltă o activitate de creație prodigioasă în mai multe genuri ale artelor: pictură, scenografie grafică, participând la o mulțime de expoziții din țările europene¹.

Înzestrat cu o vastă cultură europeană, A. Baillayre, se stabilește în 1918 la Chișinău, devenind în scurt timp pentru Basarabia anilor 1918-1942 o personalitate marcantă, cu opere considerate repere ale artei naționale. Angajat în calitate de profesor la Școala de Arte Frumoase din Chișinău (1919), devine concomitent unul dintre fondatorii Societății de Arte Frumoase din Basarabia (1921)². Între anii 1924-1930, maestrul ocupă postul de scenograf-șef al Teatrului Național din Chișinău. În 1939 plasticianul a fost numit custode, iar în 1940 - Director al Pinacotecii Municipale, succesorul căreia a devenit Muzeul Național de Artă al Moldovei.



Fig. 1. A. Baillayre. "Bradul", schiță de decor, 1932, MNAM.

Pentru prima dată numele artistului, ca pictor-scenograf, este nominalizat la montarea în premieră a spectacolului de comedie *Femeia îndărătnică* a lui W. Shakespeare, jucat la Teatrul Național din Chișinău (1924). Presa din acea perioadă remarcă „decorurile foarte bune cu mijloace puține”, semnate de A. Baillayre și B. Nesvedov, care „depun multă dragoste în munca lor” (Cemortan 2000: 64). Altă relatare care atestă aportul lui A. Baillayre la realizarea decorurilor din acea perioadă, ține de spectacolul *Prăbușirea*, dramă originală în 4 acte, autor Ion Peretz, regizor Gh. Dinescu. Aici, cronicarul ziarului chișinăuian *Dreptatea* (15 ianuarie 1926) menționează reușita interpretare de către actori a rolurilor sale, aducând cuvinte de laudă și pictorilor-scenografi ai teatrului, care în acea perioadă se reduce la activitatea doar a trei scenografi: Auguste Baillayre și discipolii săi Theodor Kiriacoff și Boris Nesvedov. Artiștii au realizat „3 decoruri frumoase”, îmbinate artistic destul de reușit de către regizor.

În anul 1928, cronicarul ziarului de specialitate *Rampa* notează aprecieri pentru decorul spectacolului *Hoțul*, după drama omonimă de Henri Bernștein, în regia lui Al. Economu: „În linia tradițional realistă a concepției regizorale a fost realizat și decorul scenic de către A. Baillayre, Th. Kiriacoff și Gh. Dinescu” (Cemortan 2000: 77).

Presa de specialitate locală și cea din București, în repetate rânduri vorbește despre „frumusețea” decorurilor scenice realizate de scenografia Teatrului Național din Chiși-

nău. Spre regret, nici una din mențiunile cronicarilor nu acordă spațiu suficient pentru o analiză critică mai amplă ale realizărilor plastice semnate de plasticieni.

Odată cu desemnarea în anul 1928 a lui Ion Livescu în postul de director al Teatrului Național din Chișinău, s-au „stârnit proteste vehemente din partea cercurilor culturale” și nu numai. A. I. Maican, director al instituției date până la numirea noului șef, pleacă în curând, la invitația lui Iorgu Iordan, ca director artistic la Teatrul Național din Iași. Acesta este urmat de compozitorul trupei, șeful muzicii și mai mulți actori, precum și de pictorul scenograf Th. Kiriacoff. În asemenea circumstanțe, când se schimbă „vectorii activității Teatrului Național din Chișinău”, bătrânul pictor-șef al naționalului A. Baillayre către sfârșitul anului 1929 își înaintează demisia și curând pleacă din teatru.

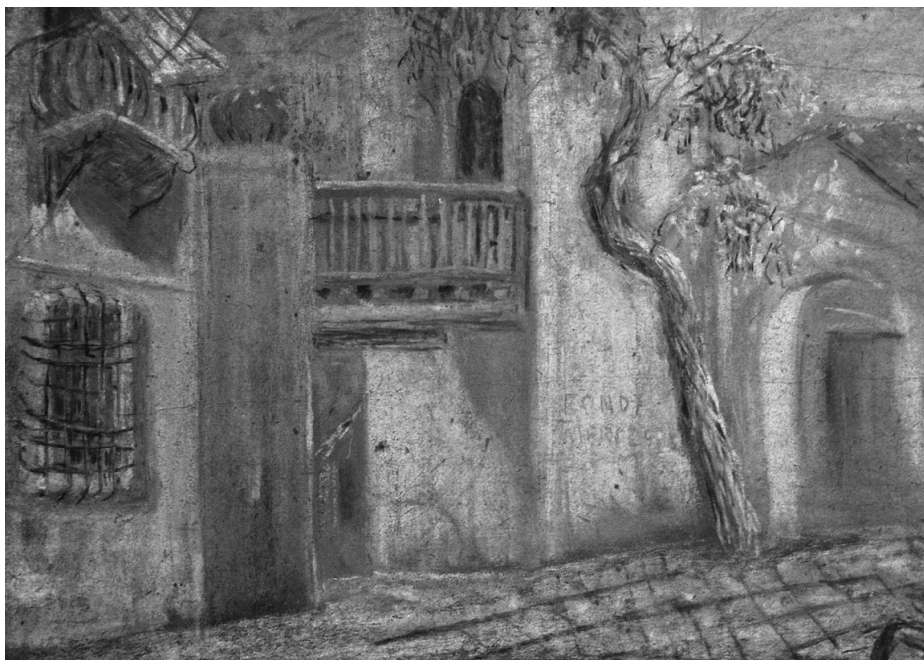


Fig. 2. A. Baillayre. „Motiv spaniol”, schiță de decor, 1932, MNAM.

Perioada de activitate a plasticianului A. Baillayre în Basarabia (1918 - 1940) coincide în mare parte cu activitatea sa în calitate de scenograf-șef al Teatrului Național din Chișinău (1924 - 1930). Din toate spectacolele semnate de A. Baillayre s-au păstrat doar 6 schițe de scenografie în arhiva Muzeului Național de Artă din Chișinău, patru dintre care donate de A. Iliescu. Dintre operele timpurii ale artistului, par a fi două schițe datate cu începutul secolului XX. Prima ține de o schiță, după toate probabilitățile nefinisată, executată conform unui subiect din dramaturgia antică. Compoziția prezintă în prim plan cinci figuri în mișcare, după care, peste ape, în planul din spate observăm un complex arhitectural al unui oraș antic. Cea de a doua schiță, datată cu anii '20 ai sec. XX, este o elaborare pentru actul I al spectacolului *Mowgli*. Pe un fundal întunecat apare cortina în nuanțe de culoare verde ce imaginează diferite elemente ale vegetației tropicale. La centru, în partea superioară, atârnă o mască zâmbăreață cu ochi, urechi și gură mare întredeschisă, din interiorul căreia apar dinți, la fel de mari și înspăimântători. În stânga

compoziției sunt schițate două figuri, în costumație de animale, iar pe dreapta, în poziție răsucită, șezând, este redată posibil însuși figura lui Mowgli.

Cu date exactă (conform inscripției din fișa de descriere științifică a MNAM) este schița realizată pentru spectacolul *Bradul* (1932) după V. Rebikov. Scena înfățișează un peisaj de iarnă, în prim plan-stânga un colț de casă cu obloanele deschise ale unei ferestre iluminate, prin intermediul căreia poate fi întrezărit pomul de brad împodobit. Dreapta compoziției înfățișează drumul înzăpezit, cu gard și căsuțe, biserică, arbori și alte detalii în planul secund. În partea de jos schița deține o inscripție cu denumirea spectacolului și anul execuției (septembrie 1932).

Cu anii '30 este datată și următoarea schiță, care deși nu are indicată denumirea operei, putem presupune cu certitudine că ține de una din scenele spectacolului sus numit. Schița ne prezintă un fragment de foisor de pe panta unui acoperiș și două ferestre, cea din stânga puternic iluminată din interior. Ambele acoperișuri sunt înzăpezite și flancate de pereți masivi. Presupunerea că această schiță reprezintă o scenă din spectacolul descris anterior este condiționată de anumite detalii care se suprapun cu maximă exactitate. Ambele schițe țin de aceeași perioadă a anotimpului și stării zilei (o seară geroasă de iarnă). În ambele schițe prin fereastră se întrezărește pomul de brad frumos împodobit. Stilul executării este identic, coloritul și materialul aplicat coincide. Cei care sunt familiarizați cu renumita operă muzicală într-un act și patru scene a muzicianului rus Vladimir Rebikov, cu ușurință vor sesiza subiectul de bază al spectacolului. Mai mult decât atât, V. Rebikov finisează opera sa aflându-se la Chișinău, iar premiera este jucată la Moscova în 1903³. Astfel, A. Baillayre cunoștea destul de bine opera lui V. Rebikov pe când făcea studiile la Academia Imperială de Arte Frumoase din Sankt-Petersburg.

Interesante sunt și următoarele două schițe ale plasticianului păstrate la fel în arhiva MNAM. Prima, datată cu anul 1932, prezintă o scenă, numită de către autor (conform inscripției de pe lucrare) *Motiv spaniol* ce înfățișează un peisaj urban cu o anfiladă din clădiri, portal, balcon etc. subordonate toate anumitor legități ale ritmului, dinamicii și coloritului. Mult mai interesantă este schița de compoziție cu arlechini (fig., realizată în 1945, pe când deja de doi ani A. Baillayre se afla cu traiul la București. Arlechinii, dominând aproape toată suprafața disponibilă a compoziției, sunt plasați în partea superioară accentuând elementul prim al spectacolului jucat. Jos, se desfășoară scena cu muzicanți în cadrul unei perspective arhitecturale a unei străzi urbane.

Activând în calitate de profesor la Școala de Arte de la Chișinău (1919-1940), concomitent deținând funcția de scenograf-șef la Teatrul Național din Chișinău (1924-1930), artistul cultivă dragostea pentru arta scenografică plasticienilor Teodor Kiriakoff, Natalia Bragalia, Elizabeth Ivanovschi, Boris Nesvedov ș. a. În acest mod au fost puse bazele scenografiei profesionale românești din Basarabia. Acești scenografi de renume, alături de colegii săi Elena Barlo, Vladimir Evers au strălucit prin creația lor atât în România cât și în diverse teatre din Europa.

Perioada basarabeană, de 25 de ani de activitate artistică, a confirmat din plin potențialul de creație, de organizator și de pedagog al lui A. Baillayre⁴. "A. Baillayre a trăit într-o epocă dramatică și contradictorie, marcând cele mai serioase realizări în pictura basarabeană" (Stavilă 1994: 18). Artistul a contribuit cu desăvârșire la constituirea școlii de scenografie basarabeană. Auguste Baillayre a fost în Basarabia anilor 1918-1940 una

dintre cele mai consacrate personalități ale timpului. Cu perseverență impune o nouă orientare estetică-artistică, descoperă mai mulți plasticieni în domeniul decorului teatral, inspirând și îndrumând artiștii spre noi realizări.



Fig. 3. Baillayre. Schiță de compoziție cu arlechini, 1945, MNAM.



Fig. 4. Th. Kiriacoff. Schiță de costum pentru spectacolul "Barbă albastră", 1922, MNAM.

Concomitent cu A. Baillayre își face apariția în Basarabia pictorul, graficianul, pedagogul și maestru al primelor generații de artiști plastici români postbelici, George baron Löwendal. Se naște în Sankt-Petersburg la 10 mai (27 aprilie stil vechi) 1897. Absolvă liceul din Kiev, apoi frecventează în Sankt-Petersburg cursuri de bellearte, avându-i ca mentori pe peredvijnicii A. V. Maiakovski și pe A. P. Aleksandrov. Anume la Sankt-Petersburg se petrec primele contacte ale artistului cu teatrul (1915 - 1917).

După Revoluția Rusă din 1917 George Löwendal „își urmează mentorul, profesorul Aleksandrov, în Basarabia” (George 2011: 29). Trecând râul Nistru, se încadrează cu activitatea sa profesionistă „mai întâi la Soroca și Bălți (1918 - 1920), apoi la teatre de revistă din Chișinău (1920 - 1921), unde pictează decoruri în culori vii, specifice, potrivite cu burlescul tablourilor” (George 2011: 51). Pe parcursul a patru ani de activitate ca scenograf, locuiește și activează în mai multe orașe basarabene (Hotin, Soroca, Bălți, Chișinău). La Soroca „își descoperă pasiunea pentru teatrul de animație: confecționează păpuși, scrie piese împreună cu Ariadna Ambrozieva, logodnica sa, și pune în scenă spectacole pentru copii” (Fundatia). Anume aici, la Soroca, artistul „realizează primul Teatru de păpuși din Basarabia” (George Löwendal (1897 - 1964). Mai târziu, plasticianul își aduce contribuția

la fondarea primului teatru cult de păpuși și marionete din România, inaugurat ca secție a Teatrului Național din Cernăuți (1 mai 1928).

Activitatea sa, ca pictor-scenograf întreprinsă la Chișinău, se află în strânsă colaborare cu diverse companii teatrale. Aici plasticianul „*crează decoruri cu motive inspirate din folclorul rus (lubok)*” (George: 29) Nu dispunem de schițe realizate de către artist în domeniul scenografiei din perioada activității sale în Basarabia. La moment dispunem doar de o schiță pentru un panou decorativ și o schiță de portret semnată de artist: *Desen de George baron Löwendal în Basarabia, 1920*.

Decorurile lui G. Löwendal tulbură, captivează, sugerează viziuni scenografice spectaculoase. „*Oriunde ar lucra, decorurile sale au o vervă surprinzătoare în linii și culori, un „patoș” inconfundabil. Ele se disting imediat, nu numai printr-o imaginație febrilă, acordată dramei sau comediei, dar prin ceva mai mult: o neliniște existențială, strunită, filtrată, sesizabilă totuși*” (George: 51). Activitatea artistului este multilaterală și complexă, creează peisaje, se afirma ca un autentic portretist și execută panouri decorative, cum ar fi cele realizate pentru Pavilionul Adunării Nobilimii.

Când se statornicește definitiv cu traiul la București stabilește o colaborare fructuoasă cu mai multe teatre din diferite localități din România (București, Brăila, Craiova, Timișoara). Pe parcurs participă la mai multe expoziții de artă, inclusiv și la „*prima expoziție colectivă de scenografie din perioada interbelică – organizată de criticul de artă Ștefan Nenițescu la Librăria „Hasefer” din București*” (Fundatia). Aici artistul participă alături de cei mai valoroși scenografi români ai vremii (Theodor Kiriacoff-Suruceanu, Marcel Iancu, M. H. Maxy s.a.).

Personalitatea scenografului George Löwendal, se înscrie cu desăvârșire printre marii reformatori și inovatori ai teatrului european din această perioadă.

Una dintre personalitățile marcante ale artei scenografice, bine cunoscută de publicul teatral și apreciată de critica teatrală din Basarabia interbelică a fost Theodor Kiriacoff-Suruceanu. Artistul se naște la 24 octombrie 1900 la Chișinău în familia „magistratului Grigore Kiriacov și nobilei Ana Suruceanu”. În anii 1910-1916 urmează studiile la Gimnaziul nr. 2 din Chișinău. La vârsta de 20 ani se înscrie la Școala de Belle Arte din Chișinău, în atelierul de arte decorative a lui August Baillayre. Printre colegii săi de breaslă, care își fac studiile la aceeași instituție, putem nominaliza personalitățile epocii: Victor Fiodoroff, Vladimir Evers, Elena Barlo, Iosif Bronștein, Natalia Bragalia, Boris Nesvedov, Natalia Danilenco, Maia Starcevskaia ș. a. mulți dintre care ulterior se vor afirma ca scenografi în instituțiile teatrale din regat și peste hotare.

În scurt timp, Th. Kiriacoff însușește de la mentorii săi A. Baillayre, Al. Plămădeală și Gh. Pojedaev „diversitatea intereselor și integritatea gândirii plastice, care în continuare au alcătuit maniera artistică a plasticianului, confirmată prin opere realizate în diferite genuri ale artei plastice” (Stavilă, Teodor 1994: 87). Își continuă perfecționarea măiestriei în atelierul lui Gh. Pojedaev, executând schițe de costume teatrale.

Deși, activitatea profesională a artistului începe în anul 1924, când conduce atelierul de artă religioasă de la Școala de Arte Frumoase din Chișinău, conlucrând și în calitate de scenograf la Teatrul Național din Chișinău (1924-1929), primele lucrări care au atras atenția publicului au fost expuse „pe simezele bucureștene” în 1922. În sălile de la „Atheneum”, operele lui Th. Kiriacoff au surprins „atenția recenzenților”, atât prin rezolvările cromatice

ale coloritului viu cât și prin originalitatea gândirii plastice, a structurii compoziționale și stilului aplicat pentru realizarea costumelor teatrale. În același an artistul „realizează decorul și costumele pentru spectacolul „Noaptea din ajunul Crăciunului” montat la Teatrul de Păpuși ce funcționa în incinta Școlii de Belle Arte din Chișinău” (Stavilă, Teodor 2004: 11).

Artistul era atât de pasionat de arta decorativă teatrală, fiind familiarizat cu teatrul și cu literatura de specialitate, încât dorea să afle cât mai multe despre ea și în cele mai mici detalii. Cercetătorul T. Stavilă aduce o secvență din discuția O. Plămădeală cu Th. Kiriacoff despre arta decorativă, „... eu i-am povestit despre spectacolele vizionate la București și mi-a fost imediat clar că acest tânăr trăiește exclusiv cu arta. Îl interesau amănunțit decorurile, planurile scenice, iluminarea, încât nu am fost în stare să-i relatez despre toate” (Stavilă, Teodor 2004: 54).

Numele lui Th. Kiriacoff este menționat și în presa bucureștenă de epocă, unde se specifică despre „redarea în spirit autentic românesc” a decorului de interior al Teatrului Național din Chișinău. Revista *Rampa* din 3 decembrie 1925 notează „Balier (Baillayere), Kiriacov și Nesvedov, făuritorii minunatelor panouri, cu toată modestia lor sunt nevoiți să asculte laudele, pe care publicul încântat le aruncă în gura mare fără precupețire” (Cemortan 2000: 74). Autorul articolului specifică și cuvintele de mulțumire din Adresa de recunoștință din partea Direcției Teatrului Național, înaintată lui Th. Kiriacoff. „Noi ne simțim mândri de a vă avea printre principalii noștri colaboratori ...”.



Fig. 5. Th. Kiriacoff. Schiță de costum ucrainean, 1923, MNAM.

Cronicarii timpului relatează în nerepetate rânduri despre talentul de decorator al lui Th. Kiriacoff. Astfel, ziarul din Chișinău în limba rusă *Bessarabskoe slovo* (noiembrie 1927) menționează decorul realizat de Th. Kiriacoff, în colaborare cu B. Nesvedov, pentru

spectacolul în premieră a comediei *Alt om* de Etienne Rey. Presa a remarcat de asemenea și decorurile pentru drama spectacolului *Vlaicu-Vodă* de Al. Davilla, „*făcute în atelierele teatrului de pictorul Theodor Kiriacoff după stampele și documentele din Buletinul Comisiei Monumentelor Istorice și Revista Arheologică*” (Cemortan 2000: 99).

Succesele Teatrului Național din Chișinău din anul 1928 se datorează directorului nou numit, Corneliu Sachelarescu, care îl invită în fruntea trupei ca director de scenă pe Aurel Ion Maican, fapt ce a constituit un moment de vârf în istoria teatrului românesc basarabean. Acesta, înzestrat cu vederi noi, idei originale și proiecte ambițioase corespundea întru totul viziunii moderne și ideilor novatoare ale lui Th. Kiriacoff. Ambii, cu o largă disponibilitate pentru valorile plastice ale decorului, luminii, mișcării scenice, caută să folosească din plin spațiul scenic.

Întrucât scena chișinăuiană nu corespundea cerințelor unui teatru modern, A. I. Maican a inițiat reconstruirea și lărgirea spațiului scenic „*prin lichidarea rampei și construirea unui proscenium, prin reutilizarea tehnică a scenei cu o orgă de lumini, cu mecanisme pentru manevrarea decorurilor etc.*” (Cemortan 2000: 100). Presa timpului a reacționat imediat la aceste idei inovatoare remarcând „*La Teatrul Național din Chișinău se modernizează scena ... Lucrările au și început sub supravegherea directă a dlui Aurel Ion Maican. Va fi și o nouă cortină de Th. Kiriacoff și B. Nesvedov, iar sistemul de iluminat va fi transformat aproape în întregime*” (Cemortan 2000: 100).

În același timp, sunt montate un șir de spectacole care aduc un suflu nou în arta trupei chișinăuene, la care un aport considerabil i se atribuie și scenografiei lui Th. Kiriacoff. Aici putem aminti de scenografia pentru drama „*Hoțul*”, nominalizată mai sus, jucată în premieră la Teatrul Național, unde artistul își aduce contribuția la realizarea decorului pentru piesele „*O noapte furtunoasă*” de I. L. Caragiale, „*Vlaicu Vodă*” de Al. Davilla ș. a. Însă, odată cu revenirea lui Ion Livescu în fruntea Teatrului Național din Chișinău, A. I. Maican este nevoit să plece la Teatrul Național din Iași. Pe parcursul anului, acesta a fost urmat de mai mulți angajați ai trupei, printre care și scenograful basarabean Th. Kiriacoff.

Începând cu 1922 Th. Kiriacoff a activat în calitate de pictor-scenograf la diverse teatre din Chișinău, Iași, București, Timișoara, Cernăuți, Odesa, ducând faima scenografiei românești și la Paris, Praga, Germania, Bulgaria. Deși Th. Kiriacoff plecase după A. I. Maican la Iași, dar bătrânul A. Baillayre se pensionase din muncă, scenografia spectacolelor de la naționalul din Chișinău era prezentată la un nivel destul de înalt, fapt ce i se datorează scenografului Boris Nesvedov și pictorului-decorator Ion Șugailov.

Figură marcantă a lumii artistice românești interbelice și postbelice B. Nesvedov, se naște la 02 februarie 1903 în satul Mitki, regiunea Cerkasî. Este cunoscut mai bine ca pictor, grafician și scenograf din RSSM. A absolvit Școala de arte plastice din Chișinău (1923). O activitate rodnică desfășoară mai ales în primele decenii postbelice. A realizat în anii '50 decoruri pentru un șir de spectacole la Teatrul dramatic rus „Cehov” din or. Chișinău și în 1958 a contribuit la scenografia filmului „Baladă haiducească”.

În urma tuturor circumstanțelor create după plecarea lui A. I. Maican, tânărul B. Nesvedov, în 1928 devine pictor-șef al Teatrului Național din Chișinău. Deși, din perioada interbelică, în arhivele MNAM s-a păstrat doar o singură schiță de decor (schița pentru piesa „*Achim*” de Eftimiu), despre faimoasa activitate în spectacolele chișinăuene a lui B. Nesvedov ne vorbește presa timpului.

Astfel, ziarul *Rampa* din 10 noiembrie 1929, consemnând pentru piesa în versuri a lui Nicolae Iorga *Frumoasa fără trup*, relatează că acest basm-alegorie s-a jucat „într-o montare excepțională cu decoruri frumoase de o bogată fantezie ...” (Cemortan 2000: 137). Au fost apreciate decorurile lui B. Nesvedov pentru drama spectacolului „*Mary Dugan este vinovată?*” (1929), de scriitorul american Bayard Veillar, spectacolul „*Don Juan de Marana*” de Edmond Haracourt (1930), drama „*Strigoii*” de H. Ibsen (1930), „*Miss Hobbs*” de Jerome K. Jerome (1931), comedia „*Mătușica*” de Ionescu Morel (1931), drama „*Napoleon*” (*Vae victis*) de Richard Voss (1932), „*Mireasa din Tărăscu*” de Otto Indig (1933), „*Femeia îndărătnică*” de W. Shakespeare ș. a.

În acest mod era pusă în valoare creația scenografului subliniindu-se că decorurile sunt sugestive și adecvate atmosferei mai mult prin culoare și în indicațiuni generale, decât prin imitația realistă a stilurilor respective, corespunzând nevoilor actuale ale teatrului. Erau apreciate orientările stilistice moderne ale plasticianului.

Observăm că, decorurile realizate de scenografii din Basarabia încep a fi cunoscute de publicul băștinaș. Mai mult decât atât, această familiarizare se petrece mai ales prin intermediul turneelor în orașele și localitățile basarabene (Bălți, Orhei, Ungheni, Florești, Ocnița, Soroca, Hotin, Tighina, Cetatea Albă, Ismail, Reni ș. a.), ca să nu uităm și de centrele culturale din centrul și nordul Moldovei (Iași, Roman, Suceava, Botoșani, Cernăuți, Rădăuți, Suceava, Tulcea, Sulina ș. a.).

Note:

- ¹ Auguste Baillayre participă activ la expoziții în anii 1905, 1906, 1907, 1909, (Petersburg), 1908 (Chișinău), 1910 (Vilno), 1916 (Moscova), iar după 1919 – la toate saloanele de artă de la Chișinău și București.
- ² În 1921 artistul deține postul de Vicepreședinte al Societății de Arte Frumoase din Chișinău, iar în anul 1924 este solicitat ca membru al juriului pentru Saloanele Oficiale de la București.
- ³ Situat la Chișinău în 1897, V. Rebikov a realizat deschiderea unei filiale a Societății muzicale ruse și a organizat o școală de muzică.
- ⁴ A. Baillayre a fost și un mare colecționar de opere de artă. După decesul artistului, conform testamentului lăsat, întreaga colecție de 342 opere și lucrări de arhivă au fost donate Muzeului Național de Artă al Moldovei și Arhivei Naționale.

Lista ilustrațiilor:

1. Auguste Baillayre. „Bradul”, Schiță de decor, 1932, Muzeul Național de Artă al Moldovei.
2. Auguste Baillayre. „Motiv spaniol”, Schiță de decor, 1932, Muzeul Național de Artă al Moldovei.
3. Auguste Baillayre. Schiță de compoziție cu arlechini, 1945, Muzeul Național de Artă al Moldovei.
4. Theodor Kiriacoff. Schiță de costum pentru spectacolul „Barbă albastră”, 1922, Muzeul Național de Artă al Moldovei.
5. Theodor Kiriacoff. Schiță de costum ucrainean, 1923, Muzeul Național de Artă al Moldovei.

Bibliografie:

- Cemortan L. Teatrul Național din Chișinău (1920-1935). Chișinău: Editura Epigraf, 2000.
- George Löwendal (1897-1964) <https://www.mediafax.ro/comunicate/george-l-wendal-1897-1964-2586032> (vizitat 08.07.2022).

Fundația Löwendal. George baron Löwendal. = <http://www.lowendal.ro/george-lowendal/> (vizitat 26.02.2022).

George Löwendal: un aristocrat în luminile rampei, Editura Institutului Cultural Român, București, 2011.

Stavilă T. August Baillayre. Pictorul și epoca sa. În: Arta. Seria artă plastică, arhitectură. Tipografia Academiei de Științe a Moldovei, Chișinău, 1994, pp. 12-22.

Stavilă Tudor. Teodor Kiriacoff în colecția Maeștri basarabeni în secolul XX. Editura ARC, Chișinău, 2004.

Stavilă Tudor. Teodor Kiriacoff și arta plastică basarabească. În: Arta. Seria artă plastică, arhitectură. Tipografia Academiei de Științe a Moldovei, Chișinău, 1994, pp. 86-93.

Date despre autor: Vitalie MALCOCI, doctor în studiul artelor, cercetător științific coordonator, Institutul Patrimoniului Cultural, Republica Moldova.

e-mail: vitaliemalcoci@gmail.com ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5528-4723>

INTERDEPENDENȚA TEHNICILOR DE MODELARE ȘI PROCEDEELOR PLASTICE ÎN REALIZAREA NUDURILOR SCULPTURALE MOLDOVENEȘTI

<https://doi.org/10.52603/pc22.04>

Ana MARIAN
Institutul Patrimoniului Cultural

The Interdependence of Modeling Techniques and Plastic Procedures in the Making of Moldovan Sculptural Nudes

Summary: There are many various materials suitable for the creation of sculptural nudes, but they are almost identical to those which used to create a sculptural portrait. Among them there are clay, stone (from limestone and granite to marble and some semi-precious stones), metals (bronze, aluminum, silver, gold), wood (of various types), wax (as a preliminary material), plasticine (which is also used for sketches) and gypsum (intended for casting works). J.J. Winckelmann wrote: "Visual arts begin with modeling in clay; then there was modeling in wood, then it was in ivory, and finally stone and metal were processed." The interdependence of modeling and plastic techniques in creating nudity makes it more expressive. Thus, the choice of material for creating "nude" is not accidental. The modeling technique or, in other words, the quality of the rendering of the external surface, helps to reveal the artistic message of the work.

Keywords: nude, material, modeling techniques, plastic techniques, artistic message.

Materialele adecvate nudului sculptural sunt de o mare diversitate, dar practic identice cu cele folosite la crearea portretului sculptural. Printre ele sunt: lutul, piatra (de la calcar și granit până la marmură și unele pietre semiprețioase), metalele (bronzul, alumiul, argintul, aurul), lemnul (diferite specii), ceara (ca material pregătitor), plastilina (folosită, și ea, pentru schițe) și gipsul (necesar turnării lucrărilor).

În cartea sa, „Istoria artei antice”, J. J. Winckelmann scrie: „*Arta a început prin formarea cea mai simplă a unui material și probabil printr-un fel de sculptură; se știe că un copil poate da o anumită formă unei mase moi, dar nu poate desena pe o suprafață; căci dacă în primul caz e suficientă ideea simplă a unui lucru, în cel de al doilea, pentru desen, se cer multe alte cunoștințe, cu timpul, însă, pictura a devenit „decoratoarea” sculpturii.*” (Winckelmann 1985: vol.1, 57). Tot acolo, J. J. Winckelmann scrie: „*Arta plastică începe cu modelarea în lut; au apărut apoi tăierea în lemn, apoi în fildeș, în sfârșit au fost lucrate piatra și metalul.*” (Winckelmann 1985: vol.1, 62). Și în continuare, el scrie: „*Chiar limbile vechi indică lutul ca primul material al lucrărilor de artă: lucrarea olarului și cea a sculptorului sunt exprimate prin același cuvânt*” (Winckelmann 1985: vol.1, 62-63).

Lemnul este un material ancestral, care a marcat evoluția artei populare din cele mai vechi timpuri. Speciile folosite sunt: nukul, stejarul, cireșul, părul, teiul, plopul și tisa. Prelucrarea lemnului are loc prin extragerea surplusului din forma trunchiului de copac. Tot la J.J. Winckelmann găsim afirmația: „*Ca și primele construcții, statuile au fost*

făcute la început în lemn, înainte de a se trece la piatră și marmură.” (Winckemann 1985: vol.1 64).

Încă din perioada interbelică, nudul devine o prezență obligatorie în creația lui Alexandru Plămădeală. Acest sculptor îmbină în opera sa posibilitățile lemnului ca material de modelare cult și rigorile genului nud clasic: construcții anatomice și procedee plastice. Astfel, printre primele sale nuduri lucrate în lemn se numără nudul cu denumirea *Schiță* (1930, lemn), în care personajul pare a trona, asemenea unei regine antice. Formele corpului ei, modelate deslușit, trec treptat în forma postamentului. Prelucrată iscusit cu dalta și ciocanul, lucrarea, totuși, păstrează un aspect de non-finit. O altă apariție ce păstrează mister este nudul *Sappho* (1934, lemn) (Braga 2007: 30), care o redă pe celebra poetă a Greciei Antice, cu un gest hotărât descoperindu-și corpul nud. Această lucrare, privită retrospectiv, semnalează manifestarea feminismului. Sub aspect tehnologic, nudul *Sappho* a fost prelucrat migălos și șlefuit, obținându-se un aspect de redare finisată.

După 1945, nudul apare, preponderent, ca parte a compozițiilor tematice, inducând ideea de eroism și patos. Așa este un semi-nud cu denumirea *Deșteptarea*, făcând parte din tripticul *Părinți și copii* (1957, lemn), care aparține dăltii lui Lazăr Dubinovschi (Лившиц 1987: 9). Redarea în suprafețe mari, formele masive și racursiul complicat – toate contribuie la relevarea mesajului angajat al compoziției.

În perioada contemporană, nudul în lemn a fost practicat de către sculptorul Iurie Canașin (Șatohin 1994: 19). Printre primele sale nuduri este și cel cu denumirea *Dimineața* (1968, lemn), în care torsul alungit și poziția corpului personajului relevă dispoziția la ora matinală. Iar printre primele sale compoziții este cea cu genericul *Dialog* (1971, lemn), în care cele două personaje, redată sub formă de menhire, asemenea cu idolii preistorici, au formele corporale sugerate prin incizii circulare. Cu tot primitivismul imaginii, ideea este adusă în fața spectatorului, reprezentând relația intimă și sufletistă între cele două personaje.

O mostră inestimabilă a creației lui Iurie Canașin, compoziția *Moldova în ospetie în Macedonia* (1975, lemn) a fost creată de sculptor în timpul unui concurs internațional și a rămas în Prilep, Macedonia. Formele nude ale corpului personajului, par a fi pe alocuri acoperite de pânză, iar pe alte locuri transparent senzual și diafan, amintind de pânzele lui Gustave Klimt.

O altă lucrare a lui Iurie Canașin, *Toamna* (1978, lemn), redă prin formele nude dispoziția autumnală la nivel senzitiv și psihologic. Iar lucrarea *Tors* (1982, lemn) îmbină în sine redarea clasică în aspect stilistic și modelarea în lemn, specifică artei populare, care capătă o nouă cale cu mari posibilități de realizare.

Gresia, datorită faptului că este un material maleabil, este favorabilă tăierii, iar structura sa poroasă contribuie la materializarea oricăror concepții artistice. Astfel, în lucrarea sculptorului Dumitru Verdianu *Fiul risipitor* (2000, piatră), porozitatea pietrei și predispoziția acestui material pentru generalizarea formelor permite redarea acestui subiect biblic în cheia postmodernismului (Bulat 2004: 5).

Marmura, deși este o rocă dură, este folosită cu mult succes în sculptura statuară. Datorită structurii sale, ea redă din plin frumusețea corpului nud. În lucrarea sa, *Eva* (1990, marmură), Dumitru Verdianu redă, prin aspectul nefinisat al prelucrării marmurei, oboseala, devenită clasică în perioada antichității grecești târzii. O altă realizare im-

presionantă a acestui sculptor este *Gravida zburătoare* (2003, marmură, granit, lemn), lucrată creativ și ne standard în albia postmodernismului. Forma distorsionată și redusă la esență, reprezintă starea psihologică a unei femei însărcinate.

Un alt artist plastic, care folosește posibilitățile edificate ale marmurei în compoziția *Liniște* (1994, marmură), este Ion Zderciuc (Brigalda-Barbas 1997: 3). Formele rotunjite, calme, dar și încordate, relevă starea psihologică afectivă a personajului.

Granitul este, de asemenea, o rocă dură, care cere o tratare în planuri mari, proeminente, fără detalii subtile. Statuia, lucrată de Dumitru Verdianu, cu denumirea *Ion Creangă* (1990, granit) redă, prin prelucrarea îngrijită a granitului și prin formele generalizate, starea interioară a protagonistului.

Bronzul, în planul expresiei plastice, permite redarea oricărei mișcări, oricât de spectaculoasă ar fi ea. Iar urmele lăsate de mâna sculptorului în procesul modelării conturează expresivitatea nudurilor. Sculptorul Ion Zderciuc, în lucrarea sa *Sărutul* (1987, bronz) redă armonia, tensiunea și dulceața relațiilor în cuplu. Această compoziție întrunește calitățile materialului și procedeele metaforei în realizarea ideii lucrării. O altă lucrare a aceluiași autor, *Îndrăgostiții* (1987, bronz), redă sexualitatea și frumusețea fizică a unui cuplu, utilizând posibilitățile bronzului ca material cu luciu și aspecte de generalizare a formei.

O lucrare a lui Tudor Cataraga, *Egipteancă* (1998, bronz) unește redarea conform canonului Egiptului Antic și rigorile postmodernismului (Tănase 2003: 7). Această interpretare culturologică și eclectică, prin calitățile tehnologice ale bronzului, conferă acestei imagini un aspect estetic deosebit.

Constantin C. Constantinov în nudurile sale precaută latura psihologică intrinsecă a personajelor sale. Așa este nudul cu denumirea sugestivă *Eva* (1998, bronz), în care plasticianul relevă lumea plină de păcat și firea ușuratică a acestui personaj biblic. Alte caracteristici psihologice sunt accentuate în lucrarea aceluiași autor, cu denumirea *Toamnă* (2000, bronz). Prin acest nud, autorul redă „toamna vieții”, trăirile unei persoane de vârstă a treia. Realismul imaginii și prelucrarea în bronz contribuie la obținerea efectelor psihologice scontate (Malanețki 2006: 8).

Ioan Grecu interpretează original nudul feminin în lucrările *Grație I* (1991, bronz, granit) și *Grație III* (1992, bronz, granit) (Bulat 2006: 3). În prima lucrare autorul reactualizează „dansul”, care amintește de nudurile lui Scopas, iar în a doua lucrare el reinterpretează formele Venerelor preistorice. Prelucrarea creativă a formei în bronz situează aceste două mostre în cadrul artei contemporane, nelipsindu-le de expresia ancestrală.

Ion Bolocan lucrează un nud masculin în relief – *Cădere în spațiu* (1993, bronz, lemn), în care nudul situat pe diagonală cucerește prin prospețime și concept clasic. De asemenea, în seria sa de lucrări *Domnișoarele din Chișinău* și *Prințesele*, se fac remarcate prin laconismul și eleganța formelor. Această „formulă conceptuală” de redare trece ca un fir roșu prin întreaga creație de până la 2010 a acestui sculptor (Spînu 2011: 3).

Cuprul are posibilități edificatoare și contribuie la relieful nudului lucrat în relief, așa precum ar fi în lucrarea Claudiei Cobizev *Fete scâldându-se* (1971, cupru). Linia și relieful ușor bombat relevă frumusețea corpurilor nude feminine, liniile unduioase ale corpurilor cărora vin în unison cu valurile râului.

Aluminiul este un material favorabil reliefului sculptural și pune în evidență formele corpurilor personajelor. Așa este lucrarea Claudiei Cobizev *Spre sănătate și frumusețe*

(1971, aluminiu), în care compoziția bine echilibrată, conține redarea, preponderent decorativă, a corpurilor de gimnaști. Sculptorița Claudia Cobizev găsește o manieră proprie de redare, concomitent realistă și decorativă, a corpurilor feminine, redare ce peregrinează dintr-o lucrare în alta, constituind stilul ei definitoriu (Toma 1978: 31).

Șamota, fiind un material fragil, contribuie, totuși, la reliefarea formelor generalizate. Anume această calitate a șamotei a fost utilizată de sculptorița Alexandra Picunov-Târțău în operele sale. În lucrările *Infinit* (1972, șamotă) și *Germen* (1979, șamotă) sculptorița se manifestă în calitate de plasticiană contemporană, abordând conceptualist și minimalist subiectele. Șamota a fost acel material care a propulsat redarea formei laconice și expresive (Цельникер 1985: 9).

Un alt sculptor al aceleiași perioade, Dumitru Russu-Scvorțov, creează o *Veneră* (? , șamotă), care prin formele sale volumetrice amintește mostrele preistorice. Porozitatea șamotei face corpul *Venerei* să respire, conferindu-i vitalitate. Secționarea la nivelul capului, a membrelor superioare și a genunchilor induce un aspect de redare clasică.

Este de remarcat și un alt nud în șamotă – *Tors* (1965, șamotă), care a fost printre primele lucrări revoluționare ale sculptorului Dumitru Russu-Scvorțov, realizate într-o perioadă angajată ideologic. Acest nud este dovada modernismului acestui sculptor, care a utilizat în opera sa calitățile șamotei și stilizarea nudului (Bulat 2018: 28).

În șamotă lucrează și contemporanul nostru, Dumitru Verdianu, în special, evidențiindu-se lucrarea *Nud* (1991, șamotă). Atât poziția complicată a corpului, racursul interesant, cât și aspectul tehnologic – toate contribuie la reliefarea aspectului estetic al lucrării.

Ghipsul, adesea patinat, este materialul potrivit pentru redarea formelor diafane ale nudului, cu umbre moi căzând pe suprafețele bine prelucrate. Primul sculptor care a întrebuițat ghipsul, în special, în lucrarea sa *Disperare* (1921, ghips) și care exprimă din plin starea psihologică de disperare prin formele corpului, gesticulație și racursul complicat, precum și prin redarea mișcării în contrapposto (Braga 2007: 22). Ghipsul a contribuit la redarea mesajului lucrării prin calitățile sale plastice, anume prin obținerea aceluia alb imaculat, cu umbre ușoare, care au conferit acestei lucrări un aspect artistic elevat.

Din același an datează și lucrarea aceluiași sculptor, *Femeia cu scoică* (1921, ghips patinat), care întrunește calitățile unui nud clasic cu cele ale unei redări moderne, ghipsul patinat contribuind la reliefarea formelor corpului nud.

O altă realizare a lui Alexandru Plămădeală constituie nudul *Stânca* (1928, ghips patinat), în care sculptorul moldovean explorează nudul în spiritul creației sculptorului francez Auguste Rodin. Formele relaxate, lucrate în ghips patinat, se contopesc cu formele stâncii, creând o dispoziție specială a nudului.

Linia nudurilor în ghips, este continuată de sculptorul Lazăr Dubinovschi, care vine cu o lucrare devenită celebră – *Strâmbă-Lemne* (1945, ghips patinat). În această lucrare forța fizică a personajului unei snoave populare domină îndelung spectatorul. Ca și în opera lui Antoine Bourdelle, autorul reliefează mușchii nudului masculin (Лившиц 1987: 7), ghipsul patinat contribuind la redarea ideii lucrării.

Ghipsul este utilizat cu succes și de către sculptorița Alexandra Picunov-Târțău, în special, în lucrarea *Demiurg* (1983, ghips), în care forma redusă la esența și ideea primară, cucerește prin mesajul conceptualist și minimalist, într-o epocă când nu era tolerat.

Sunt importante și tehnicile mixte, cum ar fi, spre exemplu, în lucrarea lui Dumitru Verdianu *Fiul risipitor* (2002, lemn, marmură). În această compoziție cu temă biblică (Bulat 2004: 5), materialul are un rol covârșitor de important: calitățile materialului au menirea de a reda condiția morală și psihologia personajelor. Această „formulă emoțională” contribuie la imprimarea mesajului civilizator al lucrării.

Astfel, alegerea materialului pentru executarea nudului nu este întâmplătoare sau sporadică. Tehnica de modelare, sau, altfel zis, calitatea redării suprafeței exterioare, contribuie la evidențierea mesajului artistic al lucrării.

Bibliografie:

Braga T., Alexandru Plămădeală. Maeștri basarabeni din secolul XX. Chișinău: Editura ARC, 2007, 95 p., il.

Brigalda-Barbas E., Ion Zderciuc. Sculptură., 8 p., il.

Bulat V., Dumitru Verdianu. Chișinău, Editura ARC, 2004, 56 p., il.

Bulat V., Forme geometrice. Un eseu despre artistul Dumitru Russu-Scvorțov. Chișinău: Editura ARC, 2018, 79 p., il.

Bulat V., Ioan Grecu. Sculptură. Chișinău: Complexul editorial ELAN, 2006, 24 p., il.

Malanețchi V., Constantin C. Constantinov. Sculptură. Vernisaj. Chișinău: Editura Atelier, 2006, 12 p., il.

Spănu C., Ion Bolocan. Sculptură. Chișinău: Editura Universul, 2011, 24 p., il.

Șatohin E., Iurie Canașin. Sculptură. Grafică. Medalii. Chișinău: Editura Litera, 1994, 96 p., il.

Tănase O., Tudor Cataraga. Sculptură. Chișinău: Editura ARC, 2003, 55p., il.

Winckelmann J.J., Istoria artei antice. București: Editura Meridiane, 1985, vol 1, 350 p., il.

Лившиц М., Лазарь Дубиновский. Скульптура. Москва: Советский художник, 1987, 15 с., илл.

Тырцэу К., Цельникер Б., Александра Пикунова. Кишинев: Тимпул, 1985, 40 с., илл.

Тома Л., Клавдия Кобизева. Кишинев: Тимпул, 1978, 32 с., илл.

Date despre autor: Ana MARIAN, doctor în studiul artelor, cercetător științific superior, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, Republica Moldova, anisoara-marian@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0002-1530-0765>

SPAȚIUL DE INTERIOR CONTEMPORAN ÎN PROMOVAREA IDENTITĂȚII NAȚIONALE, A STILISTICII TRADIȚIONALE ROMÂNEȘTI

<https://doi.org/10.52603/pc22.05>

Angela MUNTEANU
Universitatea Tehnică a Moldovei

Contemporary interior space in promoting national identity of traditional Romanian stylistics

Summary: The traditional Moldovan-Romanian style represents the history traveled through cultural inferences, identity and tradition, with a valuable potential approached in the stylistics of the contemporary rural and urban space. Since ancient times, the Romanian people have built and decorated their home with handmade ornaments, both pieces of furniture and textiles ornamented with symbols transmitted from generation by generation. Today we have a valuable cultural heritage inherited from our ancestors, which is kept with holiness in peasant dwellings, traditional-vernacular architecture in the Moldovan villages.

The traditional Moldovan-Romanian style is one with an ethnically artisanal rustic aspect, which conveys the idea of nature, through the colors, materials and fabrics used. The well-developed craftsmanship from the end of the XIX century, the beginning of the twentieth century in Bessarabia puts a great emphasis on the Moldovan-Romanian national style through folk art.

Man has always sought to increase the comfort of his homes, today the creators of interiors implement the traditional national stylistics, one with character and connection between health, family and the tradition of the sheavers.

Keywords: style, interior space, home, architecture, traditional style.

*Tradițiile unui popor este o comuniune a misterului istoriei pentru viitorul națiunii.
/Nicolae Iorga/*



Fig. 1a,b. Locuința tradițională românească (a, b - https://basarabia-pierduta-in-1812-recuperata-in-1918-video_2978416.html/www.pinterest.com/pin/734931232929774739/)

Introducere

Identitatea unui popor reprezintă istoria parcursă în timp prin interferențe culturale, unitate și tradiție, cu un valoros patrimoniu național caracteristic particularității poporului românesc-moldovenesc, astăzi reflectate în stilistica de organizare a spațiului rural și urban într-o stilistică contemporană, promovând tradiția strămoșilor în Republica Moldova.

Astăzi când Consiliul European a acordat Republicii Moldova statutul de țară candidată la UE, țara noastră se integrează la practica și experiența țărilor europene pe domeniul patrimoniului cultural prin documentarea, înregistrarea, valorificarea științifică și protecția patrimoniului cultural național.

Istoric urmărim din cele mai vechi timpuri poporul românesc și-a construit și amenajat locuința cu podoabe lucrate manual, atât piese de mobilier cât și textile, ornamente cu simboluri transmise de la generație la generație. Prin urmare, avem un valoros și reprezentativ patrimoniu cultural moștenit de la strămoșii noștri, care se păstrează cu sfințenie în locuințele țărănești, arhitectură tradițională-vernaculară în satele moldovenești. Stilistica designului interior contemporan promovează tradițiile prin elemente tradiționale în amenajarea interioară (fig. 1, a, b; 2, a, b) (Защук 1968: 87).



Fig. 2. Spațiu interior în stil tradițional istoric și interior contemporan (a - basarabia-pierduta-in1812-recuperata-in-1918-video_2978416.html; b - <https://www.pinterest.com/pin/734931232929774739/>)

Parcurs istoric și stilistic

Stilul tradițional moldovenesc-românesc este unul cu aspect rustic artizanal, transmite ideea de natură, prin intermediul culorilor, materialelor și țesăturilor folosite. Meșteșugăritul foarte bine dezvoltat de la sfârșitul secolului al XIX-lea, începutul secolului XX în Basarabia, pune un mare accent pe stilul spațiului interior național moldovenesc-românesc prin arta populară.

Obiectele decorative artizanale realizate de meșterii populari din fiecare localitate completează interioarele muzuale astăzi: împletituri din paie de grâu, orz, ovăș - pălării, poșete, coșuri, suvenire, păpuși, jucării etc; împletituri din salcie, papură - mobilier: mese, fotolii, canapele; suvenire naționale: păpuși din textile de lână, in, bumbac, cânepă, portul național; prosoape, broderii, covorul (scorța), lăicerul, pârितarele moldovenești; olăritul și ceramica decorativă cu variații după zonele geografice ale țării după decor, formă și culori. Toate podoabele artizanale românești reprezintă istorie și tradiție, identitate,

dar și un interes deosebit și pentru turiștii ce ne vizitează țara (fig.3). Astăzi în secolul XXI tot mai mult înțelegem la origini și tradiții. În localități la sărbători sunt organizate vestivaluri pe diferite tematici, se promovează portul popular, țesăturile, cântecul și obiceiurile, bucătăria națională. Iar arhitecții și designerii de interior completează spațiile civile cu elemente tradiționale românești la forma și decorul mobilierului, ornamente și tetile, obiecte artizanale etc. (Munteanu 2018: 24).



Fig. 3. Obiecte artizanale confecționate de meșteri populari
(<https://www.pinterest.com/pin/301107925086555142/>)

Interferențe culturale și stilistice ale popoarelor etnice

Trecând peste parcursul istoric al Basarabiei, statalitate, cotropiri, războaie și forme de conducere și organizare, menținem interferențele culturale etnice a naționalităților care au locuit acest pământ. Din surse documentare de arhivă realizăm că aici au locuit români, moldoveni, ucraineni, ruși, bulgari, găgăuzi, germani, elvețieni, polonezi, evrei, greci, armeni, cazaci, precum și membri ai diferitor secte religioase. Prin urmare multe personalități etnice au lăsat moștenire urme ale stilisticii lor naționale. Așa dar, în anii 1812-1817, când Basarabia se află în componența Imperiului Țarist, țarul Alexandru I, nepotul Ecaterinei cea Mare, prin Apelul "Către germanii din ducatul Varșoviei", facilitează sosirea liderilor-gospodari germani cu modele de gândire și spirit de responsabilitate cu scopul de organizare economică, religioasă și educațională în ținut. Astfel, familiile coloniștilor germani care au venit în ținuturile din sudul Basarabiei (Bugeac), rămase nepopulate în mare parte după retragerea turcilor și a tătarilor. În acest ținut basarabean coloniștii germani și-au construit case, au creat familii, au lucrat pământul. Coloniștii germani au scris o filă a istoriei aparte în familia mare de națiuni din Basarabia (fig. 4 a, b) (Baumann 2000: 34).

Toate acestea s-au întâmplat în Basarabia pe parcursul a câteva sute de ani în perioadele Imperiului Țarist, României Mari, iar după 1940 o mare parte au fost deportați, dar lăsând o amprentă profundă în dezvoltarea societății basarabene. Este istoria fascinantă a coloniștilor germani care începe odată cu Ecaterina cea Mare și se termină în vremurile noastre, trecând prin diverse perioade tulburi și dificile: de la regimuri politice diferite, la apartenențe statale diferite. (Schmidt & Ernu 2014: 56; Schmidt 2004: 67). A fost o perioadă istorică cu urme adânci atât pentru modelului de viață, economică și culturală a populației băștinașe cât și asupra tradițiilor naționale, forma arhitectonică a caselor, organizarea interioară, mobilier etc.



Fig. 4a, b. Casele coloniștilor germani din sudul Basarabiei
(a, b - moldovenii.md/md/section/786/content/10080)

La sfârșitul secolului XIX, secolul XX în Basarabia și după plecarea coloniștilor germani influența elementelor stilistice ale stilului german - stilul *biedermeier* se regăsește în mobilierul nobil din esențe naturale, cu aspect liniar sau forme curbante. Se atestă o dezvoltare importantă a modului de amenajare interioară, modului de viață, parte valorică pentru patrimoniul național al Moldovei de azi, prin influențele popoarelor, a coloniștilor germani care au locuit și locuiesc pe acest pământ basarabeian (Schmidt & Ernu, 2014: 60; Schmidt, 2004: 70).

Prin urmare, interferența stilistică multinațională a lăsat o urmă pe caracterul, forma și imaginea tezaurului național moldovenesc, pe conceptul arhitectonic al caselor țărănești ca planimetrie, materiale de construcție, cât și modificarea, organizarea spațiului interior în timp și spațiu. În urma cercetării noastre observăm reminescentele interferențelor etnicilor care au populat acest ținut pitoresc, al coloniștilor germani din sudul Basarabiei, moștenire citită în forma arhitectonică și alungită a caselor cu acoperișul în două ape, cu pereții așezați pe temelie din piatră, formați în două rânduri de pari pironiți, apoi împlețiți cu nuiile și unși cu lut amestecat cu paie. Spațiul interior a casele tradiționale, de nivel jos păstrează caracterul național fie cele bicamerale sau tricamerale manifestă simplitate prin decor și podobe textile lucrate de gospodinele casei în timpul șezătorilor de iarnă, vestigii grăitoare despre identitatea noastră națională pe plan internațional (fig. 5).



Fig. 5. Un spațiu interior în stil tradițional cu influența stilistică germană – *biedemeier*
(https://utm.md/wp-content/uploads/2019/06/1_Sectia_UA.pdf)

Cele mai marcante influențe stilistice asupra identității naționale basarabene vin din cultura rusă în perioada Imperiului Țarist impuse în perioada sovietică, tradiții împrumutate de la națiunile ce au locuit în Basarabia. Totuși apropierea de cultura și identitatea noastră românească se atestă în fiecare perioadă de timp în pofida incertitudinilor de ștergere a adeneului românesc. Reabilitarea identității naționale se petrece în perioada unirii Basarabiei cu Țara Mamă - România Mare.

O altă perioadă marcantă de dezvoltare culturală se atestă în perioada interbelică când se implimentează foarte multe concepte românești în arhitectura orașelor mari, precum Chișinău, Bălț, Tighina etc, unde au apărut edificii publice, culturale și de agrement, instituții de învățământ, vile și case de raport de o arhitectură remarcabilă prin introducerea spiritului modernismului și al stilului neoromânesc (Șlapac 2008: 20).

Spațiile interioare contemporane al caselor tradiționale păstrează aspectul istoric moștenit de la stăbuneii, care este completat și adaptat confortului zilnic pentru toate zone active și pasive din apartament sau casă la pământ.

Casele tradiționale din Basarabia

În trecut casele țăranilor erau construite din piatră în zonele de munte și din lemn cele de lângă zonele împădurite, vărute numai în alb sau azuriu, acoperite cu țigle mici, fabricate pe vremuri în sat, cu grădina de flori în față. Casele pe vatră nu erau ridicate pe o temelie, iar în lipsa grinzilor pentru tălpi și a nuielelor pentru îngrădituri, în construirea pereților era folosit numai lutul amestecat cu mai multe paie. În alte zone geografice ale Basarabiei pereții casei erau clădiți din cărămizi nearse, lăsate să se usuce la soare, numite „chirpici” sau „vălătuci” compuse din argilă amestecată cu paie tocate și apă. Pentru protejarea caselor, mai ales a celor fără tălpi, în jurul pereților se construiau prispe. Peste ani casele tradiționale devin mai spațioase de forme variate, cu prispă și scară din piatră. Podoabele ornamente prin cioplire iscusită de meșterii din sat se regăsesc pe stâlpii cu creștături pe registre, rama ferestrelor, ușilor și porților gospodariilor, iar între timp se aplică și culorile inspirate din cromatica covoarelor.

Locuința țărească în stilul tradițional este una modestă cu podele din pământ bătut, apoi este uns cu lut și acoperit cu rogojini din paie. După o perioadă pardoselile se acopereau cu dușumea slefuită și vopsită, iar în zona „casei mari” podeaua era acoperită cu plăci din ceramică. Aici, în „casa mare”, camera nelocuită, în care familia primea mușafirii de onoare, era odaia de păstrarea podoabelor pentru diferite evenimente. Planșeul tavanului susținut de grinzi din lemn, este vărut și prelucrat cu incrustații sau se zugrăvea, perpendicular o bârnă, numită coardă era locul unde se înșirau piesele vestimentare. Un accent al stilului moldovenesc-românesc este șemineul – soba și cuptorul cu lejancă, era vărut și decorat cu plăci din ceramică cu policioare pentru olițe, farfurioare, ulcioare din ceramică.

Distribuirea funcțională a spațiului interior era foarte modest, micul coridor de la intrare separa odăile, unde principala era camera de locuit, de zi, livingul care îngloba în sine zona sobei de prepararea alimentelor, alăturat o măsuță mică adună familia în sufragerie. Prin urmare în același interior lateral sobel era un pat din lemn așternut cu o scoarță, iar un păritar îngrădea frigul peretelui aici se găsea și leagănul din lemn al pruncilor sau putea fi unul împletit și legat de o gridă.

Alte piese de mobilier apar mai apoi cum ar fi: vitrine deschise, blidare pentru farfuri și căni, masa devine mai mare cu picioare înalte unite în serie lângă care pe perimetrul peretelui se așezau banchete cu sau fără tetiere.

Materiale ecologice, tehnologii preluate din cultura strămoșilor pentru locuințe

Conceptele de proiecte ecologice promovate de UE (Proiecte UE 2021) și deja aplicate în multe comunități sătești, care au scopul sustenabilității pentru construcții contemporane, care reinterpretează stilistica strămoșilor. Specialiștii în domeniu vin cu o gamă variată a materialelor naturale tradiționale precum lutul, lemnul, piatra folosite în construcțiile de imobiliare particulare, printr-un design eco și sănătos. La fel este promovat conceptul de reciclare și re folosire pentru construcție din materiale lemnoase de la construcții, palete, mobilier vechi, plasticul, anvelope și multe altele, materiale și obiecte care pot fi reutilizare sau o nouă viață.

Așa dar, promovarea unui mod de viață sănătos prin materiale ecologice sustenabile utilizate pentru o casă contemporană cu aspect al trecutului, dar tehnologii preluate din cultura strămoșilor pentru locuințe, pot fi:

- *cărămida ecologică, teracota*, denumește cărămizile pline și elementele din teracotă realizate manual;
- *blocurile din pământ* sunt realizate în mulaje de lemn, fiind „armate” cu agregate vegetale și uscate natural, acestea se caracterizează prin faptul că sunt materiale izolante, cu calități tehnice deosebite pentru o locuință sănătoasă, sunt inalterabile, rezistente la apă, foc, ger, având o inerție termică bună, oferă o bună absorbție acustică, reprezintă un regulator hidrometric și ameliorează calitatea aerului interior datorită porozității naturale, sunt realizate în mulaje, folosind argilă de proveniență locală, deci nu este nevoie de consum suplimentar cu transportul materiei prime;
- *argila expandată* este prezentă sub formă de bile de argilă pentru spații verzi, izolații, drenaj, betoane ușoare, fiind lejeră, protejează împotriva umidității, are rol de izolant termic și fonic, cu calități ignifuge;
- *dalele din pardoseală din teracotă*, pot fi executate în culoare caldă reglează natural umiditatea și însănătoșește aerul, este unul dintre elementele de construcție cele mai vechi;
- *structurile din lemn masiv sunt elemente din lemn netratat*, cu secțiuni standard și de esențe variate, din care se realizează întreaga structură a locuinței sau doar a șarpantei acesteia; învelitorile ecologice au un impact important asupra aspectului exterior al caselor.

Învelitorile din lemn în cazul caselor tradiționale, sunt învelitori realizate din șindrila sau sită și au următoarele calități:

- ușoare, etanșe, respirante, izolante termic și fonic, rezistente la intemperii, absorb vaporii.

Acoperirea șarpantei sau placarea pereților exteriori, altul ar fi învelitorile vegetale realizate din paie având proprietăți: lejeră, izolantă fonic și termic, ermetică la curenții de aer, rezistență la intemperii, compoziție cu paie de secară, grâu, trestie, etc.

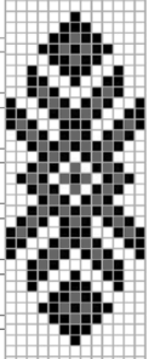
Materiale de construcții, ușor de realizat - materie primă:

- argilă, materiale vegetale nu necesită consumuri energetice suplimentare, tehnologiile sunt simple, vechi, cunoscute, verificate, ușor de utilizat (Kant 2008: 80).

Materialele ecologice reprezintă o provocare atât pentru arhitecți, designeri, proiectanți, tehnologi, cât și pentru utilizatori. Scoarțele - covoare tradiționale basarabene, element indispensabil în locuina tradițională românească, se deosebesc de cele a altor popoare prin faptul, că în compoziție desenului predomină motivele vegetale, cu origini străvechi, perpetuate sub forma unui tezaur de „semne scrise – simboluri codificate,.. În desenul covoarelor basarabene găsim tratarea diferită a motivului arborilor, florilor, frunzelor, iar pentru unul și același motiv aflăm o multitudine de forme. În aceste covoare e întruchipată capacitatea poporului de a se infiltra în minunate motive stilizate un conținut concret-pomul vieții, pomul morții, arbustul de alun, vița de vie, anotimpuri, flori cruciforme (Complexul de Mestesuguri “Arta Rustica”).

„...Un popor fără tradiții este un popor fără viitor...”

Promovarea identității naționale în spațiul de interior contemporan

Stilul contemporan este caracterizat după următoarele elemente:	
• Claritatea structurii;	
• Varietatea de forme geometrice;	
• Spațiu cât mai deschis (open space);	
• Un minim de obiecte, dar functionale;	
• Accente vii de culoare;	
• Soluții de înaltă tehnologie;	
• Diversitatea texturilor și finisajelor.	

Tabel 1. Caracteristicile stilului tradițional contemporan

Atât pe plan mondial cât și în Republica Moldova s-au dezvoltat, în ultima perioadă, concepte și metodologii noi în domeniul designului de interior, arhitectură, arte vizuale, promovând identitatea națională și care încearcă să răspundă necesității unei revoluții profunde și cu implicații majore ancorate în realitate. Conceptul de realizare și stilistica interioară contemporană este dirijată de necesitățile zilei asigurare de confort, comoditate și sănătate fie pentru un spațiu interior locativ sau rezidențial. Stilul contemporan urmează mai multe principii de executarea a unui mediu interior racordat către deschiderea spațiului – open space, replicarea imaginii din exterior a peisajului natural prin cadre de geamuri pe tot peretele, simplitatea formelor și minim de obiecte, textile naturale, dar și utilizarea accentelor stlisticii tradinaționale românești (tabel 1) (Munteanu 2018: 4).

Un alt principiu pentru interioarele contemporane aplicat de arhitecți și designeri de interior sunt soluțiile formei arhitectonice al spațiului construit, inserarea tehnologiilor inovatorii, materiale cu impact pozitiv asupra mediului și sănătății omului. Iar

caracterul elementelor stilistice a unei locuințe sau centru public, administrativ, educațional sau curativ ș.a. poate fi cu accente mai personalizate după selectarea conceptului de proiect. În cazul inspirației de la elementele stilistici tradiționale românești în interiorul contemporan câte odată pentru unii cu rezervări, sunt multiple proiecte care vin cu propuneri de aplicarea unor elemente elegant stilizate, spre exemplu: imprimeuri pe husele mobilierului, draperii sau alte tipuri de finisaje: pardoseli, pereți etc. (fig. 6, 7) (Focsa 2000:156).

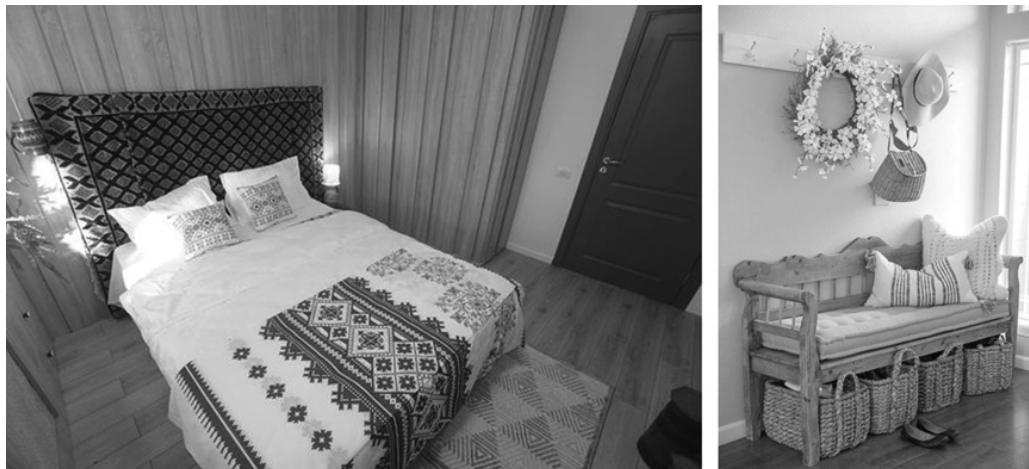


Fig. 6a,b. Locuință particulară, materiale naturale cu imprimeuri naționale (a, b - <https://adelaparvu.com/2018/03/09/interior-in-spirit-traditional-decorat-de-alina-alexe/>)

Astăzi când omenirea se întoarce la origini și tradiții, iar evenimente multiple desfășurate în localitățile țării vin să promoveze cultura și artizanatul muzeal al neamului, al poporului român prin produse contemporane de larg consum și în arhitectura spațiului interior. Tinerii creatori de tradiție și identitate, arhitecții și designerii de interior, cei mai experimentați specialiști în domeniu, cercetează aspectul locuinței vernaculare, crează conceptele filosofice a deducerii spațiului locuit al strămoșilor noștri, unul modest, dar sănătos și echilibrat prin folosirea materialelor, astăzi reprezentând unul sustenabil și ecologic.



Fig. 7 a, b. Concept de proiect pentru un spațiu interior cu accente de elemente tradiționale (a,b - <https://adelaparvu.com/2018/03/09/interior-in-spirit-traditional-decorat-de-alina-alexe/>)



Fig. 8 a, b, c, d. Concepte de proiecte a spațiilor contemporane prin accente de elemente ornamentele naționale stilizate (<https://adelaparvu.com/2018/03/09/interior-in-spirit-traditional-decorat-de-alina-alexe/>)

Spațiile interioare contemporane urmează astăzi principii de amenajarea minimalistă, iar podoabele tradiționale aduc trecutul în prezent. Tendințele de texturi brute de mobilier cu blaturi de texturi și noduri la suprafață cu ușoară șlefuire așternut cu țesături ornamantate tradițional, coșuri și covorașe împletite etc. La fel, sunt folosite opțiuni mai simple de accente pe un perete se aplică tapet cu ornamente tradiționale stilizate, lambri-chinul draperiilor sau husele mobilierului, indiferent de propunerea aleasă cu ușurință se poate de promovat identitatea noastră națională românească (fig. 8) (Лившиц 1971: 90; Munteanu 2018: 25; Roșu 2005: 178).

Pe timpuri țărani români își construiau și modelau locuința de dimensiuni temperate din cărămizi de lut uscate la soare, din lemn meșteureau mobilier de nivel jos, iar țeseturile și vestimentația, portul național și zestre confectionate din lână, cânepă, in și bumbac cultivat și prelucrat manual, după care la șezetările din iarnă se torcea și țesea. Tradiții scoase din lada vremii, astăzi renovate, iar noi prin această lucrare venim cu exemple de urmat în designul spațiului contemporan: locativ, public, religios, curativ, industrial, comerciale etc., prin elaborarea cu discipolii concepte de proiecte educaționale spre promovarea culturii neamului pentru vizibilitatea internațională a entității noastre românești.

Concluzii

Concepte de locuințe tradiționale românești-moldovenești cu o formă unitară ca planimetrie, volume, indiferent de tehnica și materialul de construcție utilizat. Aspectul

exterior era determinat de tencuirea pereților și văruierea lor în interior și exterior, ce dădea impresia unor „construcții din piatră. Spațiul interior al locuinței rurale tradiționale vine să promoveze stilistica națională prin textile, mobilier și decorațiuni artizanale.

Confirmare

Această lucrare este un rezultat al proiectului științific „Programe postdoctorale” pentru anii 2021-2022, prioritate: Provocări societale, intitulat: *Stilistica morfologică în design interior, arhitectură, arte plastice din Moldova, cu cifrul 21.00208.8007.11/PD*.

Bibliografie:

Baumann A. Die Deutschen aus Bessarabien. Ev.-Luth. Kirche, Hannover 2000, 132 p. ISBN 3-9807392-1-X.

Complexul de Mestesuguri “Arta Rustica” este amplasat în satul Clisova Noua, raionul Orhei. Colecția de covoare basarabene. Disponibil: <https://rusticart.md/portfolio-item/casa-mare/> (vizitat 20.05.2022).

Focsa P. Constantinescu H. Arhitectura de interior și construcția mobilierului. București, 2000, 200 p. ISBN 978-973-50-1908-2.

Kant I. Observații asupra sentimentului de frumos și sublim. Traducere de Rodica Croitoru, București: Editura All, 2008, 120 p. ISBN 5-322-00020-8.

Marcu-Lapadat M. Introducere în arhitectura de interior. România, editura Simetria, 2013, 250 p., ISBN 978-973-50-2060-6.

Munteanu A. Indicație metodică Arhitectura spațiului interior I. Chișinău: Editura “Tehnica – UTM”, 2018, 37 p.

Munteanu A. Indicație metodică Arhitectura spațiului interior II. Stiluri moderne, contemporane, etnice. Chișinău: Editura “Tehnica – UTM”, 2018, 32 p. ISBN 978-9975-45-527-5.

Proiectele UE în Republica Moldova. Site oficial al UE în Republica Moldova – EEAS. Disponibil: https://www.eeas.europa.eu/moldova/proiectele-ue-republica-moldova_ro?s=223.

Roșu G. Spațiul arhitectural multifuncțional. București: Universul, „I. Mincu”, 2005, 180 p.

Schmidt U. & Ernu V. Basarabia. Coloniștii germani de la Marea Neagră. Chișinău: Cartier, 2014, 140 p.

Schmidt U. Die Deutschen aus Bessarabien. Böhlau, Köln 2004. ISBN 3-412-05004-0.

Șlapac M. Arhitectura chișinăului interbelic. În Revista DIALOGICA, nr.3, 2020, p.19-21.

Turdeanu E. Într-un sat basarabean (Cornova, 1931). Revista de istorie și teorie literară, an XLIII, nr. 3-4, iulie-decembrie 1995, reprodus în Dimitrie Gusti și colaboratorii, Cornova 1931, p. 523–526.

Защук А. Внутренний и внешний быт жителей Бессарабии. Материалы по географии и статистики России. Бессарабская область. Т. II. СПб., с.130, 1968.

Лившиц М. Декор в народной архитектуры Молдавии. Кишинёв: Штиинца, 1971, 96 с.

Date despre autor: Angela MUNTEANU, doctor în studiul artelor și culturologie, conferențiar universitar, Universitatea Tehnică a Moldovei, Facultatea Urbanism și Arhitectură, Departament Arhitectură;

E-mail: angela.munteanu1357@gmail.com, angela.munteanu@arh.utm.md;

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-4671-022X>

**EDIȚIILE REPETATE ALE POVEȘTII
„PUNGUȚA CU DOI BANI” DE ION CREANGĂ.
EVOLUȚIA VALORILOR ARTISTICE ÎN GRAFICA
DE CARTE MOLDOVENEASCĂ DIN PERIOADA SOVIETICĂ
ȘI POST-SOVIETICĂ**

<https://doi.org/10.52603/pc22.06>

Victoria ROCACIUC
Institutul Patrimoniului Cultural

**Repeated editions of the tale „The little purse with two half-pennies” by Ion Creangă.
The evolution of artistic values in Moldovan book graphics
in the Soviet and post-Soviet period**

Summary: The tale „The little purse with two half-pennies” signed by Ion Creanga appeared in repeated editions in various countries and is one of the best known. The analysis and the history of the evolution of the literary subject are of special interest and deserve more extensive research. It is equally curious to compare various plastic approaches to the topics of the tale. In Soviet and post-Soviet Moldova, the book was illustrated by famous graphic artists such as Leonid Grigorașenco, Ilia Bogdesco, Lică Sainciuc, Igor Vieru, Filimon Hâmuraru, Andrei Țurcanu, Anatoli Smîșleaeu, Alexei Colîbneac, Simion Zamsa, Elena Karacentaev, Sergiu (Sergei) Samsonov and other artists, who have made a remarkable contribution to this field of art. Each book graphic designer has created unique variants of interpreting the illustrated subjects, approaching various artistic techniques and means, compositional and stylistic principles, etc. By studying them, we have the opportunity to compare the creation of these authors. Thus, we have the occasion to meditate on the aesthetic values of current editions compared to previous ones.

Keywords: graphics, book, illustration, tale, art, interpretation, trend.

În Republica Moldova, povestea „Punguța cu doi bani” semnată de Ion Creangă a fost editată atât în perioada sovietică, cât și în cea post-sovietică. Până în prezent, cartea apare în diferite țări, în ediții repetate, și este una dintre cele mai cunoscute. Analiza și istoria evoluției subiectului literar prezintă interes deosebit și merită cercetări mai ample. Cunoaștem și diferite traduceri ale acesteia. Respectiv, titlul cărții se tratează diferit de varianta oferită de traduceri engleze online („The little purse with two half-pennies”/ „The bag with two money”) sau alte ediții străine (Creangă: Creangă I. The little purse with two half-pennies. Story: <https://fairytales.com/little-purse-two-half-pennies/>, Creangă: Creangă I. The little purse with two half-pennies. Story. Disponibil: <http://biblior.net/roumanian-fairy-tales/little-purse-two-half-pennies.html>).

În Republica Moldova, povestea „Punguța cu doi bani” a fost ilustrată de graficieni celebri precum Leonid Grigorașenco (1953, 1955, Școala Sovietică; 1959, Cartea Moldovenească) (Крянгэ 1953: 1-23, Крянгэ 1959: 1-160), Ilia Bogdesco (1962, 1976-1977,

Cartea Moldovenească, Literatură artistică) (Крянгэ 1962: 1-29, Крянгэ 1977: 1-23), Lică Sainciuc (1962, 1984, anii 1990, Lumina; 2006, 2008, Silviu Libris; 2012, Acasă) (Creangă 2006: 1-12), Filimon Hămuraru (1970, Lumina; 1984, Literatură Artistică) (Крянгэ 1970: 1-24), Andrei Țurcanu (1982, 1988, Literatură Artistică, 1994, ediție engleză) (Крянгэ 1988: 1-32, Creangă 1994: 1-32), Anatoli Smîșleaev (1993, Făt-Frumos) (Creangă 1993: 1-28), Alexei Colîbneac (2004-2017, Prut Internațional) (Creangă 2017: 1-16, Creangă 2004: 1-15, Creangă 2007: 1-16); Simion Zamșa și Elena Karacencev (Chișinău, Litera, 2017-2020, acuarelă; București) (Creangă 2017) etc., artiști care au adus o contribuție remarcabilă în acest domeniu. Ilustrațiile create de graficienii de carte Ilia Bogdesco și Igor Vieru (Вангели 1970: 1-106) au intrat în colecții muzeale și fac parte din patrimoniul artistic național. Lansarea celor două direcții estetice, relativ noi, bazate pe utilizarea calculatorului, poate fi observată comparând ilustrațiile semnate de Lică Sainciuc și cele editate de Petru Ghețoi (Creangă 2009: 1-64).

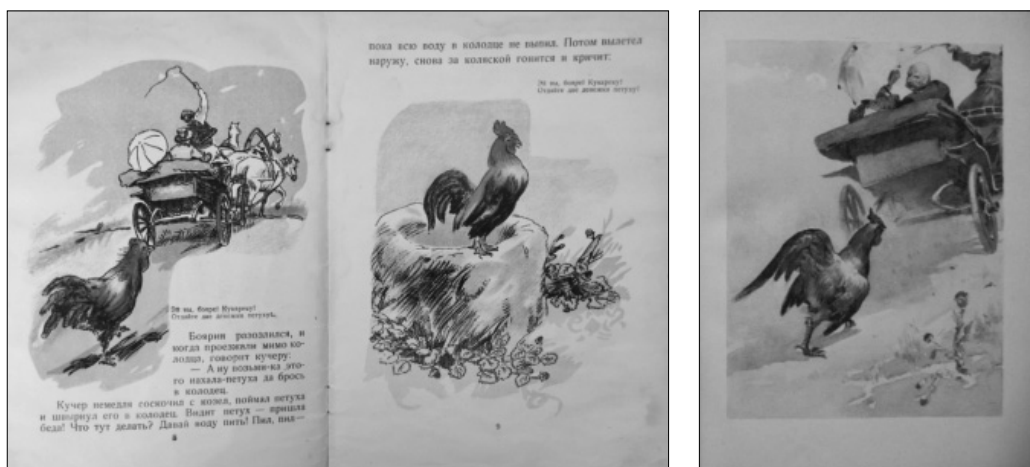


Fig. 1, 2. Leonid Grigorașenco. Ilustrații la *Punguța cu doi bani* de Ion Creangă, Кишинэу: Шкоала Советикэ, 1953; Кишинэу: Картя Молдовеняскэ, 1959.

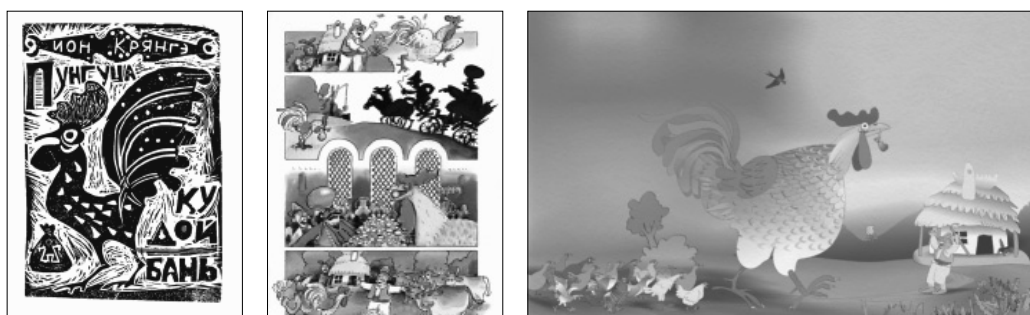


Fig. 3, 4, 5. Lică Sainciuc. Ilustrații la *Punguța cu doi bani* de Ion Creangă, 1962; *Abecedar* de Spiridon Vangheli și Grigore Vieru, 1984; Chișinău, *Lumina*, 1992-1995; *Punguța cu doi bani* de Ion Creangă, Chișinău, *Silviu Libris*, 2006; 2008; *Acasă*, 2012.

Fiind analizată de unii critici literari ca o continuare modernă a subiectelor din mitologia antică, celebra poveste descrie în mod simbolic avansarea eroului în statutul social.

Prin povestea „Punguța cu doi bani”, copiii descoperă lumea și mai bine pătrund în situații de viață din afara contextului familial. Prin simboluri și metafore, incluse în poveste, copiii identifică principalele tipologii comportamentale, precum și modul în care anumite situații concrete de viață pot fi rezolvate. Povestea „Punguța cu doi bani” le oferă copiilor anumite modele de viață și dezvoltă abilitățile cognitive. Captivând interesul micilor cititori, evenimentele descrise de Ion Creangă în această poveste au servit drept sursă de inspirație pentru artiștii din diferite domenii. Precum s-a menționat, povestea „Punguța cu doi bani” de Ion Creangă a fost tradusă în mai multe limbi, există diverse montări ale piesei omonime în diferite scene teatrale, desene animate sau filme teatralizate, emisiuni radio etc. Rețelele de socializare oferă o multitudine de postări din textul poveștii, adesea însoțite de ilustrații ale graficienilor de carte sau alte imagini cu acest subiect (Creangă: <https://www.povesti-pentru-copii.com/ion-creanga/punguta-cu-doi-bani.html>). Scopul nostru constă în cercetarea evoluției artistice a metodelor de ilustrare a acestei povești.



Fig. 6, 7. Ilia Bogdesco. Schițe de ilustrație și text caligrafic pentru *Punguța cu doi bani* de Ion Creangă, 1962, 1976, Chișinău, Colecția Muzeului Național de Artă al Moldovei.

Fig. 8. Andrei Țurcanu. Ilustrație la *Punguța cu doi bani* de Ion Creangă, 1982, Chișinău. AOS-PRM, F-2906, inv. 3, d.189.

Fiecare grafician de carte a creat o variantă unică a interpretărilor subiectelor ilustrate, abordând diverse tehnici și mijloace artistice, principii liniare, coloristice, scenografice, compoziționale, stilistice, de stilizare etc.

Leonid Grigorașenco a fost unul dintre primii autori moldoveni care au ilustrat „Punguța cu doi bani” la începuturile erei sovietice, în 1953-1955. Ilustrațiile sale abordează linia narativă a tratărilor grafice ale textului poveștii, combinând tehnic tușul cu peniță, acuarela și creioanele colorate sau pasteluri. În 1959, ilustrațiile sale pentru această poveste au devenit parte componentă de ilustrare a ediției antologice a poveștilor lui Creangă. Dacă prima variantă a ilustrațiilor reprezintă o formulă stilistică unică, atunci în ediția antologică, graficianul oferă o combinație de frontispicii sau viniete realizate grafic prin metoda plastică liniară cu ilustrații în plină pagină, create în acuarelă și editate în culori. Libertatea plastică, cu care artistul abordează realist evenimentele cheie în

contextul narațiunii, subliniază latura simbolică a subiectului. Drept exemplu servește momentul în care cocoșul aleargă după carul boierului strigând să-i înapoieze punguța cu doi bani. Deci, urmărim cum personajul încearcă singur să recupereze dreptatea și adevărul. Mai departe vom putea observa că prin dorința insistentă el dobândește toate posibilitățile necesare, inclusiv cele supranaturale, și învinge în această luptă, care de la bun început părea lipsită de sens sau absurdă (subiect, abordat de mai mulți plasticieni moldoveni). Comparând imaginile cu același subiect create de Leonid Grigorașenco între anii 1955-1959, observăm evoluția însușirilor tehnicii realiste în creația lui din anii 1950. Însă, acesta este doar unul dintre multiplele momente-cheie ale poveștii, care poate fi tratat ca fiind cel mai semnificativ.



Fig. 9. Igor Vieru. Ilustrație pentru *Abecedar*, 1970, colecția Muzeului Național de Istorie;
Fig. 10. Alexei Colîbneac, ilustrații la *Punguța cu doi bani* de Ion Creangă, Chisinau, *Prut Internațional*, 2017.

Au apărut și versiunile antologice ale edițiilor poveștii *Punguța cu doi bani*, inclusiv abecedarele care conțineau ilustrații la povestea respectivă. Unii artiști (Leonid Grigorașenco, 1959; Lică Sainciuc, 1984-prezent) au ilustrat ambele tipuri de ediții. Cartea cu ilustrațiile semnate de Simion Zamșa și Elena Karacentev a fost tipărită nu doar la Chișinău, ci și la București. Acești artiști de asemenea au ilustrat antologiile cu povești de Ion Creangă.



Fig. 11, 12, 13. Filimon Hămuraru. Coperta și ilustrații la *Punguța cu doi bani* de Ion Creangă, Chișinău, *Lumina*, 1970.

Ilustrațiile pentru „Pungața cu doi bani” pot fi văzute în cadrul studierii altor cărți (abecedare, antologii) ilustrate de Igor Vieru, Lică Sainciuc etc. În varianta experimentală din 1984 a abecedarului de Spiridon Vangheli și Grigore Vieru și altele, de exemplu, din 1992-1995, a fost inclusă o singură ilustrație, care a unit compozițional toate momentele-cheie ale poveștii prin metoda unică de design. Fiecare abordare a designului semnat de Lică Sainciuc rămâne unică și originală în felul său.

Spre exemplu, abecedarul experimental (1984) de Lică Sainciuc precum și edițiile ulterioare ale acestuia includeau diferite variante de design ale imaginilor sintetizate într-o singură ilustrație ce descoperă principalele evenimente ale poveștii în stilul apropiat de cel al benzilor desenate, practicate de artist în etapa de început al carierei sale de creație. Propunem lista abecedarilor editate cu descrierea materialelor și tehnicilor de execuție, oferită chiar de autorul lor, Lică Sainciuc: „Abecedar experimental”, hârtie, tuș, marker, acuarelă, aerograf, Chișinău, Lumina, 1985, texte de Spiridon Vangheli, Grigore Vieru ș.a.; Abecedar, hârtie, tuș, marker, acuarelă, aerograf, Chișinău, Lumina, 1985; ediții cu grafie chirilică: Lumina, 1986; 1987; 1988; 1989; ediții cu grafie latină: Lumina, 1990; 1991; 1992; 1993; 1994, texte de Spiridon Vangheli, Grigore Vieru ș.a. După anii 2000, artistul a creat un design aparte a cărții, folosind tehnicile computerizate.



Fig. 14. Anatoli Smîșleav. Coperta pentru *Pungața cu doi bani* de Ion Creangă, Chișinău, Făt-Frumos, 1993;

Fig. 15. Simion Zamșa, Elena Karacănțev. Ilustrații la *Pungața cu doi bani* de Ion Creangă, Chișinău, Litera, 2017-2020.

Pregătirea profesională în instituțiile superioare de profil artistic din fosta URSS în diverse domenii de activitate de bază au influențat mult viziunile plastice ale autorilor de ilustrații. Totodată, observăm că tehnica și stilistica abordărilor grafice a reflectat, în mare măsură, principalele tendințe artistice specifice schimbărilor istorice în domeniul artei cărților, dar și al artelor plastice în general. Deci, stilistica operelor variază și conține consecutiv elemente ale realismului socialist, decorativismului și așa-zisului stil auster, propriu epocii sovietice pornind cu anii 1960, iar, spre sfârșitul erei sovietice, în plan tehnic se vor atinge și unele performanțe tehnologice ale graficii de carte, executate și prelucrate la calculator.

De asemenea, avem prilejul să observăm metodele de abordare a unor astfel de momente-cheie ilustrate de artiști la diferite etape istorice și edituri.

S-au păstrat și diverse formule pentru abordarea principiilor constructive și decorative în prima ediție a poveștii semnată de Ilia Bogdesco (1962) și în edițiile în spaniolă, engleză și română, semnate de Andrei Țurcanu. Ilia Bogdesco a elaborat o realizare unică a designului cărții, realizând și caligrafierea manuală a textului, astfel, încât fiecare detaliu fiind creat de același autor, cartea rămâne un model de creare și obiect plastic caracterizat prin integritate stilistică. Graficianul acordă atenție deosebită portretelor psihologice ale personajelor descrise în poveste. Astfel, cartea se prezintă ca operă de artă plastică unicat. În 1976-1977, Ilia Bogdesco a creat o abordare plastică mai elegantă și mai expresivă a poveștii, imaginile cu texte caligrafiate manual devenind mai rafinate.

Unele principii de stilizare abordate de Andrei Țurcanu în crearea ilustrațiilor poveștii arată ca o continuare a formelor grafice și plasticii elaborate anterior de Ilia Bogdesco.

În 1962, în aceeași perioadă ca și Ilia Bogdesco, Lică Sainciuc a creat o variantă originală a abordării decorative a poveștii în tehnica linogravurii, folosind pe copertă câteva elemente simbolice de nuanțe roșii.

Ilustrațiile la „Pungața cu doi bani”, semnate de Ilia Bogdesco și Igor Vieru, fac parte din colecțiile Muzeului Național de Artă al Moldovei și ale Muzeului Național de Istorie. Păstrată la Muzeul Național de Istorie, ilustrația semnată de artistul plastic Igor Vieru reflectă momentul final al poveștii și descoperă importanța rolului personajului în viața proprietarului sau patronului său. Coloritul nuanțat ca în vechile picturi murale, conturul deschis și decorativ din imaginile cu ilustrații semnate de plasticianul Igor Vieru, accentuează valoarea influențelor artei populare și folclorului național asupra creației și concepției plastice ale autorului, specifice stilului decorativ atestat în epoca sovietică, se asociază și cu pictura lui de șevalet. De asemenea, putem observa influența stilistică a artei ruse realiste în crearea unor artiști ai cărții precum: Leonid Grigorașenco, Alexei Colibneac, Simion Zamșa, Elena Karacentev, Filimon Hămuraru (1970, Lumina; 1984, Literatura Artistică) și Anatoli Smîșleae, care valorifică principiile scenografice de abordare a narațiunii textuale, reieșind din experiențele importante în acest domeniu. Comparând ilustrațiile semnate de Filimon Hămuraru la o distanță de mai bine de zece ani, observăm distanțarea în prima variantă și apropierea în cea de a doua de legăturile stilistice nu doar între operele lui scenografice, ci și între cele de grafică și pictura lui de șevalet din acele etape. Aici evoluția viziunilor plastice lui Filimon Hămuraru parcurge o cale de la principiile artei populare la arta renașterii nordice, inclusiv. Variantele create de Simion Zamșa și Elena Karacentev reprezintă doar partea ilustrativă, fără executarea copertilor. Cunoaștem și o ediție românească a cărții „Pungața cu doi bani” semnată de Simion Zamșa în colaborare cu Sergiu Samsonov și Andreea Apostol (București, Litera mică, 1917, acuarelă). În același timp, se observă tendința fiecărui artist către expresia compozițională liberă și virtuoasă a subiectelor abordate artistic și o cunoaștere perfectă a tehnicilor de lucru în acuarelă.

Sunt cunoscute și exemple de cărți de colorat cu astfel de subiecte. Însă, ele necesită efectuarea unor cercetări aparte cu clarificarea detaliilor și datelor istorice. Astfel, reușind să comparăm latura estetică a celor mai remarcabile opere de referință consacrate interpretărilor plastice ale acestei povești, să medităm asupra valorilor estetice ale edițiilor actuale comparativ cu cele anterioare.

Comparând și analizând etapele evoluției viziunilor artistice și a interpretărilor plastice ale subiectelor narative ale poveștii „Pungața cu doi bani” de Ion Creangă în creația plasti-

cienilor moldoveni și meditănd asupra valorilor estetice ale edițiilor actuale comparativ cu cele precedente, încă o dată am observat unele tendințe specifice artei din perioada sovietică, în general (evoluția stilului realist spre decorativ și auster, în diverse aspecte ale acestora).

Astfel, comparând creația autorilor de referință din perioada sovietică și post-sovietică, pentru etapa actuală evidențiem calitățile estetice și iscusința tehnică a ilustrațiilor create de Lică Sainciuc cu utilizarea tehnologiilor computerizate.

Ilustrațiile poveștii „Pungața cu doi bani” pentru abecedare, antologii și cărți separate semnate de Ilia Bogdesco, Igor Vieru, Lică Sainciuc, Filimon Hămuraru, Anatoli Smîșleaeș și alți artiști menționați în prezentul articol reprezintă exemple de certă valoare estetică și artistică. Imaginile semnate de Leonid Grigorașenco, Igor Vieru și Alexei Colîbneac pot fi analizate și la nivel de prototip artistic, dezvoltând principiile compoziționale tipologice de reflectare a subiectului. Iar în plan evolutiv de caracter formal-stilistic, se disting legăturile între imaginile semnate de Ilia Bogdesco și Andrei Țurcanu.

Deși numărul edițiilor acestei povești și al artiștilor, care au lucrat asupra subiectului respectiv, este mult mai mare și nu toate dintre ele au fost selectate pentru analiză, fiecare ediție supusă cercetării a marcat o etapă istorică și a influențat evoluția artei grafice și a designului de carte din Moldova. Creația tuturor artiștilor nominalizați în cadrul cercetării de față reprezintă o pagină separată în istoria artelor plastice moldovenești, completând colecțiile publice sau private naționale și internaționale.

Bibliografie:

- Creangă I. Pungața cu doi bani. București: Litera mică, 2017.
- Creangă I. Pungața cu doi bani. Chișinău: Baștina-Radog; Prut Internațional, 2017, 16 p.
- Creangă I. Pungața cu doi bani. Chișinău: Biblion, 2009, 64 p.
- Creangă I. Pungața cu doi bani. Chișinău: Făt-Frumos, 1993, 28 p.
- Creangă I. Pungața cu doi bani. Chișinău: Prut Internațional, 2004, 15 p.
- Creangă I. Pungața cu doi bani. Chișinău: Prut Internațional, 2007, 16 p.
- Creangă I. Pungața cu doi bani. Chișinău: Silvius Libris, 2006, 12 p.
- Creangă I. The little purse with two half-pennies. Story: <https://fairytalez.com/little-purse-two-half-pennies/> (vizitat 23.02.2021).
- Creangă I. The little purse with two half-pennies. Story. Disponibil: <http://biblior.net/roumanian-fairy-tales/little-purse-two-half-pennies.html> (vizitat 23.02.2021).
- Creangă I. The Purse with Coppers Two. Story. Chișinău, 1994, 32 p.
- <https://www.povesti-pentru-copii.com/ion-creanga/punguta-cu-doi-bani.html> (vizitat: 15.01.2021)
- Вангели С. Абечедар. Кишинэу: Лумина, 1970, 106 п.
- Крянгэ И. Повешть. Кишинэу: Картя Молдовеняскэ, 1959, 160 п.
- Крянгэ И. Пунгуца ку дой бань. Кишинэу: Картя Молдовеняскэ, 1962, 29 п.
- Крянгэ И. Пунгуца ку дой бань. Кишинэу: Литература артистикэ, 1977, 23 п.
- Крянгэ И. Пунгуца ку дой бань. Кишинэу: Литература артистикэ, 1988, 32 п.
- Крянгэ И. Пунгуца ку дой бань. Кишинэу: Лумина, 1970, 24 п.
- Крянгэ И. Пунгуца ку дой бань. Кишинэу: Шкоала Советикэ, 1953, 23 п.

Date despre autor: Victoria ROCACIUC, doctor în studiul artelor, conferențiar cercetător, cercetător științific superior, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, Republica Moldova,
E-mail: rocaciuc@gmail.com, ORCID : <https://orcid.org/0000-0002-5682-256X>

CARICATURA ÎN CREAȚIA PLASTICIANULUI LEONID DOMNIN

<https://doi.org/10.52603/pc22.07>

Lucia ADASCALIȚA
Institutul Patrimoniului Cultural

The caricature in the creation of the plastician Leonid Domnin

Summary: The painter Leonid Domnin distinguished himself in the artistic life of the Republic of Moldova through a prolific activity promoted in such fields as book graphics, cinematographic art, and the art of caricature. The caricature as a genre of plastic creation is professed by the protagonist mainly during the 60s-80s of the last century. Following in the stylistic strands of the time, most of the painter's humorous-satirical works remain relevant today, attracting attention through skilfully selected scenes, well-directed plastically, and laconic promoted messages. Being made mainly in watercolor and ink, the caricatures elaborated by the plastic artist, highlight the high level of operation of the author with the mentioned materials and the techniques and, at the same time, facilitate his ironic representation of interpersonal relationships, vices, and bad events recorded in the community. The humorous-satirical activity of the painter Leonid Domnin, being implanted in resonant graphic sheets, can serve as an original point of reference in the development of current satirical graphics.

Keywords: satirical graphics, humor, composition, means of expression, text-image convergences.

Plasticianul Leonid Domnin (1936-2014) face parte din generația de aur a caricaturiştilor din Republica Moldova. Obținând o înaltă pregătire profesională atât în cadrul Școlii Republicane de Arte Plastice „I. E. Repin” din Chișinău (actualul Colegiu Republican de Arte Plastice „Alexandru Plămădeală”), pe care a absolvit-o în anul 1962 cu calificarea Învățător de desen și pictură în școală medie, cât și în Institutul Unional de Stat de Cinematografie din Moscova, (specialitatea *Pictor-grafician*), pe care l-a absolvit în anul 1968, pictorul s-a aliniat cu succes în cohorta unei generații de artiști consacrați printre care Iurie Rumeanțev (1923-1995), Nicolae Macarenco (n. 1927), Alexei Grabco (1936-2016), Dumitru Trifan (1937-1997), (unii dintre ei fiind la fel absolvenți ai aceleiași Școlii Republicane de Arte Plastice „I. E. Repin”) (AOSPRM, F. 2906, inv. 3, d. 152, f. 2-3).

În palmaresul creației graficianului se înscriu o suită de desene animate, cărți ilustrate, afișe satirice și, bineînțeles, o mulțime de caricaturi, toate fiind realizate printr-un demers plastic inconfundabil.

Dacă facem o incursiune în activitatea profesională a artistului constatăm faptul că, în perioada decembrie 1962 - martie 1963, Leonid Domnin activează în calitate de redactor artistic la editura „Cartea Moldovenească”, în perioada martie 1963 - noiembrie 1963 este profesor de desen, pictură și compoziție la Școala Republicană de Arte Plastice,

iar cu începere din anul 1968 profesează în calitate de pictor la Studioul Cinematografic „Moldova Film” (AOSPRM, F. 2906, inv. 3, d. 152, f.3). Aici, în calitate de pictor și regizor a creat multiple filme de animație precum „Marița” (1972), „Poveste despre vânător” (1976), „Băiatul care a jignit soarele” (1977), „Cum și-au găsit prieteni” (1981), (Tipa 2020: 8,9; Literatura și arta Moldovei 1985: 54). Remarcăm faptul că în filmul „Pescari învățați” (1978), ca și în caricaturile sale, Leonid Domnin exersează una și aceeași manieră stilistică de includere artistică în narativul imaginii a intonațiilor zâmbetului, acesta fiind promovat de glumă, ironie și satiră.

Diversitatea preocupărilor artistice ale protagonistului și-a lăsat o amprentă benefică asupra stilului personal inedit al acestuia. Iar utilizarea materialelor precum hârtia, acuarela și tușul i-a oferit pictorului nenumărate posibilități de exprimare artistică a propriilor viziuni asupra lumii. Acestea fiind realizate artistic într-o cheie umoristico-satirică, ironică concisă și expresivă. În același timp, graficianul informează cititorii despre realitatea timpului în care au fost create foile grafice. Prin exersare reușită a elementelor de limbaj plastic, și nu în ultimul rând prin tehnica de mănuiere a tușului artistului îi reușește să realizeze imagini laconice. Iar, prin intermediul operării desăvârșite cu acuarela, pictorul creează compoziții expresive. Ca și mulți alți artiști caricaturiști Leonid Domnin a preferat să îmbine tehnica acuarelei cu prelucrarea grafică în tuș. Aceasta, îi oferă graficianului prilejul de a atinge o cotă expresivă și estetică avansată și, în același timp, de a-și promova plastic mesajul predestinat cititorului. De altfel, aceleași tehnici de lucru erau utilizate de către artist și în cazul realizării ilustrațiilor de carte, cazul ilustrațiilor pentru povestirea „Caprele Irinucăi” de Ion Creangă (AOSPRM, F. 2906, inv. 3, d. 152, f. 28-31). În acestea artistul atinge vibrații tonale și texturale de o subtilă noblețe.

Revenind la arta caricaturii, constatăm faptul că, primele caricaturi sunt realizate de către pictor în conformitate cu principiile compoziționale proprii ilustrațiilor de carte, cu mici implicații ale unor figuri de stil sau tehnici specifice genului satiric. În aceste foi grafice, accentul este pus pe reprezentarea spațiului scenic, pe demersul descriptiv al subiectului și pe interacțiunea dintre elementele compoziției. Odată cu ascendența profesionistă și cu realizarea, în perioade scurte de timp a multiplelor și diverselor caricaturi, stilistica creației plasticianului suferă modificări. Astfel, la sfârșitul anilor 60 – începutul anilor 70 ai secolului XX, artistul reduce reprezentările obiectuale la expresiile promovate de contururi sau linii expresive și sugestive. Totodată, creatorul reușește să obțină efecte estetice originale prin utilizarea resurselor emotive și nu în ultimul rând prin modalitatea de întruchipare artistică a personajelor.

Diversitatea activității profesionale a artistului a contribuit la înțelegerea de către acesta a faptului că, comunicarea, în orice formă nu ar fi ea, verbală, non verbală sau scrisă, este esențială și în actul de creație plastică. Deoarece comunicarea, inclusiv cea non verbală sau vizuală, are ca suport acțiunea și reflecția, plasticianul realizează caricaturi ce implică scene dinamice, dar totodată cu acțiuni laconice promovate de mijloace artistice asociativ-metaforice ce provoacă cititorul la meditare. În acest sens, se remarcă legăturile tematice, structurale și semantice între operele din creația lui Leonid Domnin și cele din creația caricaturiștilor Nicolae Macarenco și Iurie Rumeanțev. Aici amintim foile grafice semnate de către Leonid Domnin „Uite, așa o știucă a înghițit tot peștele din

iazul nostru” (Chipăruș nr. 6, 1965), „Cu vin și cu gustărică” (Chipăruș nr. 8, 1965), „Deși, tu Djimi, ești contra comerțului...” (Chipăruș nr. 6, 1965). De remarcat faptul, că Leonid Domnin acordă o deosebită atenție spațiului scenic în care se desfășoară acțiunile. Or, substratul narativ este structurat plastic de către pictor în planurile spațiului imaginii. În acest context, mai multe foi grafice, printre care „Ce ne-am face, dacă n-ar fi fost autobuze” (Chipăruș nr. 3, 1965) sau „Pentru prima dată văd un șef...” (Chipăruș nr. 7, 1967) pot fi analizate alături de creația caricaturistului Alexei Grabco. Atât în unele dintre operele lui Alexei Grabco, cât și printre cele semnate de Leonid Domnin, se observă apelarea la narativitate care, în creația protagoniștilor are menirea de a capta atenția cititorului, de a-l familiariza cu subiectul tratat și de a-l implica în procesul de reconstituire a atmosferei momentului de timp reflectat în imagini. Astfel, farmecul detaliilor, nota lirică, coloristica vie, contururile aduse spre grotesc ale personajelor reprezentate, accentuează faptul, că acești artiști s-au dovedit a fi desenatori pricepuți reușind să zămislească caricaturi de o autentică individualitate.

În mare parte, opera artistului Leonid Domnin a fost și este cunoscută datorită revistei de satiră și umor „Chipăruș”. Pe paginile acesteia, protagonistul a publicat multiple caricaturi sociale. Cele mai multe dintre ele, au văzut lumina tiparului în perioada 1961-1975. Foile grafice ale pictorului adesea satirizează viciile și activitățile cotidiene ale oamenilor de rând precum și a funcționarilor publici. Totodată, caricaturile graficianului, sunt tipărite și pe paginile edițiilor de carte precum „Mozaic hazliu” (editura Timpul, 1982), „În glumă și ... fără glumă” (editura Timpul, 1988), „Caricaturi” (editura Timpul, 1990). Temele valorificate prin intermediul graficii satirice, în edițiile date, sunt cea a muncii, a educației, a sportului și a activității funcționarilor. În foile grafice „Scuzați, tovarășe director, iarăși sunt mai sus decât dumneavoastră”, „Ia te uită cât de bine s-a aranjat cumătra la oraș”, „Ce fel de hoț sunt eu? Nu vezi că mă antrenez!” se observă maniera de realizare compozițională specifică ilustrațiilor de carte în care cadrul compozițional este bine regizat, iar liniile prin care se zămislește imaginea sunt tratate elegant. Imaginile se caracterizează prin reprezentări mimetice recognoscibile, iar unele părți ale corpului fiind voit disproportionale, contribuie la crearea efectelor comice, aluzive. Unele dintre caricaturile artistului au fost inspirate din situații reale.

Atât pe plan național cât și internațional, Leonid Domnin se face remarcat datorită participării active la multiple expoziții specializate: Expoziția de caricatură, Chișinău 1960; Expoziția desenelor satirice din revistele „Crocodil” și „Chipăruș”, Chișinău 1963; Expoziția republicană a tineretului (desene satirice), Chișinău 1966; Expoziția zonală de caricatură, Tallinn 1967; Expoziția zonală de caricatură, Kiev 1968 (AOSPRM, F. 2906, inv. 3, d. 152, f. 5). Grație incontestabilei măiestrii, lucrările grafice ale lui Leonid Domnin au fost înalt apreciate de colegii de breaslă Ion Taburță și Leonid Beleaev, precum și de V. Obuh. Dovezi în acest sens servesc materialele din dosarul personal al graficianului Leonid Domnin din fondul Arhivei Organizațiilor Social-Politice din Republica Moldova.

Artistul Leonid Domnin, implicând artistic un număr limitat de linii și simboluri, reușește în caricaturile sale, să promoveze și să afirme ceea ce unui editorialist îi reușește să atingă prin câteva sute de cuvinte. Pentru a putea să reușească transmiterea și, în același timp, decodificarea de către cititor a punctelor de vedere ale autorului imaginii, picto-

rul Leonid Domnin se folosește de strategiile ce îi sunt puse la îndemână de persuasiune. În acest sens, filosoful Aristotel era de părere că în procesul de comunicare sunt folosite atât argumente artistice cât și non artistice, bazându-se pe credibilitatea sursei (ethos), pe apelul emoțional (pathos), sau pe cel logic (logos) ori pe o combinație a acestora (Rusu 2018: 99-102). Persuasiunea devine eficientă atunci când ea are la bază temeuri comune ce există între agentul persuasiv, în cazul caricaturii fiind tema și mesajul, și ținta persuasiunii - cititorul. Astfel, abordarea de către Leonid Domnin a celei mai actuale teme ale acelor timpuri precum a fost tema muncii cu diversele sale fațete, precum și implicarea în cadrul compozițional a unor elemente, detalii asociative și a personajelor zoomorfizate, vin să întărească puterea de convingere a mesajelor foilor grafice ale artistului. Tot aici subliniem importanța utilizării de către pictor a legendelor sub formă de monolog sau dialog. Or, acestea se dovedesc a fi un bun mijloc de amplificare a gradului de percepere a mesajului de către receptorul informației vizuale. Astfel, textul constituie „substanța” cadrului compozițional, având în plus și un important conținut moral.

Aici este cazul de menționat faptul, că lucrările semnate de Leonid Domnin promovează preponderent aspecte ironice și, mai rar sarcasmul sau bufonada. De altfel, același Aristotel considera că ironia este „mai demnă de omul liber decât bufoneria” (Nistor 2014: 121). În calitate de spectator ironic la evenimentele cotidiene, pictorul Leonid Domnin, având o atitudine detașată și un bun simț rațional, satirizează prin caricaturile sale moravurile, excesele, neîmplinirile lumii înconjurătoare. În perspectiva atingerii opțiunilor tematice artistul recurge la implicarea cu regularitate în caricaturile sale a zoomorfiei ce îi asigură atât expresiile artistice cât și mesajul generat de imagine. Sunt reprezentative în acest context foile grafice „*Am fost numit la voi instructor pentru zboruri la distanțe mari*” (Chipăruș nr. 5, 1965), „*Vii de la spital?*” (Chipăruș nr. 2, 1967), „*Jalbă*” (Chipăruș nr. 3, 1967), „*O să ne mănânce*” (Chipăruș nr. 5, 1967), „*La ferma voastră propun să fie redus postul de paznic*” (Chipăruș nr. 3, 1970). În caricaturile sus menționate apelarea la zoomorfie contribuie la concentrarea atenției asupra firii personajului zoomorfizat, din care derivă interpretarea mesajului. Leonid Domnin, aidoma fabuliștilor Alexandru Donici sau Jean de la Fontaine, apelează la semantismul alegoric convențional, unde personajele zoomorfizate ilustrează câte un viciu uman: vulpea întruchipează viclenia și lingușirea, pisica – plăcerea de a petrece ziua lenevind, gâlceava, libertatea (Impelluso 2009: 223); cioara/corbul – denunțatorul sau calomnia, descris încă în antichitate ca o pasăre guralivă și indiscretă (Impelluso 2009: 300), cocoșul – trufia, vanitatea ș.a. Deci, scopul urmărit de plastician a fost orientat spre participarea activă a cititorului în discursul narativ în vederea găsirii deznodământului, chiar oferindu-i posibilitatea de a personaliza. Scopul este atins și prin claritatea compoziției, cadru bine regizat și laconismul formelor. Totodată, aceste foi grafice par a fi schițe pentru desene animate întrucât cititorul devine parte integrantă din scena surprinsă ale cărei proiecții vizuale contribuie la desfășurarea unei experiențe.

În concluzie remarcăm faptul că, plasticianul Leonid Domnin prin creația sa, ce a cunoscut o cale lungă materializată concomitent în ilustrații de carte, schițe de desene animate și valoroase foi satirice de rezonanță, a contribuit valoros la dezvoltarea artelor grafice și inclusiv a caricaturii artistice din Republica Moldova.

Bibliografie:

AOSPRM, Arhiva Organizațiilor Social-Politice din Republica Moldova, fond 2906, inventar 3, dosar 152.

Caricaturi. Chișinău: editura Timpul, 1990.

Impelluso L. Dictionare de arta. Natura și simbolurile sale. Plante, flori și animale. București: Editura Monitorul Oficial, 2009.

Literatura și arta Moldovei. Enciclopedie. Chișinău: redacția principală a Enciclopediei Sovietice Moldovenești, 1985.

Nistor E. Categoriile persuasive ale retoricii lui Aristotel. În: Studii de teoria categoriilor, Institutul de Filosofie și Psihologie „Constantin Rădulescu-Motru”, Editura Academiei Române, București, 2014. Disponibil online: http://www.institutuldefilosofie.ro/e107_files/downloads/Studii%20de%20teoria%20categoriilor/vol.%206/Eugeniu%20Nistor,%20Categoriile%20persuasive%20ale%20Retoricii%20lui%20Aristotel.pdf (vizitat 02.06.22).

Postolachi G. (alcătuitor)/ pictor Ionițoi V. *În glumă și... fără glumă*. Chișinău: *Timpul*, 1988. Revista de satiră și umor „Chipăruș” nr. 1-24, 1965-1975.

Rusu T. Persuasiune și interacțiune: tripticul clasic Ethos-Pathos-Logos în discursul contemporan, Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” din Iași, România. Disponibil online: https://ibn.idsi.md/sites/default/files/imag_file/97-104_0.pdf (vizitat 02.06.22)

Tipa V. Magia filmului de animație. Chișinău: Epigraf, 2020.

Zavadschi Iu. *Mozaic hazliu*. Chișinău: *Timpul*, 1982.

Date despre autor: Lucia ADASCALIȚA, doctorand, cercetător științific stagiar, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău.

e-mail: lucia.adascalita@dtm.utm.md, ORCID 0000-0003-1010-3380

ARHITECTURĂ

CETATEA LUI ȘTEFAN CEL MARE A CHILIEI

<https://doi.org/10.52603/pc22.08>

Mariana ȘLAPAC
Institutul Patrimoniului Cultural

Kilia fortress of Stephen the Great

Summary: The stone fortress of Kilia was erected on the banks of the Danube in the summer of 1479 on the initiative led by Stephen the Great. An inner wall separated it, following the example of the Cetatea Alba, into two distinct parts: the Outer Fortress, which corresponded to the “civil court”, and the Middle Fortress, to which conformed to the “middle court” corresponded. It was joined by the third courtyard, the “garrison courtyard”, which surrounded the old stone citadel. The inner citadel corresponded to the “middle court” and the “garrison court”. The fourth court, the “court of the citadel” or “court of the military commander”, was bounded by the citadel walls. Among the flanking towers were the Arsenal Tower, the Weapons Tower, the Commander’s Tower, the Lighthouse Tower, the Bloody Tower, the Prison Tower, the Maiden’s Tower, the Arab Tower, the Wool Tower, the Millet Tower, the Flat Tower, the Cracked Tower, the Biscuit Tower, the Mountain Tower, etc. During the rule of Stephen the Great, ordinary towers appeared, with an inner hollow, “full” towers and “artillery towers”. The roads connected the Great Gate of the citadel with three Gates from the water, the Small Gate, the Guild Gate and the Greek Gate. The defensive complex of Kilia was conquered by Ottoman troops in July of 1484.

Keywords: Kilia, fortress, Stephen the Great, military architecture, Moldavian Principality

Prima încercare de a reîntoarce prin forță Chilia – important avanpost danubian – a fost făcută de Ștefan cel Mare în 1462. Pe atunci Chilia era mărul discordiei între domnul Moldovei și Vlad Țepeș, vasal al Coroanei maghiare. Cronicarul bizantin Laonic Chalcocondil consemnează colaborarea dintre Ștefan cel Mare și flota otomană: „Așadar acest domn (Ștefan cel Mare – n.a.) adunându-și oastea țării, a plecat în grabă spre flota împăratului (sultanul Mehmed al II-lea – n.a.) de-a dreptul la orașul Chilia, cu gândul să facă legătura cu comandantul flotei. Și după ce s-a unit cu oastea împăratului, au împresurat amândoi orașul și, bătându-l mai multe zile, au fost respinși și au pierdut câțiva oameni” (Chalcocondil 1958: 286). În timpul atacului, voievodul moldovean a fost rănit cu o archebuză sau bombardă în picior. Cronicarul moldovean Grigore Ureche relatează: „În al șaselea an a domniei lui Ștefan vodă, în anii 6970 (1462 – n.a.), iulie 22, loviri pre Ștefan vodă, cu o puscă în glezna la cetatea Chiliei” (Ureche 1990: 40). De această dată fortificația a rezistat atacurilor armatei moldovenești și flotei otomane. După eșecul asediului, moldovenii au intrat în Țara Românească, dar au fost opriți de trupele lui Vlad Țepeș. Cronicarul bizantin Ducas menționează că la acea vreme localnicii au fost îngrijorați de pregătirile militare ale turcilor (Ducas 1958: 426-427).

În anul 1465 Ștefan cel Mare a izbutit să încorporeze Chilia în componența Țării Moldovei. Grigore Ureche relatează: „Vă leatul 6973 (1465 – n.a.), meseța ghenarie 23, adunându Ștefan vodă multă oaste de țară, vrându să răscumpere cetățile carile le luase

păgânii de la alți domni, pogorât-au cu toată puterea sa spre cetatea Chilie. Și sosindu la cetate miercuri spre joi, la miază-noapte, au încunjurat cetatea. Însa joi nu s-au apucat de harțu, iară vineri dins-de-dimineață au început a bate cetatea și așa toată ziua s-au hărțuit până în seară. Iară sâmbătă se închinară cei din cetate și intră Ștefan vodă în cetatea Chilie. Și acolo petrecând trei zile veselindu-să, laudându pre Dumnezeu, împlânzea oamenii în cetate” (Ureche 1990: 40). Același eveniment este reținut și în „Cronica moldo-germană”: „1465. În luna ianuarie, în ziua de 23, într-o joi la miezul nopții, veni Ștefan Vodă la Chilia, cu pace bună, spre toate părțile, și vineri dimineața bătu și atacă toată ziua poarta cetății și o luă cu multă trudă. Aici șezu el trei zile și pentru că se predară și cei din oraș, puse Ștefan Vodă pe Isaia, cumnatul său, pârcălab la Chilia” (Chițimia 1942: 60). Cronica de la Bistrița glăsuiește: „Vineri dimineața [artileria – n.a.] a lovit și a început să distrugă cetatea Chilia și așa a distrus-o ziua întreagă și a bătut-o până seară. Iar sâmbătă cetatea s-a predat și Ștefan cu ajutorul Domnului a intrat în cetate” (Славяно 1976: 26). La plecare, voievodul moldovean a așezat la Chilia doi pârcălabi: Isaia, care s-a evidențiat în timpul asediului, și Bucium (Eșanu 2013: 84). Acești boieri au administrat cetatea până în 1466. Ulterior, politica domnească a fost pusă în aplicare de pârcălabii Isaia și Ion Buhtea (1466-1467), Goian și Bâlco (1468), Goian și Pașco (1469-1470), Neagu și Ivașco (1471-1478), Neagu, Ivașco și Bora Șandru (1479), Ivașco și Maxim (1479-1484) (Eșanu 2013: 83-85).

Între timp, Radu cel Frumos, stăpânitor al Chilie la 1465, s-a plâns suzeranului său Mehmed al II-lea pe Ștefan cel Mare. Sultanul intenționa să recucerească Chilia și să pedepsească pe voievodul moldovean, dar acesta i-a trimis daruri, acceptând o sporire a haraciului de la 2000 la 3000 de ducăți (Guboglu 1969: 68-69; Berza 1957: 9). Sublima Poartă, având probleme majore pe alte direcții strategice, s-a mulțumit cu cele trimise de Ștefan cel Mare, astfel reîntoarcerea avanpostului danubian fiind amânată.

Următorii 19 ani reprezintă perioada de maximă ascensiune a Chilie. Recăpătând cele două porturi danubiene, Chilia și Cetatea Albă, Țara Moldovei s-a afirmat ca o mare putere pontică. Acum gurile Dunării – „porțile Europei” erau deschise. Chilia, al doilea oraș din Principatul Moldovei după numărul populației după Cetatea Albă (15000 de locuitori), a devenit un important centru de comerț prin care tranzitau mărfurile aduse din Orient, pentru desfacerea lor pe continentul european. Până la portul Chilie ajungea drumul comercial al Brăilei.

În anii 1475 și 1476 Chilia a rezistat atacurilor oastei sultanului Mehmed al II-lea (Iorga 1900: 143, 146, 149). Cu toate că Țara Moldovei și-a păstrat atunci hotarele, Ștefan cel Mare se aștepta la o nouă incursiune otomană. În 1477 domnul moldovean a comunicat Senatului Venetiei un mesaj de maximă îngrijorare prin solul său Ioan Tzamlakon: „Știu că turcul va veni în vara aceasta iarăși asupra mea, pentru cele două ținuturi, al Chilie și al Cetății Albe, care le sunt foarte supărătoare” (Gorovei, Székely 2005: 213). Riscul unei eventuale campanii otomane a accelerat fortificarea Chilie.

În vara anului 1479 Ștefan cel Mare începe construcția/reconstrucția cetății de piatră de pe țărmul basarabean. Cronicarul Grigore Ureche menționează: „Vă leato 6987 (1479 – n.a.) iunie 22 au început Ștefan cel Mare a zidi cetatea Chilie și au sfârșit-o în același an, iulie 16” (Ureche 1990: 48). Același fapt este consemnat și în „Cronica moldo-germană”: „1479. În luna lui iunie, în ziua de 22, începu voievodul (Ștefan – n.a.) să

zidească Chilia și o isprăvi în aceeași vară, cu 800 de meșteri zidari și 17000 de lucrători” (Chițimia 1942: 66). În cazul de față poate trezi nedumeriri termenul extrem de scurt de efectuare a lucrărilor de construcție (doar 25 de zile!), dar cu implicarea unui număr impresionant de meșteri și ajutoare (25000 de persoane) fortificația, totuși, putea fi înălțată.

Un zid interior diviza cetatea Chilieii (astăzi inexistentă), după exemplul Cetății Albe, în două părți distincte: Cetatea exterioară, căreia îi corespundea „curtea civilă”, și Cetatea de mijloc, căreia îi corespundea „curtea de mijloc”. Acestea i se alătură cea de-a treia curte, „curtea garnizoanei”, ce împrejmua vechea citadela de piatră. „Curtii de mijloc” și „curtii garnozoanei” le corespundea Cetatea interioară. Cea de-a patra curte, „curtea citadelei” sau „curtea comandantului militar”, era delimitată de zidurile citadelei. „Curtea civilă” adăpostea comunitatea orășenească în caz de pericol, „curtea de mijloc” juca rolul unei zone tampon între civili și militari, „curtea garnizoanei” era destinată efectivului militar, iar „curtea citadelei” reprezenta ultimul azil al întregii piese defensive. Printre dispozitivele de flancare se numărau mai multe turnuri: Turnul Munițiilor, Turnul Armeilor, Turnul Comandantului, Turnul Farului, Turnul Sângeros, Turnul Închisorii, Turnul Fetei, Turnul Arapului, Turnul Lânii, Turnul Meiului, Turnul Roșu, Turnul Plat, Turnul Crăpat, Turnul Pesmetelui, Turnul de pe Înălțime ș.a. (Ertekin 2015: 58; Фролова 2019: 232-233; Сапожников 2020: 12). Pe timpul lui Ștefan cel Mare au fost construite turnuri obișnuite, cu gol interior, turnuri „pline” și „turnuri de artilerie”. Secțiunile lor puteau fi pătrate, dreptunghiulare, circulare, hexagonale, octogonale și în forma literei D. Fortificația avea două rânduri de ziduri, fără șanț, dinspre Dunăre, iar dinspre uscat – trei rânduri, cu șanț. În șanțul de apărare se abătea apa din Dunăre. Căile de circulație legau Poarta cea Mare a cetății cu trei Porți dinspre apă, Poarta cea Mică, Poarta Breslei și Poarta Grecească.

În vara anului 1484 Chilia și Cetatea Albă au fost asediate de trupele otomane în fruntea cu sultanul Baiazid al II-lea, sprijinite de munteni și tătari din Crimeea (Iorga 1900: 156-159). Oastea turcească număra circa 60000 de oameni, fiind dotată cu 100 de nave maritime și artilerie grea de asediu, iar cea muntenească condusă de vasalul sultanului Vlad Călugărul avea circa 20000 de oșteni (Eșanu, Eșanu 2016: 5). Numărul luptătorilor tătari conduși de Mengli Giray care au participat doar la luarea Cetății Albe, diferă de la o sursă la alta, variind între 15000 și 50000 (Epure 2004: 29). În scrisoarea lui Bayezid al II-lea către negustorii raguzani din 2 august 1484 sunt menționați tocmai 70000 de tătari: „Cu ajutorul lui Allah, am trecut Dunărea, unde a venit hanul cu șaptezeci de mii de războinici și ni s-a închinat, punându-se cu ai săi sub poruncile noastre, împreună cu toți oștenii munteni. Și am purces de acolo. Și am venit întâi la o cetate a lui Ștefan, zisă Chilia, care e cheie și poartă a toată Țara Moldovei și a toată Țara Ungurească și a țărilor de la Dunăre” (Lespezeanu, Marcu: 1962: 262). După cele mai recente estimări, oastea hanului Mengli Giray număra 40000-50000 de oameni (Pienaru, Cristea 2012: 53; Sa’adeddin Mehmed 2004: 280; Mehmed bin Mehmed 2004: 287).

La 5 iulie otomanii au atacat cetatea Chilia dinspre uscat și de pe apă. Cronicarul turc Sa’adeddin Mehmed consemnează că „șahul ajungând în zori de zi la Chilia, a împresurat cetatea” (Chirtoagă 2004: 75). Asediul extrem de violent este descris de umanistul polon Johannes Ursinus: „Turcii au plasat din toate părțile mașinile de război, care se numesc bombarde, ei au asediat orașul și permanent împoacă din aceste mașini cu pietre enor-

me locurile unde se află edificiile... Turnurile se distrug după ce pietrele nimeresc în ele, iar cea mai mare parte a zidului se dărâmă...” (Iorga 1900: 279). Ștefan cel Mare, fiind cu oastea sa la Oblucița, nu a putut interveni fără a avea mari pierderi. Grigore Ureche consemnează: „Ștefan Vodă la gol n-a îndrăznit să iasă, ci numai la strâmtori nevoia de le făcea zmintea” (Ureche 1958: 107). Garnizoana moldovenească a rezistat zece zile. Cronicile relatează că fortăreața a fost cucerită doar după ce atacatorii, folosind artileria, au reușit să dărâme turnurile și au făcut spărturi mari în ziduri (Chirtoagă 2004: 75). Cronicarul turc Mehmed Neșri scrie că otomanii au ajuns la Chilia „făcând lupta mare, au împresurat-o de pe uscat și de pe [apele fluviului – n.a.]”, iar cronicarul turc Așik pașa-zade, ne înștiințează că aici „s-au dat multe lupte crâncene” (Chirtoagă 2004: 75).

Totuși unele izvoare de epocă pun faptul îngenuncherii cetății lui Ștefan cel Mare pe seama trădării – astfel Malatesta, secretarul regelui polon Sigizmund, consideră că întăritura a fost pierdută de moldoveni din cauza trădării „pârcalabului «Mamalacco» (Maxim?)” (Iorga 1900: 162). Această informație concordă cu cea oferită de Așik pașa zade care scrie că „un om care era *eminul* acestei cetăți a venit și a intrat în cortul unui vizir de-al padișahului” (Chirtoagă 1999: 142). „Acest *emin* ar fi spus: «Cetatea este a padișahului», adică a sultanului. Nu este exclus să fi fost unul dintre negustorii orașului, mai cu seamă din cei de origine străină, care în cazuri similare treceau ușor de partea otomanilor” (Chirtoagă 1999: 142). În cronica „Istoria sultanului Baiazid” („Tarih-i Sultan Baiazid”) sunt incluse următoarele știri: „Necredincioșii dinlăuntru prejudiciați, ne mai având putere față de cucerirea oamenilor casei Islamului, conform tradiției (musulmane – n.a.) au remis fortăreața prin *aman* (predare – n.a.)” (Pienaru 2013: 422). Iată ce scrie despre cucerirea Chilie și Cetății Albe Grigore Ureche: „Baiazit împăratul turcescu cu mare oaste au intrat în țară și au bătut Chilia și Cetatea Albă, însă nu singur în puterea sa, ce și Vladul vodă Călugăru, domnul muntenescu, cu muntenii, încă au mers într-ajutoriu împăratului, cum s-au pomenitu mai sus că au făcut vicleșug asupra stăpânului său, lui Ștefan vodă, de au datu ajutoriu turcilor. Și miercuri, în patrusprăzece zile iulie, au luat cetatea Chilia, în zilele lui Ivașco și Maxim pârcălabii” (Ureche 1990: 49). În urma acestor operațiuni militare a fost încheiată „pacea de onoare”, dar otomanii au încălcat prevederile acesteia. A urmat o răfuială cruntă cu populația locală. O mare parte din orășeni a ajuns pe piețele de sclavi, cealaltă parte a părăsit Chilia din propria inițiativă. Sultanul le-a permis „necredincioșilor” să plece și să se instaleze cu traiul în alte așezări, inclusiv și în cele administrate de Ștefan cel Mare; de același drept au beneficiat și preoții creștini ce locuiau pe teritoriul cetății (Chirtoagă 1999: 142). Casele părăsite de orășeni rămăneau la dispoziția militarilor otomani, care preferau să se așeze în spațiul *intramuros* (Alexandrescu Dersca-Bulgaru 1977: 255). Din relatările istoricului spaniol Antonio de Herrera y Tordesillas care s-a bazat pe textele cronicarului italian Giovanni Maria Angioloello aflăm că „în continuare Baiazid a propus tuturor locuitorilor să se întoarcă pe pământurile pustii din jurul localităților Licostomo și Moncastro (Cetatea Albă – n.a.), cu toate că înainte ele au aparținut principelui Estefani Karabogdan (Ștefan cel Mare – n.a.)” (Большаков 2020: 25).

Victoria sultanului Baiazid al II-lea a constituit o lovitură grea pentru Țara Moldovei. Unii cercetători consideră că în urma acesteia, Ștefan cel Mare a fost nevoit să accepte statutul de vasal al Imperiului Otoman și să plătească tribut anual sultanului (Gemil 1991:

225; Gorovei, Szekely 2005: 238-248). Însă istoricul Gh. Gonța afirmă că voievodul a încheiat doar pacea cu padișahul otoman și nu a devenit vasal al Porții, deoarece „regimul de *dar al-ahd* (țara păcii, țara legământului) în epoca lui Ștefan cel Mare n-a cunoscut trecerea la suzeranitatea otomană, fie și protectoare” (Gonța 2013: 6).

Din iulie 1484 vestita întăritură de pe malul stâng al Dunării îi aparține Semilunii. Otomanii o numeau Eni Kili (Chilia Nouă). Aici a fost cantonată o garnizoană formată din ieniceri cu un *dizdar* în frunte. Fortificația de vizavi din insulă, numită de otomani Eski Kili (Chilia Veche), a devenit punct vamal și bază pentru nave militare. Mai târziu, la 5 august 1484, turcii au cucerit și Cetatea Albă, o a doua „poartă pontică” a Principatului Moldovei. Sultanul Bayezid al II-lea a așezat între cele două fortărețe „o oaste tătarească împreună cu hanul lor numit Murtaza, pentru că aceștia [...] să le păzească și să împiedice apropierea ghiaurului” (Guboglu, Mehmet 1966: 137).

Pierderea celor două fortificații importante, Chilia și Cetatea Albă s-a răsfrânt negativ asupra sistemului defensiv moldovenesc, dar și asupra întregii economii a țării. În același timp, a fost desăvârșit controlul definitiv asupra Mării Negre, numită de turci Karadeniz, care a devenit pentru trei secole un adevărat „lac otoman” (Boldur 1992: 241). Acum Poarta putea declanșa oricând intervenții armate în interiorul Țării Moldovei, menținând-o în stare de nesiguranță și obligând-o să accepte anumite condiții impuse de sultan.

Bibliografie:

Alexandrescu Dersca-Bulgaru M.M. Date asupra cetății și orașului Chilia sub stăpânirea otomană (sec. XVI-XVII). În: Peuce. Studii și comunicări de arheologie. IV, Tulcea, 1977.

Berza M. Haraciul Moldovei și Țării Românești în sec. XV-XIX. În: Studii și materiale de istorie medie. Vol. II București, 1957.

Boldur A. Istoria Basarabiei. București, 1992.

Chalcocondil Laonic. Expuneri istorice. Trad. V. Grecu. București: Editura Academiei, 1958.

Chirtoagă I. Târguri și cetăți din sud-estul Moldovei (secolul al XIV-lea – începutul secolului al XIX-lea). Chișinău: Editura Prut Internațional, 2004.

Chițimia I.C. Cronica lui Ștefan cel Mare (versiunea germană a lui Schedel). București: Casa Școalelor, 1942.

Ducas. Istoria turco-bizantină (1341-1462). București: Editura Academiei, 1958.

Gemil T. Românii și otomanii în secolele XIV-XVI. București, 1991.

Gonța Gh. Statutul politico-juridic al Țării Moldovei față de Înalta Poartă în timpul domniei lui Ștefan cel Mare. În: Revista de științe socioumane, 2 (24). Chișinău, 2013.

Gorovei Șt.S., Székely M.M. Princeps omni laude maior. O istorie a lui Ștefan cel Mare. Mănăstirea Putna, 2005.

Guboglu M. Le tribut payé par les Principauté Roumaine a la Porte jusqu'au debut du XVI-e siècle d'après les sources turques. În: Revue des Études Islamiques, XXXVII, 1969, fasc. I.

Guboglu M., Mehmet M. Cronici turcești privind Țările Române. Extrase. Vol. I, București: Editura Academiei, 1966.

Epure V.-A. Contribuții privind relațiile dintre Moldova lui Ștefan cel Mare și tătari. În: Codrul Cosminului, nr. 10. București, 2004.

Ertekin I. Kili Kalesi (1767-1792). Edirne, 2015.

Eșanu A., Eșanu V. Noi considerații privitoare la pierderea Chiliei și Cetății Albe în 1484. În: Studii. Revista de Istorie a Moldovei, 4(108). Chișinău, 2016.

Eșanu V. Înalți demnitari ai lui Ștefan cel Mare: pârcălabi ai cetăților de margine. În: Enciclopedia. Revista de istorie a științei și studii enciclopedice. Chișinău, nr. 1(4), 2013.

Iorga N. Studii istorice asupra Chilie și Cetății Albe. București: Institutul de Arte Grafice Karl Göbl, 1900.

Lespezeanu I., Marcu L. Nebiruitul vodă Ștefan. 47 de ani glorioși. București, Editura Științifică, 1962.

Mehmed bin Mehmed. Cronică aleasă și informativă, în Ștefan cel Mare și Sfânt 1504-2004. Portret în cronică, Mănăstirea Putna, 2004.

Pienaru N. Cronica otomană „Tarih-i Sultan Bayezid” (T.K.S.M., fond Revan 1272). În: Analele Putnei, IX, 2013, 1.

Pienaru N., Cristea O. Campania otomană din 1484. Mărturia lui Ibn Kemal. În: Analele Putnei. Vol. 8, 2012, nr. 1.

Sa'adeddin Mehmed Hodja Efendi. Coroana istoriilor. În: Ștefan cel Mare și Sfânt 1504-2004. Portret în cronică. Mănăstirea Putna, 2004

Ureche Grigore. Letopisețul Țării Moldovei, Ed. P.P. Panaitescu. București: Editura de Stat pentru literatură și artă, 1958.

Ureche Grigore. Letopisețul Țării Moldovei. Chișinău: Editura Hiperion, 1990.

Большаков М. Дунайская цитадель, 2020.

Сапожников І. Топографія фортеці та міста Кілії за описами графічними джерелами 1650-х – 1790-х рр.). În: Старожитності Лукомор'я (Antiquities of Lukomorie). Електронний історичний журнал, Миколаїв, 2020. – <http://www.lukomor.mosk.mksat.net/index.php/lukomor/issue/view/2> (vizitat 12.01.2022).

Славяно-молдавские летописи XV-XVI вв. Москва: Изд. «Наука», 1976.

Фролова Ю. Реставрація зовнішнього вигляду фортеці Кілія за іконографічними джерелами 1770 та 1794 років. În: Архітектурний вісник КНУБА. Київ, 2019.

Date despre autor: Mariana ȘLAPAC, membru corespondent al Academiei de Științe a Moldovei, doctor habilitat în studiul artelor, cercetător științific principal, Institutul Patrimoniului Cultural, Republica Moldova.

e-mail: maslapac@mail.ru, ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0904-1610>

UTILIZAREA PROPORȚIILOR ÎN STUDIAREA MONUMENTELOR ARHITECTURII (De la monumente cu date certe – la monumente cu date incerte)

<https://doi.org/10.52603/pc22.09>

Tamara NESTEROV
Institutul Patrimoniului Cultural

THE USE OF PROPORTIONS IN THE STUDY OF ARCHITECTURAL MONUMENTS (From monuments with certain dates - to those with uncertain dates)

Summary: The monuments of medieval architecture from historical Moldova, surviving even before the periods of the formation of the state and until late periods, have neither dating nor direct information about their construction. Most of the ecclesiastical architectural heritage is valued historically on the basis of the documentary information and of the oral and written literary sources, with selective archaeological investigation, but which, without taking into account the architecture of the concrete monument, led to inadequate results. It is necessary to elaborate a method of study of monuments, which would be specific to the process of creation of the architectural form, being in the spirit of the creativity of medieval culture. This would be the algorithm, which is presented as the structural-numerical model, in which a decisive role, as the manifestation of the universal law “quantitative transition into quality”, are the proportions – variable numerical units that ensure the technical and visual requirements of the architecture of buildings, specific to each historical period.

Keywords: algorithm, architecture, attestation, dating, investigation, proportions, ecclesiastical.

Valorificarea patrimoniului arhitectural și utilizarea lui în știință sunt dependente de datarea corectă a monumentelor istorice și aprecierea adecvată a identității lor cultural-artistice. Majoritatea monumentelor ecleziastice din Moldova medievală sunt fără atestare documentară, lipsite de informații despre fondarea și istoria lor timpurie, cu excepția unor clădiri supraviețuite, cunoscute cert ca ctitorii ale lui Ștefan cel Mare, Petru Rareș, Vasile Lupu, ș.a.

Arhitectura de apărare din Moldova are aceleași probleme de date. Vechile fortificații sunt incerte la capitolul apariției lor, cu excepția Cetății Romanului, construcția căreia a fost documentată în timpul lui Ștefan cel Mare. Intervențiile în structura cetăților rar găseau reflectare în documentele cancelariei moldovenești, dar arhitectura fortificațiilor a fost receptivă la ridicarea eficacității tehnicii de război, la asediu și apărare, cu soluții noi structurale, planimetrice, forme și detalii. După cum s-a afirmat, arta războiului era cea mai operativă la progresul tehnic și științific al societății, spre deosebire de arhitectura ecleziastică, dominată de un conservatism constant, manifestat în organizarea planimetriei și structurilor spațiale, fără a răspunde la provocările sociale, păstrând, în unele cazuri, particularități paleocreștine până în epoca modernă.

Timpul edificării multor monumente eclesiastice este necunoscut, datarea lor în lipsa informațiilor istorice scrise, a fost stabilită în virtutea tradițiilor mitologice-folclorice locale, cu privire la ctitori, care nu totdeauna rezistă verificărilor. Informațiile veridice de datare ale clădirilor sunt căutate în documente publicate sau inedite, stocate în fondurile arhivelor, dar nu este un fapt garantat sigur că vor fi găsite. Știri din perioada anterioară și posterioară formării statalității suverane a Moldovei sunt extrem de rarismе, or, anume din acele perioade se trage istoria celor mai prețioase monumente istorice ale țării – Sf. Treime din Siret și Sf. Nicolae din Rădăuți. Din perioade necunoscute se trag și clădirile fără analogii în istoria arhitecturii Moldovei – biserica Sf. Nicolae din Vad-Rașcov și biserica mănăstirii Călărășauca, similare unor antecedente sud-est europene din perioada prestatală, absolut lipsite de informații de orice tip.

Dar, determinarea timpului edificării clădirilor cu date incertă, limitată doar la informațiile scrise din documentele istorice, deseori conduce la piste greșite, ctitorii-fondatori fiind substituiți cu ctitori-susținători financiar, ultimii devenind mai cunoscuți datorită creșterii nivelului de cultură în societate și a fixării în texte a evenimentelor de importanță socială, publică și personale, posterioare edificării locașului. După cum arată practica de cercetare, informațiile limitate doar la știri din surse documentare, generează erori intrate adânc în circuitul științific și a opiniei publice, care, extrem de greu, care, uneori, par a fi imposibil de corectat într-un viitor apropiat. Erorile s-au impus și datorită numărului enorm de scrieri cu mediatizarea unilaterală, fără analiza critică a opiniilor controversate, a istoriei unor monumente emblematice, formând-se astfel un cerc vicios. Cele mai răsunătoare exemple de valorificare istorică, rezumată inițial numai la surse istorice, sunt a castelelor Soroca și Tighina, a sitului Orheiul Vechi, a bisericilor mănăstirilor Căpriană și Călărășauca, a bisericilor Adormirea Maicii Domnului din Căușeni, Sf. Nicolae din Chilia, Sf. Ioan (grecească) și Sf. Auxentie („armenească”), ambele din Cetatea Albă, din satele Vad Rașcov și Rașcov, etc. Din Moldova la vest de Prut, aceiași istorie mediatizată au bisericile din Cotnari (biserica catolică), Dolheștii Mari ș. a. Istoria timpurie a acestor monumente istorice, redobândită în primele valuri de cercetări a surselor documentare sau literare, prezintă un fiasco total, timpul propus fiind respins categoric de arhitectura lor.

În situațiile de colaps informațional documentar și literar cu privire la istoria unui monument de anvergură pentru cultura țării, în ajutor a venit arheologia și toată speranța exploratorilor istoriei locașului s-a concentrat în potențialul cognitiv al cercetării arheologice.

Dar, această știință este foarte dependentă de artefactele, de care vor beneficia arheologii la cercetarea monumentului, de aprecierea lor cultural-istorică ca indicatori cronologici ai edificării sau utilizării clădirii. Deși n-au fost investigate multe monumente ale arhitecturii medievale din Republica Moldova, cercetarea arheologică a acestora a fost suficientă pentru a afirma că rezultatele lor au fost mult prejos așteptărilor. Săpăturile arheologice la biserica Arhanghelul Mihail din Lăpușna (Ghimpu, Blanovschi, Ghimpu, 2000), biserica din or. Căușeni (Tentiuc, Bâzgu, 2003), cetatea Sorociei (Чеботаренко 1964, 1971, 1972, 1984, 1989), cetatea Tighina (Hancu), situl Orheiul Vechi (Смирнов, Бырня) ș.a. – sunt câteva din monumentele cu nume de interes științific major și rezonanță publică, în cazul cărora arheologia n-a fost efectivă în soluționarea problemelor de datare istorică a monumentelor.

În cercetarea arheologică a monumentelor istorice, ca și exegeza informațiilor documentare, specificul architectural al clădirilor investigate n-a fost luat în considerare, datarea lor fiind bazată în exclusivitate pe potențialul informativ ale pieselor recuperate din ceramică, metal, monede, a obiectelor cu caracter comun de activitate umană, etc. În arheologie investigațiile sunt specifice obiectivelor „fără voce” (preistorice), spre deosebire de monumentele cu componenta artistică mult „grăitoare”, problema care trebuie depășită fiind cunoașterea „graiului”. Arheologia evului mediu moldovenesc corectează viziunile istorice depășite, a unor monumente recercetate din situl Orheiul Vechi, biserica din satul Lăpușna, dar „bate pasul pe loc” atunci, promovând vechile aprecieri ale istoriei și arhitecturii castelelor din Soroca și Tighina, a bisericii din Căușeni ș. a.

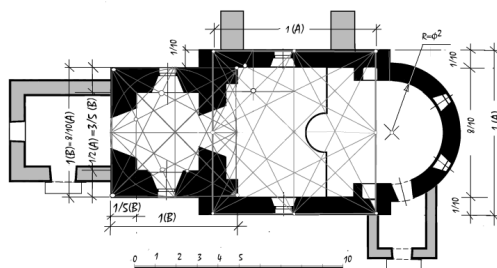


Fig. 1. Biserica din s. Lipceni, r-l Florești, RM; măsurări T. Nesterov.

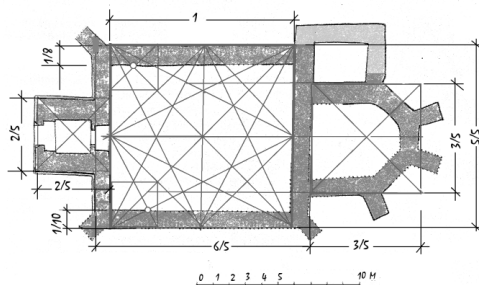


Fig. 2. Biserica din s. Cuhea, Maramureș, sec. XIII-XIV. Planul A. Baboși.

Cronologia litigioasă a monumentelor istorice din Moldova este o problemă, care cere mobilizarea eforturilor de perfecționare a instrumentarului și metodelor specifice de cercetare ale patrimoniului architectural, scopul fiind depistarea argumentelor de datare a edificării și a momentelor cruciale intervenite în structura spațial-volumetrică a monumentelor arhitecturii. În câteva publicații anterioare, a fost propusă o nouă metodă de cercetare a monumentelor-cheie din Moldova istorică, care ar putea fi, pe anumite segmente temporare – utilizarea procesului de creare sau de realizare materială pe șantier a formei arhitecturale a monumentelor cu datarea certă, a căror algoritm este decodificat.

În realizarea materială a arhitecturii clădirilor sunt utilizate calculări tehnice și artistic-estetice, specifice timpului edificării și apreciat în raport cu cele generalizate pe fundalul comun al arhitecturii europene. În activitatea constructivă de edificare, arhitectura este formată printr-o consecutivitate de operații, conjugate de măsurări și calculări a parametrilor planimetrici, spațiali și juxtapunerea pieselor constructive – exigențe, ce s-au impus din considerente practice de asigurare a echilibrului static al clădirilor și a percepției arhitecturii ca operă de artă vizuală.

De la începutul activității constructive problemele tehnice și plastice au fost supuse ierarhizării, care cu timpul au obținut conotații sacrale. Aceasta a motivat apariția *Ordinului*, denumire preluată de la ordinea banală, devenită esența arhitecturii ca artă, și, în final, organizarea *numerică* a parametrilor formei arhitecturale. Cu alte cuvinte, raporturile dintre lungimea, lățimea și înălțimea clădirii, grosimea elementelor portante, a formelor de acoperire/boltire și a detaliilor tehnice, etc., toate instalate cu precizie conform unor calcule cu conotații ezoterice, rămase în mare parte necunoscute profanilor și

generațiilor ulterioare de constructori, erau un garant al ordinii structural-volumetrică al clădirii.

Civilizația medievală europeană a fost influențată de cultura orientală, devenită cunoscută în urma cruciadelor, noțiunea de *ordin* antic ca mod de organizare a arhitecturii a fost materializată în *algoritm* al arhitecturii medievale. Algoritm, propriu mediului meșteșugăresc, prezintă o consecutivitate a operațiilor de producere, care se pliază perfect și procesului constructiv (pași), și procesului creativ-constructiv. Raportat la *ordinul/ordinea* arhitecturii antice, arhitectura medievală, a preluat din antichitate doar câteva tipuri de clădiri – locuința și templul ajustat la cerințele cultului creștin – structurate în *modele*, cu posibilități de evoluție în variante și dimensiuni.

În studiile de istoria esteticii europene algoritmul a fost formalizat ca *model structural-numeric* (Поцев) cu rol decisiv al *proporțiilor*, unități numeric variabile, care asigură exigențele tehnice și plastice ale arhitecturii clădirilor, specifice fiecărei perioade istorice, pe fundalul unui concept stilistic omogen. Călăuză în aplicarea algoritmului arhitectural-constructiv era logica procesului de edificare, ce oferea sens ideatic pașilor algoritmului, esența căruia a fost o *sfânta-sfintelor* a activității masoneriei europene, în cazul nostru, – a arhitecturii ecleziastice.

Deși teoria proporțiilor n-a fost fixată textual ca un sistem valoric integrat, utilizarea ei reiese din analiza corelațiilor dimensionale, depistate în planul și structura spațială a monumentelor arhitecturii, cu rezultate în expresie matematică precisă. Proporțiile sunt depistate în toate clădirile istorice, construite de atelierele masonice, și în cele vernaculare, construite de meșteri populari itineranți. Timpul, crucial al descoperirii rolului plastic și tehnic al proporțiilor în crearea formei arhitecturale, a fost secolul al XV-lea, Renașterea italiană reamintind utilizarea lor în perioada antică. Redescoperirea valorică a proporțiilor a fost începutul studiilor proporțiilor în arhitectură pe baze științifice complexe, ajungând la apogeu în secolul XX.

Cercetarea proporțiilor este una din cele mai abordate subiecte în istoria și teoria arhitecturii, una din cele mai atrăgătoare datorită componentei de detectare a subiectului cercetării – căutarea răspunsului după analiza „amprentelor lăsate” de subiectul creator în procesul de creare a formei. Cel mai mare număr de publicații în domeniul istoriei și teoriei arhitecturii, mii de titluri de lucrări, cu cele mai variate și diverse abordări și decodificări ale corelațiilor liniare observate, sunt dedicate proporțiilor, fenomen interpretat drept lipsa unui concept creativ unic, a inexistenței unei școli, direcții, orientări, etc. A fost expusă și opinia că fiecare arhitectură istorică sau națională ar avea specificul său în utilizarea proporțiilor, dar practica studierii lor cu lărgirea ariei geografice de cercetare, o combate în domeniul soluțiilor tehnice, dar susține afirmația referitor la aspectul plastic-artistic.

Cercetarea digitală a desenelor tehnice ale clădirilor istorice, măsurate minuțios a descoperit că proporțiile arhitecturale sunt instalate conștient și cu mare precizie, răspândite larg ca soluții practice optime. Locul de unde a apărut noțiunea de proporție și abilitatea utilizării lor în arhitectură, nu se cunoaște. Se întâlnesc în toate regiunile Asiei: *mandala* budistă cu ordonarea rigidă, și în Europa: cromleahul megalitic *Stonehenge* ordonat spațial, cu o vechime de peste patru mii de ani, - sunt doar două exemple de obiective structurate numeric după principii de ordonare ierarhică, care pot fi considerate perene,

promovate până în perioada modernă. Putem afirma categoric că proporțiile sunt un instrument operativ, indispensabil procesului constructiv ca materializare a legității universale *trecerea cantității în calitate*, sesizată în zorii civilizației umane de către *Homo sapiens*, o mărturie a începutului activității raționale în amenajarea ordonată a habitatului.

Încercările savanților de decodificare a logicii proporțiilor folosite de meșterii constructori în diferite perioade istorice, multitudinea abordărilor și interpretarea rezultatelor obținute, la fel de diverse, se explică prin raportul între lungimile segmentelor, care datorită „asemănărilor interpenetrabile” (Шевелев), formează între ele proporții întâmplătoare, lipsite de sens constructiv sau plastic-estetic. Alta este situația când proporțiile sunt instalate conștient de meșter și apar în urma acțiunii algoritmului, direcția pașilor căruia începe de la un component al formei arhitecturale, propriu tuturor clădirilor cu tipologii omogene. În arhitectura ecleziastică și rezidențială aceasta a fost lățimea exterioară a clădirilor, ce a dat sens rezultatelor analizelor metrologice, și a permis vizualizarea evoluției soluțiilor tehnice și a metamorfozelor idealului artistic pe unele segmente temporale.

Studierea proporțiilor arhitecturale s-a început în scop practic, dar ca orice rezultat obținut, proporțiile depistate în mod experimental-practic la monumente cu istoria cunoscută cert, se propune a le utiliza la cele cu istoria necunoscută, altfel spus: vectorul cunoașterii proporțiilor monumentelor cu date certe să fie orientat la determinarea clădirilor cu date incertă.

Teoria actuală a arhitecturii se bazează, ca și mai înainte, pe triada vitruviană – utilitate, trăinicie, plasticitate. Parafrazând triada în limbaj modern, putem afirma că arhitectura este o activitate indestructibilă a trei direcții: *tehnică*, *artistică* și *socială*. În legătură cu aceste trei direcții funcțiile proporțiilor sunt *tehnice* pentru asigurarea echilibrului static; *sociale*, care asigură organizarea spațiului cu condiții optime pentru viață și activitate; *artistice*, care asigură plasticitatea și armonia formei arhitecturale.

Proporțiile care asigură exigențele *sociale* și *artistice* ale clădirii sunt subiective și maleabile, proporțiile *tehnice* sunt rezultate empirice ale activității practice îndelungate, cu tendințe de optimizare a structurilor, care pot fi supuse analizei numerice. Anume utilizarea proporțiilor tehnice sunt cu perspective în determinarea timpului de edificare.

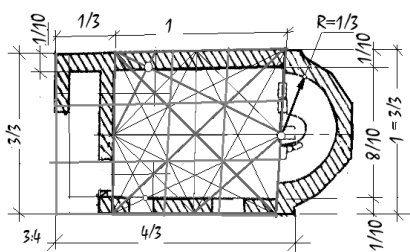


Fig. 3. Complexul bazilica domus din Histria, Dobrogea, sec. IV.

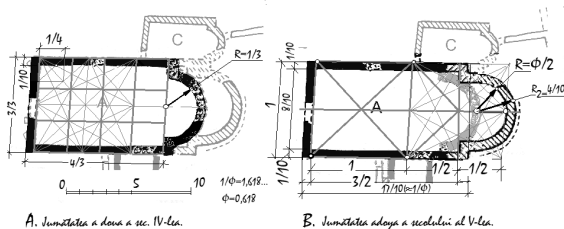


Fig. 4. Complexul monastic de la Slava Rusă, Dobrogea, sec. IV-V.

Postulatele de mai sus au fost utilizate la studierea bisericilor medievale moldovenești cu obținerea unor legități ale utilizării proporțiilor, ce au încurajat reabilitarea cronologică a clădirilor rămase în afara listei monumentelor cu istoria cunoscută. Un factor

al certitudinii datărilor prin metoda proporțiilor este tradiția cultă de însoțire a locașului sfânt cu *pisanie*: un text informativ, incizat pe o lespede de piatră prelucrată sub forma de cartuș, instalat lângă portalul intrării sau în interiorul clădirii. Au fost documentate cu *pisanii* bisericile construite în ultima perioadă de domnie a lui Ștefan cel Mare (Balș). Textele lapidare conțin informații polivalente cu indicarea hramului, numelui ctitorului și a evenimentului ce a stimulat ridicarea locașului sfânt; începutul și sfârșitul lucrului de edificare pe șantier, sau numai unul din acești parametri cronologici, construcția, de obicei, durând 3-4 luni în perioada estivală.

Nu toate ctitoriile stefaniene au rezistat timpului, din cele 44 de mănăstiri și biserici menționate de cronicar (Ureche), s-au păstrat mai puțin de 20, iar tradiția populară îi atribuie marelui voievod și ctitor de lăcașuri sfinte peste 70 de biserici, multe din care fără caracteristicile manierei constructive a meșterilor lui Ștefan cel Mare. Departajarea acestor ctitorii în autentice și atribuite, precum și datarea altor clădiri istorice cu istoria incertă, rămâne o problemă actuală a istoriei și teoriei arhitecturii.

Biserica domnească Adormirea din orașul Baia, atribuită lui Petru Rareș (Stoicescu) n-a avut pisanie, dar grație investigațiilor arheologice recente, a fost recuperată istoria ei, aflându-se că a fost fondată în perioada de domnie a lui Ștefan cel Mare (Pușcașu). O altă biserică a cărei pisanie nu s-a păstrat este Sf. Paraschiva din satul Cotnari, cu informația recuperată din documente târzii (Stoicescu). La numărul locașurilor medievale, rămase fără informații lapidare și fără atestarea edificării în surse istorice, este atribuită și biserică din satul Lăpușna (Nesterov, 2019) și biserică „grecească” din orașul Cetatea Albă (Nesterov, 2019), emblematică pentru arhitectura prestatală.

Verificarea și determinarea timpului edificării acestor patru clădiri s-a efectuat prin analiza proporțiilor planului lor, comparate cu proporțiile planului clădirilor cu date certă și arhitectură similară. Datarea prin analiza proporțiilor planului bisericilor din Baia și Cotnari a confirmat ultimele cercetări arheologice și istorice, iar cercetarea arheologică a bisericii din Lăpușna a confirmat datarea bisericii, propusă în studiul structural-metrologic și proporțional (Postică, 2015). Astfel, prin utilizarea proporțiilor a fost redobândit timpul de edificare a acestor biserici, ctitorii stefaniene necunoscute anterior, care au completat clusterul bisericilor construite în ultima perioadă de domnie a lui Ștefan cel Mare.

Tradiția de a consemna oficial actul ctitoriei s-a păstrat și în secolele următoare. Clădirile construite în timpul domnitorilor Petru Rareș și Vasile Lupu aveau tăblițe votive cu informații similare celor din epoca stefaniană. În biserică Sf. Dumitru din Orhei s-a păstrat pisania de la Vasile Lupu, aflată în partea superioară a portalului de trecere din pronaos în naos, care, la una din refacerile interiorului bisericesc, a fost strămutată, împreună cu portalul în peretele de sud, la intrarea în biserică.

În orașul Chilia s-a păstrat numai *pisania* bisericii Sf. Nicolae, conform căreia biserică respectivă a fost construită între anii 1647-1648 (Курдиновский), dar tăblița cu informația respectivă a fost reutilizată la o biserică construită cu câteva secole înainte de domnia lui Vasile Lupu (Nesterov, 2019). Corectarea datării și negarea contribuției în calitate de ctitor a lui Vasile Lupu la biserică supraviețuită din Chilia au fost posibile datorită implicării în studiul arhitecturii a proporțiilor planului, similare celor utilizate în arhitectura similară a bisericilor din secolele XIV-XV.

Analiza proporțiilor planului a permis cunoașterea unor subtilități tipologice și de apariție a tipurilor formate în zone de interferență culturală. În apropierea viitorului stat Moldova, în Carpații Orientali, în zona cultural-istorică a Maramureșului, într-o perioadă cronologic incertă, dar nu mai târziu decât la nordul Europei, a ajuns învățătura creștină. Mărturie este organizarea spațială a locașurilor sfinte supraviețuite, arhitectura ecleziastică a cărora este specifică romanicului central-european cu păstrarea structurii bicamerale, alcătuită din nava și absida altarului, iar spre vest – turnul clopotnița, cu rol de tindă la nivelul inferior. Rigorile canonice ale creștinismului occidental, realizat în piatră, au suprapus substratul tradițiilor străvechi al utilizării lemnului în construcții. În continuarea tradiției locale a folosirii bânelor cu lungimile egale, încheiate în cununi, care formează în plan nava cu parametrii planului legați într-o relație rigidă de egalare a lățimii exterioare a navei cu lungimea ei interioară, în care concomitent era soluționată și grosimea pereților, este o soluție străveche, din timpuri precreștine. Influența arhitecturii ecleziastice, cu proporțiile absidei, comune ortodoxiei și catolicismului, s-a impus prin mărimea razei absidei altarului, raportat la lățimea exterioară a navei, cu rezultatul Secțiunii de Aur, calcul preluat de la bisericile de piatră bizantine. Bisericile din Maramureș întrunesc trăsături comune, formate în rezultatul intersecției influențelor arhitecturii de piatră occidentale și sud-europene, pe suportul arhitecturii locale de lemn (Могатыч). Exemplu elocvent este biserica din Cuhea, sec. XII-XIII, de la care este cunoscut doar planul. Din aria arhitecturii maramureșene face parte și biserica de piatră din satul Lipcenii, raionul Florești, Moldova, construită în piatră, în compoziția ei fiind evidentă structura lemnoasă, iar proporțiile planului confirmă aceeași proveniență din cercul bisericilor de tip Cuhea. În altarul bisericii, în peretele de nord, este amenajată o nișă cu planul semi-rotund.

Dintr-o perioadă veche, rămasă necunoscută provine biserica Adormirii Maicii Domnului din orașul Căușeni, construcția căreia fiind una dintre cele mai discutate și controversate versiuni cronologice și interpretări cultural-artistice. Lectura inscripțiilor lapidare din exterior și a inscripțiilor din interiorul bisericii a indicat anii 70 ai secolului al XVIII-lea (Ciobanu), conform analizei frescelor – sec. al XVII-lea (Dragnev), a cercetărilor arheologice – sec. XV-XVI (Tentiuc, Bâzgu). Planul este compartimentat în navă, pronaos și absida altarului, cu particularități metrologice comune arhitecturii din Europa de sud-est din secolele XII-XIV. Datarea este susținută de proporțiile planului, divizat în naos și pronaos printr-o arcadă, parametrii planului formând renumitul dreptunghi „două pătrate” generator al Secțiunii de Aur, cu raportul lungimii laturilor 1:2 (17,38:8,69 m); lungimea totală a bisericii este egală cu diagonală corpului rectangular - $\sqrt{5}$ (20,57 m). Grosimea pereților este cca 1/10 din lățimea exterioară - 0,90 m. Asemenea parametri mici au bisericile din Bulgaria, Serbia, datate cu secolele X-XIII. În Moldova grosimea pereților era calculată folosind formula meșterilor masoni occidentali: „înscrierea cercului în pătrat” în baza lățimii exterioare a clădirii $(\sqrt{2} - 1)/2$. Dacă biserica din Căușeni ar fi fost construită în perioada medievală târzie a Moldovei, după cum se pretinde, grosimea pereților ar fi însumat cca. 1,80 m, de două ori mai groși.

În timpul unei cataclisme, forma absidei altarului bisericii din Căușeni a fost mutilată în partea de sud, cu dispariția decroșului specific al colțului, înlocuit cu o zidărie curbă. S-a păstrat un fragment al absidei, conturată cu raza obișnuită pentru arhitectura

bizantină: membru minor al Secțiunii de Aur în raport cu lățimea exterioară a clădirii ($R=\Phi/2$). În grosimea peretelui de răsărit al absidei altarului, amplasată în axa longitudinală a bisericii, se află o nișă cu plan semicircular.

Aceste nișe semicirculare în plan pot fi folosite ca un indiciu cronologic. Sunt specifice pentru antichitatea romană, moștenite de arhitectura clădirilor creștine comemorative paleocreștine și medievale sud-dunărene. În Moldova au fost atestate în trei biserici: Căușeni, Lipcenii și Vad-Rașcov, toate trei cu istoria edificării necunoscută, cu multe particularități arhaice, fără a fi întâlnite în interioarele bisericilor după obținerea statalității Țării Moldovei.

Asemănătoare bisericii din Căușeni sunt monumentele arheologice din Tomis (capela casei episcopale), bisericile din Slava Rusă, sec. IV și Sucidava Celei, sec. VI; biserica „grecească” din Cetatea Albă, biserica din Chilia - un evantai de mostre fără istorie cunoscută, detaliile tehnice ale arhitecturii cărora au fost influențate de curentele sud-dunărene.

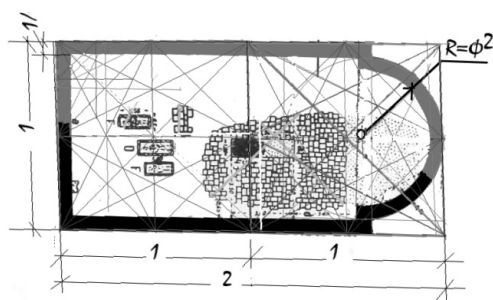


Fig. 5. Biserica din Sucidava-Corabia, sec. VI.

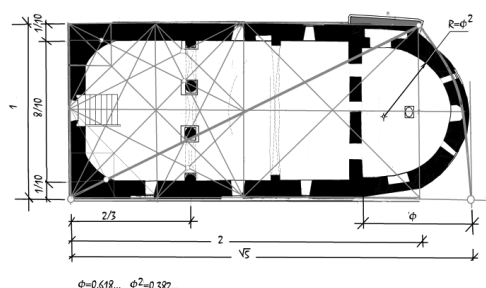


Fig. 6. Biserica Adormirea MD din or. Căușeni, RM. sec. XV-XVIII.

O altă clădire, arhitectura căreia a păstrat proporțiile specifice secolului al XV-lea este biserica din Bisericiani – compartimentată în pronaos absidat, naos și absida altarului decroșată, semicirculară și alungită. Lățimea este de cca. 6,48 m, aproape 3 stânjani de 2,16 m (folosită orgia grecească ca și la cele mai vechi biserici din Moldova), parametru identic ca la biserica din Pătrăuți, anul 1487. Lungimea navei cu pronaosul în raport cu lățimea formează dreptunghiul „două pătrate”, apsida alungită, permite transpunerea în lungime $1/\Phi$, raza absidei altarului $R=1/\Phi^2$, - doi membri ai șirului Secțiunii de Aur ($\Phi; 1; 1/\Phi; 1/\Phi^2$), folosit și la biserica din situl Orheiul Vechi și în alte locuri, (1 – lățimea exterioară a bisericii, $1/\Phi$ – adâncimea sau lungimea absidei, $1/\Phi^2$ – raza absidei altarului. Aceste proporții sunt argumente că biserica din Bisericiani este foarte veche, construită de un atelier de meșteri itineranți, în frunte cu meșterul, cunoscător al proporțiilor cti-toriilor domnești.

Concluzii

În acest studiu este propusă o nouă metodă de datare a monumentelor de arhitectură, bazată pe utilizarea proporțiilor, care sunt firești procesului de creare a formei, cu orientare de la clădiri cu datare certă spre clădiri cu datare incertă. Sunt făcute primele încercări care și încurajează, dar care cer o mare acuratețe a acumulării materialului factologic și a preciziei măsurărilor arhitecturale. Cercetarea arhitecturii monumentale din

Moldova istorică a condus la afirmarea categorică că toate clădirile monumentale medievale, construite de meșteri-profesioniști și construcțiile vernaculare au la baza formei arhitecturale calculul geometric, taina căruia poate fi cunoscută prin decodificarea algoritmului constructiv. Unitatea decisivă a corelațiilor dimensionale a fost lățimea exterioară a clădirilor, în raport cu care au fost calculate lungimea, înălțimea zidurilor (echilibrul static), grosimea pereților, diametrul boltirii (în cazul prezenței acesteia) după formule europene larg răspândite în vecinătatea Moldovei. Studiarea sub acest con de lumină a monumentelor cu timpul construirii necunoscut, sau cu rezultate controversate în studii diverse, a permis apropierea de timpul probabil al edificării acestora.

Studiile ulterioare vor arăta cat de optimiști putem fi prin utilizarea acestui instrument de cercetare.

Bibliografie:

1. Balș, Gh. *Bisericile lui Ștefan cel Mare* 1925. (BCMI, 1925, T.XVIII, fasc. 43-46).
2. Balș Gh. *Bisericile și mănăstirile moldovenești din veacul al XVII-XVIII-lea*. București, *Institutul de arte grafice*, 1933.
3. Ciobanu Constantin I. *Biserica Adormirea maicii Domnului din Căușeni*. Chișinău, ed. Știința, 1998.
4. Ciocanu S. Arhitectura și inscripțiile bisericii Adormirea Maicii Domnului din Căușeni. În: *Patrimoniul Cultural al județului Tighina*. Chișinău, S.n., 2003, pp. 33-37
5. Dragnev Emil. Noi precizări referitoare la biserica Adormirea Maicii Domnului din Căușeni. În: *Patrimoniul Cultural al județului Tighina*. Chișinău, S.n., 2003, p. 26-32.
6. Ghimpu Vl., Blavovschi, R., Ghimpu. N. Cercetări arheologice preliminare în vatra târgului medieval din Lăpușna. În: *Tyragetia*. Vol. IX. Anuarul Muzeului Național de Istorie a Moldovei. Chișinău, 2000, p. 160.
7. Ghimpu Vlad. Săpăturile arheologice medievale Lăpușna 2000. În: *Tyragetia*, Vol. X, Anuarul Muzeului Național de Istorie a Moldovei, Chișinău, 2001, p. 139-140, fig. 1, p. 140.
8. Hâncu I. Rezultatele cercetărilor arheologice de la Tighina-Bender. În: *Omagiu lui Vladimir Potlog și Constantin Drachenberg la 70 de ani*. Chișinău: Cartdidact, 1997, p. 87-99.
9. Nesterov Tamara. Biserica dispărută din Lăpușna monument din timpul lui Ștefan cel Mare. În: *Arta. Seria Arta vizuală*, Anuarul Institutului Patrimoniului Cultural, Chișinău, 2006, p. 10-18.
10. Nesterov T. Proporții în arhitectură ca instrument de investigare. În: *Akademios*. Revistă de Știință, Inovare, Cultură și Artă, 2010, Nr. 1 (16), p. 99-103.
11. Nesterov T. *Proporțiile arhitecturii din Moldova istorică*. Chișinău: Epigraf, 2019, 312 p.
12. Opaț Andrei, Opaț Cristina, Bănică Teodor. Complexul monastic de la Slava Rusă. În: *Revista Muzeelor și Monumentelor*, 1990, nr.1, p. 19.
13. Postică Gh. Complexul arheologic Orheiul Vechi. În: *Orheiul Vechi. Buletin istorico-arheologic*, Chișinău, 1998, p. 9-13.
14. Postică Gheorghe. Precizări pe marginea cronologiei cetății medievale de piatră de la Orheiul Vechi. În: *Orheiul Vechi. Buletin istorico-arheologic*, Chișinău, 1998, p. 38-39.
15. Postică Gheorghe. Date noi privind arheologia Bisericii Sf.Arhangheli Mihail și Gavriil din s. Lăpușna. În: *Lăpușna. Studii de istorie și arheologie*. Chișinău: S.n., 2015, „Masterprint”, p. 199-202.
16. Stoicescu Nicolae. *Repertoriul bibliografic al localităților și monumentelor medievale din Moldova*. București: Editura Academiei, 1974, nota 125, p. 240.
17. Tentiuc Ion, Bâzgu Eugen. Datarea bisericii Adormirea Maicii Domnului – o problemă deschisă. În: *Patrimoniul cultural al județului Tighina*. Chișinău, 2003, pp. 38-54. 40-46.

18. Tudor D., Torou O., Tătulea C., Nicau, M., Șantierul arheologic Sucidava –Corabia. În: *Materiale și Cercetări Arheologice*. 1980, p. 337-363.
19. Ureche, Gr. *Letopisețul Țării Moldovei*. Chișinău: Editura Litera Internațional, 1997.
20. Бырня П.П. Из истории исследования Старого Орхоя (1946-1958 гг.). În: *АИСО*, Chișinău: Editura Știința, 1991, p. 5-43.
21. Драгнев Э. Д. Каушанский памятник молдавского феодального искусства (вопросы датировки, атрибуции и внешних влияний). În: *Социально-экономическая и политическая история Молдавии периода феодализма*. Кишинев: Штиинца, 1988, с. 146-162.
22. Курдиновский В. Николаевская церковь города Килия. În: *Древнейшие типичные православные церкви Бессарабии*. Кишинев. 1918, с. 84-93.
23. Лосев, А. Ф. О понятии художественного канона как проблема стиля. În: *Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки*. М.: Наука, 1973. -С. 6-15.
24. Могатыч И.Р. Традиции и влияния в народном зодчестве западных областей Украины. În: *Архитектурное наследство*, 1984. №32, С. 114–118.
25. Смирнов Г.Д. Археологические исследования Старого Орхоя. În: *КСИИМК*, 1954, ed. 56, p. 24-39.
26. Чеботаренко, Г. Ф. К вопросу о времени возникновения Сорокской крепости. În: *Материалы и исследования по археологии и этнографии Молдавской ССР*, Chișinău, 1964, p. 210-216.
27. Чеботаренко, Г. Ф. Археологические раскопки в Сорокской крепости в 1968-1969 гг. În: *Археологические исследования в Молдавии в 1968-1969 гг.* Chișinău, 1972, p. 201-238.
28. Шевелев, И.Ш., *Принцип пропорции*. М., Ed. Stroiizdat, 1986.

Date despre autor: Tamara NESTEROV, doctor în studiul artelor, cercetător științific coordonator, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, Republica Moldova, e-mail: neste2003@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-4013-3954>

CIMITIRELE EVREIEȘTI ALE ORAȘULUI CHIȘINĂU. CONSIDERAȚII PRELIMINARE

<https://doi.org/10.52603/pc22.10>

Sergius CIOCANU
Institutul Patrimoniului Cultural

Jewish Cemeteries of the city of Chisinau. Preliminary considerations

Summary: Historical documents highlight the existence of three cemeteries belonging to the city's Jewish community on the territory of today Chisinau.

The use of two of them, the most ancient, was interrupted in the 19th century. The cemeteries were preserved until the middle of the 20th century when they were destroyed by Soviet authorities. Today, in their place are high-rise buildings and private houses.

The third Jewish historic cemetery was established in 1819. In the middle of the 20th century, the authorities reduced its territory, and a city park was equipped and residential high-rise buildings were built. In 1970, the cemetery was closed. In the last decades of the century, the remaining part of the cemetery fell into degradation. In 1993, according to the decision of the Parliament, the Jewish cemetery was inscribed in the *Register of Monuments of the Republic of Moldova Protected by the State*. Since 2018, this property has become a branch of the Public Institution *Museum of the History of the Jews of the Republic of Moldova*.

Keywords: Chisinau, Jewish community, historic Jewish cemetery, cultural heritage, archaeological investigations.

Cea mai timpurie atestare a existenței în Chișinău a comunității orașenești evreiești datează din 20 ianuarie 1739. La acea dată, principele Grigore Ghica întărea o înțelegere între mănăstirea Galata din Iași și „*toți târgoveții creștini, armeni și jidovi*” din Chișinău. Reprezentanții plenipotențieri ai comunității orașenilor „jidovi”, de rând cu reprezentanții orașenilor creștini și armeni, au semnat și întărit cu sigiliu propriu actul de „înțelegere” cu mănăstirea Galata, faptul relevând temeinicia statutului ei.

1. Cimitirul evreiesc pre-imperial al orașului Chișinău (sec. XVIII-1819).

Este clar că această comunitate urbană trebuia să dispună deja la acea vreme de cimitir propriu. Însă primele știri cunoscute privind existența „*șintirimului jidovesc*” al orașului datează doar din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea. Este vorba de întărirea în anul 1774 de către Marele Rabin din Iași a Așezământului Confreriei funebre evreiești (*hevra kadișa*) din Chișinău (Abraham 1891: 5¹). Iar în 1789, cimitirul evreiesc de aici este reprezentat pe unul dintre planurile zonei orașului Chișinău, elaborate de militarii ruși în cadrul războiului austro-ruso-turc din anii 1788-1792 (fig. 1a). Față de celelalte cimitire urbane, care erau situate în intravilanul localității, cel „jidovesc” era situat la est de perimetrul construit al orașului, pe o terasă a malului râului Bâc, fapt care a permis anumite reflecții referitor la timpul constituirii a însăși comunității evreiești chișinăuiene (Ciocanu 2000: 45).

În 1939, se aproxima apariția cimitirului în anii '70 ai secolului al XVIII-lea, încercându-se, pe cât se pare, legarea instituirii acestuia cu semnarea în 1774 de către rabinul din Iași a deja menționatului Statut al frăției funerare evreiești.

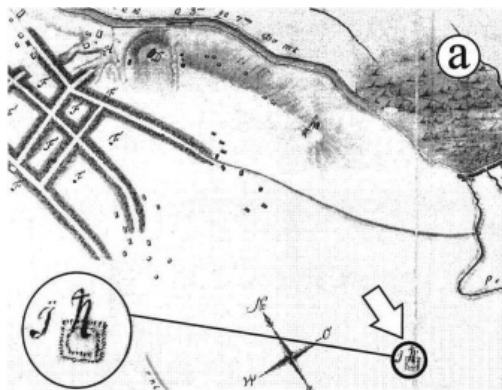


Fig. 1a.

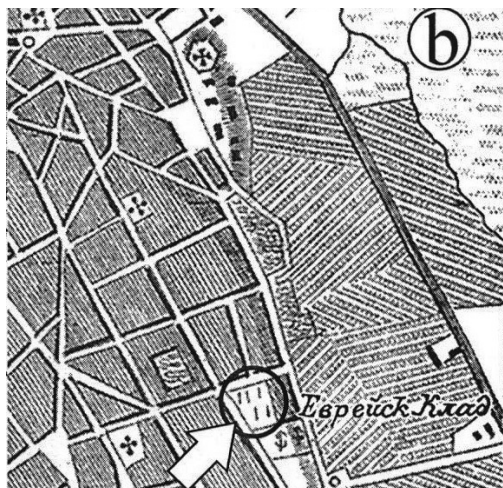


Fig. 1b.

În procesul creșterii teritoriale fulminante a Chișinăului, la începutul secolului al XIX-lea, cimitirul evreiesc a fost înglobat în structura cartierelor orășenești.

După anexarea în 1812 a părții de la est de Prut a Principatului Moldova de către Imperiul Rus a fost adoptată decizia de a transfera toate spațiile urbane de înhumare, din considerente sanitare, în afara teritoriului construit al orașelor. Odată cu repartizarea către comunitățile religioase a unor noi terenuri în acest scop, cimitirele pre-imperiale ale Chișinăului au fost închise.

În anul 1819, comunitatea evreiească a obținut în afara hotarelor urbei un teren pentru organizarea noului spațiu de înhumare. Vechiul cimitir, însă, nu a fost desființat. El a fost delimitat, fiind păstrat de comunitate pentru îngrijirea mormintelor deja existente acolo. Cimitirul a fost indicat ca atare pe un plan al Chișinăului din anii '80 ai secolului al XIX-lea (fig. 1b).

În 1939, conform datelor de arhivă², terenul cimitirului era situat în cartierul urban situat între străzile *Sf. Gheorghe*, *str. Ecaterina Teodorescu* și *str. Grigore Ureche*. Astăzi, străzile care mărginesc cartierul poartă denumirea *str. Sf. Gheorghe*, *Grigore Ureche*, *Albișoara* și *Ismail*). Se menționa că acesta „nu se folosește, fiind epuizat”. Cimitirul era înscris în inventarul proprietăților comunității evreilor din Chișinău, la capitolul „Cimitire aparținând cultului mozaic ce se află pe teritoriul Municipiului Chișinău”. Curbele de nivel de pe planul cimitirului realizat în acea perioadă, relevă faptul că acesta s-a format prin valorificarea pantelor unei movile ovale de pământ, probabil, a unui tumul (fig. 2a).

Actualmente, acest cimitir nu mai există. Vechiul cartier urban în care acesta era situat a fost demolat în anii '70 ai secolului XX, în cadrul politicii de sistematizare agresivă a centrului istoric al localității promovate de autoritățile orășenești sovietice. Mova a fost rasă, pe locul cimitirului fiind construit un bloc locativ cu multe etaje, aici fiind situată și clădirea în două niveluri a Bibliotecii de Arte „Tudor Arghezi” (fig. 2b).



Fig. 2a.

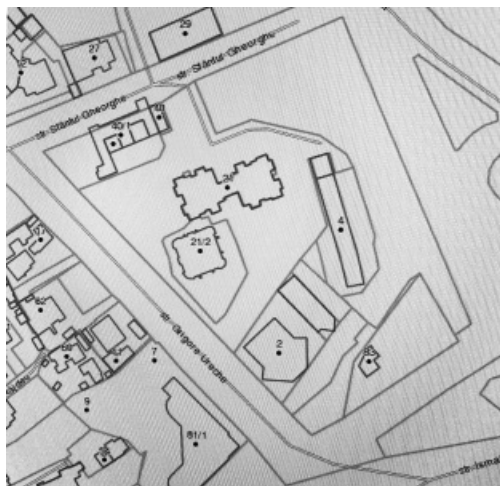


Fig. 2b.

Pentru a clarifica timpul întemeierii cimitirului, respectiv, timpul formării comunității ebraice a orașului, trebuie întreprinsă cercetarea arheologică a porțiunilor teritoriului cimitirului neafectate de excavări. Ar fi corect de instalat aici și un însemn comemorativ dedicat semnificației culturale și identitare a locului.

2. Cimitirul ebraic din Chișinău (1819).

Precum deja s-a remarcat, în contextul deciziei abia instalatei (la 1812) administrații imperiale ruse în estul Principatului Moldova (Basarabia) de a transfera toate cimitirele urbane în afara limitelor construite ale localităților, în 1819, după cinci ani de negocieri, autoritățile orașenești i-au repartizat comunității evreiești a Chișinăului un teren pentru organizarea noului "țintirim". Locul atribuit noului cimitir ebraic era situat pe malul stâng al pârâului Durlești (afluent al râului Bâc), el începându-se pe la intersecția pârâului nominalizat cu drumul care ieșea spre vest din Chișinău, marcând direcția generală spre Iași (actualmente – Calea Ieșilor).

Deocamdată, nu dispunem de date documentare care ar releva organizarea și apoi dezvoltarea acestui cimitir pe parcursul perioadei țariste din istoria orașului. Pe planurile Chișinăului de la finele secolului al XIX-lea putem vedea locul de amplasare și perimetrul ocupat de acesta (fig. 3a).

Conform datelor documentare din 1939³, terenul cimitirului avea suprafața de 33 ha 6191 m², având drept vecinătăți: *Bariera Sculeni; drum; Depozitul de Muniții; drum; proprietatea Municipiului Chișinău, loturi No.164a și 167; moșia comunei Durlești; drum*. Cimitirul era înscris și el în inventarul proprietăților comunității evreiești, la capitolul „Cimitire aparținând cultului mosaic ce se află pe teritoriul Municipiului Chișinău”.

Precum se vede în fotografiile aeriene din 1944 teritoriul cimitirului este mărit considerabil față de cel atestat în secolul al XIX-lea (fig. 3b). Deocamdată nu cunoaștem când a fost realizată această mărire – pe la finele perioadei țariste sau deja în perioada românească. Din acești ani datează și o fotografie a cimitirului făcută dinspre drumul de la Bariera Sculeni (fig. 3c).



Fig. 3a.



Fig. 3b.

După instaurarea în Basarabia a regimului sovietic, cimitirul ebraic a avut de suferit o micșorare substanțială a teritoriului. Planul orașului realizat la 1957 atestă separarea de cimitir a părții lui celei mai vechi, dinspre pâraul Durlești, unde a fost amenajat Parcul urban „Alunelul”. Situația respectivă este confirmată și de imaginea de satelit a orașului realizată în 1965. Cinci ani mai târziu, în 1970, imaginea din satelit a orașului arată desprinderea de cimitir a încă unui segment (de la deal de parc), pe care au fost construite blocuri de locuit. Putem constata că deja în 1970 cimitirul avea configurația pe care o păstrează și actualmente. Monumentele funerare de pe părțile detașate ale teritoriului cimitirului au fost distruse.



Fig. 3c.

Cimitirul a fost utilizat până în anii '70 ai secolului al XX-lea, când autoritățile sovietice au luat decizia ca el să fie închis. Pentru a crea condiții pentru comunitatea ebraică a orașului, la cimitirul orașenesc de pe str. Doina (astăzi – Cimitirul Sfântul Lazăr) aceștia i-au fost repartizate câteva sectoare.

Cimitirul ebraic din valea pâraului Durlești treptat a intrat în paragină, mormintele de aici fiind lăsate fără îngrijire. Procesul de degradare a continuat și după anul 1991, anul obținerii independenței de către Republica Moldova. Faptul a fost legat de exodul masiv al populației evreiești din fosta URSS (inclusiv din Chișinău) în ultimii ani de existență a imperiului sovietic, procesul respectiv continuând și în anii 90 ai secolului al XX-lea. Au continuat să fie îngrijite doar un număr limitat de înmormântări, de către reprezentanții familiilor evreiești care nu au părăsit Republica Moldova.

Recunoscându-i-se valoarea istorică și culturală, prin decizia Parlamentului Republicii Moldova nr. 1531-XII din 22.06.1993 cimitirul a fost înscris cu nr.189 în *Registrul monumentelor Republicii Moldova ocrotite de stat* (compartimentul Municipiul Chișinău).

Ca și în cazul altor monumente din registrul menționat, atribuirea statutului de monument, în contextul neadoptării ulterioare de către autoritățile locale de Chișinău a unui program de acțiuni specific, nu a fost în stare să tempereze procesul continuu de degradare a acestui bun de patrimoniu cultural.

La solicitarea unor reprezentanți ai comunității ebraice a Chișinăului, în anul 2004 autoritățile orașului au permis reînceperea înmormântărilor în acest cimitir, ce-i drept limitat, doar pentru persoanele care aveau rude de gradul întâi înmormântate pe teritoriul acestuia.

Până în noiembrie 2018 Cimitirul evreiesc s-a aflat în proprietatea publică a municipiului Chișinău. La 27 noiembrie 2018, Consiliul Municipal Chișinău a votat Decizia nr. 8/35 de transmitere a acestui cimitir din proprietatea publică a orașului în proprietatea publică a statului, *i.e.* către Guvernul Republicii Moldova.

La 5 decembrie 2018, Guvernul a acceptat „donația” Consiliului Municipal și a decis prin Hotărârea nr.1216 transmiterea cimitirului în administrarea Ministerului Educației, Culturii și Cercetării, astăzi - Ministerul Culturii.

Pentru administrarea practică a acestui bun imobil, cimitirul a fost făcut filială a Instituției publice *Muzeul de istorie a evreilor din Republica Moldova*, care a fost înființat circa o lună mai înainte, prin Hotărârea Guvernului nr.1019 din 17 octombrie 2018.

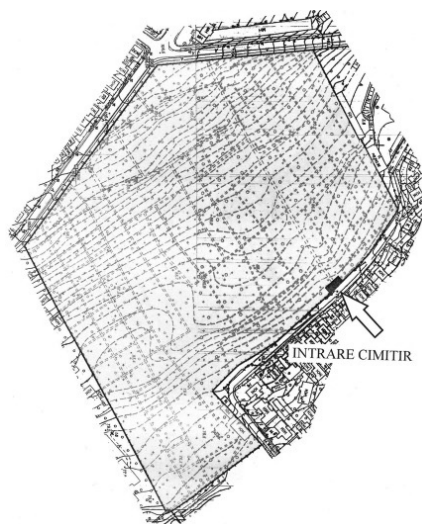


Fig. 4a.



Fig. 4b.

Decizia de acceptare a luării în gestiune de către Guvern a unuia dintre cele șase cimitire istorice cu statut de monument din Chișinău este una controversată și aparent lipsită de suport logic. Oricum, Guvernul va trebui să demonstreze că decizia de a prelua acest bun imobil a fost adoptată conștient, și se va solda nu doar cu schimbarea plăcuței cu denumirea instituției gestionare de pe poarta de intrare în cimitir (fig. 4), ci și cu schimbarea atitudinii față de acest bun de patrimoniu cultural, deci, cu redresarea gravei situații în care el se află.

3. Cimitirul ebraic de pe moșia Visternici/Visterniceni (sec. XVIII-XIX)

Prima atestare a cimitirului ebraic de pe moșia satului Visternici/Visterniceni este din anul 1789, când acesta apare reprezentat și notat ca atare pe deja menționatul plan al zonei orașului Chișinău, elaborat de militarii ruși în anul 1789 (fig. 5). Cimitirul era amplasat în valea pârâului Hulboaca, pe panta lină a malului lui drept, nu departe de vărsarea acestuia în râul Bâc.

În datele oferite comunitatea ebraică a Chișinăului în anul 1939 se menționa vechimea de „*nu mai puțin de 250 de ani*” a acestui cimitir, ceea ce ar plasa timpul organizării lui pe la finele secolului al XVII-lea. Faptul se prezintă puțin probabil, ținând cont de istoria dezvoltării comunităților locale. Satul și moșia Visternici pe teritoriul căreia a apărut cimitirul, a fost o moșie separată de moșia orașului Chișinău, atât din punct de vedere administrativ (făcea parte dintr-o altă unitate administrativ-teritorială a Principatului Moldova), cât și din punct de vedere al proprietarilor. Timpul destul de scurt de aflare a acestei moșii în „*hotarul târgului Chișinău*” (anii 60-90 ai secolului al XVII-lea), în lipsa oricăror date legate de valorificarea teritoriului visternicean de către chișinăueni, nu ne permite să ne pronunțăm referitor la vechimea cimitirului propusă în documentul din 1939.

Istoria satului Visternici/Visterniceni se conectează însă sigur la istoria orașului în anii 70 ai secolului al XVIII-lea, când, în contextul distrugerilor masive provocate în Chișinău de operațiunile militare din cadrul războiului ruso-turc din anii 1769-1774, proprietarul Visternicilor, boierul Râșcanu, invită o parte a orașenilor să se așeze cu traiul pe moșia lui. El a obținut în acest sens și suportul guvernului Țării Moldovei, astfel că la un moment pe moșia lui au locuit mai mulți orașeni decât în vatra propriu-zisă a Chișinăului, fapt surprins și de recensămintele din anul 1774 (Moldova 1975: 432-433). Atragerea locuitorilor din Chișinău a fost asigurată prin scutirea lor pentru câțiva ani de impozite, de construirea aici a unei biserici de piatră în 1777 (pentru necesitățile comunității creștine) și de delimitarea unui loc pentru cimitir (pentru locuitorii evrei) pe malul drept al pârâului Hulboaca.

Experimentul a durat vreo cincisprezece de ani, ulterior, noii locuitori din Visternici întorcându-se în oraș. În documentele fiscale ale Țării Moldovei de finele secolului al XVIII-lea și începutul secolului următor, pe teritoriul moșiei Visternici era atestată deja locuirea doar a țăranilor moldoveni.

Probabil, comunitatea ebraică a orașului a continuat într-un fel sau altul să utilizeze acest cimitir și mai târziu, deși nu dispunem în acest sens de mărturii documentare. Deocamdată, nu sunt cunoscute nici planuri din secolul al XIX-lea care ar reprezenta acest spațiu de înhumare. Deoarece moșia Visternici/Visterniceni nu ținea de moșia Chișină-

ului, pe planurile oraşului din perioada Imperiului Rus (secolul al XIX-lea – 1917) nu au fost reflectate informaţii grafice sau scrise referitoare la bunurile imobile de pe moşiile limitrofe.

Ceea ce putem presupune, ținând cont de situația oarecum similară a „țintirimului jidovesc” chișinăuan, este că cimitirul ebraic de la Visterniceni a încetat în secolul al XIX-lea să mai fie utilizat, fapt atestat în 1939, când se menționa că acesta „*nu se folosește, fiind epuizat*”. La fel ca și cimitirele descrise anterior, și acest cimitir în 1939 era parte a inventarului proprietăților comunității evreiești a orașului Chișinău⁴.

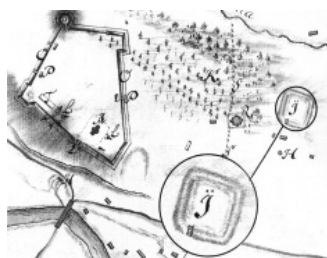


Fig. 5.



Fig. 6a.



Fig. 6b.

Moșia Visterniceni a fost cumpărată de autoritățile orașenești de la familia Râșcanu în 1900. Ea devine însă oficial parte a orașului în anii '20 ai secolului al XX-lea, când prin decretul regelui Ferdinand I ea a fost atașată teritoriului orașului Chișinău cu denumirea de *suburbia Râșcani*. Deși cimitirul nu mai funcționa, teritoriul lui rămânea în proprietatea comunității ebraice a orașului, care avea grijă de vechile înhumări de aici (fig. 6a).

În timpul regimului sovietic, în contextul valorificării prin construcții a teritoriului fostei suburbii, vechiul cimitir ebraic visternicenean a fost desființat, teritoriul acestuia fiind împărțit în loturi și repartizat pentru construirea caselor particulare (fig. 6b).

Astăzi, pe terenurile adiacente fostului teritoriu al cimitirului se desfășoară un proces activ de construire a blocurilor de locuit cu multe etaje. Dacă nu vor fi întreprinse măsurile corespunzătoare, teritoriul lui, ca și în cazul vechiului cimitir evreiesc din centrul istoric al orașului, fără vreo cercetare va fi excavat, pe acest loc edificându-se blocuri locative.

Astfel, pentru clarificarea timpului întemeierii cimitirului și perioadei lui de utilizare, respectiv, pentru clarificarea timpului formării comunității ebraice a orașului, și aici este stringent necesară realizarea unor cercetări arheologice. Desigur, este necesară și instalarea unui însemn care ar atrage atenția asupra valorii culturale și istorice a locului.

Note:

¹ În această publicație este prezentat textul Așezământului.

² USHMM (United States Holocaust Memorial Museum), RG-54.006M, Selected Records from archival collections of the NAM related to the history of the Jews of Bessarabia (1918-1940), reel 143, f. 230.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*.

Listă imagini:

Fig. 1. Vechiul cimitir evreiesc de Chișinău: a) Fragment din Planul orașului Chișinău (1789); b) Fragment din Planul orașului Chișinău (anii 80 sec. XIX).

Fig. 2. Vechiul cimitir evreiesc de Chișinău: a) Fragment din *Planul orașului Chișinău* (1942); b) Cartierul orașului unde a fost vechiul cimitir evreiesc al orașului Chișinău (*geoportal.md*)

Fig. 3. Cimitirul Evreiesc de Chișinău: a) Fragment din Planul orașului Chișinău (1887); b) Fotografie aeriană din 1944 (*www.oldchisinau.com*); c) Fotografie dinspre Bariera Sculeni în prima jum. a sec. XX (*www.oldchisinau.com*).

Fig. 4. Cimitirul Evreiesc de Chișinău: a) Planul actual (fragment din Planul topografic digital al orașului Chișinău (1996) de pe site-ul *rinedac.giscuit.com* a Primăriei mun. Chișinău); b) Fotografia porții de intrare în cimitir (de S.Ciocanu).

Fig. 5. Cimitirul ebraic de pe moșia satului Visternici/Visterniceni în secolul al XVIII-lea (fragment din Planul orașului Chișinău (1789)).

Fig. 6. Cimitirul ebraic din suburbia Râșcani: a) Fragment din *Planul orașului Chișinău* (1942); b) Cartierul orașului unde a fost cimitirul evreiesc de la Visterniceni/Râșcani (*geoportal.md*).

Bibliografie:

Abraham Lion, *Khronika umstvennago i npravstvennago razvitija kishinevskikh evreev* (1773 g. po 1890 g.) i obzor evrejskikh blagotvoritelnykh uchrezhdenij v Bessarabskoj Gubernii (*Хроника умственного и нравственного развития кишиневских евреев (1773 г. по 1890 г.) и обзор еврейских благотворительных учреждений в Бессарабской Губернии*), Chișinău, 1891.

Ciocanu Sergius, *Sinagoga Mare din Chișinău*. În: *Arta* 2020. Arte vizuale, Serie nouă. Vol. XXX, nr.1, Chișinău, 2020.

Moldova în Epoca Feudalismului, vol. VII, partea II, *Recensămintele populației Moldovei din anii 1772-1773 și 1774*, Editura Știința, Chișinău, 1975.

Date despre autor: Sergius CIOCANU, doctor în arhitectură, cercetător științific superior, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, Republica Moldova, sercigni@yahoo.com, ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1421-2672>

THE HISTORY OF THE 2ND MALE GYMNASIUM IN CHISINAU AND THE HOUSE CHURCH BUILT WITH IT AT THE END OF THE 19TH – 20TH CENTURIES (FOR THE 120TH ANNIVERSARY OF THE CONSTRUCTION OF THE CHURCH)

<https://doi.org/10.52603/pc22.11>

Alla CHASTINA
Institutul Patrimoniului Cultural

**The history of the 2nd male gymnasium in Chisinau and the house church built
with it at the end of the 19th – 20th centuries
(for the 120th anniversary of the construction of the church)**

Summary: The educational institution was opened in Chisinau in 1871. It was transformed into the 2nd Chisinau gymnasium in 1884. There are various documents on the construction of the building of this 2nd male gymnasium during 1892-1893 in the National Archives of the Republic of Moldova. Plans and projects for this construction of the building were drawn up by the diocesan architect Demosfen Mazirov.

The educational institution had the right to own a chapel and thanks to the honorary trustee of the gymnasium Constantin Namestnic, a temple was built in the Byzantine-Russian style according to the project of the diocesan architect Mikhail Serotsinsky. On May 19, 1902 it was consecrated. In April 1962, a planetarium was opened in the church building as a center of astronomy. Later it was returned to the Orthodox Church.

Today it is the Transfiguration of the Savior Church (Biserica Schimbarea la Față a Mântuitorului), which is an architectural monument of national importance representing a part of the rich cultural heritage of the Republic of Moldova.

Keywords: architectural monuments, gymnasium, church, philanthropist, diocesan architect.

On May 19, 2022, we marked the 120th anniversary of the construction of the Biserica Schimbarea la Față a Mântuitorului (Transfiguration of the Lord Savior Church), which was originally built for the 2nd male gymnasium in Chisinau. The educational institution was opened in Chisinau in 1871 and was originally a four-class gymnasium. In 1884 it was transformed into the 2nd Chisinau gymnasium, which was subordinated to the Ministry of Public Education of the Odessa educational district (Златов 1922: 4). In 1886 Nikolai Alaev became the director of this gymnasium, who devoted 17 years to this educational institution. During this period the 2nd male gymnasium became one of the most well-organized educational institutions, with a high level of cultural and moral upbringing and education. The National Archives of the Republic of Moldova keeps the documents on the construction of the Chisinau 2nd male gymnasium in 1892-1893 (NARM, f. 6, inv. 4, d. 139).

The plans and projects for the construction of the building were drawn up by the district architect Demosfen Mazirov. It's known that he was born in 1839 in Evpatoria and was the nephew of the famous artist Ivan Aivazovsky. In 1865, Demosfen Mazirov graduated from the Imperial Academy of Arts. From 1866 he began his work in Odessa. He was the architect of the Odessa Customs District. In 1870 he became the architect of the Odessa educational district.



Fig. 1. Chisinau the 2nd male gymnasium's building. The projects for its construction were drawn up by the district architect Demosfen Mazirov. <http://oldchisinau.com/>

In 1881-1882 Mazirov received the position of architect of the Novorossiysk University. In 1881 he was a member of the jury for the selection of the project for the monument to Alexander Pushkin in Odessa. Mazirov is the author of the project of the 2nd male Odessa gymnasium at the Staroportofrankovskaia Street in 1886. It was this architect who prepared the projects of the main facade, side facade and longitudinal sections, projects of the basement, 1st, 2nd floors and cross section for the construction of the building of the 2nd male gymnasium in Chisinau. Then these documents were sent to the construction department, which decided that the project was technically drawn up satisfactorily and the estimate was in the amount of about 134,169 rubles and 35 kopecks (NARM, f. 6, inv. 4, d. 139, p. 5). According to archival documents, the 2nd male gymnasium, overlooking the main facade of the central Aleksandrovskaya street (today Stefan cel Mare Boulevard), was built in 1895 (Fig. 1). The solution of the main facade facing the Central Street of Chisinau consisted of three protruding parts. The merchant Gheorghy Pronin, architects Karl Gasket, Gregory Lozinsky, Peotr Starzhinsky, Yakov Uskat and others all took an active part in the construction. In August 1895, an estimate was already approved for the installation

of a stone fence around the building of the 2nd Chisinau gymnasium in the amount of 6,978 rubles 67 kopecks, compiled by the Bessarabian provincial architect Lozinsky on August 21, 1895 (NARM, f. 6, inv. 4, d. 139, p. 72). In September, the junior lower manager Yakov Uskat submitted a revised estimate for the construction of a fence around the gymnasium building, which was also approved by the Construction Department. In 1911 a special gym was added to the building (NARM, f. 6, inv. 4, d. 986). This happened under the director of the gymnasium M. Yanko. It's known that on March 22, 1903, the director of the gymnasium sent to the Construction Department for approval a plan on 4 sheets with copies for the construction of a gym for the building of the 2nd gymnasium, as well as an estimate compiled by the architect Mitrofan Elladi in the amount of 23,563 rubles 20 kopecks. On June 1911, the gym was started and completed by December 1 of the same year, in principle, a long-determined extension of the gymnasium in terms of its size (10 fathoms in length, 4 ½ fathoms in width, 3 fathoms 2 arshins in height) landscaping and equipment with the necessary instruments, one of the best in the entire educational district. The cost of the gym building exceeded 10,000 rubles (Златов 1922: 29). In the First World War, from the winter of 1916-1917 the gymnasium housed the military headquarters for the supply of the Southern Army. It was a time when pre-conscription training of students became mandatory. The so-called labor squads were organized of student volunteers, who were supposed to help the families of the Motherland defenders, as well as participate in the harvest. During this difficult time, the director of the gymnasium was Vasily Yurasov (1914-1917) was replaced by Pavel Schumacher. From February 20 to December 4, 1917, a surgical hospital was located in the building of the 2nd gymnasium. During this time, classes were held in the second shift at the 1st male gymnasium and the women's gymnasium named after Nagovskaya. On December 19, 1918, Alexander Oatul was appointed the director of the gymnasium and was supposed to restore the building after the military events of 1914 and the Russian revolution of 1917, when there was a hospital in the gymnasium. On October 9, 1919, a decree was adopted on the nationalization of the 2nd gymnasium, when the number of Romanian lessons was increased from 38 to 48 hours per week, Russian became optional. Later, Lyceum No. 2 was renamed the Military Lyceum of the King Ferdinand the First (Liceul Militar Regele Ferdinand I, as well as Mihai Viteazul) (Fig. 2).

Most likely, due to the fact that the building, located on the main street, was an administrative building of impressive size, it was decided to transfer it to the Central Committee of the Party. In the photograph, where the building of the former gymnasium was not yet destroyed, you can also see the sports field of this educational institution. The strongest November earthquake in 1940 damaged the gymnasium, but the collapse was more than partial. The renovation of the building lasted until the summer of 1941.

The Second World War finally completed the history of the building of the 2nd Men's Gymnasium, which was badly damaged in July 1941. After this war, like many other buildings in Chisinau, the gymnasium building was demolished. A local branch of the KGB was built in its place.



Fig. 2. Lyceum of the King Ferdinand I (Liceul Militar Regele Ferdinand I, as well as Mihai Viteazul). <http://oldchisinau.com/>

Today, it houses the Information and Security Service of the Republic of Moldova (Fig. 3). As for the construction of a house church at an educational institution, the question was raised in 1895, simultaneously with the construction of its own building for the 2nd Chisinau male gymnasium. Initially, the amount of 15,000 rubles was supposed to be used for the construction of an extension to the main building of the gymnasium from the side of the courtyard of a separate small two-story building, in the lower building of which there was to be a gymnasium, and in the upper building – a house church.



Fig. 3. The building of the Information and Security Service of the Republic of Moldova. Photo of the author.



Fig. 4. The 2nd male Gymnasium's Church the in Chisinau. Plans for the construction of the building were prepared by the diocesan architect Mikhail Serotsinsky. <http://oldchisinau.com/>

But later the original plan was changed. In 1899 the honorary trustee of the gymnasium, Constantin Namestnic, wrote a statement to the Construction Department about the desire to contribute 35,589 rubles 11 kopecks in order to build a separate church building, and according to his conditions the temple had to be named after the holy and equal-to-the-apostles kings Constantine and Helena.

He also arranged for a family crypt under the floor of the church (Кудрявцева 2018). On behalf of philanthropist Namestnic, the plans for the construction of the building were prepared by the diocesan architect Mikhail Serotsinsky. As for the activities of this architect, according to archival documents, in 1878 he was appointed diocesan architect of the Chisinau diocese, in 1879, for his length of service, he became a collegiate assessor. He was dismissed from his post on September 27, 1883 and was retired until October 8, 1897, when he was again appointed to the post of architect for the diocesan office. On September 5, 1905 he was transferred to court advisers. On October 4, 1905, Mikhail Stepanovich Serotsinsky was dismissed from his post, due to the fact that "by the highest order of September the 3rd, 1905, number 34, he was appointed junior architect of the Construction Department of the Bessarabian Provincial Board" (NARM, f. 6, inv. 4, d. 1065, p.1-2). On August 18, 1900, the Construction Committee signed a contract with the executor Stepanov in the amount of 38,500 to complete the construction of the church by November 1, 1901. Provincial architect Karl Gasket and diocesan architect Mikhail Serotsinsky carried out the technical supervision of the construction of the church. On August 27, 1900 in the presence of the honorary trustee Constantin Namestnik, representatives of the Construction Committee, teaching staff and students of the gymnasium, the foundation of the future orthodox temple was laid. The author of the iconostasis was the Master S. Kirillov. Artistic works were done by the Ukrainian artist Mishchenko, and all the ordered images were exact copies from the icons of the Saint Vladimir Cathedral

in Kiev, executed by the famous artists: Vasnetsov, Nesterov, Svedomsky and others. The bells for the gymnasium's church were made at the Olovyanishnikov factory in Yaroslavl. As for the sacristy and the necessary utensils, all this was purchased at the local church utensils store of Baburova, who donated many, moreover, quite valuable things in memory of her late husband (Златов 1922: 63). On May 19, 1902, the Church of the 2nd Male Gymnasium was solemnly consecrated by His Grace Jacov in the presence of the cathedral clergy, the leadership of educational institutions, local authorities, honorary representatives of the nobility and many other guests (Fig. 4). According to the Bessarabian provincial news from the 21st of May, 1902, this church was built relative to some designs and sketches of the architect Tsiganko (Бессарабские губернские ведомости 1902, № 111). But for today this information has not been found in the archival documents yet. According to the shape of the building, the temple is a Greek cross with four pillars, on which the circular drum of the dome rests. The building is built in the Russian-Byzantine style. There is a porch with columns in front of the entrance. The first church warden was Constantin Namestnik, the builder of the gymnasium church, but in 1902-1905, while he was ill, he was replaced by the Bessarabian vice-governor Ustrugov and the teacher of the 2nd gymnasium Yakov Baskevich. The Pedagogical Council elected him to this position immediately after the death of Constantin Namestnik on November 5 1905, and until the autumn of 1919, he served as church warden, a total of 14 years. Then, until the spring of 1921, this position was filled by the landowner Tsanko-Kylchik and later by the candidate of law at Moscow University Vladimir Hertsa, who initially took an active part in the life of the gymnasium and of the church.



Fig. 5. Orthodox Church of the Transfiguration of the Lord (Biserica Schimbarea la Față a Mântuitorului) in Chisinau. Photo of the author

In April 1962, a planetarium was opened in the church building as a center for promoting knowledge in astronomy and earth sciences (Кишинев. Энциклопедия 1984: 404). In the demonstration halls, with the help of modern technology, one could see how space stations and ships were moving and study different constellations, observing the planets, eclipses of the sun and moon, listening to lectures on astronomy and astronautics. But a fire in 1990 caused the closing of the planetarium. Ultimately, the building was returned to the Orthodox Church and was subsequently renovated.

Today it is the Orthodox Church of the Transfiguration of the Lord, in Romanian Biserica Schimbarea la Față a Mântuitorului (Fig. 5), and is an architectural monument of national importance. This building is included in the register of historical and cultural monuments of the municipality of Chisinau, representing part of the rich cultural heritage of Moldova.

Bibliography:

National Archives of Moldova (NARM), f. 6, inv. 4, d. 139.

National Archives of Moldova (NARM), f. 6, inv. 4, d. 986.

National Archives of Moldova (NARM), f. 6, inv. 4, d. 1065.

Златов Г.Ф., при участии Якимова В.С. и Мелеги К.Г. Кишиневская 2-ая прогимназия. Краткий исторический очерк. Выпуск 2. Кишинев: Типография М.Э. Бланка, 1922, 83 с.

Кишинев.Энциклопедия. Кишинев: Главная Редакция Молдавской Советской Энциклопедии, 1984, 573 с.

Кудрявцева Е. Удивительная история Кишиневского храма Преображения Господня. <https://locals.md/2019/udivitelnaya-istoriya-hrama/>

Освящение церкви при Кишиневской 2-ой гимназии. В: Бессарабские губернские ведомости, 1902, 21мая (3 июня), №111.

Data about the author: Alla Ceastina, (Chișinău, Republica Moldova), doctor of Arts and culturology, senior scientific researcher, Institute of Cultural Heritage,
e-mail: chastinalla@gmail.com, ORCID: 0000-0002-7288-1252

ROLUL COMPOZIȚIONAL AL CLĂDIRILOR PENTRU SPECTACOL ÎN CONTEXTUL URBAN

<https://doi.org/10.52603/pc22.12>

Aurelia TRIFAN
Institutul Patrimoniului Cultural

The compositional role of buildings for spectacle in the urban context

Summary: Public institutions for spectacle are given special attention in detailed urban plans, serving as dominant features and accents in the urban context. The importance of buildings of this type requires not only a careful search for the architectural image, taking into account the form of representation, but also the identification of the uniqueness of the object designed to solve urban planning tasks. Aesthetics inspired by buildings for spectacle affirm and validate their compositional role, cultural and artistic value being described by evaluation criteria such as spatial proportion and structure, visual openings and ability to provide views, expression and style, image and identity, spirit of the time and atmosphere of the place. The spectacular side of these buildings becomes evident through the intensification of the formal features: from the treatment of the fronts to the decorative elements.

Keywords: buildings for spectacle, urban space, location, distinctive sign, evaluation criteria.

Edificiile pentru spectacol ocupă un loc aparte în proiectarea arhitecturală, reprezentând elemente-cheie ale rețelei de cultură și artă. Importanța clădirilor de acest tip condiționează nu numai o căutare minuțioasă a imaginii arhitecturale, care să ia în considerare forma de reprezentare, ci și identificarea unicității obiectului menită să soluționeze sarcinile urbanistice: să atragă atenția asupra imaginii, să creeze o stare, un sentiment, să îmbogățească imaginea cu semnificații.

Instituțiilor publice pentru spectacol li se acordă atenție deosebită în planurile urbanistice de detaliu, acestea servind dominante și accente care formează, de regulă, centrul cultural al oricărui oraș, fiind un fapt reprezentativ pentru orice perioada istorică. Clădirile existente definesc modul în care sunt percepute spațiile urbane. Diversitatea lor dezvoltată de-a lungul secolelor reflectă forțele politice și culturale în formă tangibilă. Înțelegerea și aprecierea evoluției istorice este esențială în procesul de elaborare a structurilor respective.

În funcție de destinația și amploarea unei clădiri, aceasta poate servi ca reper în spațiul urban sau semn distinctiv (de regulă, acestea sunt sălile de concert și sălile multifuncționale, teatrele de operă), poate forma construcția unei piețe (sălile de concert și teatrele) sau a străzii, cartierului, sau sectorului (de regulă, teatrele dramatice sau teatrele în componența complexelor multifuncționale, cinematografele), poate intra în zona de agrement (teatrele de vară). Amplasarea clădirilor pentru spectacol în oraș este determinată de structurile de sistematizare și transport ale orașului, de caracterul mediului construit, de numărul de clădiri pentru spectacol din oraș, de componența edificiilor din centrul orașului, de destinația clădirii proiectate etc.

În funcție de compoziția de planificare urbană pot fi evidențiate clădirile pentru spectacol amplasate în partea centrală a orașului sau în sectoarele orașului în cadrul zonelor rezidențiale.

Aceste clădiri participă la dezvoltarea perimetrală a cartierului, fiind situate pe linia roșie (clădiri perimetrice), sau sunt construite la distanță de linia roșie, spațiul dintre linia roșie și linia de construcție fiind utilizat pentru amenajare și organizarea intrărilor. Integrându-se într-un tot configurativ spațial, acestea relevă prin intermediul relațiilor estetice o anumită structură urbană, purtând și o anumită manifestare urbană a colectivității umane respective. Astfel, cele mai multe instituții pentru spectacol, concentrate în special în capitala Republicii Moldova, care aparțin diferitor faze istorice de constituire ale urbei, se remarcă printr-o anumită stilistică, demonstrând un complex de principii compoziționale care conduc la o anumită relaționare cu ambientul prin regăsirea într-o multitudine de realizări.

Printre edificiile orașului Chișinău, care în prezent au destinație de spectacol, este fosta Bancă Orășenească, un proiect realizat în anii 1903–1911 de arhitectul Mihail Cekerul-Cuș. Clădirea este reconstruită în anii 1975–1978 în baza proiectului arhitectului Iurii Leoncenko și transformată în Sală cu Orgă. Deși se află pe „linia roșie” a cartierului, a fost proiectată inițial ca o clădire solitară, concepută pentru percepție circulară. Atât fațada principală, cât și cele laterale sunt decorate cu porticuri ale ordinului corintic. Compoziția simetrică demonstrează un exemplu al armoniei și echilibrului. Intrarea principală în clădire este evidențiată de o scară solemnă orientată spre bd. Ștefan cel Mare și Sfânt și accentuată de sculpturile unei perechi de lei de piatră. Porticurile laterale, situate pe axa transversală a clădirii, o deschid spre strada V. Pârcălab și scuarul adiacent. Frontoanele, coloanele și pilaștrii ordinului corintic, precum și numeroasele detalii arhitecturale, formează caracterul plastic al compoziției acestei clădiri extraordinare, iar sculpturile și modelarea din stuc demonstrează o eleganță suplimentară. Porticul principal a fost încoronat cu sculptura zeului comerțului Mercur ce nu s-a păstrat. Imaginea obiectului arhitectural este întregită de cupola bogat decorată ce finalizează compoziția. Edificiul, conceput în stil eclectic, cu elemente neoclasiche și baroce, se evidențiază astăzi avantajos în peisajul urban.

Un alt edificiu de la începutul secolului XX este actualul Teatru Național „Mihai Eminescu”. În conformitate cu actele oficiale de arhivă și unele articole din presa vremii, clădirea a fost construită în 1931–1932, ca destinație fiind instituție multifuncțională, cu spații proiectate pentru conferințe și concerte, pentru muzeu, bibliotecă și pinacotecă, în care și-ar fi desfășurat activitatea Universitatea Populară, organizație întemeiată în 1918, prezidată de Pantelimon Halippa. Autorul proiectului conform căruia a fost construit edificiul nu a fost identificat la moment. Clădirea denotă o monumentalitate sporită, ceea ce o scoate în evidență, devenind accent în contextul urban.

După numeroase reconfigurări sociopolitice, trece prin diverse procese de transformare și Casa întrunirilor nobilimii basarabene construită în 1888–1890 de arhitectul Heinrich von Lonsky pe locul Clubului Englez, distrus în urma incendiului din 1886. Clădirea în două niveluri, de factură eclectică, cu abundență de decor sculptat, avea planul rectangular și conținea o sală de concert și mai multe încăperi pentru adunări și birouri. Urmărind succedarea pe același loc a unei instituții de cultură, pornind de la sediul

Adunării Nobilimii din Basarabia (*Благородное собрание* sau *Дворянский клуб*) este propusă identificarea a trei ipostaze ale clădirii cu sală de spectacol: Clubul Nobilimii, în perioada imperială; devenită Teatrul Național sau Teatrul Popular, în perioada României Mari; și Cinematograful „Patria” în perioada sovietică. Aspectul actual al edificiului se datorează arhitectului român de origine franceză Ernest Doneaud căruia i-a fost comandat, în 1936, proiectul de modernizare a Teatrului Național din Chișinău, fapt dovedit de cercetările efectuate de dr. în studiul artelor Tamara Nesterov (Nesterov 2020: 162), informația fiind confirmată și completată de dr. în domeniul teatrului și artelor spectacolului Petru Hadârcă prin noi investigații (Hadârcă 2020: 5). Datorită implicării arhitectului bucureștean este modificată plastica clădirii din punct de vedere stilistic, relevând tendința spre o arhitectură modernist-cubistă. Astfel, construcția asimilează noi amprente estetice, care sugerează asemănări cu arhitectura carlistă de la București, ulterior, regizate conform unei concepții și viziuni artistice dominante în perioada postbelică. Lucrările pentru amenajarea cinematografului realizate de arhitectul Valentin Voitehovschi în 1952 aduc arhitectura clădirii în concordanță cu stilul epocii – realismul socialist. Modificările parvenite pe parcursul mai multor etape de existență nu neglijează poziția de accent în contextul urban.

Clădirile enumerate fac parte din cele mai vechi care sunt amplasate pe artera principală a orașului – bd. Ștefan cel Mare și Sfânt, contribuind la aspectul morfologic și figurativ al ambientului, cultivând o interpretare estetică și formală a peisajului urban. Acestea li se adaugă și alte clădiri precum cea a actualului Teatru Dramatic Rus „Anton Cehov” amplasat în incinta fostei Sinagogi Corale a Chișinăului, principalul lăcaș evreiesc de cult ridicat în 1913 pe strada Sinadino (actualmente str. V. Pârcălab).

Aparent, celebra formulă stalinistă, care definește caracterul culturii sovietice multinaționale: „națională ca formă, socialistă ca conținut”, nu permitea păstrarea aspectului sinagogii pentru teatru. Pragmatismul unei astfel de decizii este destul de transparent. Sală de rugăciune putea fi adaptată nevoilor teatrului. În 1966 clădirea este reconstruită după proiectul arhitectului R. Bekesevici, care schimbă esențial atât aspectul exterior, cât și cel interior, conformându-se cerințelor teatrului. Reconstrucția întreprinsă divizează în mai multe încăperi interiorul clădirii (spații necesare teatrului), după care clădirea încetează în cele din urmă să mai semene cu o sinagogă.

O altă clădire refuncționată este Filarmonica de Stat. În perioada postbelică, arhitectul V. Voitehovschi realizează proiectul de reconstrucție a fostei clădiri de circ situată pe strada 25 octombrie (actualmente str. Mitropolit Varlaam), care este supusă unor transformări radicale la sfârșitul anilor '50 ai secolului trecut. Sunt eliminate coloanele metalice care susțineau cupola și reduceau vizibilitatea în sala mare a ciroului. Volumul extern primește o interpretare concisă și, în același timp, solemnă datorită porticului exterior cu șase coloane al intrării principale. Schimbări esențiale se resimt la intrarea în sala de spectacole renovată. Detaliile și elementele constructive inutile sunt eliminate. Cu ajutorul unor noi mijloace arhitecturale se realizează spațiul cameral caracteristic celor filarmonice. În consecință; deciziile luate de arhitect în cadrul proiectului salvează aspectul arhitectural și artistic al clădirii situate în centrul orașului.

Cinematograful „Odeon” („Biruința”), construit în perioada interbelică, este supus mai multor intervenții. El este restaurat în 1945–1946 după proiectul arhitectei Etti-Roza

Spirer, iar între 1956 și 1962 acesta este complet reconstruit după un alt proiect, al arhitectului Serghei Vasiliev. Arhitectura cinematografului a fost supusă regulilor stricte ale modernismului socialist, aspectul său fiind determinat de volumul geometric, funcțional, al sălilor, cu un hol înălțat pe un soclu înalt.

Clădirea Teatrului Republican „Luceafărul” ocupă colțul cartierului, fiind aliniată cu fațada principală la linia roșie a străzii Veronica Micle și cu fațada laterală – la fosta piață „Rondul Negustoresc”, formată la intersecția cu strada Vasile Alecsandri. Fațada principală are o compoziție rezultată din comasarea a două clădiri; partea unde se află vestibulul, foaierul, bufetul, are o compoziție simetrică, alcătuită din trei rezalite, cu intrarea amplasată central, cu arhitectura în stil modern, a doua – sala de teatru, cu cinci axe compoziționale, toate goluri de ferestre.

Începând cu anii '60 ai secolului XX, edificiile pentru spectacol se modifică, mutațiile și metamorfozele lor corespunzând transformărilor social-economice. Încercările și căutările sunt menite să imprime arhitecturii calități corespunzătoare principiilor fundamentale ale socialismului. Majoritatea clădirilor care au fost construite după 1955 ca rezultat al implementării Hotărârii CC al PCUS „Cu privire la măsurile de industrializare, de îmbunătățire a calității și reducerii cheltuielilor în construcții” s-au bazat pe adaptarea proiectelor-tip la circumstanțele concrete ale șantierului, fiind realizate în mod centralizat în instituții din Moscova sau din capitalele republicilor surori (Arhitectura 2018: 38). Astfel, diferența în aspectul lor se referea doar la soluțiile pentru amenajarea interioară și pentru decorațiuni, cu sau fără includerea tendințelor de artă populară.

Una dintre cele mai semnificative clădiri teatral-concertistice construite în perioada sovietică este Palatul „Octombrie” (actualmente Palatul Național „Nicolae Sulac”). Clădirea, inaugurată în anul 1974, se remarcă prin aspectul somptuos al exteriorului său. Amplasată la intersecția a doua străzi, subliniată pe laterale de piloni înalți pe fundalul din sticlă, clădirea capătă o alură impunătoare de grandoare și eleganță. Fațada principală este orientată spre strada A. Pușkin, înscriindu-se armonios în peisajul natural din centrul urbei. Acest edificiu monumental conceput de arhitectorul S. Fridlin are o sistematizare concretă reieșită din funcționarea polivalentă. Odată cu construcția Palatului „Octombrie”, s-a finalizat formarea centrului administrativ al capitalei (Колотовкин 1987: 163-164).

Ultima clădire pentru spectacol care apare în această zonă este Teatrul de Operă și Balet de Stat (actualmente Teatrul Național de Operă și Balet „Maria Bieșu”), proiectat de arhitecții din Moscova L. Kurennoi și A. Gorșkov. Construcția este finalizată în 1980. Pentru adaptarea proiectului-tip amplasamentului au fost efectuate terase largi în jurul perimetrului clădirii pentru a mări volumul acesteia, altfel, teatrul „s-ar fi pierdut în raport cu spațiul înconjurător” (după cuvintele arh. principal al orașului Chișinău Anatolie Gordeev). Soluționarea arhitectural-planimetrică se distinge printr-o schemă simetrică tradițională, fiind în concordanță cu locul ales. Clădirea este proiectată în volume simple, unite prin blocul central al sălii și foaierului. Teatrul este înălțat pe un stilobat înalt și înconjurat de stâlpi dreptunghiulari care formează terase deschise de vară. Coloanele susțin o friză masivă de cupru decorată (sculptor V. Novikov). Intrarea principală din partea bulevardului Ștefan cel Mare este evidențiată de o scară largă. Pe ambele părți ale intrării pe pereții de marmură sunt basoreliefuri, înfățișând figuri de muze (sculptori: soții Dubrovin).

Relevând o funcționalitate particulară, clădirile enumerate fac parte din spațiul urban al orașului care alcătuiesc centrul istoric și constituie suportul imaginii urbane a acestuia definită prin intermediul mijloacelor estetico-formative: axialitate, centralitate, simetrie, proporție, contrast, accentuată prin mijloace decorative și însumând ca rezultat a acestora o multitudine de efecte plastice urbane de dominantă, perspectivă, scară, echilibru, luminozitate, deschidere etc. Estetica inspirată de edificiile pentru spectacol afirmă și validează rolul lor compozițional în contextul urban.

Bibliografie:

Arhitectura modernist-socialistă. România și Republica Moldova. 1955–1989/91. Ghid de arhitectură. București: B.A.C.U., 2018. 172 p.

Hadârcă P. Istoria teatrului național românesc din Chișinău. Autoreferatul tezei de dr în domeniul teatru și artele spectacolului. Sibiu, 2020. 9 p.

Nesterov T. Cinematograful Patria – enigma edificării clădirii. În: Identitățile Chișinăului. Materialele Conferinței Internaționale, ediția a VI-a, 24-25 octombrie 2019. Chișinău: Ediitura Arc, 2020, p. 161-168.

Колотовкин А. В., Шойхет С. М., Эльтман И. С. Архитектура Советской Молдавии. Москва: Стройиздат, 1987. 319 с./Kolotovkin A. V., Shoikhet S. M., El'tman I. S. Arkhitektura Sovetskoi Moldavii. Moskva: Stroiizdat, 1987. 319 s.

Date despre autor: Aurelia TRIFAN, dr. în arhitectură, cercetător științific al Centrului Studiul Artelor al Institutului Patrimoniului Cultural, Chișinău, Republica Moldova.

e-mail: trifanaurelia@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0001-9738-3842>

СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ АРХИТЕКТУРЫ ГОРОДА КИШИНЁВА В XX-XXI ВВ.

<https://doi.org/10.52603/pc22.13>

Светлана ОЛЕЙНИК
Технический Университет Молдовы

Stylistic trends in the development of the architecture of the city of Chisinau in the XX-XXI centuries

Summary: The architecture of the city of Chisinau has been formed for more than a hundred years in difficult historical and socio-economic conditions, being influenced by the conceptual transformations of world architecture. During the study period, the architecture of buildings underwent a consistent stylistic transformation from historical to modern trends: eclecticism, neo-classicism, modernism, and postmodernism. In the last two decades, there has been an increase in the influence of conceptual directions of development of foreign architecture on the creative processes of postmodernist orientation taking place in Moldovan architecture. The research makes it possible to determine the current trends in the development of architecture in Chisinau, denoting them with the concepts – “Convergence”, “Reminiscence” and “contradiction”, which has a certain architectural and stylistic reference with corresponding compositional techniques that reflect the polystylism of the development of world architecture.

Keywords: Chisinau architecture, eclecticism, modernism, postmodernism, style.

Архитектура города Кишинёва на протяжении более ста лет формировалась в сложных исторических и социально-экономических условиях, находясь под влиянием концептуальных преобразований мировой архитектуры. Этот процесс в первую очередь отразился в архитектуре деловых зданий города, где расположены институты власти и органы государственного управления, к образности и выразительности которых всегда предъявлялись высокие требования. На примере стилистического анализа этих зданий можно проследить пути преобразований архитектуры города Кишинёва и выявить тенденции её развития.

Зарождение архитектуры деловых и административных зданий города берёт своё начало в XIX веке с приобретением статуса уездного, а потом и губернского центра, ставшего причиной увеличения числа управленческих сооружений. Это время характеризовалось бурным ростом городской застройки, формированием её архитектуры, массовым строительством по образцовым и индивидуальным проектам преимущественно в стиле эклектики (Бендерский 2004: 32). Было построено немало великолепных примеров, в которых проявилось смешение композиционных приёмов и элементов, выразившееся в широком применении форм различных исторических стилей (романского, барокко, русо-византийского и т.д.) (Centrul istoric... 2010): Окружной суд – 1983-1985 гг., арх. Генрих фон Лонски; Ревизионная Палата Бессарабской Губернии - 1900 г., арх. С. Залесский (Рис. 1); Кишинёвская городская дума – 1901-1902 гг., арх.

М. Эллади при участии А. Бернардацци; Казённая палата – 1895-1903 гг., реконструкция в 1946-1948 гг. арх. Этти Роза Спирер (Рис. 2); Губернское правление Бессарабии – 1903-1904 гг., арх. В. Иваницкий; Городской банк – 1903-1911 гг., арх. М. Чекеруль-Куш; и др.

Здания располагались вдоль красных линий, включаясь в периметральную застройку кварталов главных городских улиц. В их архитектуре прослеживалось стремление к монументальной парадности, гармоничности, декорированию и украшательству при строгом соблюдении пропорций и тщательности прорисовки деталей. Композиция зданий обогащалась применением ризалитов, портиков, нарядных фронтонов и колоннад, а также профилировкой наличников окон и дверей (Олейник 2018: 123).



Рис. 1. Окружной суд – 1883-1885 г., –
эkleктика под влиянием французского
классицизма



Рис. 2. Казённая палата – 1865-1903 гг.
– эkleктика с элементами ренессанса

В межвоенный период с 1918 по 1940 годы включение в городскую ткань новых зданий велось параллельно в направлении исторической стилизации (нео-румынский стиль и неоклассицизм) и модернизма (функционализм) (Şlaras 2020: 50-62). Нео-румынский стиль, в котором строились общественные и жилые здания, идентифицировался с идеей национального самосознания. Неоклассический стиль придавался общественным зданиям, значимым в градостроительном аспекте. А функционализм, соответствующий эволюции архитектуры XX века, был характерен для новых типов зданий, доходных домов и городских вил (Nesterov 2015: 137-144). Стилистическое разнообразие можно было проследить на объектах различного назначения, часть из которых позже была перестроена или вовсе не сохранилась: Школа - интернат Главного управления железной дороги – 1930-е гг. – нео-румынский стиль под влиянием модерна (Рис. 3); Дом Радио – 1939-1940 гг. – функционализм (не сохранилась); Торговая палата (в межвоенный период) – неоклассицизм (не сохранилась) (Рис. 4); и др. Функционализм, представляющий собой авангардную архитектуру XX века, проявившись в небольшом числе городских объектов преимущественно жилого назначения был приостановлен в 1940 году присоединением Бессарабии к СССР.



Рис. 3. Школа - интернат Главного управления железной дороги – 1930-е гг. – нео-румынский стиль

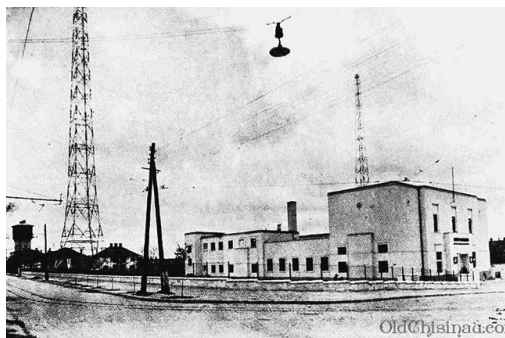


Рис. 4. Дом Радио – 1939-1940 гг. – функционализм (не сохранилась) <http://oldchisinau.com/>

В послевоенные годы архитектура города опиралась на композиционные приёмы стилистики неоклассицизма (социалистического реализма), ставшие обязательными для нового строительства, невзирая на типологические особенности и отличия (Nesterov 2018: 54). Этот период носил восстановительный характер, так как в первую очередь проводилась реконструкция руинированных зданий. Одновременно с этим, на свободных участках или на месте разрушенных объектов велось массовое строительство объектов государственного назначения, определивших новый архитектурный облик центра города: Министерство внутренних дел МССР – 1949 г., арх. В. Веригин, Н. Гулавский (Рис. 5); Министерство транспорта и шоссейных дорог МССР – 1952 г., арх. И. Эльтман; Министерство пищевой промышленности МССР - 1953 г., В. Войцеховский, П. Борисов; Министерство лёгкой промышленности МССР – 1953 г., арх. И. Шмурун (Рис. 6); Министерство сельского хозяйства МССР – 1953 г., арх. Т. Смирнова; Республиканский совет профсоюзов - 1953 г., арх. Р. Курц; Академия наук МССР - 1955 г., арх. В. Меднек, А. Веденкин; и др.



Рис. 5. Министерство внутренних дел МССР – 1949 г. – неоклассицизм (соц. реализм)



Рис. 6. Министерство лёгкой промышленности МССР – 1953 г. – неоклассицизм (соц. реализм)

Архитектура зданий этого периода основывалась на приёмах классической ордерной системы с уделением повышенного внимания внешнему оформлению сооружений: ансамблевая застройка велась периметрально, вдоль красных линий

центральных улиц города (Смирнов 1975: 46); объёмно-пространственная композиция зданий подчинялась принципу симметрии; парадный портик, являвшийся главным украшением сооружения, венчал величественный фронтон; фасады, дополнялись нарядными колоннами, полуколоннами и пилястрами; в тектонике фасадов применялась рустовка наружных стен с выявлением цокольной части здания. Монументальность сооружениям придавалась с помощью декоративных элементов из арсенала классицизма в сочетании с мотивами, заимствованными в народном творчестве, с включением геральдической эмблематики и советской символики (Oleinic 2021: 94).

После принятия Советом Министров СССР в 1955 году постановления «Об устранении излишеств в проектировании и строительстве», архитектура Молдовы вступила в новый этап стилистического развития под влиянием модернистской архитектуры. Стратегия развития архитектуры стала строиться на понимании необходимости единства в решении функционально-технических, социально-экономических и идейно-художественных задач. Новые принципы архитектуры, исходя из отказа от историзма, базировались на простоте форм, отражении в образе сооружения его функционального назначения и конструктивного решения (Смирнов 1975: 88). Этим принципам соответствовали административные здания, построенные в Кишиневе в 1960-е - начале 1970-х годов: Дом Правительства МССР – 1964 г., арх. С. Фридлин (Рис. 7); Дом печати – 1967 г., арх. С. Шойхет, Б. Вайсбейн; Дом связи и междугородного телефона – 1967 г., арх. В. Дубок; Дом техники – 1970 г., арх. В. Захаров; Государственный банк МССР – 1973 г., арх. Б. Вайсбейн, С. Шойхет, Г. Калюжнер (Рис. 8); Министерство промстройматериалов МССР – 1974 г., арх. А. Колотовкин, Т. Ломова; Всесоюзный проектно-технологический институт (ВПТИ) – 1974 г.; и др.



Рис.7. Дом Правительства МССР – 1964 г.
– модернизм



Рис. 8. Государственный банк МССР –
1973 г. – модернизм

Объёмно-пластические предпочтения изменились в сторону лаконичной геометрии объёмов, формируя таким образом, новый язык выразительности архитектуры. Создание новых архитектурных форм, продиктованное стандартизацией и типизацией в строительстве, повлияло на развитие многообразия

архитектурно-градостроительных решений. Так, отказ от периметральной застройки привёл к «свободному» расположению зданий в пространстве квартала и возможности его восприятия с различных сторон. А рациональное и более свободное решение функциональных задач отразилось в объёмно-пространственной композиции здания в виде выделения разных по функциям помещений в различные архитектурные объёмы. Простота геометрического построения зданий и чёткость линий сопровождалась монохромным цветовым решением с доминированием белого цвета. Фасады получили новое звучание за счёт применения ленточного, панорамного и сплошного остекления в сочетании с солнцезащитными декоративными решётками. А грузная каменная стена была заменена лёгкими панелями и каркасом не нуждающимися в дополнительном декоре (Смирнов 1975: 79).

Однако, архитектура массовой застройки модернисткой направленности, зависящая от технико-экономических показателей, отличалась однообразием композиционных приёмов, ограниченностью средств художественной выразительности, пластики и цветового решения фасадов. В дополнение к этому, одним из основных противоречий этого периода явилась стилистическая и композиционная конфронтация между существующей и новой архитектурой, появившейся в историческом центре Кишинёва (Oleinic 2020: 145). Поэтому в середине 1970-х годов сложившаяся ситуация привела к кризису рациональной детерминации архитектуры модернизма и необходимости её образного преобразования. Начиная с этого периода, в поиске новой эстетики выразительности, постмодернизм начал закреплять свои позиции. Вплоть до конца 1980-х годов оба архитектурных течения существовали параллельно – одно угасая, другое находясь в состоянии развития.

В архитектуре Кишинёва, в особенности при реконструкции его центра, стали проследиваться характерные черты постмодернизма, указанные в своё время Ч. Джэнксом: историзм, традиционализм и попытка обращения к местной архитектуре (Jencks 1977). С целью повышения художественной выразительности застройки города происходило постепенное совершенствование архитектурных приёмов и планировочных решений зданий, а также применение высотной точечной застройки на основе монолитного железобетона (Колотовкин 1987: 284). Новые материалы и конструкции позволили не только увеличить этажность, а также усложнить архитектурную композицию зданий и разнообразить пластику их фасадов: Здание ЦК КПМ – 1976 г., арх. А. Черданцев (Рис. 9); Кишинёвский горком КПМ – 1977 г., арх. Г. Соломинов; Дом союзов – 1977 г., арх. В. Кудинов (Рис. 10); Институт истории партии МССР – 1978 г., арх. А. Черданцев; Проектный институт КГСПИ – 1978 г., арх. А. Шкарупа; Дом издательств – 1980 г., арх. В. Захаров, Л. Гофман; Совет колхозов – 1980 г., арх. В. Вайсбейн, С. Шойхет, А. Чмыхов; Комплекс зданий “Moldtelecom” – 1983 г., арх. В. Шалагинов, А. Киреев, Н. Дорофеев, С. Мухин; Верховный совет МССР – 1989 г., арх. Ю. Туманян, В. Яворский, А. Зальцман; и др.



Рис. 9. Здание ЦК КИМ – 1976 г. –
постмодернизм



Рис. 10. Дом союзов – 1977 г. –
модернизм

Постепенно сложилась база для нового выразительного формообразования сооружений: композиция из блокированных объёмов, отражающих усложнённую схему функционального зонирования; разнообразные планировочные схемы (коридорная, зальная и смешанная); новые конструкции и материалы, позволившие увеличить этажность, придать большую пластичность формам, а также применить пространственные структуры и консольный вынос этажей. Архитектурная композиция обогатилась широким спектром контрастных сочетаний: остекления с плоскостью глухой стены; вертикальных и горизонтальных объёмов и членений; тёмных и светлых тонов; разнообразных отделочных материалов и фактур (Oleinic 2021: 95).

В 1990-е годы в результате глобальных социально-экономических и политических преобразований Молдова приобрела государственную независимость и пережила тяжелейшие испытания, коснувшиеся всех сторон жизни общества. Период глубоких перемен отразился на строительном производстве, замедляя процесс его дальнейшего развития. Однако, архитектурное творчество получило большую свободу и возможность развиваться в русле постмодернистских стилистических направлений мировой архитектуры.

Изначально, при отсутствии крупных капитальных вложений, архитектурная деятельность свелась к реконструкции и модернизации существующих морально устаревших зданий. Процесс реновации усилился потребностью создания архитектурно-пространственной среды для развития молодого молдавского бизнеса, как например: здание ВПТИ – 1974 г., преобразовано в Бизнес-центр „Ipoteh”; здание Проектного Института КГСПИ – 1978 г., арх. А. Шкарупа, преобразовано в Бизнес-центр „Kentford”; здание Министерства промстройматериалов МССР – 1974 г., арх. А. Колотовкин, Т. Ломова, преобразованно в Академию экономических знаний Молдовы (ASEM); и др. Модернизация и строительство небольших объектов в историческом центре города нередко приводила к нарушению органики восприятия городской среды, так как слабо увязывались с существующей застройкой по стилистике, масштабу, характеру членений и цветовому решению (Олейник 2018: 126).

Строительство немногочисленных крупных объектов велось преимущественно в постмодернистской стилистике: Здание КБ “Moldindconbank” – 1995 г., арх. В. Модырка (Рис. 11); Посольство Российской Федерации – 1999 г., арх. Г. Жинкин

(Рис. 12); Здание Petrol Bank / сегодня Euro Credit Bank – 1990 г., арх. В. Модырка. В их архитектуре прослеживается заимствование исторических архитектурных традиций; стремление к симметрии и пропорциональности; использование разнообразных строительных и отделочных материалов.



Рис. 11. Здание КБ “Moldindconbank” – 1995 г. – постмодернизм



Рис. 12. Посольство Российской Федерации – 1999 г. – постмодернизм

В 2000-е годы с ростом предпринимательской активности и успешностью в бизнесе в городе вырос ряд деловых центров и офисных зданий в постмодернистской стилистике, демонстрируя свободу комбинирования различных форм на основе высоких строительных технологий (Олейник 2012: 97-102): Штаб-квартира компании „Union Fenosa” S.A – 2000 г., арх. М. Еремчук, И. Карпов; Офисный центр на ул. Тигина, 49/3 – 2007 г., арх. Г. Тельпиз (Рис. 13); Бизнес-центр “Accent Business Park” – 2007 г., арх. Г. Тельпиз (Рис. 14); Бизнес-центр “SKYTOWER” – 2007 г., арх. Г. Тельпиз (Рис. 15); Бизнес-центр “Le Roi” – 2008 г., арх. Г. Тельпиз; Бизнес-центр “PANORAMA” – 2015 г., арх. В. Гальчинский; Деловой центр NBC – 2014 г., арх. И. Апостолов; Деловой центр на ул. С. Лазо, 40 – 2016 г., арх. А. Гордеев; Деловой центр D@D – 2017 г., арх. В. Кирилов; Деловой центр Endava Tower – 2019 г., арх. Г. Тельпиз; и др.



Рис. 13. Офисный центр на ул. Тигина, 49/3 – 2007 г. – постмодернизм (деконструктивизм)



Рис. 14. Бизнес-центр «Accent Business Park» – 2007 г. – постмодернизм

Среди них есть здания, архитектура которых отразила новейшие стилистические направления мирового зодчества, таких как: нео-минимализм, хай-тек, деконструктивизм и др. Композиция большей части этих произведений, построена на: антиисторичности по отношению к исторической застройке; сложной простоте скульптурной формы; технологичности; контрасте по геометрии и пропорциям форм, цвету и фактурам отделки фасадов (Олейник 2014: 129). Архитектурное решение подобных объектов, отрицающих принципы формообразования и стилистику городского контекста, отражают суть философского понятия «контрадикция». В тоже время появились здания, архитектура которых воссоздаёт один из исторических стилей, напоминая реставрацию или реконструкцию давно существующего объекта, демонстрируя реализацию понятия «конвергенция»: Деловой центр “ASCOM Group” – 2013 г., арх. С. Гарконица (Рис. 16); Деловой центр на пр. Штефана чел Маре ши Сфынт – в процессе завершения, арх. С. Гарконица; и др.



Рис. 15. Бизнес-центр “SKYTOWER” – 2007 г. – постмодернизм (хай-тек)



Рис. 16. Деловой центр “ASCOM Group” – 2013 г. – неоклассицизм

Городскую застройку обогатил ряд небольших деловых объектов, дополняющих существующую застройку и демонстрирующих попытку сочетать исторически заимствованные и современные композиционные приёмы (Олейник 2014: 125-131): Здание компании “LUKOIL” – 2002 г., арх. Г. Тельпиз (Рис. 17); Здание КБ “МАИВ” – 2006, арх. И. Карпов (Рис. 18); Комплекс офисных зданий на ул. А. Пушкина – 2007-2009 г., арх. Д. Куликов; Здание Î.S. CRIS Registru – 2000 г., арх. А. Золотухин; Международная ассоциация автотранспортников АІТА – 2010 г., арх. Г. Тельпиз; Бизнес центр GBC – Global Business Center – 2010 г.; и др. Архитектура этих объектов, учитывающая масштаб, пропорции и геометрию членений существующей окружающей застройки, отразила суть понятия «реминисценция».

Наряду с решением функционально-типологических и технических задач, архитектура этого периода характеризуется повышенным вниманием к художественной выразительности экстерьера сооружений. Формообразование зданий стало относительно независимым от конструктивной структуры и функционального зонирования помещений. Несмотря на то, то внешний облик сооружений приобрёл цельность, лаконичность, композиционную самостоятельность, динамизм и красочность, появление в центре Кишинёва объектов в стилистике деконструктивизма и хай-тек усилило противоречие между привычной «старой» и

неожиданной «новой» архитектурой, вызывая большое число дискуссий (Oleinic 2013: 159).



Рис. 17. Здание компании “LUKOIL” – 2002 г. – постмодернизм



Рис. 18. Здание КБ “МАІВ” – 2006 г. – постмодернизм с элементами деконструктивизма

Проведённый анализ показал, что за исследуемый период архитектура Кишинёва подверглись последовательному стилистическому преобразованию от исторических до современных направлений: эклектика, неоклассицизм, модернизм, постмодернизм. Современные тенденции развития архитектуры Кишинёва выражаются философскими понятиями: «*Конвергенция*» – историко-стилистическое подражание; «*Реминисценция*» – архитектурно-композиционный консенсус; «*Контрадикция*» – композиционно-стилистическое противоречие. Каждое из перечисленных понятий имеет определённую стилистическую привязку и соответствующие ей композиционные приёмы, демонстрирующие инновационное решение художественных задач, отражая полистилизм развития мировой архитектуры. Также можно заключить, что в последние два десятилетия наблюдается усиление влияния концептуальных направлений развития зарубежной архитектуры на творческие процессы постмодернистской направленности, происходящие в молдавском зодчестве.

Библиография:

Centrul istoric al Chișinăului la începutul secolului al XXI-lea. Repertoriul monumentelor de arhitectură. Chișinău: ARC, 2010. 568 p.

Jencks C. The Language of Post-Modern Architecture. London: Academy Editions, 1977. 136 p.

Nesterov T. Arhitectura perioadei interbelice din Chișinău în căutarea identității artistice. În: Identitățile Chișinăului, ed. a 3-a, Chișinău 1-2 octombrie 2015, Seria IDN. Chișinău: Editura ARC, 2016. p. 137-144.

Nesterov T. *Monumentele de arhitectură din Chișinău - între autenticitate și improvizare postbelică*. În: Arta, seria Arte Vizuale, serie nouă, vol. XXVII, Nr.1. Chișinău, 2018. p.53-61.

Oleinic S. Architecture of administrative buildings of Chisinau city within the context of world architecture. In: Journal of Engineering Science, Vol. XXVII (4) 2020, Chișinău: TEHNICA UTM, 2020. p. 140-150.

Oleinic S. Aspectele compoziționale ale arhitecturii clădirilor pentru afaceri din Chișinău construite în ultimul deceniu. În: ARTA: Seria Arte vizuale, Arte plastice, Arhitectură. Chișinău: AȘM, IPC, CSA, 2012. p. 97-102.

Oleinic S. Stages of formation of architecture of Chisinau administrative buildings. In: Journal of Engineering Science, Vol. XXVIII (1) 2021, Chişinău: TEHNICA UTM, 2021. p. 91-99.

Oleinic S. Tendinţe compoziţionale în arhitectura modernă a clădirilor pentru afaceri din centrul istoric al oraşului Chişinău. În: ARTA: Seria Arte vizuale, Arte plastice, Arhitectură. Serie nouă., vol. I (XXII), nr. 1. Chişinău: AŞM, IPC, CSA, 2013. p. 152-160.

Şlapac M. Arhitectura Chişinăului interbelic. În: Dialogica. 2020, nr. 3. Chişinău: AŞM, p. 50-62.

Бендерский Б. Город и время. Архитектура Кишинёва XVIII-XX вв. Кишинёв, 2004. 176 с.

Колотовкин А., Шойхет С., Эльтман И. Архитектура Советской Молдавии. Москва: Стройиздат, 1987. 319 с.

Олейник С. Три пути композиционного решения современных офисных зданий в историческом центре города Кишинёва. În: Probleme actuale ale urbanismului şi amenajerii teritoriului, 13-15 noiembrie 2014: Culegere de articole. Chişinău: UTM, 2014, vol. 1, p. 125-131.

Олейник С. Эволюция архитектуры административных зданий города Кишинэу. În: Probleme actuale ale urbanismului şi amenajerii teritoriului, 16-17 noiembrie 2018: Culegere de articole. Chişinău: UTM, 2018, p.123-128.

Смирнов В. Градостроительство Молдавии. Кишинев: Картя Молдовеняскэ, 1975, 147 с.

Мой город Кишинёв. Здания и памятники. Что строили в Кишинёве в 1920-1930 гг.

<http://oldchisinau.com/zdaniya-i-pamyatniki/hto-stroili-v-kishinyove-v-1920-1930-kh-gg/> (дата обращения – 25.07.2022).

Сведения об авторе: Светлана ОЛЕЙНИК, доктор архитектуры, доцент, Технический Университет Молдовы, e-mail svetlanaoleinic@mail.ru, ORCID: 0000-0002-0133-0867

**MUZICĂ, TEATRU, ARTĂ CINEMATOGRAFICĂ
ȘI TELEVIZIUNE**

ASPECTE DE VIAȚĂ MUZICALĂ ÎN CULTURA BASARABEANĂ VĂZUTĂ DE STRĂINI. RELATĂRI DOCUMENTARE DIN SECOLUL AL XIX-LEA

<https://doi.org/10.52603/pc22.14>

Victor GHILAȘ
Institutul Patrimoniului Cultural

**Aspects of musical life in Bessarabian culture seen by foreigners.
Documentary accounts from the XIX century**

Summary. The subject addressed exposes some considerations regarding the musical culture of Bessarabia in the XIX century recorded in literary documents, which come from outside the country. The analytical selection is based on the information reported by foreign observers – military, ambassadors, historians, biographers, memorialists, etc. In the extracts from the studied sources, we highlight the fluency of musical manifestations in the time period we are dealing with, the dominants and the bearers, some of their facets, which, as we move towards the next century, will change in form and content, foreshadowing an evolutionary path, which will create premises for the affirmation of professionalism in Bessarabian musical art. We also discuss the intensification of the artistic dialogue with the European cultural space, its beneficial confluences and influences. It is true that those, who visited Bessarabia on different occasions, recorded data about the presence and variety of music in the administrative center of the province in their descriptions. However, these notes are not enough to reproduce the complexity of musical life in the entire space to the left of the Prut.

The interpretive approach combines new elements, bringing to attention the valuable and historical dimension of the national music and, at the same time, makes some additions to the artistic past in our country with the intention of putting little or not at all known to the reader documents into the scientific circuit.

Keywords: musical culture, Bessarabia, artistic dialogue, dances, musical instruments.

Relatările puse la dispoziția cititorului de către străini reprezintă un suport izvoristic prețios, care, prin informațiile furnizate, suplimentează cunoașterea trecutului, iar în unele cazuri, precum ar fi cel care ne interesează, posibil că sunt printre puținele surse la care se poate apela pentru a găsi răspunsuri (partinice) la unele dintre problemele subiectului studiat. În veacul la care ne referim, prin teritoriul din stânga Prutului au trecut voiajori din Franța, Marea Britanie, Polonia, Rusia și alte țări. Motivele și interesele, care i-au determinat să viziteze Basarabia, au fost diferite.

Mărturiile acestora conțin referințe narrative, date, știri valoroase despre viața socială, economică a localnicilor, descrieri ale imaginii orașelor, târgurilor, despre populația de aici etc., deși doar unele dintre ele surprind și aspecte ale muzicii, reprezentațiilor artistice, dansurilor practicate la noi, care pot facilita reconstituirea, fie și fragmentară a peisajului artistic de altădată în arealul cultural de care ne ocupăm. Vom preciza însă

că însemnările martorilor oculari externi – de multe ori lapidare sau chiar superficiale – aparțin observatorilor care nu sunt profesioniști în domeniu.

Secolul al XIX-lea pune în evidență câteva dominante ale vieții muzicale în cultura basarabeană. Reamintim că la 1812 partea de est a Moldovei este anexată de Imperiul țarist, fapt care a schimbat situația politică, economică, demografică, culturală a acestui teritoriu înstrăinat. O parte din consemnările privind cultura muzicală din Basarabia secolului al XIX-lea provin din exterior, în principal de la militari, ambasadori, soli, istorici, biografi, memorialiști ș.a., reperați ca regulă generală drept călători. Informațiile furnizate de aceștia vor sta la baza grilei analitice a demersului nostru.

Prioritate, în această perioadă, avea funcția agrementală a artei sonore, care ocupa un loc important în viața socială a aristocrației funciare locale. O componentă esențială a culturii artistice o constituia folclorul muzical, purtătorii căruia erau, în bună parte, ȝiganii. Relatările vizitatorilor vorbesc despre farmecul și bogăția muzicii de tradiție orală, despre instrumentele ansamblurilor instrumentale și componența acestora, în care pondere au vioara, naiul și cobza.

În acest context se înscrie informația călătorului englez William Macmichael, care vizitează în ianuarie 1817 Chișinăul.

William Macmichael (1784-1839), doctor în medicină al Universității din Oxford, membru al Societății regale, după ce câștigă bursa Școlii Radcliffe, petrece șase ani de viață (între 1811 și 1817) peste hotarele Regatului Unit al Marii Britanii și Irlandei, vizitând țări precum Bulgaria, Grecia, Palestina, România, Turcia și Rusia, publicând ulterior impresiile sale de călătorie în volumul *Journey from Moscow to Constantinople in the years 1817, 1818* (*Călătorie de la Moscova la Constantinopol în anii 1817, 1818*), apărut la Londra în 1819. În drum spre capitala turcă, acesta trece prin mai multe orașe rusești, ajunge la Olviopol, unde avea să guste vinul moldovenesc, pentru ca mai apoi să ajungă în Basarabia. Descriind drumul său prin Basarabia, amintește de localitățile Nov Dubosary, Bender și Chișinău. Vizitând în ianuarie 1817 capitala provinciei, are ocazia să vadă pe străzile orașului una din variantele modelului instrumental zonal întruchipat într-un „taraf de țigani, oameni înalți, oacheși, care întovărășeau cu vocile lor, foarte strident (diso-
nant – n.n.) cinci viori, pe care cântau melancolice arii moldovenești.” (*Journey* 1819: 66).

Tot la început de secol lasă însemnări despre Basarabia contele francez Alexandre de Langeron, care a fost o perioadă de timp în serviciul armatei Țării Moldovei împotriva otomanilor, participă la asediul și capturarea cetății Ismail, ia cunoștință îndeaproape cu Principatele Dunărene cu ocazia războiului ruso-turc din 1828-1829. Materialul istoric despre Moldova, relatat în memoriile sale, nu se limitează doar la descrierea geografică a țării. Deseori, acesta vine cu aprecieri ironice, în bună parte subiective, expunând puncte de vedere chiar arogante la cele văzute. Reproșează muzicii și dansului moldovenilor monotonia. Instrumentele de muzică ale țării sunt vioara, țitera (probabil țambalul – n.n.) și naiul cu opt tuburi, care reprezintă apanajul țiganilor. Remarcă desenul coregrafic în cerc al dansului folcloric. Repetă opinia eronată a diplomatului german J. Ch. Struve despre dansul național al țării, pe care îl găsește caraghios (*Călători* 1947: 154). Întrucât se arată un cunoscător al istoriei întregii Moldove, pe teritoriul căreia s-a aflat câțiva ani, inclusiv pe cel al Basarabiei, s-ar putea presupune că aprecierile sale se referă și la spațiul din stânga Prutului.

Despre ponderea sporită a muzicii lăutărești în centrul administrativ al provinciei în acea vreme vorbește și crearea breslelor. Această formă de organizare a muzicienilor a ajuns (din cauza neînțelegerilor dintre membrii acestora) în atenția Dumei orășenești, așa încât la 18 aprilie 1821 guvernatorul de atunci al Basarabiei, Konstantin A. Katakazi anulează dreptul de havaet în folosul orașului, lăsându-l în folosul starostelui și al membrilor breslei.

Caracteristice pentru secolul al XIX-lea erau manifestările mondene, care vin să semnaleze asupra adoptării de către societatea basarabeană a formelor de viață culturală vest-europeană, răspândite în cercurile boierești, unde se desfășurau baluri cu muzică și dans. Se înfripa tradiția ca boierimea regională să dețină formații instrumentale, muzica cultivată fiind cea lăutărească, precum și cea occidentală în speță instrumentală și vocal-instrumentală. De asemenea, era solicitată muzica de salon.

Din relatările lui Vladimir P. Gorceakov, intendent al statului major al diviziei 16 de infanterie ruse, cunoaștem că, în timpul aflării la Chișinău a lui Aleksandr Pușkin, exilat de autoritățile țariste în Basarabia (1820-1823), scriitorul era oaspete des în casa boierului Egor Varfolomei din Județul Lăpușna (Kotlearov 1966: 26), unde a admirat nu o dată ansamblul instrumental al acestuia. Formația, în mențiunea lui V. Gorciakov, era destinată pentru a susține dansurile timpului, iar în pauze – pentru delectarea publicului cu cântece acompaniate de viori, cobze și trestii (nai – n.n.). (Горчаков 1859: 86, apud Котляров 1989: 17). După cum anunța publicația «Русский архив» (А. С. Пушкинъ 1866: 1158), la balurile care se dădeau în localul lui E. Varfolomei s-au bucurat de aprecierea scriitorul rus „cântecul moldovenesc *Te iubesc peste măsură* și, cu atenție mai mare [acesta] asculta cântecul *Arde-mă, frige-mă*. ... dansul însoțit de cântec *Mititica* și, în special, așa-zisul *Sârbești* (dansul *Sârba*).” (А. С. Пушкинъ 1866: 1158). De o reputație bine-meritată, la acea vreme, se bucurau și alte tarafuri ale boierilor basarabeni, unul dintre ele fiind cel al lui Teodor Krupenski din Chișinău ș.a. (Бессарабскія воспоминания, apud Русский вѣстникъ 1893: 34).

Informații relevante pot fi extrase din însemnările zilnice ale subofițerului Fiodor Lughinin, incluse în jurnalul său personal din perioada 15 mai-19 iunie 1822. Din relatările acestuia aflăm despre seratele de muzică și dans, desfășurate în casa moșierului Zamfirachi Ralli, proprietarul satului Dolna, asesor colegial și membru al curții regionale. Atenția acestuia este reținută de prezența muzicii în grădina publică din Chișinău. Aceeași sursă informează despre faptul că aproape toți locuitorii urbei „vorbesc franceza ... Doamnele iubesc muzica, iar dansurile sunt aceleași ca și la Moscova.” (Из дневника: 672, apud <http://feb-web.ru/feb/litnas/texts/l16/lit-6662.htm>, (vizitat pe 26.04.2022)). Observă militarul rus citat și prezența muzicii europene în mediul social privilegiat – salonul particular al scriitorului Constantin Stamati, demnitar cu funcții publice în Basarabia. Din repertoriul „salonului” făceau parte dansurile de import mazurca, ecoseza, cadrilul, valsul în acompaniament pianistic. (Из дневника: 673, apud <http://feb-web.ru/feb/litnas/texts/l16/lit-6662.htm> (vizitat pe 26.04.2022)).

Tranzitând Basarabia în 1829, un alt demnitar rus de origine ucraineană, Andrei Y. Storojenko, în memoriile sale de călătorie «Два месяца в дороге по Бессарабии, Молдавии и Валахии в 1829 году» („Două luni în drum prin Basarabia, Moldova și Valahia în anul 1829”), publicate mai târziu la Moscova (1913) și Chișinău (1914), observă

exotismul vieții urbane chișinăuene, unde „Alături de reminiscențele orientale, se constată eleganța vestimentară a fracurilor procurate la Viena, mănușile galbene din piele de căprioară, (...) ariile lui Donizetti și Bellini, valsurile lui Strauss interpretate la flașnetă; în preajma vânzărilor de vinuri basarabene, Doamna, venită direct de la Paris la Chișinău, deschide un magazin de modă”, iar „la terasele acoperite ale unor bodegi, barzii moldoveni – țiganii – cântă cu vocea și din instrumente cântece sentimentale, compuse de ei înșiși pentru orice ocazie, iar vizitatorii (...) beau cufundați în gânduri.” (Историческая справка, apud <https://locals.md/2017/istoricheskaya-spravka-kishinyov-1829-1854-godov-glazami-puteshestvennikov/> (vizitat pe 26.04.2022).

Scriitorul și arheologul Aleksandr Veltman vine în Basarabia pentru efectuarea de lucrări topografice. În descrierile sale, acesta semnalează atmosfera artistică în casa boierului Teodor Krupenski, în care activa o trupa de teatru transferată la Chișinău din Iași. Același autor amintește despre spectacolele de balet desfășurate de aceasta și savurate de public. (Бессарабскія воспоминания 1893: 34). Trăind o perioadă de timp în Basarabia, A. Veltman ia cunoștință cu folclorul băștinașilor. Având înclinații muzicale, studiază chitara. Se manifestă ca și compozitor, printre creațiile cunoscute se numără „Fantasia per chitarra composte da Alessandro Veltman” (1820), „Variațiuni pe o melodie ucraineană” (16 nov. 1820) și „Variations sur l'air moldave ty iubesk pysty mosora. Com. par Veltman” (18 nov. 1820). (Cosma 1974: 122-123).

O altă atestare privitoare la muzica din stânga Prutului provine din relatarea scriitorul polonez cu preocupări artistice multiple, componistice inclusiv, Józef Kraszewski (1812-1887). Pornit în călătorie cu destinația Odesa, în anul 1843 traversează Basarabia (Bender), trece prin Tiraspol și Slobozia, iar mai apoi își publică amintirile în revista de știință, artă și industrie a Bibliotecii din Varșovia («Biblioteka Warszawska pismo poświęcone naukóm, sztukom i przemysłowi. 1844. Tom trzeci»), pe care le intitulează «Wspomnienia Odessy, Iedissanu, Budzaku, dziennik przejaidki w roku 1843 od 22 Czerwca do 11 Wrzeseni» („Amintiri din Odessa, Iedisani și Bugeac. Ziar de călătorie din anul 1843 de la 22 iulie la 11 septembrie”). Ajunge la Akkerman (Cetatea Albă), unde are ocazia să vadă și să audă muzică, despre care relatează în felul următor: „Pe stradă trece armata cu muzică, cu tobe, cu fluiere, cântând fantastic și tulburând această noapte frumoasă.” (Kraszewski 1844: 91). În pofida laconismului, informația este totuși prețioasă prin însăși conținutul ei. Așadar, călătorul polon sesizează fenomenul sonor, trăind *in situ* emoțiile transmise de ritmurile cadențate ale muzicii de promenadă în interpretarea unei fanfare militare, pe care o savurează într-o atmosferă nocturnă.

Cu valoare de izvor important pentru prezentul studiu se impun descrierile lăsate de un alt martor ocular, istoricul militar, geograful și scriitorul rus Aleksandr Zașcuk. Însărcinat cu elaborarea de statistici ale Basarabiei, publică în 1862 la Sankt Petersburg o lucrare în două volume despre istoria, geografia, economia și industria provinciei. În baza observațiilor de teren, întreprinse în județele Chișinău și Orhei, descrie obiceiurile locale, cărora le dedică un spațiu substanțial. Elementul muzical este semnificativ în cadrul sărbătorii de Crăciun (colindul, cântecul de stea). Autorul relevă cântatul în stil de recitativ, pe care îl numește impropriu „rapsodii”, cântatul în drum de la o localitate la alta, plugușorul recitat la fereastra gospodarilor și însoțit de instrumente muzicale – clopoței, bici. Repertoriul vocal identificat include o gamă tematică bogată, alcătuită din

cântece lirice (de dragoste, de glumă), epice (eroice, haiducești), de leagăn. (Материалы для географии 1862: 469-498). Nunta este oficiată de formațiile instrumentale (de țigani), care interpretează muzică națională. Sunt specificate etapele în care este prezentă muzica: însoțirea alaiului nupțial de la mire la mireasă, în drumul spre ceremonia de cununie, în timpul ospățului pentru susținerea dispoziției nuntașilor, la masa mare, la acompaniamentul dansurilor, inclusiv a celor rituale (dansul miresei). „Moldovenii – spune A. Zașciuc – sunt mari amatori de muzică și dans. Nici o nuntă, nici o sărbătoare nu se desfășoară fără vin, muzică și dans. Dansul preferat al moldovenilor este jocul” (Материалы для географии 1862: 484), care nu are asemănare cu dansul altor popoare. Acestea sunt susținute de muzica cobzei și a viorii. În sate se practică în afară de dansurile tradiționale – mocăncuța, hulubița, ruseasca ș.a. – dansurile străine, dar de o manieră grotescă – valsul și polka.

Concluzii. În demersul nostru interpretativ am încercat să aducem în atenție dimensiunea istorică a muzicii naționale și, în același timp, să întreprindem unele completări asupra trecutului artistic din țara noastră cu intenția de a pune în circuitul științific documente puțin sau deloc cunoscute cititorului. În acest sens, considerațiile finale doresc să evoce rădăcinile artei sonore în Basarabia și continuitatea ei în spațiul de referință. Descrierile celor care vizitează cu diferite ocazii Basarabia, fixează, în mare parte, date despre prezența muzicii în centrul administrativ al provinciei care, deși era una variată, totuși aceste însemnări nu sunt suficiente pentru a reda complexitatea vieții muzicale în întreg spațiul din stânga Prutului. Opinem că reflecțiile lansate pot servi, eventual, ca suport pentru unele viitoare aprofundări ale subiectului studiat.

Bibliografie:

- Călători ruși în Muntenia și Moldova de Gheorghe G. Bezviconi. București: 1947.
- Cosma, Octavian Lazăr. Hronicul muzicii românești. 1784-1823. Volumul II. București: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1974.
- Journey from Moscow to Constantinople in the years 1817, 1818. By William Macmichael. London: John Murray, Albemarle-Street, 1819.
- Kotlearov Борис. Lăutarii moldoveni și arta lor. Chișinău: Editura Cartea moldovenească, 1966.
- Kraszewski Józef. Wspomnienia Odessy, Iedissanu, Budzaku, dziennik przejaidki w roku 1843 od 22 Czerwca do 11 Wrzeseni. În: *Biblioteka Warszawska pismo poswiecone naukóm, sztukom i przemysłowi*. 1844. Tom trzeci.
- А. С. Пушкинъ въ южной Россіи. (Материалы для подробной биографии Пушкина, собираемые П. Бартевымъ) 1820-1823. În: *Русскій архів*. Издаваемый при Чертковской библиотекѣ. 8 и 9. 1866.
- Бессарабскія воспоминания А.Ө. Вельмана и его знакомство съ Пушкинымъ, 1818-1824 гг. În: *Русскій вѣстникъ*. Томъ двѣсти двадцать девятый, 1893, декабрь. С.-Петербургъ: 1893.
- Горчаков Владимир. Воспоминания о Пушкин. În: *Московские ведомости*, 1859, № 19, apud Б. Котляров. Молдавские лэутары и их искусство. Москва: Советский Композитор, 1989.
- Из дневника прапорщика Ф. Н. Лугинина, apud <http://feb-web.ru/feb/litnas/texts/l16/lit-6662.htm> (vizitat pe 26.04.2022).
- Историческая справка: Кишинёв 1829-1854 годов глазами путешественников, apud <https://locals.md/2017/istoricheskaya-spravka-kishinyov-1829-1854-godov-glazami-puteshestvennikov/> (vizitat pe 26.04.2022).

Материалы для географии и статистики России, собранные офицерами Генерального штаба. Бессарабская область. Составил генерального штаба капитан А. Защук. С.-Петербург: 1862.

Date despre autor: Victor GHILAȘ, doctor habilitat în studiul artelor, cercetător științific principal, Institutul Patrimoniului Cultural

E-mail: ghilasvictor@yahoo.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5011-3650>

ELEGIE CINEMATOGRAFICĂ: VALORIFICAREA CONSTELAȚIEI DE PARADIGME ANCESTRALE

<https://doi.org/10.52603/pc22.15>

Ana-Maria PLĂMĂDEALĂ
Institutul Patrimoniului Cultural

Cinematic Elegy: Valorizing the Constellation of Ancestral Paradigms

Summary: The current filmological approach highlights one of the most relevant genuistic configurations of the native film in the era of the “ethnic renaissance” - the cinematic elegy. Ad ovo, the phenomenon of the validity of this structure is indicated in both aspects: the genuistic one and the aesthetic one.

The author undertakes a preventive excursion in the context of the adjacent arts of the period, discovering the presence of the elegiac spirit in the creation of Ion Druță, Vasile Vasilache, Grigore Vieru, Mihail Greuc as the ancestral metastate of the nostalgic hero.

As regards the contribution of the seventh art to the valorization of cultural archetypes, the author, focusing on the representative samples *Cristian Luca's Confessions* and *The Last Autumn Month*, demonstrates by operating with multidimensional exegesis, the consonance of both discourse aspects at the intersection of global contemplativeness and confessional frenzy of the experiences of the spirit and the soul.

In conclusion, the contribution of the elegy to the enrichment of the cinematographic language is emphasized by delimiting the time and space of the seventh art, but also the creation of an atmosphere of unprecedented emotional tension by sensitizing the viewer to the allegories of nature and the music of obvious cathartic lineage.

Keywords: cinematographic elegy, ancestral metastasis, the context of adjacent arts, global contemplativeness, confessional frenzy.

Cea de a doua fază a evoluției efervescente a filmului autohton în contextul „dezghețului hrusciovist” și „renașterii etnice” ia în dezbatere fenomenului cunoașterii cinematografice prin spectrul memoriei identitare în calitate de obiect și subiect al discursului estetic-filozofic. Acest fenomen recuperator, propriu tuturor republici ex-sovietice, a generat căutarea idealurilor și sensurilor existențiale în spațiile transcendente ale simbolurilor, revelațiilor, arhetipurilor culturale.

Situând filmul moldovenesc în contextul cinematografiei sovietice, dar și, tangențial, a celei est-europene, descoperim o legitate semnificativă în evoluția procesului artistic: spre deosebire de celelalte republici, unde domina extrapolarea codurilor identitare în textura cinematografică doar când era vorba despre trecutul istoric, în cea de a șaptea artă din RSSM ierarhia valorilor spirituale în calitate de cenzura milenară își anunța prezența în toate epocile, devenind criteriul valoric de prima importanță, care confirma, ori infirma validitatea operei de artă. Un pisc al acestei regăsiri de sine ține de cristalizarea

noului gen – elegia cinematografică în care sondajul identitar în profunzimile „sufletului ancestral” (C. G. Iung), demonstrează cu lux de amănunte perenitatea ecourilor venite din illo tempore.

Elegia provine din limba grecească însemnând „cântec de doliu” – o specie a poeziei lirice, ce obține pe parcursul secolelor o structură complexă de filiație filozofică și psihologică, coagulând evantaiul stărilor de spirit ale „situațiilor-limită”: suferința cumplită a despărțirii de oamenii dragi, patria, paradisul copilăriei și juneții, dar și iluziilor pierdute și visurilor spulberate. Această specie melancolică s-a manifestat, cu precădere, în culturile din arealul latin, apogeul fiind marcat de Publius Ovidius Naso, Francesco Petrarca, Federico Garsia Lorca, dar și de Mihai Eminescu, în toate cazurile, confesiunile sufletului Poetului dezvăluindu-se în parametrii simțirii elegiace.

Ceea ce ține în special de cultura românească avem motivele întemeiate să considerăm spiritul elegiac ca o metastare a „sentimentului românesc al ființei”, periclitat de torentul de păreri de rău față de ireversibilitatea destinului istoric al neamului, născut de sentimentul neîndurător al fatalelor despărțiri de vetrele strămoșești. De aici și fenomenul germinării unei categorii estetice inedite – dorul, care relevă exaltarea trăirii spiritului și sufletului la extremele „a fi ori a nu fi” în calitate de unica forță cathartică întru abolirea singurătății dezolante. Or, condiția solitară a neamului românesc, mereu situat la răscrucea istoriei, a generat omniprezența în cultura română a conjugării melancoliei, dorului, nostalgiei, rostirii elegiace într-o entitate exponențială.

Or, anume la acest paragraf Emil Cioran emite o legitate substanțială a psihicului etnic exclamând cu pasiune: „Un strigăt de deznădejde este mai revelator decât cea mai subtilă distincție” (Cioran 1996: 137).

În același areal identitar se situează și spiritualizarea tragicului precum și estomparea catastrofei fatale prin transfigurarea (mirificul procedeu al păstorului mioritic!) planului real în cel ipotetic.

Am semnalat în monografia *Mitul și filmul* încadrarea filmului-pilon *Ultima lună de toamnă* în categoria genuistică a „filmului-elegie” (Plămădeală 2001: 136). La etapa actuală urmează să lărgim aria manifestării elegiei și în alte opere cinematografice de valoare, stabilind coordonatele cinematografice ale acestei noțiuni fluide, deoarece elegia există și ea, aidoma tragediei, dramei etc., în două ipostaze: de gen și de categorie estetică.

Deși nu avem cum să nu conștientizăm „terenul viran” nu numai la paragraful „elegia cinematografică” ci și la manifestările genului și a categoriei estetice în artele adiacente, insistăm să argumentăm indispensabilitatea spargerii cercului vicios, deoarece gândirea și simțirea elegică a persistat și persistă univoc în personalizarea demersului artistic la modul general, impunându-se în magnifica perioada „renașterii etnice” în calitate de metastructura ancestrală, una din culmile căreia se rezervă neîndoios celei de a șapte arte.

În monografia *Mitul și film* (Plămădeală 2001: 132-133) a fost elaborat palmaresul de concepții ce se potrivesc de minune structurii elegiace: setea de interiorizare, catharsisul mioritic, eroul nostalgic, ponderea monologului, caracterul elegiac al confesiunii lirice, stările de spirit ancorate în solul melancoliei și al dorului etc.

Urmează să distingem caracteristicile acestui gen misterios care este prezent în cultura noastră în ipostaza de fata morgana, deci o nălucă greu acceptabilă de rațiune. Din acest punct de vedere, constantele elegiace fascinează din primele opere ale lui Ion Druță,

formând corola farmecului scriitorului anume prin contrastul epatant dintre cântarea vieții înscrise în virtuțile pastoralității globale și presentimentul inevitabilului abandon. Același efect al existenței la limitele opuse izbesc în trilogia vieții a pictorului Mihail Greco, dar și în ciclul de poezii a lui Grigore Vieru, consacrat îngrozirii feroce față de pierderea Mamei, ce însemnă o irevocabilă pierderea a însuși Axis Mundi. De aici anihilarea clipei fatale prin însuflețirea lumii din jur de prezența Mamei în ipostaza icoanei, menită să ocrotească „sufletele în ceață” ale fiilor săi.

Ceea ce ține de sintagma „elegia cinematografică” trebuie, de primo, să conștientizăm că ea lipsește totalmente în analele filmologiei. Astfel intrăm pe terenul minat propunând o exegeză inedită în baza unei singure experiențe socio-culturale manifestate în spațiul autohton. Desigur, această modalitate de a vedea lumea este prezentă în toate culturile, însă în cazul nostru sondajul în profunzimile pattern-urilor atât a acestui gen (specii) cât și a categoriei estetice semnalează un itinerariu, care, pare să aibă, parafrazându-l pe Milan Cundera, „...stâlpi cu inscripții indicatoare ce poate anunța inaugurarea unei epoci noi...” (Kundera 2007: 197) în studierea enigmaticului cod identitar mai ales al culturilor est-europene.

Îndrăznim să lansăm o concepție inedită: caracterului polifonic al sintezei diverselor arte, dar și etape ale evoluției culturii, proprie celei de a șaptea artă, conține o chintesență a paradigmelor identitare ale popoarelor din toată lumea, ce demonstrează cu brio continuitatea evoluției culturale a omenirii. Desigur în film elegiacul se manifestă altfel decât în alte arte, în special în poezie. Continuând cercetarea consonanței dintre film și poezie observăm ab ovo: ambele arte manifestă magnifica vocație de a crea o atmosferă fascinantă, care deține o forță acaparatoare în primul rând asupra subconștientului cititorului și a spectatorului. Deși acest fenomen se produce și în alte demersuri estetice, diferența constă în copleșitorul efect al „revărsării sufletului”, coagulat într-un tot întreg al imaginii, jocului actorului, muzicii, suitei peisagistice, frapând prin plenitudinea chipului lumii. Aceste afinități sparg peretele între poezie și film, ambele fiind ostatice atmosferei frenetice în calitate de condiția primordială atât a valorii operei de artă, cât și a impactului covârșitor de o potrivă asupra cititorul și spectatorul. Anume în filmul-elegie atmosfera – o altă categorie efemeră, diafană, devine coardă sensibilă, care anima simfonia orchestrei cinematografice.

Surprindem germinarea elementelor substanțiale ale elegiei în calitate de un liant dintre confesiunea lirică și atmosfera cadrului deja în cele mai semnificative secvențe ale *Baladei haiducești*, dar și în configurarea eroului liric Mircea Lascu din *Așteptați-ne în zori*, unde se iau în dezbatere motivele interioare, care ghidează destinele, cum ar fi nostalgia consacării eroice, visul eternei libertăți, utopia reîntoarcerii „secolului de aur”.

Totuși o îmbrățișare exhaustivă genuistico-stilistică a elegiei se manifestă în cele trei filme, înscrise în paradigmele „sufletului pastoral”: *Când pleacă cocoșii*, *Ultima luna de toamnă*, *Poienile roșii*. Primul film, ce plătește din plin tributul genului ontic a fost să fie *Când pleacă cocorii*, realizat în baza scenariului lui Valeriu Găgiu „Spovedaniile lui Cristian Luca”, considerat în urma unei anchete a revistei „Iscusstvo kino” cel mai bun scenariu al anului 1963. Interesant este aprecierile anume a „specificului național”, cum se numea pe atunci, care sensibilizează până la lacrimi cititorul rupt de decenii de matrice sa stilistică.

Apartenența la arhetipul pastoral, chiar dacă e vorba de îndeletnicirile agricole, se reliefează în cristalizarea unui distinct tip de narațiune, a cărei desfășurare este axată nu pe întorsăturile dinamice și pe succesiunile imprevizibile ale evenimentelor, ci pe derularea meditativă a subiectului concentrat în jurul evaluării unor stări de spirit ale personajului central, ceea ce adevărește incorporarea demersului în poetica elegiei. Viața sufletească a omului, care înainte de a pleca în lumea celor drepti vrea să pătrundă în cele mai profunde esențe ale vieții, să conștientizeze rostul său pe pământ, se postulează în spațiul confidențial al monologului interior, condiționând imanența trăirilor elegiace: inevitabilitatea despărțirii, dar și nostalgică regândire a vieții trăite.

Bătrânul podgorean Cristian Luca urmând metastarea a păstorului, cea de veghe, ni se prezintă preponderent ca o fire filozofică preocupată de problemele existențiale. În acest sens, sustragerea lui de la inevitabila despărțire de viață se pretează nu unor viclenii instinctuale spre a păcăli moartea, ci aspirațiilor spirituale stringente de a ieși de sub determinismul temporal spre o proiectare în eternitate. Acest act de conversiune survine nu din spaima atavică față de trecerea în neființă, ci din necesitatea împlinirii misiunii sale – de a pătrunde în sensul tainic al relațiilor intime a omului cu Natura, cu Cosmosul, cu Istoria, cu semenii săi. După cum sugerează autorii, numai pătrunzând în universul acestei ultime, supreme cunoașteri, omul se înscrie în fluxul eternității.

Faptul, că până la urmă, Cristian Luca nu se întâlnește cu moartea, denotă concepția specifică a românilor față de trecerea în neființă, ce reprofilează problema din cadrul fizic în cel spiritual. Iată de ce bătrânul podgorean se tine morțiș de vechea sa vie, care se usucă pe zi ce trece, și reușește să-i insuflă viață, fapt ce îi garantează imortalitatea. În această ordine de idei, nu preferințele individualiste ale conștiinței patriarhale, de care a fost, desigur, învinuit protagonistul filmului, ci anume această conștientizare înțeleaptă a continuității vieții devine forța motrice a comportamentului lui Cristian Luca. Pătrunzând în abisurile psihologiei rurale, autorii filmului au relevat concepția ancestrală despre existența omului în sânul naturii. Via în film are nu doar însușirile unei ființe vii, ci conform mentalității populare, o valoare sacră, iar în cazul lui Luca, o creație individuală prin care el rămâne în lume.

Comportamentul bătrânului Cristian este profund arhetipal, din care cauză reproșurile față de acest personaj că el dă preferință viei vechi, respingând intenția de a o încorpora în via colhozului, deci astfel sfidează patosului muncii colective, par niște aberații vulgar-sociologice. Și, dimpotrivă, îndrăzneala tinerilor, pe atunci, cinești de a lansa în toiul triumfului proprietății colhoznice un asemenea erou – veritabil martir al dramei destrămării universului patriarhal – denotă un acut spirit civic și o rară intuiție artistică.

De fapt, filmul-elegie, axat pe monologul bătrânului Cristian Luca, istorisește povestea unei lumi în dispariție. Important devine ce fel de lume este condamnată la pieire. Cristian Luca se prezintă în film ca un exponent exemplar al unui univers inalienabil și nealterat al virtuților etice și al revelațiilor estetice ale neamului, fapt ce îl situează într-un spațiu calitativ diferit față de acela al celorlalte personaje. Bătrânul Luca indică în film un comportament virtuos prin persistența promovării unor valori morale: cinstea, demnitatea, bunul-simt. Noblețea lui sufletească se manifestă în atitudinea profund umană, înțelegătoare față de nepoata rănită de nefericirea primei dragoste, față de fărnarul preot Iustian, care îl tot chema la spovedanie, ori îndoctrinatul brigadier care caută să-l

convingă de necesitatea transferării viei, reliefând concepția de bază a lui Valeriu Gagi, promovată în film: existența unei asemenea personalități garantează un anume mediu moral și spiritual fără de care orice comunitate umană este amenințată de pierderea propriei sale identități.

Deci, moartea ipotetică a lui Cristian Luca se identifică nu numai cu un eveniment tragic personal, ci și cu unul social. Prin el moare un univers izvodal, purtător al unei anume viziuni despre lume, al unei filozofii și al unui cod moral. Celelalte personaje ale filmului și-au irosit pe drumurile istoriei conștiința continuității neamului. După dispariția lui Cristian Luca, se va forma un vacuum spiritual, se vor duce pe apa sâmbetei tradițiile milenare ale unui frumos și mândru neam. De notat că, potrivit particularităților identitare ale mitului pastoral, aceste triste presimțiri și dramatice prevestiri nu sunt accentuate în film și nu sunt niciodată declarate verbal. Ele se ascund în subtext, în subsidiar. Cristian Luca simte, totuși, responsabilitate față de semenii săi. Iată de ce până în ultima clipă el caută să-i învețe arta grea de a fi om. Ileana este îndemnată „să înceapă ziua cu fața curată”, Iustin supus unui torent de amintiri din împărăția copilăriei, ceea ce îl face să-și mai domolească firea. Brigadierul își dă seama pentru prima oară că munca poate fi nu numai un proces obositor și mecanic, ci și unul de esență creatoare, în stare să-i dăruiască omului un sentiment de bucurie și de o aleasă satisfacție sufletească.

Importanța apariției unui atare tip de personaj cinematografic, de factură nostalgică, implantat în orizonturile spiritualității naționale, care demonstrează superioritatea umană a unei asemenea personalități, este indiscutabilă. Mesajul lui spiritual nu poate fi diminuat nici de faptul că stilistica filmului este periclitată de excesul de simboluri, de metafore și de alegorii, adesea străine subiectului filmului, iar ambianța mizanscenei nu în toate secvențele este adecvată sentimentelor personajului; în unele scene, cum ar fi dialogul cu șarpele și cu tractorul, ea capătă o amprentă mistică, improprie peliculei.

Dar în cele mai reușite secvențe ale filmului domină atmosfera duioasă și nostalgică a mitului pastoral, evocat pentru prima oară în arta cinematografică prin elucidarea unui spațiu profund național, original, inedit prin manifestările sale ideatico-estetice.

Deși nu s-a ridicat la nivelul unei performanțe în cinematografia moldovenească, filmul *Când se duc cocorii* a prezentat o nouă viziune etico-filozofică vizavi de dilema cardinală în cinematografia sovietică – „noul și vechiul”. În anii ’20–’40, a venit momentul s-o conștientizăm, patosul artistic era extrapolat în spațiul primei dimensiuni, a doua fiind considerată nu numai ca ceva conservator, depășit, dar și regresiv, ostentativ din punctul de vedere al moralei și al culturii sovietice. Exponentul acestei „lumi vechi”, deci al universului patriarhal, era tratat nu ca o victimă a istoriei, ci ca o ființă reacționară, care stă în calea progresului social. Deci, societatea patriarhală era prezentată ca un spațiu degradant, demoralizator, lipsit de spiritualitate și dușmănos omului. Filmul *Când se duc cocorii* este unul dintre primele din fosta URSS, în care ecuația „noul și vechiul” își schimba decisiv sensurile. Și în aceasta metamorfoză constă însemnătatea lui majoră. „Vechiul”, reprezentat prin Cristian Luca, este o lume plină de înțelepciune, de virtuți morale de esență majoră și de forța creativă, o lume spirituală, integră și viguroasă. Polul ei opus, „noul”, nu doar că nu s-a cristalizat într-o entitate stabilă și clară, ci este, totodată, purtător al unor forțe distructive, care aduc prejudicii, mai ales moralei și spiritualității umane.

Pe de altă parte pelicula conține prioritate și la capitolul „elegie cinematografică”, în care se regăsesc cele două ipostaze ale elegiei – de gen poetic și de categorie estetică. Astfel pelicula deține rolul inovator în revalorificarea evantaiului de constante arhetipale, demonstrând relevanța, ceea ce este cel mai important pentru demersul filmologic, a modului absolut firesc al revalorificării virtualităților inepuizabile ale trăirilor elegiace.

Aprofundarea spiritului identitar în haina genuistică ferească a elegiei se produce în filmul *Ultima lună de toamnă*, semnalând o revelație incontestabilă la acest capitol. Ceea ce îl situează la o atare scară ține anume de revalorizarea universului patriarhal, care în anii 60 devine un univers ideal. Mesajul ținând de verva neoromantică, dar și de valențele neofolclorismului, demonstrează o simbioză frapantă dintre proza pământescului și poezia visării – o stare inerentă tuturor eroilor druțiene (și lui Tata !!!).

Or, anume filmul *Ultima lună de toamnă* (scenariul Ion Druță, regia Vădim Derbeniov) se înscrie exemplar în tendința cinematografiilor naționale din spațiul exsovietic al anilor 60 de a revitaliza pe ecran valențele abisale ale unor spații strămoșești. Faptul că anume în Moldova a apărut unul dintre cele mai inspirate filme, ce-și propunea restabilirea originilor spirituale pierdute este unul semnificativ, ținând cont de istoria neamului românesc în întregime și a basarabenilor, în special. În condițiile ofensivei ideologice și de deznaționalizare a regimului totalitar, evocarea fondului arhaic al culturii naționale devenea unica posibilitate de supraviețuire a identității neamului. În această ordine de idei, creația lui Ion Druță se situează incontestabil în fruntea procesului redescoperirii eului ființial în albia valorilor ontologice, înscrise și în spațiul vibrant al elegiei.

Întruchipând viața agricultorilor-sedentari, Ion Druță își conștientizează mesajul artistic în coordonatele ierarhiei naționale de valori, unde universul pastoral este aureolat de prestigiul unui spațiu spiritual în care germinează vocația neamului spre cunoașterea filozofică și artistică. Or, poetica druțiană se cristalizează în contextul spiritului visător și nostalgic al sensibilității pastorale, determinând în creația sa ponderea structurilor monologice și a caracterului elegiac al confesiunii lirice.

Considerăm că scenariul *Ultima lună de toamnă* a contribuit la aprofundarea concepțiilor estetico-filozofice ale scriitorului la acest capitol. În același timp, și specificul discursului druțian, fascinant printr-un incomparabil grad de spiritualizare al ființei etnice, a îmbrăcat forme mai mature și mai conștiente în urma experienței cinematografice.

Criza identitară a Eroului druțian, copleșit de sentimentul acut al rupturii ireversibile de natură și al îndepărtării de origini, care trezeau o mistuitoare nostalgie față de paradisul pierdut, își găsește în scenariul semnat de scriitor și în filmul *Ultima lună de toamnă* (1965), regizat de Vădim Derbeniov, o amploare și o coloratură impresionantă. În altă ordine de idei, filmul prezintă o performanță artistică în transsimbolizarea pe ecran a spiritului distinct al mitologiei pastorale, dar și a creării unei atmosfere elegiace, fără să pedaleze pe momente dramatice.

Centrul spiritual al arhetipului pastoral se situează în coordonatele mitului ontic al mioriței, în care tragismul situației este contracara de virtuțile unui inedit tip de catharsis – catharsisul mioritic (Plămădeală 2001: 27). Diminuarea conflictului în favoarea intensificării emoției lirice este considerată de noi ca o transfigurare ancestrală a structurii artistice. Acest model izvodat al coexistenței epico-lirice caracterizează într-un fel sau altul, toate manifestările artistice de rezonanță din spațiul basarabean, una din vârfurile

aparținând operei lui Ion Druță. În scenariul și în filmul, care a păstrat spiritul scriitorului, se reliefează această trăsătură de fond de filiație mioritică – atenuarea dramatismului situației reale prin amplasarea conflictului existent într-un cadru ipotetic.

Această caracteristică ideatico-estetică ancestrală își găsește o întruchipare exhaustivă în filmul *Ultima lună de toamnă*. Fiind tentat să interpreteze în limbajul contemporan prefigurarea artistică a arhetipurilor conștiinței naționale, Druță apelând la virtualitățile elegiei nu accentuează în film drama despărțirii și a destrămării, ci caută să păstreze până la sfârșit, în acest monolog nostalgic al eroului său liric – Tata, aspirațiile preponderente spre armonie și seninătate. Astfel nostalgia omului modern de valorile originare și virtuțile ancestrale ale existenței umane își găsea alinarea în acest film, care, cu o tandrețe și cu o duioșie copleșitoare, dezvăluia noblețea spirituală și etică a unui simplu țăran surprins în crepusculul ultimei sale luni de toamnă.

Pornind de la virtuțile sufletului pastoral, Ion Druță nu transformă drama existențială a tatălui într-un crâncen duel cu nedreptățile progresului istoric, ci o plasează în spațiul unei confesiuni lirice.

Tata nu încearcă să-și schimbe destinul, nici nu se răzvrătește împotriva lui. Aidoma păstorului mioritic, cu aceeași nebănuită forță morală, el își prefigurează momentul tragic al despărțirii de viață într-un imn de dragoste nepieritoare față de ea în acea călătorie rituală, cu scopul de a readuce sensurile și virtuțile vieții în albia lor firească.

Întâlnirea bătrânului Tată cu fiecare dintre copiii săi este o recuperare pas cu pas a „despărțirii”, refacerea unui tot întreg, care este familia. Tata îi readuce, cel puțin în plan spiritual, pe fiii săi la propriile origini, tămăduindu-le identitatea rănită încă nesimțită de ei, produsă de ruptura de vetrele strămoșești.

Revelațiile filmului *Ultima lună de toamnă* se datorează pătrunderii în cele mai tainice și delicate sfere ale spiritului și sufletului uman prin încadrarea narațiunii în coordonatele estetico-filozofice ale elegiei. Apelând la serviciile monologului interior, autorii structurează filmul astfel ca orice alt personaj, detaliu, obiect să reflecte o ipostază a caracterului, a trăirilor personajului central.

Suita atât de fin surprinsă a peisajelor denotă succesiunea dramatică a timpului însuși al vieții bătrânului – de la ultima lună de toamnă la prima zi de iarnă. Ceața, ploile, prima zăpadă devin un refren persistent al filmului, momentele celei mai intime destăinui (pe care Tatăl nu și-o spune nici sie însuși), metafora sui generis a despărțirii lui de viață. Anume Natura este cel mai răvășitor seismograf, care exprima ceea ce nu poate spune verbul.

Ultima călătorie a Tatălui e plină de descoperiri triste: fântâna săpată de el a secat, grâul crescut de el pe parcursul anilor și deceniilor este trimis cu camioanele spre Răsărit. Și cea mai cumplită descoperire: copiii își trăiesc viața lor proprie iar el nu poate schimba aproape nimic în destinul fiecăruia dintre ei.

Descoperirile acestea nu-l fac însă să dispere, să-și desconsidere viața trăită (deși un sentiment de vină se face simțit involuntar în comportamentul bătrânului), ci îl situează într-un spațiu mai profund și mai înțelept al percepției vieții (exact cum s-a întâmplat cu păstorul mioritic!). Firea filozofică și poetică a Tatălui, atât de impresionant dezvăluită în film, îi permite să-și recupereze suferințele pricinuite de dezacordurile și pierderile inerente existenței umane.

Și totuși, cea mai mare încercare ce i-a pregătit-o viața este angoasa existențială că el poate să dispară cu totul din memoria celor ce vor trăi după el. De aceea, întâlnirile sale cu copiii au un scop tainic – suprimarea acestui sentiment mistuitor. În fiecare dintre fiii săi, în ciuda tuturor transformărilor socio-psihologice, trăiește o părticică a bătrânului, în fiecare din ei el se recunoaște pe sine. Lucrul acesta îl face să reziste în fața cruzimii implacabile a destinului uman. Copiii îi garantează imortalitatea.

Este evident că Tata, eroul liric al lui Ion Druță, este purtătorul unor idealuri și calități morale, venite din spațiul ancestral al eroului nostalgic. Vasiluța – Doina – mătușa Ruța – Călin Ababii – Ecaterina mică – Onache Cărăbuș – Păstorul, dacă e să le nominalizăm doar pe cele mai reprezentative dintre personajele sale, cu toate frământările lor sufletești sunt determinate de viziunea preponderent panteistă a păstorilor, dominată de spiritul calm și de sentimentul precumpănitor al armoniei.

În *Ultima lună de toamnă* această armonie se situează în postura unui element de bază al poeziei filmului, iar personajul ei central participă la restabilirea acestei stări ideale, ori de câte ori ea este încălcată de brutalitatea cotidianului. Eroii druțieni, printre care și bătrânul Tată, poartă această misiune sacră a eroului nostalgic – de a confirma prioritatea Cosmosului față de Haos și a aspirațiilor față de instincte.

Optând pentru un asemenea tip de erou, autorii filmului, au recurs la virtualitățile generoase ale elegiei cinematografice, care le-a garantat manifestarea deplină a mesajului eroului nostalgic în coordonatele ideatico-artistice firești. Această structură genuistică coagulează într-un distinct tip de conflict, determinat de modalitățile arhetipale de a amplasa subiectul nu în spațiul evenimential, ci în cel spiritual prin efectul estompării dramatismului inerent. Substanța epică în film ester asimilată de cea lirică, conflictul deplasându-se din planul real în cel ipotetic. Or, Ion Druță nu este preocupat de rezolvarea conflictului respingând involuntar imperativul deznodământului acțiunii. Inspirata operă cinematografică este axată pe succesiunea stărilor de spirit ale personajului său central, dezvăluite de modalitățile polifonice ale monologului interior, generând în felul acesta, predominarea în film a emoției și nu a acțiunii, a sentimentului și nu a faptului, a logicii poetice și nu a celei prozaice.

Elegia cinematografică *Ultima lună de toamnă*, ghidată de arhetipurile naționale, a ridicat soarta individuală a personajului său central la dimensiunea universală, reușind astfel să scoată în evidență particularitatea relevantă a operei druțiene, care vorbește parcă cu mii de glasuri, răspândind ecoul veacurilor.

În această ordine de idei este elocventă atât predominarea în elegia cinematografică a personajului exponențial – eroul nostalgic, cât și înscrierea narațiunii filmice în scenariul inițiativ al filmului – călătorie. În cele din urmă, eroul filmului depășește drama destrămării universului patriarhal, aderând la înțelepciunea ancestrală a neamului de a prefigura epilogul în prolog. Pornind de la acest raționament, ultimul drum al lui Tata nu este un drum al disperării, ci unul luminos al cunoașterii, animat de elanul interior al eroului nostalgic pentru readucerea și restabilirea pe pământ a unor valori perene. Astfel melancolismul clasic al elegiei se resimte doar în subtext, textul polemizând cu inevitabilitatea evoluției neîndurătoare a ciclului vieții.

Anume sensibilitatea față de constantele identitare ale elegiei explică rezonanța spectaculoasă a filmului *Ultima lună de toamnă*, perceput de alte etnii ca o revelație gene-

ral-umană, ceea ce nu a putut să nu-l impresioneze pe Ion Druță, care a conștientizat că modalitatea de exprimare a viziunii estetico-filozofice în coordonatele demersurilor ontice ale neamului trezește un ecou profund în sufletul omului modern.

Demersul cinematografic care, spre deosebire de cel teatral, este adresat milioanei de spectatori, i-a confirmat o dată în plus că modul lui de a trata procese contemporane ale existenței neamului său (deci, și a umanității!) prin spectrul arhetipurilor, miturilor, simbolurilor ancestrale îi deschide căi noi de a pătrunde în sensurile ascunse ale frământărilor și aspirațiilor umane, de a găsi răspunsurile la veșnicile dileme ale vieții, ceea ce se pretează misiunii prioritare a artistului. În nuvela, scenariul, și filmul *Ultima lună de toamnă*, care reprezintă laolaltă unul dintre vârfurile artistice ale corelației mitul pastoral-filmul încorporate în virtualitățile generoase ale elegiei.

Operele cinematografice de referință au jucat un rol important în cristalizarea personalității artistice a filmului basarabean atât la nivelul ideatic-estetic, cât și la cer genustico-stilistic, înscriindu-se cu brio în valențele recuperatoare ale neoromantismului.

Arta anilor '60 este animată din interior de aspirația ardentă de a reconstitui continuitatea spirituală a ființei umane, extrapolând în realitatea imediată, nostalgia valorilor eterne.

Discursurile cinematografice excelează prin intermediul uneia dintre cele mai impresionante modalități de exprimare a limbajului celei de a șaptea artă – crearea unei atmosfere, care relevă stările de spirit dintre cele mai enigmatice și răscolitoare – presimțirea unor pierderi și despărțiri irecuperabile. Or, spre deosebire de drama și tragedia, elegia nu este ancorată în derularea evenimentelor, ci aplanează în sferele frenetice ale sufletului, care nu au cum să iasă la iveală decât prin modalitatea elegiacă de a da glas trăirilor lumii interioare prin metaforele naturii și virtualitățile muzicii confesionale.

Or, elegia cinematografică se distinge nu numai prin fenomenul deschiderii unor nou valențe ale spațiului filmic, ci și celor ale timpului, utilizând cum atestă Mircea Eliade „...un timp concentrat și în același timp rupt, care provoacă o profundă rezonanță la spectator” (Eliade 1991: 178), ceea ce îi garantează înscrierea în Marele Timp al umanității.

Bibliografie:

Cioran E. Literatura diasporei. Craiova: Prometeu, 1996.

Eliade M. Mitul eternei reîntoarceri. Mituri, visuri și mistere. București: Editura științifică, 1991.

Kundera M. Viața e în altă parte. București: Humanitas, 2007.

Plămădeală A.-M. Mitul și filmul. Chișinău: Epigraf, 2001.

Date despre autor: Ana-Maria PLĂMĂDEALĂ, doctor habilitat în studiul artelor, cercetător științific principal, Institutul Patrimoniului Cultural, Republica Moldova.

email: anamaria.plamadeala@mail.ru

ORCID: 0000-0002-5861-0624

ELEMENTUL AUTOHTON ÎN CÂNTAREA DE STRANĂ BIZANTINĂ DIN AREALUL ROMÂNESC ÎN SECOLELE XVI-XVII

<https://doi.org/10.52603/pc22.16>

Violina GALAICU
Institutul Patrimoniului Cultural

The autochthonous element in Byzantine pew singing from the Romanian area in the XVI - XVII centuries

A first and precious Romanian contribution to the Byzantine musical heritage of the designated period is contained in the codices from medieval Putna (most of them date from the XVI century).

The psalters of Putna, led by Evstatie Protopsaltu, developed, through joint effort, a special melodic style, recognizable in the landscape of Eastern European Byzantine sound art. The songs written or transcribed in Putna (with texts in Greek and Slavonic) stand out for their melismatic luxuriance, the variety of rhythmic structures, the improvisational momentum in the melodic proliferation.

Even if it does not bring into the equation phenomena of the scope of the Musical School of Putna, the XVII century makes the decisive turning point towards the Romanization of religious singing of the Byzantine tradition. Among the catalyzing circumstances of the process are: the reforming current coming from the West through Transylvania, the grounding of printing in the Romanian countries, the crystallization of the Romanian literary language, the act of uniting with Rome of a part of Transylvanian Romanians.

The socio-cultural and identity ferment of the XVI – XVII centuries prepared the spiritual effervescence of the Brancovean era and the launch of the first collection of sacred chants with Romanian text - *the Romanian Psalticha* by Filotei sin Agăi Jipei.

Keywords: psaltic music, Romanian area, XVI – XVII centuries, medieval Putna Musical School, autochthonous specifics, identity element, the transition to pew singing in the Romanian language.

Ne-am propus, prin prezentul demers, să fixăm momentul în care, în muzica religioasă de tradiție bizantină din spațiul românesc, se profilează un specific autohton, o notă caracteristică zonală, care o singularizează în contextul stilistic panortodox în care s-a încadrat. Acest moment e de căutat în secolele XVI-XVII și, în ceea ce urmează, vom veni cu argumentele de rigoare.

O primă și prețioasă contribuție românească la patrimoniul muzical bizantin din perioada desemnată se conține în codicele provenind de la Putna medievală. Sunt cunoscute, la această oră, douăsprezece manuscrise – majoritatea datează din secolul al XVI-lea – păstrate în Biblioteca mănăstirii, dar și la Iași, București, mănăstirea Dragomirna, insula Lesbos, Leipzig, Sofia, Moscova.

Psalții putneni, în frunte cu Evstatie Protopsaltul, au elaborat, prin efort conjugat, un stil melodic aparte, care nu se mai reeditează în alte manuscrise (vezi Ciobanu, 1981: 5-14) și e recognoscibil în peisajul artei sonore bizantine est-europene. Cântările scrise sau transcrise la Putna (cu texte în greacă și slavonă) se remarcă prin luxurianța melismatică (implicând dificultăți interpretative), varietatea structurilor ritmice, fantezie improvizatorică în proliferarea melodică și, ca element compensatoriu, rigoarea arhitectonică. Apare întrebarea, dacă stilul respectiv se revendică, în vreun fel, de la datul muzical local.

Răspunsul e negativ. Elaborate în baza ehurilor, a tiparelor modale și cadențiale presupuse de acestea, racordate la prozodia limbilor sacre oficiale – greaca și slavona – cântările putnene nu par a fi marcate în niciun fel de spiritul și litera muzicii indigene. Totuși, predilecția psaltilor putneni pentru pasul mic al mișcării melodice, frecvența utilizării unor combinații diastematice, evitarea salturilor prea mari, fac plauzibilă ipoteza potrivit căreia materia fonică a cântărilor la care ne referim s-a impregnat întrucâtva (și asta s-a întâmplat involuntar) de muzicalitatea limbii materne a scribilor, limba română (vezi Ciobanu, 1979: 253; Cosma, 1973: 160-162).

O altă dimensiune insolită, depistată în unul dintre *Antologhioanele* atribuite lui Evstatie (M 350), este scrierea cifrată (criptografia), folosită pentru adnotări și marginalii. Protopsaltul Putnei medievale excelează și ca mănuitor al unor scrieri secrete preexistente, și ca inventator al unor cifruri noi. Cu totul remarcabilă apare diversitatea limbajului criptic folosit de Evstatie: cele 87 de criptograme însumează 108 combinații criptografice, în 7 alfabetele – 17 în alfabetul taraber, 11 în Grec Key, 10 – în glagolitic, 26 – în pseudoglagolitic 1, 30 – în pseudoglagolitic 2, 7 – în numeric și 7 – în alfabetul chirilic (vezi Moisescu, 1991: 19-20). Vocația de criptograf a lui Evstatie a suscitat interesul mai multor medieviști de marcă, în special slaviști (vezi Kaluzniaki, 1985: 42-65; Iațimirski, 1985: 66-95; Pava, 1962: 335-347; Pennington, 1985: 148-153; Ciobanu, Ionescu, 1983: 498-503) și a constituit un punct de atracție suplimentar pentru cercetătorii operei sale.

Deși mai persistă echivocuri în ceea ce privește semnificația unor criptograme sau a unor noțiuni aparte, conținute în criptograme (vezi Ciobanu, 1979: 368-372), funcțiile adnotărilor cifrate sunt, în principiu, clare. Ele indică: „a) paternitatea unei cântări; b) sărbătoarea căreia aparține o anumită cântare; c) începutul, ca și sfârșitul unei cântări sau grup de cântări; d) eful sau glasul în care este scrisă cântarea” (Ciobanu, 1979: 368). Unele criptograme țin locul de mărturie biografice, din care au și fost recoltate puținele date despre viața și activitatea lui Evstatie.

Ca și neumele muzicale, textele criptice codifică o anumită informație pentru ca aceasta să nu fie accesibilă decât celor inițiați. Tactica ermetizării conținutului manuscriselor muzicale, adoptată de Evstatie și ceilalți putneni, se justifică în contextul mentalităților epocii. La acea oră dimensiunea ezoterică a meșteșugului muzical (văzut fie ca artă interpretativă, fie ca travaliu componistic, fie ca iscusință didactică) era cultivată și speculată: din moment ce novicele nu putea avansa în domeniu fără sprijinul unei persoane consacrate, maestrul era îndreptățit să pretindă o recompensă substanțială pentru inițiere. În scopul protejării secretelor meseriei cantorii ruși, spre exemplu, foloseau manuscrise elaborate intenționat cu abateri de la normele consfințite. Criptografia lui Evstatie, operantă și pe planul fixării melodice a cântărilor, și pe planul comentariilor marginale, este un fenomen de același ordin și trebuie considerată ca atare (vezi Ciobanu, 1979: 376-377).

Secolul al XVII-lea vine cu un spor decisiv în ceea ce privește acumularea elementului identitar și a specificității etnice în aria stilistică de care ne ocupăm. De fapt, menirea și miza acestui tronson este tranziția către cântarea de strănă în limba română.

Unul dintre catalizatorii procesului de românizare a cultului și a muzicii puse în slujba lui a fost curentul reformator venit din Apus prin Ardeal (vezi Brâncuși, 1993: 118-119; Cosma, 1973: 143-145; Ghircoiașiu, 1963: 100-102; Ciobanu, 1974: 282, 299). Chiar dacă nu au aderat la reformă, românii – cu precădere cei transilvăneni – au știut să profite de avantajele culturale ale acesteia (vezi Ghircoiașiu, 1963: 100).

În orice caz primele cântări sacre cu text românesc se desprind din colecția *Odae cum harmoniis* (1548), culegere de melodii aranjate polifonic pentru patru voci, atribuită lui Iohannes Honterus, promotorul Reformei în rândul sașilor transilvăneni. Antologia a fost întocmită pentru uzul școlii brașovene, iar piesele pe care le include sunt preluate din culegeri apusene de melodii pe metrii antici (vezi Tomescu, 1991: 270-274; Ghircoiașiu, 1963: 101-103; Brâncuși, 1993: 119-120; Cosma, 1973: 156-158). Vasile Tomescu înclină să creadă că o parte din piesele asociate metrilor antici este scrisă de autori transilvăneni (vezi Tomescu, 1991: 271). Polifonia cântărilor „este redusă la forma primitivă izoritmă a vechilor laude și frottole populare. Scopul acestei simplități era didactic și propagandistic. Școlarii învățau să scandeze odele lui Horațiu și Virgiliu cuprinse și ele în colecție. Prevăzute apoi cu versuri propagandistice religioase, ele (melodiile – *n.n.*) puteau fi cu ușurință cântate de masa credincioșilor” (Ghircoiașiu, 1963: 102). Și cum prozelitismul luteran și calvin miza pe avantajele cântării în limba enoriașilor, au fost elaborate versiuni românești ale unor piese din colecție, acestea fiind marcate – după cum era de așteptat – de anumite stângăcii și inadvertențe prozodice (vezi Ghircoiașiu, 1963: 101). Una dintre cântările care a circulat cu versuri românești – oda *Ia de pre noi tu, Doamne, mânia ta* – a fost depistată și apoi transcrisă de Romeo Ghircoiașiu (vezi Ghircoiașiu, 1963: 102).

Tot un produs al mișcării de reformare în Ardeal este și colecția cunoscută sub numele „Fragmentul Teodorescu”, având doar 8 pagini și cuprinzând cântări traduse în limba română (dar ortografiate în maghiară) din *Cartea de cântece calvine* a lui Francisc David, care, la rândul-i, a fost inspirată din *Cartea de cântece* a lui Szegedi Gergely (vezi Barbu-Bucur, 1989: 92).

O serie de mențiuni arată că la Brașov, pe la mijlocul secolului al XVI-lea, se citea românește *Evanghelia* și *Apostolul*, se rostea în limba enoriașilor *Crezul* și *Tatăl nostru* (pe acesta din urmă îl aflăm tipărit în *Întrebare creștinească*, Brașov, 1559) (vezi Barbu-Bucur, 1989: 92).

La biserica și la școala din Șchei se cânta după *Octoiul mic* (sau *Octoiul românesc*), transcris de Oprea Diacul la 1570 și tradus, după unele supoziții, între 1566 și 1571 (vezi Mareș, 1969: 239-251; Mareș, 1973: 249-254; Mareș, 1978: 555-560), iar după altele – în prima jumătate a secolului al XVI-lea (vezi Roman, 1971: 101-106; Roman, 1974: 443-446). *Octoiul românesc* a tins să înlocuiască la strănă (și chiar a înlocuit cu timpul) *Octoiul slavonesc*, Brașovul afirmându-se, astfel, ca unul dintre primele centre care a contribuit susținut la încetățenirea cântării sacre în limba română (vezi Barbu-Bucur, 1989: 93).

Despre grija românilor transilvăneni pentru introducerea limbii materne în cultul ortodox ne vorbește și următorul fragment din prefața *Psaltirii românești*, tipărite la Al-

ba-Iulia în 1651: „...Rugăciunile și cântările și alte slujbe... cu vină se vor păgubi cea ce slujesc... în limbă străină, neînțelegând-o” (apud Barbu-Bucur, 1989: 94).

Pentru Țara Românească și Moldova cele dintâi atestări care probează practicarea cântării sacre în limba locului sunt de dată mai recentă. Printre aceste atestări se numără cea a călugărului misionar Marco Bandini, care în jurnalul său de călătorie prin Muntenia și Moldova pomenește de ziua de Bobotează din anul 1647, zi în care „un copil de șapte ani cu înfățișarea frumoasă... cânta cu o voce răsunătoare în limba valahă: *Slavă întru cel de sus*” (apud Barbu-Bucur, 1989: 93).

O altă mărturie vine de la Arhidiaconul Paul de Alep, care l-a însoțit pe Patriarhul Antiohiei în călătoria acestuia prin țările române între 1650 și 1660. Conform relatării Arhidiaconului, la biserica Domnească din Târgoviște, în 1653, „în ziua de Paști, *Canonul învierii* a fost cântat pe psaltichie în mod foarte plăcut la strana dreaptă grecește, iar la strana stângă – românește” (apud Barbu-Bucur, 1989: 94).

Afirmațiile lui Paul de Alep coincid (cu specificarea că distribuirea cântăreților în strane e inversată) cu cele ale lui Dimitrie Cantemir, care, în *Descrierea Moldovei*, susține că se obișnuia ca la Curtea domnească să cânte în strana dreaptă corul cântăreților moldoveni, iar la strana stângă, corul cântăreților greci, în amândouă limbile (vezi Cantemir, 1973: 229).

La oficializarea limbii române în biserică a contribuit și apariția tiparului în teritoriile locuite de români, chiar dacă primele imprimări care au circulat la noi au fost slavone. Nu toate circumstanțele legate de începuturile tipografiei în țările române sunt elucidate, de aceea aserțiunile istoricilor se arată, uneori, contradictorii. Astfel, dacă autorii scrierilor istorice la temă (vezi Cartoian, 1996: 96-97; Brâncuși, 1993: 104-105; Ciobanu, 1974: 282) sunt solidari în a afirma că tiparul este adus din Veneția, prin meșteri tipografi sârbi, că introducerea lui răspundea unei necesități imperioase de multiplicare a cărților de cult într-o epocă în care turcii nimiciseră și împrăștiaseră vechile manuscrise, nu mai aflăm aceeași concordanță de păreri în ceea ce privește locul în care au ieșit de sub teasc cele dintâi tipărituri românești.

În „Istoria literaturii române vechi” Nicolae Cartoian face următoarea reconstituire a evenimentelor.

„Încă din 1483, călugărul Macarie, care însoțea în Italia pe tânărul principe munte-negrean Gheorghe Crnojević, supraveghea la Veneția tipărirea unui liturghier slav. Câțiva ani mai târziu, Gheorghe Cronojević, care văzuse înflorirea culturală a Italiei și care era căsătorit cu o nobilă venețiană..., urcându-se pe tronul tatălui său și dorind să răspândească lumina culturii în țara sa, aduce tiparul din Veneția și-l instalează în preajma Cetinjei, în mănăstirea întemeiată de tatăl său. Acolo, sub supravegherea călugărului Macarie, apar trei cărți religioase: un *Molitvenic*, un *Octoih* în 1494 și o *Psaltire* în 1495; dar, în 1496, pătrunderea turcilor în munții Muntenegrului distruge aceste începuturi culturale.

[...] ...Călugărul Macarie, rămas fără protectori și urmărit de turci, a luat ... drumul pribegiei spre Veneția, ... și de-acolo, mai târziu, fiindcă singurele țări ortodoxe peste care nu se întinsese stăpânirea turcească erau principatele române, aici la noi, în Muntenia, pe vremea când domnea Radu cel Mare, și-a găsit adăpost pentru munca lui culturală.

[...] Aci, cu o tipografie cumpărată de Radu cel Mare, poate din Veneția – și nu cu vechile buchii de tipar din Cetinje, care se rătăciseră – și-a început călugărul Macarie noua sa activitate.

Din tipografia lui Macarie, pe timpul lui Radu cel Mare și al urmașilor săi, au apărut numai trei cărți bisericești: *Liturghierul* început sub Radu cel Mare și încheiat sub Mihnea cel Rău, la 10 noiembrie 1508, un *Octoih* în 1510, în domnia lui Vlad-Vodă, și un *Evangheliar* în 1512, sub domnia lui Neagoe Basarab. Tipografia funcționează deci patru ani, între 1508-1512; apoi, în împrejurări care nu ne sunt cunoscute, încetează” (Cartoian, 1996: 96-97).

Pe aceleași date se întemeiază referirile la incunabilele românești în lucrările muzicologilor (vezi Ciobanu: 1974: 282; Brîncuși, 1993: 104;). Or, Vasile Tomescu, bazându-se pe cercetările efectuate de Virgil Molin și Dan Simionescu (vezi Molin, Simionescu, 1958: 1008) susține că nu în Țara Românească, ci la Veneția au fost tipărite cele trei cărți bisericești, *Liturghierul*, *Octoihul* și *Evangheliarul*, citate pretutindeni (vezi Tomescu, 1991: 226). „Imprimarea a fost executată cu tiparul uneia dintre marile case de editură din Veneția, după toate probabilitățile la Torresani-Aldus Manutius, casă specializată deasemeni în tipărirea în glagolitică. [...] Cele trei cărți ale lui Macarie au la bază cărți-manuscrise românești realizate de autori cunoscuți ca tipici pentru arta caligrafică și a miniaturii, cultivată în școlile din mănăstirile moldovenești (creație denumită „sursa moldovenească”). [...] Materialul de tipar (litere și clișee xilografiate) a fost creat ad-hoc grație tehnicii absolut neîntrecută a specialiștilor din Veneția în epoca incunabilelor. Hârtia este deasemeni autentic italiană” (Tomescu, 1991: 226). Funcția lui Macarie pare să se restrângă, în acest caz, la avizul unei autorități din ritul ortodox, precum și la atribuția auxiliară de a prospecta piața în interesul editurii Torresani – Manuzio (vezi Tomescu, 1991: 226).

Același Vasile Tomescu face și o succintă caracterizare a fiecărei cărți din triadă. Se știe, deci, că *Liturghierul* în 16 caiete, terminat de tipărit în 1508 „cuprinde tipicul slujbei divine din care face parte și slujba diaconului, precum și liturghiile Sfântului Ioan Gură de Aur, Sfântului Vasile cel Mare și Sfântului Grigore Dialogul” (Tomescu, 1991: 226). *Octoihul* în 25 de caiete, tipărit din porunca lui Ioan Vlad Voievod în 1510 „cuprinde cântările utreniei și vecerniei de fiecare zi ca introducere la liturghie pe opt glasuri, care se orânduiesc în opt săptămâni consecutive și ca adaos – 11 cântări ale lui Leon Despotul cel Înțelept. Particularitatea *Octoihului*... constă în faptul că cuprinde numai Glasul 1 pentru toate zilele săptămânii, iar Glasurile 2-8 numai pentru cântările zilelor de sâmbătă și duminică, fiind astfel un *Octoih* mixt” (Tomescu, 1991: 226). În prefața *Octoihului* se spune că acesta este adresat celor tineri, maturi și bătrâni „care citesc sau cântă”. *Evangheliarul* în 37 caiete, tipărit în 1512, se remarcă prin faptul că expune, în Epilog, opinia domnitorului țării, care consideră o binefacere apariția unor „cărți pentru slăvirea și folosul cititorilor” (apud Tomescu, 1991: 226).

Oricare ar fi fost locul tipăririi primelor cărți sacre românești, nu se dezmințe rolul lor major (în special al *Octoihului*) în unificarea practicii de cult și a cântării religioase de pe tot întinsul teritoriilor românești.

S-au mai făcut tentative de înființare a unor tipografii la Sibiu, în 1529, la Brașov, în 1539 (tipografia lui Honterus), la Târgoviște, în 1545 (tipografia lui Dimitrie Liubavici) (vezi Tomescu, 1991: 268, Cartoian, 1996: 97). La tipografia de la Brașov a fost imprimată, în 1548, antologia *Odae cum harmoniis* la care ne-am referit ceva mai sus și care este și prima tipăritură de note muzicale, realizată în spațiul românesc (vezi Tomescu, 1991: 270).

După o perioadă de tatonări, meșteșugul tipăritului se va împământenii la noi grație activității prodigioase a diaconului Coresi în Transilvania (vezi Cartoian, 1996: 97-108), grație efortului domnitorilor Matei Basarab și Vasile Lupu, adepți ai multiplicării cărților de ritual cu ajutorul tiparului, grație demersurilor cărturărești ale mitropolitului Dosoftei, de mare importanță pentru configurarea literaturii religioase autohtone.

Maturizarea gândirii și expresiei literare românești vizează direct geneza cântării sacre în limba locului. Dat fiind că, înainte să apară o asemenea cântare, trebuia să se fi înfiripat și cizelat însăși limba literară a românilor, a cărei devenire a urmat un drum sinuos. Pentru a rezuma: „Sub influența ideilor puse în circulație de reformă, maramureșenii au pus în secolul al XV-lea temeliile literaturii românești, tălmăcind Sfintele Scripturi în graiul strămoșesc. Traducerile lor, răspândite în copii manuscrise, au fost tipărite de către diaconul târgoviștean Coresi în a doua jumătate a secolului al XVI-lea. Textele maramureșene erau scrise într-o limbă noduroasă, cu caractere arhaice și dialectale. Coresi a înlăturat, cât a putut, particularitățile arhaice și dialectale, transpunând textele în graiul muntean, care se ridică astfel la rangul de limbă literară. Textele lui Coresi au intrat la rândul lor în mâinile mitropolitului Varlaam și astfel de la Varlaam la Simeon Ștefan, de la aceștia la mitropolitul Dosoftei și în sfârșit până la Biblia lui Șerban și până la Antim Ivireanu, timp de două veacuri și jumătate, a fost o continuă elaborare a textelor sacre, o continuă frământare de a găsi, pentru cugetarea biblică în formă națională, nu numai cuvântul cel mai expresiv și cel mai precis, dar cuvântul care să fie în același timp înțeles în toate ținuturile românești...” (Cartoian, 1996: 203).

În sfârșit, tot secolul al XVII-lea, mai exact – răspântia secolelor XVII-XVIII – a pus la încercare și a reconfirmat vigurozitatea rădăcinilor tradiției bizantine în arealul locuit de români. Ne referim la actul unirii cu Roma a unei părți a românilor din Ardeal.

În contextul pluriethnic și pluriconfesional al Transilvaniei aceluia moment istoric românii reprezentau națiunea frustrată pe plan politic, social și economic și asta din cauza că ortodoxia pe care o îmbrățișau nu figura printre religiile recepte, adică recunoscute oficial în Imperiul habsburgic. Aspirațiile spre egalizarea în drepturi cu sașii și ungurii, pe de o parte, atracția ancestrală pentru lumea valorilor latine, pe de alta, au determinat convertirea (începută la 1698 și definitivată la 1701, la data emiterii Diplomei leopoldine) unora dintre ortodocșii transilvăneni la catolicism. Asigurând românilor avantajele jinduite, convertirea nu s-a soldat, după cum preziceau clericii ortodocși, cu dezrădăcinarea culturală. Adoptia noii confesiuni nu a fost dublată de preluarea apanajului ritualic al bisericii apusene, păstrându-se vechile obiceiuri, respectiv – și cântarea de strană monodică.

De altfel, nestrămutarea ritului bisericesc din matca tradițională a fost una dintre condițiile acceptării unirii de către prelații ardeleni: „Și așa ne unim acei ce scriși mai sus, cum toată legea noastră, slujba bisericii, liturghia și posturile și darul nostru să stea pre loc. Ieară că n-ar sta pre loc, aceale, nici aceste pecete să n-aibe nici o tărie asupra noastră...” (apud Cosma, 1973: 250). Sau: „... obiceiul bisericii noastre a Răsăritului să nu se clinească. Ci toate țăremoniile, sărbătorile, posturile, cum până acum, așa și de acum nainte să fim slobozi a le ținea după calindarul vechiu...” (apud Cosma, 1973: 250).

Astfel a luat ființă greco-catolicismul, formula de compromis doctrinar mult acuzată și contestată de Biserica Ortodoxă, vechetoare la monolitismul confesional al românilor.

Cu toate aprecierile controversate, preluate de istoriografia muzicală (vezi Cosma, 1973: 248-250; Ciobanu, 1974: 300-301; Brâncuși, 1993: 152-153; Barbu-Bucur, 1989: 107) profitabilitatea unirii cu Roma apare neîndoiește sub raport civilizator, social și istoric. Dar și pe plan cultural această variantă de spiritualitate se arată fericită, menținând fenomenul liturgic bizantin și tradiția Sfinților Părinți și, totodată, revigorând latinitatea funciară a creștinismului românesc.

Cum greco-catolicismul s-a alimentat din și a alimentat febra identității, a creării conștiinței naționale, el a potențat lupta pentru introducerea limbii române în biserică și, implicit, în cântarea ritualică.

Cu referire la toată perioada analizată în acest expozeu, se poate afirma că fermentarea socială, lingvistică, cărturărească, literară și muzicală care o caracterizează a pregătit efervescența culturală din epoca brâncovenească și apariția primei culegeri de cântări religioase cu text românesc – *Psaltichia rumânească* de Filotei sin Agăi Jipei.

Bibliografie:

Barbu-Bucur S. Cultura muzicală de tradiție bizantină pe teritoriul României în secolul XVIII și începutul secolului XIX și aportul original al culturii autohtone. București: Editura Muzicală, 1989.

Brâncuși P. Muzica românească și marile ei primeniri, vol. I. Chișinău: Editura Lumina, 1993.

Cantemir D. Descrierea Moldovei (ed. D.M. Pippidi). București: Editura Academiei RSR, 1973.

Cartoian N. Istoria literaturii române vechi. București: Editura Fundației Culturale Române, 1996.

Ciobanu Gh. Introducere (studiu introductiv). În: „Izvoare ale muzicii românești”, vol. IV. Școala muzicală de la Putna. Manuscrisul nr. 1-26 Iași. Documenta, ediție îngrijită, prefăcută și adnotată de Gheorghe Ciobanu, Marin Ionescu și Titus Moisesescu. București: Editura Muzicală, 1981, pp. 5-14.

Ciobanu Gh., Ionescu M. Adnotări. În: „Izvoare ale muzicii românești”, vol. V. Antologhionul lui Evstatie protopsaltul Putnei. Documenta, ediție îngrijită, prefăcută și adnotată de Gheorghe Ciobanu și Marin Ionescu. București: Editura Muzicală, 1983, pp. 498-503.

Ciobanu Gh. Studii de etnomuzicologie și bizantinologie, vol. I. București: Editura Muzicală, 1974.

Ciobanu Gh. Studii de etnomuzicologie și bizantinologie, vol. II. București: Editura Muzicală, 1979.

Cosma O.L. Hronicul muzicii românești, vol. I. București: Editura Muzicală, 1973.

Ghircoiașiu R. Contribuții la istoria muzicii românești, vol. I. București: Editura Muzicală, 1963.

Iașimirski A. Șase articole despre scrierea slavă și rusă. În: „Izvoare ale muzicii românești”, vol. X. C. Buescu. Scrieri și adnotări despre muzica românească veche. Documenta et transcripta. București: Editura Muzicală, 1985, pp. 66-95.

Kaluzniaki E. Contribuții privind scrierea secretă mai veche a slavilor. În: „Izvoare ale muzicii românești”, vol. X. C. Buescu. Scrieri și adnotări despre muzica românească veche. Documenta et transcripta. București: Editura Muzicală, 1985, pp. 42-65.

Mareș A. Critica autenticității și a datării textelor vechi. Pe marginea a două articole recente. În: „Limba română”, București 27, nr. 5, 1978, pp. 555-560.

Mareș A. Precizări în legătură cu prima traducere românească a Octoihului. În: „Limba română”, București 22, nr. 53, 1973, pp. 249-254.

Mareș A. Un Octoih românesc din secolul al XVI-lea. În: „Limba română”, București 18, nr. 3, 1969, pp. 239-251.

Moisescu T. Creația muzicală românească de tradiție bizantină. În: „Studii și cercetări de istoria artei”. Seria Teatru, Muzică, Cinematografie, tomul 38, 1991, pp. 15-39.

Molin V., Simionescu D. Tipăriturile ieromonahului Macarie pentru Țara Românească. În: „Biserica Ortodoxă Română”, LXXVI, oct-nov. 1958, pp. 1006-1113.

Pava R. Cartea de cântece a lui Evstatie de la Putna. În: „Studii și materiale de istorie medie”, vol. V. București, 1962, pp. 335-347.

Pennington A.E. Muzica în Moldova medievală. Secolul al XVI-lea. București: Editura Muzicală, 1985.

Roman I. Structura hârtiei și vechimea manuscriselor nedatate. În: „Limba română”, București 23, nr. 5, 1974, pp. 443-446.

Roman I. Un manuscris din secolul al XVI-lea: Micul Octoih brașovean. În: „Studii de slavistică”, vol. II. București, 1971, pp. 101-106.

Tomescu V. Muzica românească în istoria culturii universale. București: Editura Muzicală, 1991.

Date despre autor: Violina Galaicu, doctor în studiul artelor, cercetător științific coordonator, Centrul Studiul Artelor, Institutul Patrimoniului Cultural (Chișinău, Republica Moldova)

e-mail: violina.galaicu@gmail.com

ORCID: 0000-0001-9131-5494 ??

VALENȚE ESEISTICE ÎN CREAȚIA CINEASTULUI VLAD DRUC

<https://doi.org/10.52603/pc22.17>

Dumitru OLĂRESCU
Institutul Patrimoniului Cultural

ESSAY VALENCES IN THE CREATION OF FILMMAKER VLAD DRUC

Summary: An analytical approach to several variants of the definition of the essay facilitated the identification of its essential features. Essay writers interpret topics in an individual way, relying more on erudition, imagination, and associations. Thanks to the thematic freedom and the ways of expression, the essay evolves between the two forms of knowledge: scientific and artistic.

All these particularities are also common to the cinematographic essay, asserting themselves with the appearance of the author's film. The constitution of the film-essay also requires a special attitude towards the ways of cinematic expression, as well as its formal elements.

In domestic cinema, essayistic tendencies can be identified in the films of several directors. However, the filmmaker Vlad Druc asserted himself completely in the field of this type of non-fiction films. Most of his films contain some of the essential particularities of the essay, and a good part of them, integrating these qualities, can be called essay films in the notional sense: *Ion Creangă*, *Ploi de dor*, *Firul viu*, *Goblen*, *Meșterul anonim*, *Moara*, *Cheamă-i*, *Doamne, înapoi*, *Ștefan cel Mare*, *Obsesie*, *Vai*, *sărmana turturică*, etc.

Keywords: film-essay, cinematographic language, author's film, Vlad Druc, new painting.

Cercetarea a mai multor variante de concepte și definiții ale eseului, efectuate de-a lungul timpurilor de către mai mulți exegeți în domeniu, ne-a facilitat identificarea particularităților esențiale ale acestui tip de studiu, ce a debutat cu milenii în urmă în literatură, ca apoi să se răspândească aproape în toate genurile de artă, dar și în alte domenii, precum filosofia, estetica etc. S-a manifestat drept un studiu de proporții reduse cu ideea de încercare, tentativă sau exercițiu asupra diverselor probleme, realizat într-un mod liber, flexibil și necondiționat de exhaustivitate.

Autorii de eseuri interpretează subiectele într-o formă individuală originală, bazându-se mai mult pe erudiție, imaginație și asocieri. Grație libertății tematică, a fondului ideatic și a modalităților de expresie, eseul evoluează între cele două forme de cunoaștere: științifică și artistică.

Alte condiții ale eseului au fost elucidate de către Adrian Marino, teoretician și istoric literar român, care a afirmat: „Impulsul de bază, tendința eseistică fundamentală este în mod necesar cunoașterea. Orice eseu constituie un act de cunoaștere, de un anume tip: orientat spre universal prin metode individuale. Poate mai bine spus: o aspirație spre general prin procedee particulare. Atitudinea specific eseistică este: ridicare la universalitate prin particularizare, dezbatere de „probleme conceptuale”, formulate și rezolvate în funcție de „ocazii” și „situații concrete”. (Marino1973: 608)

Tot Adrian Marino evidențiază în conținutul eseului „intersecția structurii imagistice și ideologice, o interferență de lirism și reflecție” (Marino1973: 608).

Iar filosoful german Theodor Adorno atestă caracterul de erezie al eseului, adică evitarea normelor, stereotipurilor în conținut, cât și formale.

Toate aceste particularități sunt comune și eseului cinematografic, ce s-a afirmat odată cu apariția filmului de autor, impunându-se prin aprofundarea conceptelor și viziunilor cineștilor asupra unor fenomene semnificative din universul uman al societății.

Filmul de autor reflectă personalitatea artistică a creatorilor săi. În cele mai frecvente cazuri - cea a regizorului, care adesea este și autorul scenariului, iar uneori apare și în calitate de director de imagine. Adică se manifestă drept autor total al filmului.

Noțiunea de film de autor include tentația autorului spre o tematică preferată și coerența unui stil original.

Respectarea condițiilor nominalizate au determinat ca această categorie de filme documentare sau de ficțiune să fie considerate drept „cinema de elită”. Și aici e cazul să remarcăm că nu în zadar filmul-eseu s-a afirmat odată cu apariția filmului de autor din moment ce calitățile lor artistico-estetice sunt omogene.

În cinematografia de nonficțiune autohtonă pot fi identificate unele tendințe eseistice în filmele regizorilor: Vlad Ioviță, Gheorghe Vodă, Anatol Codru, Iacob Burghiu ș.a. Dar în domeniul acestei specii de film de nonficțiune s-a afirmat cineastul Vlad Druc. Majoritatea filmelor sale conțin unele dintre particularitățile esențiale ale eseului. Iar o bună parte dintre ele, integrând totalmente aceste calități, pot fi considerate filme-eseu în sensul noțional: *Ion Creangă*, *Ploi de dor*, *Firul viu*, *Goblen*, *Meșterul anonim*, *Moara*, *Și neobosite mâinile tale*, *Cheamă-i*, *Doamne, înapoi*, *Ștefan cel Mare*, *Obsesie*, *Vai*, *sărmana turturică* ș.a.

Mai întâi vom menționa caracterul nonconformist sau de heterodox al cineastului Vlad Druc, care, în pofida condițiilor ideologice, nu și-a prea permis să meargă la compromis, să se lanseze cu filme la comandă. S-a afirmat prin abordările preferințelor sale tematice, cât și prin modalitățile originale de expresie cinematografică, explorând profund toate componentele audiovizuale ale demersului filmic, reușind să obțină acea simfonie audiovizuală caracteristică creației sale cinematografice.

În lungmetrajul *Ion Creangă*, regizorul, căutând cele mai adecvate echivalente audiovizuale pentru interpretarea fenomenului Ion Creangă prin limbaj cinematografic, apelează la unele materiale iconografice, locuri filmate „pe viu”, la unele secvențe de filme de ficțiune, dar, în mare parte, a culeș să utilizeze creativ și unele lucrări de pictură naivă ale plasticienilor iugoslavi și români, afirmată prin nostalgia simplității fruste și a expresiei, ce restituie valorile vieții autentice, dar și ale imaginarului – fapt, care în concepția regizorului Vlad Druc, această artă dispune de unele afinități comune cu lumea percepută de marele povestitor humuleștean, găsindu-i ambianțe sugestive în structurile discursului său cinematografic.

Regizorul a conștientizat faptul că arta naivă este expresia unui spirit ingenuu și că plasticianul, inspirat de realitate, creează o lume fermecătoare, amintind adesea de basmele lui Creangă.

Cineastul Vlad Druc a intuit într-un fel opinia lui Victor Ernest Mașek, exeget în domeniul artei naive, care a elucidat reușit unele momente din omogenitatea conceptuală și plastică a operei crengiene și picturii naive în baza creației cunoscutului plastician

român Petru Mihut, relevând: „Lumea se așează cuminte în normalitate și calm, tabloul se citește linear, ca o poveste de Ion Creangă, succesivitatea imaginilor e cea a întâmplărilor narate. Dar narația însăși, felul cum ne sunt spuse toate acestea, limbajul formei și al culorii este și la el de structură autentic naivă. Pentru că transferul din realitate în tablou se face direct, nemeditat de nici o regulă și convenție de transfigurare plastică, văzute și imitate după opere consacrate ale artei culte” (Mašek 1989: 174)

După cum se știe, și creația lui Ion Creangă ne demonstrează refuzul autorului de a respecta canoanele literare la modă, precum și imitarea „operelor consacrate”.

Menționăm că aceste calități sunt comune și eseului, facilitându-i, într-o anumită măsură, calea regizorului spre configurarea și amplificarea calităților eseistice ale acestui discurs cinematografic, consolidându-i structura audiovizuală non-lineară, impunându-se prin formule libere de expresie cinematografică. Spre exemplu, la montarea materialelor atât de eterogene ca factură și semnificație, regizorul utilizează o modalitate de selecție și posibilitățile montajului absolut libere, individuale, refuzând orice canon. Aceeași atitudine se observă din partea regizorului și la integrarea prin montaj a secvențelor din filmele de ficțiune în contextul celorlalte imagini filmice. Dar, pentru a păstra caracterul eseistic cu iz de poveste al filmului, regizorul a evitat abuzul de secvențe din multele filme de diverse genuri (ficțiune, nonficțiune, de animație), create pe motivele operei lui Ion Creangă.

În acest film, lipsit intenționat de „capete vorbitoare” despre fenomenul Ion Creangă, se evidențiază și caracterul său auto-reflexiv - o calitate semnificativă a filmului-eseu.

Regizorul renunță la „capete vorbitoare atotștiutoare” și în lungmetrajul dedicat lui Ștefan cel Mare. Mai mult decât atât, el a cutedat să evoce luptele și biruințele marelui Voievod într-un mod foarte succint, elucidând în mod deosebit ceea ce acest domnitor a prețuit foarte mult: patrimoniul cultural-artistic, materia spirituală a poporului. Aceasta, prin voința regizorului Vlad Druc, devine tema principală a filmului, dar nicidecum expusă în mod academic...

Chiar în debutul filmului se creează o lume aparte, o stare cu reverberații mito-poe-tice, ce va conferi tonalitatea întregii narațiuni cinematografice: pe fundalul unui răsărit de soare apare imaginea unui zimbri furios, care, fiind filmat cu viteză încetinită (ralen-ti), „zboară” încet, creând impresia de extindere a timpului. Iar după cadru, printre acor-durile de nai, se deslușește rugăciunea „Tatăl Nostru”, șoptită sau plânsă de către artistul Gheorghe Zamfir. Și după această imagine apare inscripția din „Apus de soare”, devenită antologică: „Moldova n-a fost a strămoșilor mei, n-a fost a mea și nu e a noastră, ci a urmașilor noștri și a urmașilor urmașilor noștri în vecii vecilor”.

Imaginile filmice ne mărturisesc că marele Voievod, între bătălii, ridică o biserică sau frumoasele ctitorii. Înflorea pictura, miniatura de carte, copierea de manuscrise. Pe vremea lui, în Moldova activează distinși cărturari. Domnitorul era foarte conștient de faptul că numai cultura și credința poate ține trează conștiința de sine a neamului.

Regizorul Vlad Druc și operatorul Iulian Florea pentru prima dată „adună” pe ecran această bogăție, structurând-o, potrivit-i locul în ambianțe sugestive și personifi-când-o printr-un inspirat comentariu poetic pentru ca aceasta să prindă viață.

Prin imagini filmice de o deosebită splendoare, regizorul supune unei lejere her-meneutici imaginea acelor obiecte de artă, edificii de cult, materiale iconografice, care conțin valori spirituale, ce dezvăluie memoria unui trecut, identitatea unei epoci de aur.

În contextul operelor de artă din acele timpuri, regizorul introduce prin montaj imaginea răstignirii Domnului Iisus Hristos, obținând semnificația sacrificiului în numele creației.

Din imaginea focului mistuitor, regizorul face ca prin montaj să se desprindă ușor firave dantele, obiecte de artă. Apoi apare steagul lui Ștefan cel Mare. Iar comentariul literar, însoțit de psalmii lui Bach, se preface în poezie de suflet: „Piatră din trupul nostru așezată întru zidirea lăcașurilor sfinte. Culoare izvorâtă din sângele neamului nostru întru împodobirea lor. Fire de mătase, fire de argint, fire de aur urzite din sufletele noastre fără de prihană... Au, care balaur s-ar încumeta să le ardă cu limbile de foc? Au, care vânturi dușmane ale zbuciumatelor vremuri ar putea să le spulbere? Sărăcindu-ne memoria, îngenunchind demnitatea noastră, lăsându-ne goi și neputincioși în fața zilei de mâine?... Năprasnică oră bate la ușile noastre...”

Pe ecran persistă imaginea balaurului uriaș de pe icoana Sfântului Gheorghe.

Am abordat de mai multe ori experiența regizorului Vlad Druc, dirijarea efectivă a tuturor componentelor discursului cinematografic și, în mod special, la utilizarea posibilităților artistice ale montajului, concomitent, conștientizând pentru autorul de eseu cinematografic, necesitatea unei înalte erudiții, maturitate intelectuală, artistică și o deosebită măiestrie în utilizarea tuturor procedeelelor și modalităților limbajului cinematografic.

„Considerat o formă postclasică a documentarului (...), cinema-ul-eseu a invitat auto-reflexivitatea în locul neutralității, și asumarea unui parti-pris în abordarea subiectului, în locul misiunii convenționale a documentaristului de a adăuga informație nouă peste categoriile de cunoaștere deja existente” (Trocan 2020: 55), - afirmă exegetul Irina Trocan.

Despre arta broderiei, a țesăturilor tradiționale și a covoarelor au mai fost lansate filme și până la cele ale regizorului Vlad Druc *Firul viu* și *Goblen*, dar anume acestea supraviețuiesc grație atitudinii reflexive a regizorului în conceperea redării subiectului și a găsirii unor noi informații și imagini inedite pentru întregirea și aprofundarea narațiunii filmice.

În filmul *Firul viu*, spre exemplu, regizorul Vlad Druc, împreună cu operatorul Pavel Bălan, urmăresc o tânără – protagonista filmului, muncind la confecționarea costumului său național, în care, apoi, se va îmbrăca și va participa la hora satului, unde devenim martorii unei dezlănțuiri de numeroase ornamente cu diversele lor motive, culori și contururi grafice, care pe corpurile dansatorilor, aflați în ritmurile dansului, devin o captivantă simfonie audiovizuală. Astfel, procedeul a permis regizorului o apropiere de materia investigată, trecând-o prin interiorul său. Podoabele de pe costumele naționale obțin alte dimensiuni plastice și sonore, iar semnificațiile acestor bijuterii de artă populară devin mai ușor conștientizate.

Regizorul Vlad Druc pătrunde cu camera de filmat și în universul melosului popular prin filmele *Ploi de dor* și *Vai, sărmana turturică*, reușind și aici să aplice mai multe condiții ale eseului.

În primul film toate melodiile au fost selectate și structurate conform conceptului general al filmului despre aceea că poporul și-a plăzmuit cântece de la naștere până la moarte. Acest concept devine și axa dramaturgică a discursului cinematografic *Ploi de dor*.

Ținuta vestimentară, alegerea locațiilor pentru filmări s-a produs în mod liber, la voia interpreților, ținând cont de mesajul melodiei.

Regizorul meditează, expune ideile filmului prin interferența imaginilor din natură (soare, ploaie, nori, apă, pământ) cu cele ale oamenilor (bătrâni, copii, femei) pe fondalul melodiilor cu diversele lor mesaje de dor și de jale, despre naștere și despărțiri, despre viața omului...

Toate aceste interferențe și alternanțe de imagini și muzică, obținute într-un mod liber prin arta montajului, generează un act poetic audiovizual, care provoacă emoții, fiindcă perceperea poetică a lumii este o modalitate de reflectare și comunicare cu universul, invocând meditații, adesea filosofice, cu caracter transcendentă – fapt semnificativ în apropierea eseului de poezie, ambele posedând aceeași structură non-liniară, iar axa lor principală, îndreptată pe verticală, poate fi un sentiment, o idee expusă la modul reflexiv – particularitate importantă a eseului.

Pronunțate calități eseistice sunt caracteristice și filmului *Vai, sărmana turturică*, conceput de către regizor între doi poli opuși din perspectiva semiologică: pasărea cu semnificațiile sale de zbor, de ascensiune. Și la celălalt pol – sacrificiul în numele zborului, frumosului, în numele vieții.

Vina cea mare a îndrăgitei cântărețe, Maria Drăgan, a fost zborul ei pe aripile talentului și curajului său în fața cerberilor regimului totalitar. Desființarea ansamblului „Mugurel” din motive ideologice a fost pentru ea o grea lovitură...

Grav bolnavă se întoarce în satul de baștină și, uitată de toți, se stinge din viață la vârsta de numai treizeci și nouă de ani, lăsând lumii sufletul prin cântecele sale...

Toate acestea creează condițiile sacrificiului în numele artei, în numele frumosului...

Pentru a exprima aceste idei, regizorul Vlad Druc a evitat elogiile la adresa protagonistei, textele patetice. Filmul, în genere, e lipsit de comentariu literar. Regizorul a recurs la imagini cinematografice, care au exprimat mai mult decât cuvântul: zborul păsării în ceruri și sacrificiul mielului în fața mamei îndurerate a interpretei.

Autorul acestui film a evocat un caz particular – destinul dramatic al unei artiste în condițiile regimului totalitar, fiind conștient de mulțimea cazurilor similare, dar generalizarea a fost numai sugerată, lăsând-o pe seama spectatorului. Iar pornirea de la particular spre general tot face parte din calitativele studiului eseistic-identificate și în alte filme – eseu ale regizorului Vlad Druc.

Película *Cheamă-i, Doamne, înapoi* este consacrată mamelor autorilor filmului (scenaristului, regizorului și a operatorului). Un film cu dulci amintiri. Un film al tăcerii, al plânsului din noi... Un film – chemare spre mamele noastre rămase undeva departe, topindu-se încet în lacrima așteptărilor și furișându-se tot mai rar în visurile noastre contaminate astăzi de cruda realitate, uneori chiar apocaliptică...

Aceasta este și fondul ideatic, ce se află la baza conceptuală a filmului, care i-a permis regizorului o totală desfășurare a actului de auto-reflexie. „Or, totul sugerează o sete polivalentă, dar și pudică, sublimă de viață. Structurează cristalul în filigran al multitudinii fațetelor vieții. Autorii au atins virtuozitate în arta montajului. Însă arta acestora e rezultatul zbaterii curate sufletești de a scoate vălurile de pe taina existenței și a o reda lumii în expresie proprie” (Coroiu 1990: 5).

Regizorul, pornind de la particular, a făcut ca din film să se perceapă că nu e vorba numai de mamele autorilor filmului, ci de frumoasele și mereu obositele noastre mame, ale tuturor.

Cunoscutul filmolog român Romulus Rusan, meditând despre creația cinematografică a lui Vlad Druc, inclusiv despre acest film, va remarca unele tendințe eseistice, referindu-se la originalitatea modalităților de expresie: „...produc veritabile sfâșieri poetice, în care materia brută este constrânsă să intre în vâltoarea inspirației, să se subordoneze – ca remediu împotriva tezismului – unor acte de curajoasă originalitate artistică” (Rusan 1990: 8). Pe aceeași undă se află și criticul Gelu Dorian, care, după ce se pronunță despre reușitele conexiunilor artistice dintre componentele filmului – „...imaginile cinematografice împletesc în jurul melodiei o muzică vizuală pătrunsă de fiorul durerii, amărăciunii, resemnării depline”, va remarca tranșant despre filmul *Cheamă-i, Doamne, înapoi*: „un eseu tulburător și dureros”. (Dorian 1990: 43).

Despre importanța conexiunilor artistice și a altor „mecanisme interne” din structurile filmului-eseu s-a pronunțat și Irina Trocan: „Filmele-eseu plasează spectatorul în postura de a privi critic și de a crea conexiuni. Ele apelează la detournement (abatere) și largesc plaja de referințe culturale comune (fie că înțelegem prin asta șabloane narative sau trimiteri pop /canonice), dezuniformizează limbajul audiovizual și dezamorsează mecanismele interne ale imaginilor folosite” (Trocan 2020: 82).

Astfel, filmul-eseu, inspirat de anumite tematici și concepte individuale, provenite din diverse domenii și exprimate în moduri originale, face ca mesajul său, ce poate reflecta profund o impresie originală asupra subiectului abordat, o plăzmuire auto-reflexivă a imaginației umane/artistice, alimentată de o anumită doză de substanță emotivă, vine prin meditație, prin diverse contemplări, implantându-se profund și pe lungă durată în conștiința consumatorului de frumos.

Bibliografie:

- Coroiu I. Încotro, filmul românesc?. În: *Revista Noul cinema*, nr. 9, 1990, pp. 4-11.
Dorian G. Presentimentul respirației – depline. În: *Columna*, nr. 8, 1990, pp. 41-48.
Marino A. *Dicționar de idei literare*. București: Editura Eminescu, 1973.
Mašek V. E. *Arta naivă*. București: Editura Meridiane, 1989.
Rusan R. Cineastul Vlad Druc. În: *Ziarul România literară*, nr. 11, 15 martie 1990, p. 8.
Trocan I. *Audiovizualul în opoziție. Gândirea critică în eseuri video și cinema-eseu*. Cluj: Editura Idea Design Print, 2020.

Date despre autor: Dumitru OLĂRESCU, doctor în studiul artelor, cercetător științific coordonator, Centrul Studiul Artelor, Institutul Patrimoniului Cultural (Chișinău, Republica Moldova)
e-mail: dumitru.olareescu@yahoo.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9651-5364>

PĂDUREA – SPAȚIU AL PROVOCĂRILOR CINEMATOGRAFICE

<https://doi.org/10.52603/pc22.18>

Violeta TIPA

Institutul Patrimoniului Cultural

The forest as a space of filmic challenges

Summary: The image of the forest or of the woods is deeply implanted in the spiritual life, becoming for centuries a maternal symbol of our people. In most folk tales, the main characters, on their way to becoming, wander through a thick and dark forest, or the forest itself is the destination point, where the dramatic denouement, an unpredictable meeting or a love idyll will take place. A possible classification of the forest motif in cinematographic art is proposed from the perspective of various artistic functions. The works of the researcher-folklorist Vladimir Propp on the structure of folk tales point directly to the image of the forest as an inevitable space for the unfolding of the action. We find this space of transformations especially in the screening or interpretation of cult stories/fairy tales. We will elucidate this space, represented in various interpretations through the cinematic language. Our interest extends to films, which represent the interpretation of fairy tales in European cinema.

A separate chapter will be dedicated to films-tales, where the image of the forest is one full of mysteries, populated by the most diverse, equally mysterious characters, whose contact with human characters often constitutes the dramaturgical axis of the film.

Keywords: film, tale, cult fairy tale, film-tale, forest

Argument

Imaginea pădurii e profund implantată în viața omului. Aici el își găsea și adăpost, și hrană, și căldură, și refugiu. Or, pădurea a fost și rămâne cel mai temeinic contact al omului cu natura. „Codrul sau pădurea sacră este un centru de viață, o rezervă de răcoare, de apă și de căldură, asociate între ele ca un soi de matrice. De aceea pădurea este și un simbol matern. Ea este sursa unei regenerări...” (Chevalier, Gheerbrant 1995: 36-37). Anume acest fapt a făcut că aproape în toate etno mitologiile lumii pădurea să fie prezentă. Dacă vom recurge la miturile antice vom regăsi pădurea în cele mai diverse aspecte.

Astfel, templul lui Zeus din Olimpia era înprejmuit de o pădure – Altis – „de unde se culegeau ramurile de măslin ce încununau frunțile învingătorilor la jocurile olimpice” (Lăzărescu 2001: 37). Iar în pădurea din Caonia, Grecia „preoții și preotesele lui Zeus interpretau voința Zeului după mișcarea frunzelor stejarului care îi era sacru” (Lăzărescu 2001: 117).

O viziune total diferită descoperim într-o legendă orientală, unde infernul este „reprezentat printr-o pădure întunecoasă, cu plante spinoase și câini sălbatici, viespi și muște” (Lăzărescu 2001: 47).

Așadar, imaginea pădurii prezentă în mitologiile lumii, apoi în povești este tratată sub cele mai diverse aspecte (culori), începând cu acel spațiu luminos, îmbietor, unde individul își găsea satisfacție materială, dar și spirituală până la acel spațiu întunecos, plin de mistere și primejdii. Și, dacă în primul caz, frumusețea pădurii este de obicei utilizată pentru necesitățile individului (pentru hrană, căldură etc.), atunci în al doilea caz, avem o situație controversată: pădurea parcă se răzbună pentru că nu se respectă teritoriile, legile ei. Totodată, pădurea în multe cazuri va semnifica spațiul de trecere, de cunoaștere și devenire, unde omul este supus încercărilor atunci, când, în perioada inițierii sale, vrea să devină un om pe deplin responsabil, pentru a se afirma sau supune unor ritualuri.

Exegeții în domeniu tratează „pădurea întunecată”, ce apare în vise ca o „...fază a dezorientării, zona inconștientului, în care omul conștient poate pătrunde doar șovăind. Lumina care apare în calea personajelor din basme și licărește printre trunchiurile copacilor simbolizează speranța în existența unui loc de refugiu. Pădurea însă, ca natură sălbatică, neordonată, este percepută ca neprimitoare, iar fantezia o populează cu ființe sălbatice și duhuri, dar și cu zâne, care se pot dovedi binevoitoare. Pe de altă parte, pentru oamenii spiritualizați ea poate deveni locul, în care își pot apăra singurătatea de agitația și frământările lumii” (Biedermann 2002: 313).

În pădure își găseau refugiu cei respinși de societate (eretici, handicapați fizic sau mintal ș.a.). După cum atestă specialiștii în domeniu: „În Europa Centrală eremiții (pustnicii) își construiau chiliile în pădure. În mituri și legende se vorbește deseori de puterea miraculoasă pe care o dobândeau astfel de pustnici datorită unei vieți retrase trăită în rugăciune... Nu numai în spațiul creștin, ci și în religiile din spațiul vedic sunt cunoscuți „pustnicii pădurilor” care, despărțiți de lumea zgomotoasă, meditează în singurătate și năzuiesc spre iluminare” (Biedermann 2002: 358).

La fel, aici își aveau sălașul haiducii sau hoții de pădure (hoți de drumul mare) caracteristici pentru Balcani. Un echivalent al cărora îl regăsim în folclorul medieval Occidental în personajul Robin Hood, care trăia în Pădurea Sherwood. Atât chipul haiducilor, așa-numiților „oameni ai pădurilor verzi”, cât și al lui Robin Hood, este întâlnit în legende și baladele populare, din care s-au inspirat scriitorii, precum și regizorii de teatru și film. Fenomenul haiduciei este analizat de Marian Țuțui cu referiri la filmul balcanic în monografia sa *Orient Express* (Țuțui: 2008).

Pe larg a fost valorificat și chipul lui Robin Hood atât în literatură¹, cât și în artă. Primul film, în care apare chipul curajosului tâlhar medieval, poate fi considerat cel din perioada mută *Robin Hood* (1922) în regia lui Allan Dwan cu Douglas Fairbanks în rolul titular, după care au urmat o serie de ecranizări și interpretări ale peripețiilor mai mult sau mai puțin populare, dintre care vom aminti filmul creat după motivele romanului lui Walter Scott, *Balada despre viteazul cavalier Ivanhoe* (1982, „Mosfilm”) regia lui Serghei Tarasov cu Boris Hmelnițki și pelicula omonimă (2010, SUA, Marea Britania) a regizorului Ridley Scott în rol cu actorul Russell Crowe.

Mai multe filme, ce reflectă perioada celui de al Doilea Război Mondial, au în vizorul său și luptele partizanilor, care, la fel, se ascundeau în păduri, atacând dușmanul din spate. Problema războiului a fost mereu actuală în cinematografia sovietică și în cea europeană. Din perioada sovietică am nominaliza dramele de război: *Иваново детство* (Copilăria lui Ivan, 1962), regie Andrei Tarkovski, *Проверка на дорогах* (Verificare pe

drumuri, 1971, debutul regizoral al lui Alexei Gherman), o altă dramă de război despre partizanii bieloruși - *Восхождение* (Ascensiunea, 1976, regie Larisa Șepitiko), *Иду и смолпу* (Du-te și vezi, 1985), dramă de război a regizorului Elem Klimov. În cinematografia românească găsim pelicule în care sunt reflectate evenimentele războiului, precum *Pădurea spânzuraților* (1965), ecranizarea romanului omonim al lui Liviu Rebreanu de către Liviu Ciulei, primul film care a obținut o recunoaștere mondială, *Pădurea de fagi* (1986), regie Cristina Nichituș-Mihăilescu, scenariu Francisc Muntean, imagine Cristian Comeaga, Marian Stanciu, despre evenimentele din 23 august 1944.

Din perspectiva zilei de azi sunt create filmele *Defiance* (Chemarea, 2008, SUA), regie Edward Zwick, *L'uomo che verra* (Cel care va veni, 2009, Italia), Giorgio Diritti, *Двое* (Cei doi, 2010, regie Anatolii Mateșko), *В тумане* (Ceața, 2012, regie Serghei Loznița) etc., în care pădurea își are locul său în tratarea evenimentelor.

Scriitorii și poeții „... s-au arătat mai sensibili la misterul ambivalent al pădurii, generatoare deopotrivă a stărilor de spaimă și de calm, de apăsare și de simpatie, asemeni tuturor manifestărilor puternice ale vieții. Mai puțin deschisă decât muntele, mai puțin fluidă decât marea, mai puțin stearpă decât deșertul, mai puțin întunecată decât peștera, dar închisă, neclintită, tăcută, verde, umbroasă, goală și multiplă, tainică...” (Chevalier, Gheerbrant 1995: 36).

Desigurile nepătrunse cu arbori seculari, ce nu permit trecerea razelor solare au provocat întotdeauna spaime, dând naștere unor mituri și povești despre spații magice, locuite de vietăți din cele mai fantastice, începând cu Duhul Pădurii, muma pădurii, spiriduși etc., care sunt atât de buni și ajută pe cei rătăciți, cât și răi, care le taie cărările și le încălesc drumurile.

În povești și basme, anume pădurea se impune ca un spațiu malefic, fiind cel mai valorificat. Urmând motivele populare, literatura și arta vor exploata acest motiv din plin. *Duhul pădurii* îl regăsim în piesa/nuvela lui A. P. Cehov. Cu credința în puterea spiritelor pădurii trăiesc personajele din povestirea „Olesea” a lui A. Kuprin. Cea mai cunoscută ecranizare a ei este considerată *Vrăjitoarea* (La Sorciere, 1956) în regia francezului Andre Michel cu Marina Vladi în rolul principal. O altă viziune asupra povestirii lui Kuprin este filmul *Olesea* (1971) în regia lui Boris Ivcenko, cu Ludmila Ciursina în rolul titular.

În pădurile Transilvaniei se află și castelul Contelui Dracula din romanul gotic „Dracula” (1897) al scriitorului irlandez Bram Stoker, care a dat naștere la o serie de ecranizări, interpretări și continuări. Cel mai cunoscut este filmul *Dracula* (1992) în regia lui Francis Ford Coppola cu Gary Oldman în rolul contelui vampir.

Pădurea în filmografia universală: o posibilă clasificare

În artă Pădurea apare ca o metaforă atât a lumii, cât și a universului artistic. Aminăm de cunoscutul semiolog Umberto Eco și de cele *Șase plimbări prin pădurea narativă*, unde autorul italian compară lectura cu o plimbare prin pădure: „Există două feluri de a ne plimba printr-o pădure. În primul fel ne mișcăm ca să încercăm s-o luăm pe una sau pe mai multe căi (ca să ieșim din ea repede, sau ca să reușim să ajungem la casa Bunicii, sau a lui Prichindel, sau a lui Hansel și Gretel); în cel de-al doilea fel, ne mișcăm ca să înțelegem cum anume e alcătuită pădurea, și de ce unele poteci sunt accesibile iar altele nu...” (Eco 1997: 39).

Similare ar fi semnificațiile pădurii în cinematografie, unde pot fi construite universuri din cele mai complexe: de la pădurea tradițională până la spații onirice ale subconștientului uman.

În contextul imaginii pădurii ca al unui spațiu misterios, în special, cel conectat la povești și legende, ea este locuită de cele mai diverse făpturi misterioase, adesea amenințătoare (vrăjitoare, balauri, uriași, pitici, lupi, urși etc.), care întruchipează toate pericole cu care personajele ar putea să se confrunte.

Filmologia mondială ne pune la dispoziție o serie de filme, în care acțiunea este legată de pădure ca un spațiu al fantasticului, al inconștientului (filme de groază, thrillere). În mare parte filmele sunt construite în conformitate cu legile basmelor populare, unde personajele principale, în drumul său de devenire, rătăcesc printr-o pădure deasă și întunecoasă sau chiar pădurea este punctul de destinație, unde va avea loc deznodământul dramatic, o întâlnire imprevizibilă sau o idilă de dragoste. Nu mai puțin misterioase sunt și locuitorii ei, de la care nu știi la ce să te aștepți.

În literatură mai găsim și noțiunea de *Dumbrava*, care este „altfel decât pădurea, ea nefiind un loc care se întinde până departe, ci este un loc care poate fi cuprins cu privirea și în care muritorii pot intra în contact cu forțe supranaturale” (Biedermann 2002: 136).

Făcând o trece în revistă a filmelor (în mod special a celor din ultimele două decenii) în care pădurea ocupă un loc esențial în acțiunea și dramaturgia filmului, am încercat să titrăm unele motive (teme) frecvent întâlnite:

- Pădurea ca spațiu real/ideal pentru desfășurarea unor evenimente/acțiuni (precum lupte în filmele despre război sau cu haiduci).
- Pădurea ca spațiu de refugiu de problemele lumii cotidiene, unde individul își poate găsi liniște prin apropiere de natură, pădurea fiind și un spațiu al libertății și tămăduirii sufletului (în acest context sunt sihaștri); sau idilele de dragoste ca în *Visul unei nopți de vară* de William Shakespeare, comedie, ce a cunoscut numeroase ecranizări și interpretări nu doar teatrale, ci și cinematografice, dintre care cea mai reușită este considerată ce a lui Jiri Trnka în varianta filmului cu păpuși (1959).
- Pădurea ca un spațiu de testare a personalității, regăsirii identității: *Dark Woods/ Pădurea întunecată* (2003, Norvegia, regie Pal Oil); iar în *Pădurea străină* (SUA, România), spațiu primitiv al rezervației naturale, unde vin cei doi să-și petreacă week-end-ul, devine unul periculos, deoarece ei neglijează sfaturile și încalcă poava administrației, pornind pe alt traseu decât cele propuse și verificate.
- Pădurea ca un spațiu de trecere în lumea cealaltă: *Pădurea sufletelor pierdute* (2017, Spania, Portugalia), *Pădurea morții* (2007, Hongkong); sau ca un portal al timpului, unde individul trece în alte dimensiuni temporale;
- Pădurea misterioasă ca un spațiu opus localității umane, populat de acei „alții” (diferiți monștri): (*Pădurea misterioasă*, 2004, SUA).
- Pădurea ca un spațiu de petrecere a diverselor ritualuri și ceremonii mistice și unde legendele prind viață: *Pădurea blestemată* (2007, SUA) etc.
- Pădurea ca o metaforă a lumii, unde te așteaptă imprevizibilul, este spațiul, care trebuie parcurs și depășit.

Pădurea în filmele-povești

În contextul imaginii pădurii și semnificațiile ei un compartiment aparte îl formează filmele –povești, dedicate în primul rând copiilor și adolescenților.

Lucrările cercetătorului-folclorist Vladimir Propp asupra structurii poveștilor populare indică direct pădurea ca un spațiu inevitabil pentru desfășurarea acțiunii, un spațiu al transformărilor, unde se dezvoltă peripețiile, deznodământul și alte elemente dramatice, îl regăsim și în unele povești /basmе culate. Anume în pădure se află și punctul de trecere dintr-o lume în alta prin: casă (casa Babei Hârca), palat (palatul lui Kascei cel fără de moarte), fântână (în filmul *Varvara cea frumoasă*), sau dintr-o stare în alta (precum în filmul *Povestea despre timpul pierdut/ Сказка о потеряном времени*, 1964, regie Alecsandr Ptuško), toate sunt spații ce reprezintă un hotar de trecere.

Acest spațiu miraculos este populat de cele mai diverse ființe: de la cele pozitive, care sunt gata să acorde ajutor, precum măru, râul, cuptorul și altele dominate de forțele răului, menite să dezorienteze ființele nimerite în pădure, cum ar fi lupul din *Scufița Roșie* sau din *Capra cu trei iezi* etc., precum și cunoscutele personaje din poveștile populare ruse: Baba Iaga, Kascei cel fără de moarte ș.a.

Evgheni Neelov în lucrarea sa *Волшебно-сказочные корни научной фантастики* (Neelov 1986) propune o divizare a imaginii pădurii în poveștile fantastice:

1. Pădurea (un spațiu gospodăresc) care e aproape de cea reală, unde personajele se simt bine (*Mama*);
2. Pădurea misterioasă, de poveste, ce poate fi atât prietenoasă, cât și dușmănoasă față de cei care ajung în ea.

La această divizare a imaginii pădurii, propuse de Neelov, am putea completa cu pădurea în transformare, care, de la un spațiu binevoitor, se schimbă în unul ostil, unde personajele de la o stare de beatitudine se trezesc într-un coșmar...

În poveste *pădurea*, în primul rând, desemnează un spațiu – simbol al cunoașterii lumii cu toate aspectele sale rele și bune, frumoase și urâte. În acest context, am exemplifica cu povestea Fraților Grimm *Scufița Roșie* (vezi: Franz 2019: 94), care ea însăși locuiește la o margine de pădure, la hotarul dintre două lumi. În drum spre bunica, traversează pădurea, un drum al cunoașterii și devenirii. Povestea a fost ecranizată în diverse perioade și cinematografii: *Scufița roșie* (1962, GDR; 2012, Germania), *Red Riding Hood* (2006, 2016, SUA) etc.

Scufița Roșie (2012, Germania, regia Sibylle Tafel) reprezintă o viziune asupra poveștii Fraților Grimm, unde pădurea e mai mult un loc al peripețiilor. Bunica, care locuiește în inima pădurii, este o inventatoare înrăită: întreaga casă este plină de diverse invenții (chiar și pop-cornul este invenția ei!), iar pentru fiecare venire a Scufiței la bunica, pregătește câte o invenție-surpriză.

Un spațiu adevărat al cunoașterii lumii este pădurea din filmul *Про Красную Шапочку* (Despre Scufița Roșie, 1977, regie Leonid Neceaeв), în rolul titular este adolescenta Iana Poplavskaia. Pe parcursul celor două epizode cât durează filmul, urmărim calea prin pădure a Scufiței, întâlnirea cu cei doi lupi și peripețiile lor.

În același context, al cunoașterii lumii, este și filmul *Veronica* (1971) și sequel-ul *Veronica se întoarce* (1973) ale regizoarei Elisabeta Bostan. În pădure pleacă Veronica în căutarea trăistuței fermecate, dar și pentru a cunoaște universul uman. Deci și aici avem „... acea călătorie lungă de inițierea și de conștientizare a fenomenelor și faptelor umane.

(...) Filmul va fi înserat cu o serie de personaje, citate și apelări la alte opere, precum chipurile Corbului și vulpii, Motanului Dănilă etc.” (Tipa 2021), preluate din alte fabule și povești, ce contribuie la procesul de cunoaștere.

Pădurea este locul unde personajul principal trece cele trei încercări caracteristice anume poveștilor: focul, apa și încercarea cu bogăția/puterea.

Astfel în povestea „Fata babei și a moșneagului” cele două surori în drumul lor sunt testate de câteva ori, iar ajungând în pădure la Sf. Duminică sunt testate prin bogăție: fiecare are posibilitatea să-și aleagă o ladă nouă sau veche, mare sau mică, frumoasă sau mai modestă. Acest motiv îl surprindem în filmul *Морозко* (1964), cel mai apreciat film al regizorului Aleksandr Rou, inclusiv la Festivalul din Veneția cu Grand Prix. Filmul este inspirat din folclorul național slav. Majoritatea acțiunii se desfășoară în pădure. La început avem pădurea tradițională, unde Nastenika vine să-și aline sufletul, udă un ciot de copac ca să înflorească, aici o întâlnește Ivanușka, arogant din fire, umilește un spiriduș de pădure, care-i dă o lecție, prefăcându-i capul în unul de urs. În pădure o aduce bătrânul tată pe Nastenika, care o deranjează pe mama și sora vitregă. Stăpân al pădurii este Moș Gerilă, care cu ajutorul toiagului său fermecat acoperă copacii cu zăpadă și îngheață totul în jur. Tot aici apare și un alt personaj caracteristic mitologiei slavone – Baba Iaga, care locuiește în căsuța sa pe picioare de găină, și poate să fie și bună, și rea cu persoanele ajunse în împărăția ei.

Filmele-povești ale regizorului Al. Rou se deosebesc printr-o atmosferă specifică a pădurii și a viețuitorilor ei: *Огонь, вода и ... медные трубы* (1967), *Варвара-краса, длинная коса* (1969), *Золотые рога* (1972) (Kapkov 2002) etc., toate create pe motivele poveștilor populare ruse. În filmele nominalizate natura este și o realitate, dar și o lume fantastică „E o metaforă a lumii ideale și tot odată este tabloul naturii...” (Romanenko 1983: 8).

Pădurea este locul unde poate fi găsit obiectul misterios sau ființa, care va dezlega taina sau farmecele personajului. Astfel, pe o insulă, într-o pădure depărtată, nimereste prin farmec un negustor și găsește floarea purpurie, dorința fiicei sale mai mici. Această floare devine începutul unei povești de dragoste, motiv preluat în mai multe filme despre *Frumoasa și Bestia* (realizat la studioul Disney).

În pădure cei doi copii Mytyl și Tytyl din *Pasărea albastră* (ecranizată în 1918, 1940, în 1976, o coproducție URSS, USA) al lui Maurice Maeterlinck, sunt în căutarea pasării albastre a fericirii. În pădurea de povești sunt trimiși doi copii Mașa și Vitea din filmul *Новогодние приключения Вити и Маши* (Peripețiile de revelion ale lui Vitea și Mașa, 1975, regie Igor Usov, Ghenadi Kazanski), pentru a o salva pe nepoțica lui Moș Gerilă din captivitatea lui Kascei cel fără de moarte.

În multe basme personajele nimeresc în pădure nu de bună voie. După cum menționează psihologii: „a fi forțat să pleci din casa părintească semnifică necesitatea de a deveni tu însuți. Auto-realizarea cere abandonarea casei și a împrejurimilor ei, adică o experiență cumplit de dureroasă...” (Bettelheim 2017: 120). Astfel, în pădure este dusă Alba ca Zăpada din (Alba ca Zăpada și cei șapte pitici) și tânăra țăriță (povestea lui A.S. Pușkin – *Сказка о мертвой царевне/Бasmul cu domnița moartă și cu cei șapte voinici*) ș.a.

În pădure merg și copiii, transformați în bătrâni, din *Сказка о потерянном времени* (regia Aleksandr Ptushko după povestea lui Evgheni Șvarț – combinație a jocului actorilor cu animația), pentru a întoarce timpul și a reveni la starea sa inițială.

Multe filme sunt inspirate direct din mitologie, iar pădurea este supusă unor coduri și semnificații aparte. Un exemplu concludent poate servi pelicula *Tinerete fără bătrânețe și viață fără de moarte* (1969) a regizoarei Elisabeta Bostan, după povestea omonimă a lui Petru Ispirescu la baza căruia se află Mitul Trecerii. Astfel, Făt-Frumos, urmându-și destinul eroului, în drumul său, după ce îi învinge pe Ghionoaie și pe Scorpie, care simbolizează forțele răului, a treia încercare era de a trece pădurea plină de fiare. Dar aici, Făt-Frumos este „supus destinului uman tragic (*fortuna labilis*), care are amintiri, regrete, sentimente, greșeli. Basmul propune o meditație asupra condiției omului, asupra idealurilor lui, asupra lumii eterne” (Alexandrescu, Gavrilă 2001: 76).

Observăm, că Pădurea în filmele-povești este mai mult un spațiu de trecere/ prezență a lumii de dincolo, unde locuiesc personaje din cele mai fantastice, precum Kascei cel fără de moarte, Baba Iaga, spiriduși etc., încercările cărora transformă eroiii, le testează capacitățile, le determină identitatea și destinul.

Note:

- ¹ Cel mai cunoscut roman este cel al scriitorului scoțian Walter Scott „Ivanhoe” (1819); romanele de peripeții ale lui Alexandre Dumas „Robin Hood – regele tâlharilor” (1872).

Bibliografie:

Alexandrescu E., Dana Gavrilă. *Literatura română în analize și sinteze*. Ediția a III-a revăzută și completată. Chișinău: Asociația obștească Princeps, 2001.

Bettelheim B. *Psihanaliza basmului*. Traducere de Teodor Fleșeru. București: Univers Publishing House, 2017.

Chevalier J., Alain Gheerbrant. *Dicționar de simboluri*. Vol. III. București: Editura Artemis, 1995.

Eco U. *Șase plimbări prin pădurea narativă*. Traducere de Ștefania Mincu. Constanța: Pontica, 1997.

Franz M.-L. von. *Interpretarea basmelor*. Traducere din engleză de Roxana Nourescu. București: Editura Trei, 2019.

Lăzărescu G. *Dicționar mitologic*. București: Neculescu, 2001.

Tipa V. Universul paradisului pierdut (regizoarea Elisabeta Bostan la 90 de ani) În: *Literatura și arta*, 11 martie 2021, p. 7.

Țuțui M. *Orient Express. Filmul românesc și filmul balcanic sau cinematograful balcanic*. București: Noi Media Print, 2008.

Капков С. *В гостях у сказки Александра Роя*. Москва: 2022.

Неелов Е. *Волшебно-сказочные корни научной фантастики*. Ленинград: из. ЛГУ им. А.А. Жданова, 1986. Disponibil: <https://www.litmir.me/br/?b=242922>. (Accesat 1.07.2022).

Романенко А. Р. *В мире киносказки*. Nr. 12/1985. Москва: Знание, 1983.

Date despre autor: Violeta TIPA, doctor în studiul artelor, cercetător științific coordonator, Centrul Studiul Artelor, Institutul Patrimoniului Cultural (Chișinău, Republica Moldova)

e-mail: violeta_tipa@yahoo.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9930-8520>

PROZA ȘI TEATRUL. O VIZIUNE SCENICĂ A REGIZORULUI ALEXANDRU COZUB

<https://doi.org/10.52603/pc22.19>

Ana GHILAȘ
Institutul Patrimoniului Cultural

Prose and theatre. A stage vision of director Alexandru Cozub

The interference of the arts, respectively the inter- and trans-disciplinary methods, constitute the perspectives of approaching the show "*Frunze de dor*" / "*Leaves of Longing*" based on the novel of the same name by Ion Druță. The stage adaptation and direction belong to Alexandru Cozub, artistic director and first director of "Mihai Eminescu" National Theater from Chisinau. The object of research is the relationship between prose and theater, the forms of theatricality in the narrative literary text and the artistic ways of their scenic realization in the show. In this context, the specifics of the artistic vision of the prose writer I. Druță, his style and the way of reception and creation of the scenario by the director A. Cozub, as well as the artistic realization of the show, are highlighted. The director preserved the consecutiveness of the development of the action, the main scenes from the lyrical Druțian novel, creating a theatrical discourse in which the transition from epic to dramatic is fully manifested, the authorship and orality being, for the most part, transmitted to the choir or to specific characters, thus demonstrating that the voice of the author in the epic work acquires a certain dramatic intensity in the stage action.

Key words: theatricality of the prose, directing style, actor's art.

Textul literar, în special cel narativ, se caracterizează prin ambiguitate, ca și discursul spectacular, doar că ambiguitatea, polisemantica discursului teatral sunt caracteristici definitorii ale acestuia și se manifestă la nivel mai amplu, pentru mai mulți receptori/spectatori concomitent. În ce privește textul narativ, depinde de receptor, de cunoștințele sale, de asocierile pe care le face la lectură, specificând că receptorul este fiecare dintre noi, nu doar regizorul.

În demers ne-am propus drept obiectiv evidențierea relației proză artistică – teatru în baza spectacolului „Frunze de dor”, după romanul omonim al lui Ion Druță, adaptarea scenică și regia aparținând lui Alexandru Cozub, conducător artistic și prim-regizor al Teatrului Național „Mihai Eminescu” din Chișinău. În acest context, amintim unele aspecte ale specificului viziunii artistice a prozatorului I. Druță, în special ne referim la acest prim roman al său, care, de fapt, la nivel de structură și formă artistică constituie o trecere de la povestire la romanul propriu-zis în proza basarabească din acea perioadă, sfârșitul anilor 50, când a fost scris și publicat textul. Acest discurs narativ este calificat ca o proză lirică (prin muzicalitatea frazei, prin rolul mare al figurilor poetice), o proză psihologică, caracterizată prin oralitatea stilului și totodată prin stil indirect liber, fapt ce relevă o tranziție spre proza psihologică [Ghilaș 2006: 21-53], cu personaje care nu mai sunt împărțite în pozitive și negative, cum era până atunci în literatura timpului și cu

schimbarea accentului de pe evenimential, factologic pe emoțional, liric, prin accentuarea ruralului ca element al spiritului etnic.

Care dintre acestea și alte elemente specifice viziunii artistice a lui Ion Druță creează posibilitatea unei în-scenări, a unei dramatizări a discursului său narativ? Vom încerca să argumentăm, să exemplificăm prin modul de receptare și de creare a scenariului de către regizorul Alexandru Cozub în realizarea artistică a spectacolului „Frunze de dor”, nu înainte însă de a puncta unele aspecte ce țin de relația text artistic narativ – teatru, având în vedere și perioada scrierii prozei de către scriitor. Termenii „teatralizarea prozei”, „epicizarea teatrului”, „dramatizarea discursului narativ” vorbesc despre anumite contexte sociale, estetice ale evoluției teatrului, respectiv ale relației teatru – proză, dar și teatru – viață, dacă ne referim la specificul teatrului epic al lui B. Brecht sau la ideile lui I. Lotman despre teatrul comportamentului cotidian al omului pe scena vieții și în artă [Лотман 2000: 352], dar și la necesitatea corespunderii dintre științe și artă, după cum a demonstrat, de exemplu, psihologia și psihanaliza în diversificarea structurii romanului. Într-un dialog cu criticul literar Claude Bonnefoy, în anul 1966, Eugen Ionesco, referindu-se la teatru și literatură, constata o disproporție între dezvoltarea științelor, a tehnologiei și cunoașterea artistică, în sensul că omul de creație pierde din imaginația artistică din cauza incapacității sale de a asimila asemenea aspecte ale progresului uman [Ionesco 2017].

În acest sens, textele narative ale lui Ion Druță (schite, nuvele, povestiri, romane), începând cu anii 1960, fac obiectul unei similitudini cu afirmarea tot mai mult a teatralizării prozei, dar și cu epicizarea dramaturgiei, ne referim în special la didascalii ca element al teatralității, iar dezvoltarea științelor la nivel de intermedialitate, intertextualitate a demonstrat poate nu atât cunoașterea cercetărilor în domeniu de către scriitor/dramaturg cât intuiția artistului. De aici și semnificațiile picturii verbale sau ale ekhprasis –ului în textele epice și în didascalile din textul dramaturgic al autorului, rolul procedeelelor psihologice (gest, mimică, detalii artistice ș.a.) în discursul narativ, elemente ce creează scenicitatea acțiunii, contribuie la afirmarea teatralității personajului ș.a. În textul dramaturgic se manifestă tot mai mult la Druță lirismul și epicizarea, simbolismul și auctorialitatea, specifice prozei sale.

Cât privește rolul, respectiv activitatea regizorului în planul asimilării epicului și transformării lui în dramaturgic și teatral, acestea se manifestă și se explică prin modul său de receptare a textului narativ, în primul rând prin specificul viziunii artistice, dar și prin relația/colaborarea cu scriitorul-autor, primul actant situându-se în ipostaza de regizor–interpret sau de regizor–scriptor. Dacă ne referim la Alexandru Cozub și la scenariul, spectacolul „Frunze de dor”, propus în aprilie 2022 la Teatrul Național „Mihai Eminescu”, discursul teatral este mai aproape de textul druțian, dar dezvoltat, completat prin modul de structurare spațio-temporală a acțiunii scenice, ca și prin semnificațiile ample ale scenografiei și ale teatralității actorului. Avem în vedere și specificul unor procedee artistice, ce caracterizează viziunea regizorală ca personalitate creatoare, în primul rând o „îngemănare”, relaționare originală dintre narativ și dramatic, dintre răs și plâns, comic și dramatic sau tragic, ca și prezența corului. Organizarea spațială a acțiunii din spectacol demonstrează modul, viziunea dramatizării textului epic, iar Alexandru Cozub a păstrat esența epicului printr-o manieră specifică stilului său regizoral, în primul rând prezența și „misiunea artistică” a corului în structurarea spectacolului.

În discursul teatral „Frunze de dor” (premiera a avut loc la 16 aprilie 2022), regizorul a păstrat consecutivitatea dezvoltării acțiunii, scenele principale din romanul liric druțian, creând un discurs teatral în care se manifestă plenar tranziția de la epic la dramatic a personajelor scenice, iar auctorialitatea și oralitatea fiind, în mare parte, transmise corului (satul ca personaj colectiv) sau unor personaje (Rusanda, Trofimaș ș.a.). Corul demonstrează că vocea autorului din opera epică capătă a anumită intensitate dramatică în acțiunea scenică, fapt relevat și de reacția emoțională a spectatorilor ca participanți ai comunicării teatrale.

Spectacolul s-a produs ca o noutate culturală, dar care, totodată, a implicat și multe așteptări de la toți cititorii lui Ion Druță, care știu aproape pe de rost multe fragmente din primul roman al autorului și care, lecturând textul, au râs și au plâns împreună cu personajele, trăind clipe dramatice și vesele din viața acestora. După cum spectacolul a apărut sau a avut premiera o dată cu primele fire de iarbă din aprilie, tot așa romanul a adus la sfârșitul anilor 50 noutatea, veridicitatea, limpezimea, frumusețea unui sentiment pe care îl numim *prima dragoste* și un nou mod de structură a epicului.

Mai este un aspect ce se referă la receptarea unui discurs artistic literar – fiecare receptor vede, simte, își închipuie personajul în felul său, în funcție de imaginarul lui. Or, așa cum despre personaj nu poți povesti la timpul trecut, ci la prezent (pentru că îl învii în imaginația ta de câte ori citești textul), spectacolul este, în primul rând, o întâlnire cu Ion Druță și cu regizorul Alexandru Cozub, cu actorii Teatrului Național „M. Eminescu” și pentru a compara viziunea lor cu a noastră, a receptorilor romanului druțian. Este un examen drastic, serios, cu multe așteptări și emoții de la cei care ar constitui formele sau etapele unei comunicări artistice: autorul textului teatral/scenariu – cititorul prozei – spectatorul, care de cele mai dese ori este și cititorul operei epice.

Astfel că mulți au mers la spectacol și pentru a se întâlni cu trecutul, cu prezentul lor/ al nostru (depinde cine și când a citit romanul și de câte ori l-a citit etc.), cu imaginea personajului așa cum l-am văzut, l-am simțit fiecare dintre noi, cu accente pe unele momente anume. Fiecare a așteptat concordanța cu textul așa cum l-a receptat, cu întâmplările din acțiunea romanului. Eu personal am vrut să văd cum i-a reușit lui Alexandru Cozub să transfere pe scenă, prin limbajul teatralității, elementul liric, cel psihologic al stilului druțian, îmbinarea lor cu elementul narativ și cum sau unde „aruncă”, „lasă” regizorul epicitatea dintr-un roman.

În primul rând, am constatat că stilul regizorului Alexandru Cozub se confirmă/ afirmă prin prezența corului ca formă protoscenică în acțiunea dramatică, aspect despre care am scris anterior [Ghilaș 2017: 116-118]. Ca și în celelalte spectacole ale sale, el i-a acordat un rol important, ba chiar unul mai mare – nu doar de gura lumii sau de opinie generală despre anumite fapte, oameni etc., unele elemente ale textului narativ au devenit didascalii rostite de personajele din cor sau de corul la unison. Tot corul, satul reia și funcția de descriere din textul epic, dar și de expresie a auctorialității – vocea naratorului. A rămas în acțiunea scenică și personajul din prima variantă a romanului, care în cele ulterioare nu mai este prezent, dar care, ca entitate estetică, avea un puternic mesaj antirăzboinic. Este vorba de Ichimaș, flăcăul contuzionat pe front, care fusese trimis la vatră, cu urmări dramatice pentru existența lui. Or, în scena respectivă din spectacol, în care Ichimaș (actorul Iurie Focșa), cântând de rând cu ceilalți, se aruncă jos, în convulsii, corul este cel care explică cine este personajul și de ce se comportă astfel.

O primă impresie privind dezvoltarea acțiunii este, la început, de multă epicitate, de stilizare a textului narativ în formule populare – după modul cum prezintă personajele sau fragmentele de text în stil popular sau în stilul propriu al actorului. Or, se știe că de câte ori ai citit textul, frazele druțiene, expresiile au devenit personalizate într-un fel, trecute prin filiera înțelegerii și trăirii empatice ale receptorului.

În narațiunea autorului romanului sunt multe episoade ce pot îndeplini funcția didascalilor din textul dramaturgic, acestea se referă la descrierea personajului, la descrieri de natură cu funcție de premoniție, de sugerare a stărilor, de creare a atmosferei. Teatralitatea textului druțian se manifestă chiar la început, prin prologul de tipul dramei antice, aici fiind descris personajul Rusanda. În spectacol corul femeilor preia această descriere-caracterizare a fetei, iar corul de bărbați îl caracterizează pe Gheorghe, alt fragment din textul narativ. Astfel încât regizorul a folosit și sensul de prologi – actori care recită partea introductivă a textului dramatic, aici însă acest rol îl au cele două coruri. Prin felul expunerii orale, ca în roman, prin costumație, coriștii prezintă lumea universului imaginar al naratorului – lumea satului, timpul istoric al acțiunii – sfârșitul războiului și schimbările sociale ce au urmat, timpul psihologic – al primei iubiri și, în esență, viața și soarta omului, care îi este dată s-o trăiască pe acest pământ în timpuri anume.

În dramatizarea textului, regizorul Alexandru Cozub a văzut, a gândit unele momente epice sau descriptive fie ca aparte-uri (în cazul copilului Trofimaș, al Rusandei ș.a.), fie ca vocea colectivă (corul prezentându-i pe Rusanda, pe Gheorghe, exprimându-și opinia față de alte personaje), iar pe unele ca monolog interior sau ca o altă formă a teatralității – ad spectatores (Gheorghe, Trofimaș). Un rol important îl au gesturile personajelor, în special momentul fotografierii celor doi îndrăgostiți, Gheorghe și Rusanda și dramatismul acțiunii pentru cel de-al treilea personaj din triumphi – Domnica, când Rusanda repetă, mai bine zis îi arată cum s-au fotografiat. Scena din spectacol creează durerea, deznădejdea celeilalte fete prin felul cum urmărește, cu frică, răspunsurile și gesturile repetate ale Rusandei. Reacția Domnicăi transmite foarte bine starea, durerea unui eșec al primei dragoste, momente bine realizate, veridic din punct de vedere psihologic de ambele actrițe Rusanda Radvan și Corina Rotaru. Starea psihologică a fetei care vroia și nu vroia să știe că cei doi se iubesc este transfigurată artistic la Druță prin psihologism de tip exterior – când starea personajului este subînțeleasă prin descrierea unui aspect exterior ce face obiectul atenției involuntare a acestuia: „Domnica ba-și leagă, ba-și dezleagă casânca.(...) Domnica s-a uitat trist în lungul drumului, urmărind unde se duce găinușa ceea cu gâtul gol, dar găina umbla aiurea.(...) A ieșit din ogradă și venea la fuguța spre casă. Venea râzând (...), dar stropi curați și fierbinți veneau din seninul cerului, i se scurgeau pe obraji, pe bărbie, i se prelingeau pe mâini” [Druță 1989: 372-373].

Sunt doar câteva fraze din text, dar actrița Corina Rotaru le-a trăit și le-a prezentat astfel încât ai văzut și ai simțit și acea dorință-nedorință de a afla mai multe despre cei doi, și privirile ei oprite într-un singur punct, și frica de a auzi răspunsurile prietenei, și lacrimile de rămas bun de la prima dragoste. Această scenă scoate în relief un specific al stilului druțian la nivel de structură a textului – trecerea treptată a acțiunii, a imaginii de la static la dinamic sau invers, această caracteristică având, de fapt, funcție, de premoniție, altele de creare a atmosferei, de accentuare a dramatismului.

Replicile personajelor conțin esența celor din textul epic și, totodată, contribuie la autocaracterizarea personajelor și la dezvoltarea acțiunii dramatice. Felul cum naratorul din textul epic indică asupra intrării în canavaua narativă a dialogului dintre personaje (intonația, opinia proprie a naratorului) este continuat și jucat în mod individualizat în spectacol. La Druță nu este indicat, descris costumul, vestimentația personajelor, pictorul de costume Stela Verebceanu le-a realizat bine, creând și imaginea timpului greu din perioada războiului, și stilul încă tradițional al vestimentației, toate fiind variate, caracterizând simbolic satul ca un tot și ca diversitate, dar și mișcarea, dinamica timpului, a acțiunii. În diversificarea metodelor de creare a teatralității un rol important i-a revenit regiei tehnice – Petru Oistric, care împreună cu scenograful Iurie Matei au creat imagini dinamice și statice (de exemplu, scena galopul cailor lui Scridon și oprirea lor în poarta lui Zânel Cojocar), multifuncționalitatea scenică a corbului ș.a. Scenograful Iurie Matei a creat un spațiu de joc ce include și spațiul psihologic, și spațiul copilului sau al copilăriei, însă strivită de război, și lumea satului ca entitate, natura ca parte a acestei lumi, sugerând în esență o istorie comună.

De asemenea se impune a fi evidențiată convenționalitatea Ostașului și a corbului, personaje-laitmotiv al acțiunii, comportând valențe polifuncționale și polisemantice: simbolul războiului, amintirea de moarte, dar tot același corb e și personajul după care aleargă Trofimaș.

Este de menționat rolul cântecului tradițional în acest spectacol al lui A. Cozub (selecție muzicală: Alexandru Târșu). Cântecul contribuie la crearea atmosferei, amplificând elementul dramatic sau tragic. Corul își păstrează funcția protoscenică, iar filonul muzical amplifică și specificul național, fiind totodată și liant dintre părți, și exprimarea opiniei satului. Cântecul devine și el parte a unui personaj colectiv care trăiește, ajută omul, creând imaginea unei comunități în mișcare.

Teatralitatea personajului se manifestă sub două forme, în corespundere cu două tradiții teatrale: ca o concentrare emoțional-psihologică a forțelor omului sau ca o „convenționalitate”, ca „artificialitate” a comportării acestuia. După cercetătorul V. Halizev, în acest context, teatralitatea ca proces este numită teatralitate de autodescoperire și teatralitate de autotransfigurare. Prima dintre ele se realizează în special prin cuvântul patetic și prin gest, susținute prin stări de extaz și de afect. În al doilea caz, personajul „se schimbă, se transformă și demonstrează celor din jur nu ceea ce este el cu adevărat, ci se ascunde sub excentricul jocului, bufoneria, clovneria, stihia înșelăciunii” [Хализев 2002: 67]. Totodată, într-o operă artistică aceste forme ale teatralității personajului pot să se manifeste și în cazul unui personaj sau poate să caracterizeze doar unul [Полякова 2002]. În ce privește discursul druțian și, mai ales spectacolul „Frunze de dor”, amintim de felul cum teatralizează viața personajul Scridon: ai impresia că niciodată nu este el însuși sau invers, se pare că toți îl cunosc doar în ipostaza de om care trăiește doar pentru sine, pentru plăcerile și interesele lui. Personajul se bucură când satul râde de ceea ce spune el, rolul interpretat de Alexandru Pleșca este unul apropiat de cel din textul epic prin gesturile actorului, prin intensitatea vocii, prin limbajul nonverbal (privirea-așteptare, privirea învingătoare că ceea ce spune el trezește interesul, dar și râsul celorlalți). Personajul druțian se complace în acest rol, dar regizorul și actorul au prezentat și altă fațetă a caracterului lui Scridon: parcă îi vine să plângă sau îi este jale că pleacă și o lasă pe Domnica pe vreo

câteva zile. Scena ce prezintă visul lui că s-a îndrăgostit cu adevărat și nu poate scăpa de acest sentiment nici în somn este realizată foarte bine atât la nivel comic, cât și la nivelul semnificării/sugerării planului oniric.

În cazul lui Scridon, urmărim spectacolul vieții jucat de un om, cu anumite trăsături pe care el le transformă prin ludic în esența caracteristicii sale: îi place să fie în mijlocul atenției, să fie privit și auzit, de aici rolul mare al teatralizării în felul său de a fi. Orice ar face, orice ar spune, el teatralizează și se complăce în acest rol, iar satul apare ca receptor, spectator care susține personajul, îl lauda sau râde de el. Felul său de a fi este prezentat ca la narator, realizat scenic cu măiestrie de Alexandru Pleșca în schimbări bruște de situații, de stări, de emoții, prin gesturi largi, prin simulări sau prin limbaj când răstit, când șoptit. Actorul completează în mod fericit specificul teatralizării vieții printr-o artă actricească de mare talent, creând un caracter scenic original, iar noi urmărim teatrul unui actor numit Scridon.

Se știe că actorii de multe ori apelează la anumite replici noi, decât cele din text și ele vin/apar grație talentului, din trăirile fiecăruia la acel moment, din cunoașterea profundă a personajului său, din felul cum intră în rol – prin anumite gesturi, tonalități, uneori chiar și prin felul cum reacționează spectatorii, devenind și ei participanți activi la crearea rolului. Aceste aspecte le observăm și în cazul actorilor Vlad Ropot – Gheorghe și Rusanda Radvan – Rusanda. Trăirile lor sincere, privirile și tăcerile-așteptări sau tăcerile-expresii ale sentimentului, gesturile sau râsul zglobiu al Rusandei, mersul greoi, așezat, cumpătat al lui Gheorghe aduc în imagine individualități, frumusețea și freamătul primei iubiri, o anumită atmosferă. Totodată, urmărim în mod dramatic, pe parcursul acțiunii, cu cine și cu ce se identifică Gheorghe și Rusanda, trăind experiența lor de a încerca să înțeleagă ce este viața.

De fapt, personajele din spectacol păstrează toate calitățile celorla din textul narativ drușian, ele însă capătă o explicație dramaturgică, se dezvoltă în timp în acțiunea din discursul teatral. Or, versiunea dramatică a unui text epic „totdeauna presupune istorie, dezvoltare, mișcare” [Pemeș 1983: 67], adică arta scenică, ceea ce se datorează viziunii regizorale și artei actorului. O asemenea dramaturgie a dezvoltării chipului scenic, spre care se orientează regizorul în evoluția acțiunii scenice, se manifestă la majoritatea personajelor din acest spectacol. Ele realizează scene pline de spectaculos ce presupune, printre altele, „prospețime, atitudine contemplativă, ieșire din rutina cotidiană, mirare, tulburare, măiestrie de un fel sau altul, deschidere spre visare, spre încântare...”, această caracteristică, după S. Marcus, „apreciază gradul de spectacol al unei secvențe de evenimente” [Mușat 2010]. În acest sens, câtă spectaculozitate, adică prospețime în amintiri, câtă mirare, tulburare, smulgere din contingent, încântare creează scena valsului interpretat de Scridon (Alexandru Pleșca) și Domnica (Corina Rotaru)! Este un zbor al muzicii, al tinereții, al frumosului, este o nostalgie pentru unii dintre noi, este și o încredere în sine sau un optimism de câteva clipe de bucurie ale Domnicăi! Plutirea parcă în univers, în lumea frumosului, a basmului de alta dată – asta este spectaculosul ce te uimește prin/ în această scenă-trăire intensă.

Principiile teatralității din textul epic drușian – scenicitatea, vizualitatea, spectaculozitatea, gest, tăcere, semnificațiile adânci ale dialogului – creează spațiul-timpul spectacolului. Or, ce și cât spun, ce semnificații conferă dialogul tăcut, din ne-spus până la

capăt, din frică de cuvânt sau de rostire, abia ridicând ochii sau coborând privirea? Este dialogul, ci mișcarea sentimentelor, frica de a rosti și în același timp, fericirea de a auzi și a răspunde, a asculta, a comunica cu celălalt, pe care se pare că-l iubești. Scenele psihologice de acest tip sunt create cu talent și cu trăire sinceră de Vlad Ropot și Rusanda Radvan.

Și astfel de argumente sunt multe, în care dialogul e mișcare a acțiunii, în care psihologismul drușian este bine realizat, transpus în gesturi, priviri, chicoteli sau în nemulțumire de sine, în nedorința de a se împăca cu ceea ce este a Domnicăi, realizate de actrița Corina Rotaru. Rezigorul le-a surprins, le-a prins foarte bine aceste insule psihologice, polisemantice și, în cele din urmă polifuncționale și le-a dat libertate și încredere actorilor. Căci ce spune, ce semnifică gândurile unui Scridon realizate într-o scenă dinamică, cu valențe onirice, dar în care se realizează foarte bine și stilul drușian al schimbărilor de scene dinamice cu cele statice în textul său narativ, dar și noutatea interpretării scenei în discursul teatral?

Convenționalul și simbolistica ostașului și a corbului aduc în acțiunea scenică nu doar războiul, moartea, durerea celor rămași să aștepte vești de pe front. Aceste personaje acționează, chiar la începutul acțiunii în scenă sunt prezenți ostașul, corbul, învăluți într-un fum, ca o neclaritate, ca vis și se împrăștie peste tot, de parcă ar fi la o margine de lume. Ele, aceste două personaje devin laitmotiv în acțiunea scenică, simboluri pe care se structurează planul prezentului, amintind de alt spațiu al desfășurării evenimentelor, devenite actuale la premiera spectacolului.

Scenicitatea, de multe ori, este creată pe baza principiului dialogic, jucat bine de Scridon și Domnica când își luau rămas bun la plecarea la instrucții: aici e și dorința lui de a fi în rând cu ceilalți, de a-i scrie cineva scrisori, dar și neputința Domnicăi de a trece peste adevărata ei dragoste, de a se trăda pe sine sau eul ei. Discursul gestual (corp, voce) semnifică porniri de gânduri și de gesturi, ca un început de dialog, dar întrerupte, în ultima clipă, de fată, ele sugerând ciuda, necazul Domnicăi că Scridon e cel pe care trebuie să-l petreacă, dar și necesitatea de fi în rând cu alte fete.

La o primă opinie despre spectacolul lui Alexandru Cozub „Frunze de dor” menționăm că regizorul a surprins și a relevat prin scenariul său specificul teatralității din primul roman drușian, în special faptul că acest fenomen este o dimensiune a existenței umane, iar teatralizarea vieții – un imbold al creării personajului artistic, dar și posibilitatea omului de a se cunoaște mai bine ca identitate. Esența prozei drușiene, trăsăturile personajelor sale au căpătat în viziunea lui A. Cozub o explicare dramaturgică, iar comparația dintre textul narativ și spectacol demonstrează că gândirea teatrală a scriitorului, susținută și completată de viziunea artistică a regizorului și de arta actorilor, a scenografului, a întregii echipe de creație, deschid noi perspective de abordare a relațiilor dintre arte.

Bibliografie:

1. Druță I. Scrieri, în 4 volume. Vol.1, Chișinău: Literatura artistică, 1989.
2. Ghilaș A. Discursul teatral – între text și contexte. Chișinău: Lexon-Prim, 2017.
3. Ghilaș, A. Romanul anilor 60. Modelul bonus pastor. Chișinău: CEP USM, 2006.
4. Ionesco, E. Între viață și vis. Convorbiri cu Claude Bonnefoy. București: Humanitas, 2017.
5. Лотман, Ю.М. Собрание сочинений, сост. В.В. Иванов. Москва: ОГИ, 2000.

6. Полякова, Е.А. Поэтика драмы и эстетика театра в романе: «Идиот» и «Анна Каренина». Москва: РГГУ, 2002.
7. Ремез, О. Мастерство режиссера. Пространство и время спектакля. Москва: Просвещение, 1983.
8. Хализев, В. Е. Теория литературы. Москва: Высшая школа, 2002.

Surse electronice

Муșat, C. Cultura bate criza. „Avem nevoie de spectacol ca de aer”. Interviu cu Solomon Marcus. În: Observator Cultural, nr.353, 10.12.2010. <https://www.observatorcultural.ro/articol/cultura-bate-criza-avem-nevoie-de-spectacol-ca-de-aer/> - vizitat 28.05.2022

Date despre autor: Ghilaș Ana, doctor în filologie, cercetător științific coordonator, Institutul Patrimoniului Cultural. ana_ghilas@yahoo.com ORCID <https://orcid.org/0000-0002-5440-660X>

CULTURAL IDENTITY OF ANDREI BALEANU'S PERFORMANCES

<https://doi.org/10.52603/pc22.20>

Elfrida KOROLIOVA
Institutul Patrimoniului Cultural

Cultural Identity of Andrei Baleanu's Performances

Clever, highly artistic performances by Andrei Baleanu entered the golden fund of the Moldovan theatrical culture. His performances are distinguished by cultural and civic identity - *Rops* by Boris Kabur, the comedy *Inspector General* by Nicolai Gogol, the tragedy *Romeo and Juliet* by William Shakespeare, *On the Night of the Lunar Eclipse* by Mustai Karim, the heroic-romantic play *The Blue Deer* by Alexei Kolomiets, the play *Solo for a Striking Clock* by Osvald Zahradnik, the production drama *Bonus* by Alexandr Gelman, the play *The Lower Depth* by Maxim Gorky, the comedy *Man and Gentleman* by Eduardo de Filippo, *The Lark* by J. Anouilh. Performances that are distinguished by cultural, national and civic identities - the ballad *At the Gates of Paradise* based on the play *Earth* by Ion Podoleanu, the play *The White Moor* based on the story by Ion Creanga, the play *A Stormy Night* by Ion Luca Caragiale, to the hidden meanings in the text of the playwright to which was given a modern sound.

Keywords: performances, theatrical culture, play, identities, Andrei Baleanu, modern sound, stage director.

The artistic level of Andrei Baleanu's theatrical performances, their high critical acclaim and success with the audience are evidence of the identity of these performances. A student of Valeriu Cupcea, who worked on probation with the chief director of the Leningrad (now St. Petersburg) Comedy Theater Nikolay Akimov, made his debut on the stage of the Moldavian Music and Drama Theater named after A.S. Pushkin in 1967 with a production of the play by the Estonian writer Boris Kabur *Rops*, aimed at younger schoolboys, which turned out to be interesting for teachers as well. Robot *Rops* symbolizes a person endowed with the ability to quickly, accurately master any educational material, but devoid of simple human feelings - joy, compassion. The fairy tale awakened in people a sensitive attitude to each other and to the world around them.

Supported by Valeriu Cupcea in 1971, stage director Andrei Baleanu revealed himself as a multifaceted, looking for new forms artist with his own special view of the world. In the William Shakespeare's play *Romeo and Juliet*, staged by Andrei Baleanu together with Arcadie Placinta, modern stage means of expression were used, based largely on the plasticity of the body and the dynamic performance of the actors against the backdrop of abstract scenery, geometric structures that resembled gymnastic equipment. In a strict atmosphere subordinated to a single rhythm, the drama of Juliet's love - Viorica Chirca and Romeo - Victor Sotchi-Voinicescu was revealed. The theme of enmity that kills love ran like a red thread in the performance.

After *Romeo and Juliet*, filled with deep philosophical content, Andrei Baleanu staged the tragedy of the modern Bashkir poet and playwright Mustai Karim *On the Night of the Lunar Eclipse* in the same year. In the dramatic clashes of people of great passions and the internal psychological struggle of a person with himself, in the realization of the need for liberation from the petty, selfish, a human personality was formed, endowed with inner freedom.

In 1972, under the artistic direction of Valeriu Cupcea, Andrei Baleanu staged the play *Inspector General* by Nikolay Gogol. The performance offered a new reading of the famous comedy. Khlestakov, performed by the young actor Vitalie Rusu, was not a midget and liar, he was a ridiculous, miserable little man who got into an anecdotal situation. Unwittingly, he caused a storm that tore the veil of well-being, complacency and impunity from officials of all ranks and stripes. They suddenly arose a craving for their exaltation, greatness. The Mayor - Eugeniu Ureche saw himself as a nobleman, a general in St. Petersburg, Anna Andreyevna - Ekaterina Kazimirova longed to communicate with a super-class man, and Bobchinski - Pyotr Pankovsky asked Khlestakov to fulfill his only dream - to tell various senators and admirals there, in the capital, that Pyotr Ivanovich Bobchinski lives in the world, in such-and-such a city. And all this happened against the backdrop, visible from the windows of the gaudy rich living room of the mayor, a wretched town with a rickety tower and crooked roofs, in which lawlessness and poverty reigned. There were associations with the moral problems of modern times in the play.

At the beginning of 1974, a festival of Czechoslovak drama was held in the Soviet Union. It was attended by 150 theaters, which showed performances of 34 plays. The greatest success was won by the MAAT performance *Solo for a Striking Clock* based on the play by the young Slovak writer Oswald Zahradnik staged by Oleg Efremov.

Andrei Baleanu staged the play *Solo for a Striking Clock* in 1975, in which the themes of sincerity, spirituality and the heartlessness and spiritual impoverishment that oppose them were revealed. The retiree, former hotel porter Frantisek Abel - Arcadie Placinta, devoted his whole life to collecting rare items that had their own history and were associated with memories dear to his soul. The most valuable thing for Abel was the clock. He intuitively felt the time that the clock was steadily counting down. But his grandson Pavel - Iurie Negoita and his girlfriend Dasha - Diana Barcaru poured ridicule and mockery on Abel and his friends, lonely old people who lived in a nursing home. Every Friday they gathered in Abel's small apartment, where they forgot, at least for a while, about the almshouse and indulged in fantastic memories of a past life. But for Pavel and Dasha leading a carefree, idle life in empty entertainment and dancing, all this was an eccentricity, strange and incomprehensible. Pavel's dream was to send his grandfather to an almshouse and become the full owner of his apartment.

The play *Blue Deer*, written in 1973 by the Ukrainian playwright Alexey Kolomiets, was soon staged in many theaters of the former Soviet Union and enjoyed great success with the audience. Andrei Baleanu staged the play *Blue Deer* as a heroic-romantic poem in 1975. He immediately attracted the attention of critics and gained immense popularity among the audience. The performance was dedicated to the heroism of Soviet soldiers who fought against fascism. At its center, was the love of a young Russian soldier Kravtsov - Vitalie Rusu and a girl from a Ukrainian village - Alyonka - Dina Kochi, who went to the front in search of her beloved, fought bravely, but met her beloved only after 20 years. She remained

faithful to him all these years and, despite all the seemingly insurmountable obstacles, lived in the belief that she would certainly meet him. Love and fidelity, carried through the cruel conflagrations of war, inspired and delighted the audience of the performance.

In 1976, Andrei Baleanu staged the play *Bonus* after a play written by Alexander Gelman based on his own script, according to which in 1974 Sergey Mikaelyan created the film *Bonus*, which was a great success and was awarded the USSR State Prize. In Andrei Baleanu's play, a tense action developed in a closed space at a meeting of the Communist Party committee of a construction trust in the form of sharp disputes. They revealed the types and the characters of the personages. The construction team headed by foreman Potapov - Vitalie Rusu, which refused the bonus money, opposed the management of the trust, headed by its manager Pavel Batarcev - Eugeniu Ureche. The employee of the Planning Department Dina Milenina - Domnica Darienco, foreman Oleg Kachnov - Konstantin Konstantinov, crane driver Alexandra Motroshilova - Lidia Valeanschi, head of the Construction Department Viktor Chernikov - Kiril Stirbu, Secretary of the local Komso-mol branch Tolya Zharikov - Vyacheslav Madan, head of the Planning Department Boris Shatunov - Petru Pancovschi defended their positions ardently. In disputes, their characters were disclosed, the ethical principles and the ethical relations in the team were manifested. As a result of heated debate, Potapov managed to prove his words with compelling economic data and the incompetence of the management of the trust, which regularly artificially lowered targets, as a result of which the workers' salaries were cut, from which the annual bonus was formed, which turned out to be lower than the money withheld. The performance inspired hope that in righteous struggle one can defend the truth.

In 1977, Andrei Baleanu returned to staging performances based on classical dramaturgy. He staged the play (*The Lower Depths*) by Maxim Gorky. Following his own rules, Andrei Baleanu strictly stuck to the text of the drama and tried to express the ideas contained in it as clearly as possible through the actors. And although all the characters of the rooming house lead the same miserable lifestyle, each of them is individual. All of them live in the dreams of a past life, at the same time, they are all the "yeast of society" - the actor - Victor Sotchi-Voinicescu, the Baron - Anatolie Mindru and even Satin - Victor Ciutac, who uttered the famous words about the greatness of Man. The performance affirmed the idea of faith in a person, in his strength, in human dignity.

Not inclined to stage comedies, Andrei Baleanu successfully staged the light comedy *Man and Gentleman* by the Italian comedian Eduardo de Filippo. In the dynamic expressive rhythm of the performance, filled with humor with bitter nuances, the social meaning was revealed.

An event in the theatrical life of Moldova in 1979 was Andrei Baleanu's staging of the drama *The Lark* by the French playwright Jean Anouilh. The stage director emphasized the philosophical humanistic meaning of the drama. Three-dimensional images created by Dina Cocea and Galina Druc of Joan of Arc, Victor Ciutac of the inquisitor Cauchon, Nikolae Darie of Baudricourt, Konstantin Adam of the brave soldier Lair, Anatol Mandru of the young monk Ladvenu, created a visible tense atmosphere of heroic struggle, in which human dignity, freedom, and love were defended.

The success and progress of all the performances mentioned above, to a large extent, was due to their cultural and civic identity in 1960-1970 in Moldova and in the former Soviet Union.

In 1979, Andrei Baleanu, together with Ion Puiu, staged the play *The White Moor* based on the story of the same name by Ion Creanga, adapted by them for the stage. In the performance, the ambiguity of the meanings of the fairy tale was revealed, justice, wisdom, courage, steadfastness were exalted and cunning, malice, treachery and other negative moral traits of people were condemned in a modern sound.

In 1980, Andrei Baleanu, together with Veniamin Apostol, staged the ballad *At the Gates of Paradise* based on the play *Earth* by Ion Podoleanu, staged in 1970 at the Luceafarul Theater by Sandri Ion Scurea. The performance was awarded the MSSR State Prize. The performance of the Moldavian Music and Drama Theater named after A.S. Pushkin, staged by Andrei Baleanu and Veniamin Apostol in the scenography by Anatolii Subin, resurrected the dramatic pages of the life of peasants during the famine and drought, who fought for the wheat harvest. The performance glorified His Majesty Bread, revealed the dramatic fate of those who cultivated the Earth, sowed and grew Bread, and exalted their work, giving life to people. The success of the performance was largely due to the images of the peasants, the main characters of the performance, created by Victor Ciutac - Nicolae Plugaru and Viorica Chirca - Dochita, Plugaru's wife.

In 1987, the premiere of a performance based on classical dramaturgy - *A Stormy Night* by Ion Luca Caragiale took place. Andrei Baleanu, reverently relating to the text of the comedy *A Stormy Night* by the great Romanian playwright Ion Luca Caragiale, in the play *A Stormy Night* sought to reveal the meanings inherent in it in a new way and preserve all historical realities. In bright colors, the play reproduced the atmosphere of Caragiale's time with its characteristic troubles and passions. The play, full of lively, sparkling humor, reflected the modern vision of the first comedy by the young playwright Ion Luca Caragiale.

The performances *The White Moor*, *At the Gates of Paradise*, *A Stormy Night* were distinguished by the cultural, national, civic identities of Moldova in the 1970-1980s, which explains their recognition by critics as significant phenomena of the Moldovan artistic culture and a great audience success.

Andrei Baleanu's performances were identical to the Moldovan theatrical life of the late 1960s and early 1980s, as well as the performances of his teacher and mentor Valeriu Cupcea. Valeriu Cupcea's high level of education, his philosophical understanding of ethno-social processes, the peculiarities of the development of modern theatrical art allowed him to create identical performances on a variety of dramatic material: *Take, Yanke, and Kadyr* by Victor Ion Popa, Anna Lupan's *The Wheel of Time*, *Faust and Death* by Alexander Levada, *The Pharaohs* by Alexei Kolomiets, *I Don't Want You To Do Good For Me Anymore* by Gheorghe Malarciuc, *Two Lives and the Third* by Feodosie Vidrascu. *In the Name of the Revolution, Remember!* by Mikhail Shatrov, *Masquerade* by Mikhail Lermontov, *Twilight Crane* by Junji Kinoshita, *Eminescu* by Mircea Stefanescu, *Blanduzia's Fountain* by Vasile Alexandri, *I, Grandmother, Iliko and Illarion* by Nodar Dumbadze and Grigory Lortkipanidze, *Mother-in-Law with Three Daughters-in-Law* by Veaceslav Madan based on the story of the same name by Ion Creanga, *Birds of Our Youth* by Ion Druta, *The Iasi City in Carnival* by Vasile Alexandri.

Date despre autor: Elfrida KOROLIOVA, doctor în studiul artelor, cercetător științific coordinator, Centrul Studiul Artelor, Institutul Patrimoniului Cultural (Chișinău, Republica Moldova)

e-mail: korelf@mail.ru

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0556-3107>

DIALOGUL INTERCULTURAL ÎN FILMUL DOCUMENTAR DE AZI

<https://doi.org/10.52603/pc22.21>

Alexandru BOHANȚOV
Institutul Patrimoniului Cultural

Intercultural dialogue in today's documentary film

It is well known that in traditional human societies, intercultural communication is mainly achieved through natural language. In the contemporary era, however, the written/oral discourse has been continuously integrated into increasingly complex semiotic systems by means of sophisticated information technologies. This phenomenon amplified the intercultural dialogue and, thus, a regeneration of the exchange of symbolic goods at the planetary level was attested.

In general, throughout history, mass media, starting with print media, radio communication, cinema, television and up to the Internet have stimulated public debate in human communities, and the production and reception of media messages has acquired an overwhelming role. This article is focused on the "cinema of reality", trying to shed light on the presence of intercultural communication in today's documentary film. We will refer to the documentary dialogue *Life in a Day* from 2011 and 2020, respectively; the film *Marica* (2011) directed by Mircea Surdu; *At home in Marienfeld* (2014) by Eugeniu Popovici, Lucia Tăut and Irina Crăciun (screenplay and direction).

Keywords: communication, documentary film, intercultural dialogue, amateur filmmaker, globalization, new media, Youtube.

În epoca globalizării și a noilor tehnologii informaționale și de comunicare socială/culturală, s-a produs o reconfigurare substanțială a spațiului public, precum și a consumului mediatic. S-au modificat practicile tradiționale de comunicare interculturală. A căpătat o proliferare fără precedent filmul documentar (de non-ficțiune). Metamorfozele acestei lumi postmoderne (ori post-umane, zic unii cercetători) penetrează de tot felul de ecrane sunt descrise cu mult discernământ critic într-un volum de mare rezonanță internațională – *Ecranul global (Cultură, mass-media și cinema în epoca hiper-modernă)* al cercetătorilor francezi Gilles Lipovetsky și Jean Serroy, autorii respectivi menționând că „odată cu începutul noului secol, a sunat și ceasul revanșei fraților Lumière” (Lipovetsky 2008: 135).

Potențialul de comunicare interculturală al filmului de non-ficțiune în contextul noilor media (*new media*) s-a diversificat: actualmente, el poate fi pus în valoare prin multiple modalități, pornind chiar de la formulele festivaliere (spre exemplu, Festivalul Internațional de Film Documentar CRONOGRAF din Chișinău) și până la unele proiecte de anvergură planetară: este vorba de dilogia documentară *Life in a Day/O zi din viață* din 2011 și, respectiv, 2020, în care au fost implicați cineaști amatori din diverse țări și culturi ale lumii contemporane. În fond, ambele lungmetraje au fost generate de către utilizatorii rețelei sociale YouTube și comportă o vădită încărcătură interculturală. În vi-

ziunea cunoscutului antropolog și scriitor român Vintilă Mihăilescu „Omul nu a existat și nu a devenit o problemă pentru sine decât în oglinda Celuilalt” (Mihăilescu 2009: 16).

Primul film documentar din această dilogie a fost analizat de autorul acestor rânduri în studiul *Vocația antropologică a filmului de non-ficțiune* (Bohanțov 2018). *Life in a Day/O zi din viață* din 2011 este alcătuit din imaginile surprinse de cineasții amatori din întreaga lume într-o singură zi – 24 iulie 2010. Circa 88.000 de utilizatori YouTube au înregistrat imagini despre felul cum și-au trăit viața în ziua respectivă a anului. Finalmente, au fost însumate 4.500 de ore de „filmulețe” din 192 de țări, material preluat de regizorul Kevin Macdonald, deținător al premiilor Oscar și BAFTA, care l-a transformat într-un documentar de aproape 95 de minute, din semantica căruia putem înțelege ce înseamnă să fii om în zilele noastre.

În paranteze fie spus, palmaresul celor doi regizori și producători britanici care au fost implicați în proiectul menționat mai sus este unul destul de impresionant. Astfel, filmul lui Kevin Macdonald *O zi în septembrie* (1999), despre omorul celor 11 sportivi israelieni la Jocurile Olimpice de vară de la München din 1972, a primit în anul 2000 Premiul Oscar pentru cel mai bun film documentar. El a mai regizat drama *Ultimul rege al Scoției* (2006). Celălalt cineast – producătorul Ridley Scott – este autorul filmului de groază *Alien* (1979), precum și a thrillerului futurist *Vânătorul de recompense* (Statele Unite, 1982).

Întru celebrarea celor zece ani de la realizarea primului film (din 2010), producătorul Ridley Scott și regizorul Kevin Macdonald s-au gândit la o continuare a acestui impresionant proiect, care să descrie o zi obișnuită din viața oamenilor de pe mapamond din 25 iulie 2020. **Cerințe întru filmarea vieții într-o singură zi:** recepționarea filmulețelor s-a efectuat începând cu sâmbătă, 25 iulie și până la 2 august, altfel zis, utilizatorii YouTube au avut la dispoziție o săptămână pentru a edita și înmagazina imaginile pe această rețea. Cinefilii au fost avertizați că imaginile vor fi folosite, de la caz la caz, în funcție de calitatea lor estetică și tehnică, fiind revizuite de o echipă specială de editori.

SET DE ÎNTREBĂRI ADRESATE CINEFILILOR: *Ce-ți place? De ce îți este teamă? Ce ai vrea să schimbi? Fie în lume, fie în propria ta viață. Ce ai în buzunar?* Producția filmată în 25 iulie 2020 a adus laolaltă comunitatea mondială pentru a immortaliza momente unice din viețile lor. 324.705 de clipuri video au fost expediate către realizatorii acestui documentar, din 192 de țări în 65 de limbi. Contribuțiile sunt din Australia și până în Zambia, din inima metropolelor agitate și până la cele mai îndepărtate și izolate colțuri ale lumii.

Realizatorii au selectat și mixat imagini dintr-un adevărat conglomerat audiovizual, reușind să recompună narațiuni filmice bine articulate, coerente, care nu se mai înscriu în tiparele structurilor cinematografice tradiționale, ci ne amintesc de estetica videoclipului. Lungmetrajele *Life in a Day* au fost înalt apreciate pe întregul mapamond – de la spectatori obișnuiți la criticii profesioniști: „În zilele respective oamenii s-au jucat, s-au prezentat goi, fără măști sociale, cu sinceritate în cele mai ingrate momente ale vieții lor. În fericire și doliu, în cumplită boală și în fericire, în naștere și sărăcie lucie, cu bube, transpirație, priviri famelice sau înfricoșate. Un puzzle de destine, fărâme strălucitoare pe care le privești vrăjit, părtaș și tu ca privitor al unei clipe magice, de mare frumusețe” (Zaharia).

Se știe că după desființarea Studioului „Telefilm-Chișinău” (1991), producția de filme a fost reluată, parțial, în anul 2005. Într-un fel, temuta cenzură ideologică din perioada comunistă a fost înlocuită cu cenzura financiară și criza de proiecte viabile. Astfel,

în primii trei ani, au fost realizate documentarele de artă *O viață în scenă* (2005), cu și despre celebra soprană Maria Bieșu, *La vatra horelor* (2006) despre Ansamblul de dansuri populare „Joc” și conducătorul său artistic Vladimir Curbet, *Eterna* (2007), avându-l ca protagonist pe compozitorul Eugen Doga (aceste pelicule poartă semnătura regizorului Andrei Buruiană).

Sub aspect compozițional și ca nivel estetic, filmele menționate nu prezintă mare interes. Și totuși, criticul de film Victor Andon aducea multe laude acestor noi pelicule, salutând *resetarea* activității de producție a Studioului cinematografic „Telefilm-Chișinău” (ziarele *Nezavisimaia Moldova* din 29 septembrie 2006 și 10 iulie 2007). Ba, din contră, am zice că aceste pelicule au *reactualizat* practicile de tristă pomină din perioada sovietică: în toate cele trei filme documentare îl vedem pe liderul comunist Vladimir Voronin împărțind onoruri...

Adevărata redeschidere a Studioului „Telefilm-Chișinău” avea să se producă în anul 2018, când a fost lansat filmul documentar *Slovenia mea, cu Ala Adamia*, realizat de cunoscutul om de televiziune Mircea Surdu (directorul studioului) împreună cu jurnaliștii Leonid Melnic și Eugeniu Popovici, fiind prezentat publicului în premieră absolută la cinematograful „Patria-Loteanu”. Este semnificativ faptul că la întâlnirea respectivă a fost prezentă eroina filmului documentar, Ala Adamia, o femeie născută în Republica Moldova, pre nume Ala Boguță, care s-a căsătorit ulterior cu un diplomat din Slovenia.

Însă până la consemnarea acestui eveniment important în revigorarea filmului de televiziune autohton, teleastul Mircea Surdu și-a plusat la palmaresul său încă două pelicule documentare impresionante: *Marica* (2011, scenariu și regie) și *Acasă, în Marienfeld* (2014, coordonator de proiect). Ambele producții televizuale se pretează, într-o măsură mai mare sau mai mică, la tematica și/sau problematica abordată în prezentul studiu științific. Ne vom referi, mai întâi, la filmul documentar *Marica*, care a fost lansat în premieră în seara zilei de 10 octombrie 2011, la cinematograful „Odeon” din Chișinău, protagonistă fiind actrița și cântăreața Marica Balan, o artistă îndrăgită pe vremuri, dar care în momentul filmării se afla la azilul de bătrâni din satul Cocieri, paionul Dubăsari.

Un succint fișier biografic al actriței ne va ajuta să înțelegem mai pregnant mesajul documentarului. Născută într-o comună din fostul județ Ismail (1936), Marica Balan a absolvit renumita Școală de Teatru „Boris Șciukin” din Moscova (1960), debutând pe scena Teatrului țișănesc muzical-dramatic „Romen” din capitala Rusiei. A fost actriță la teatrul „Sovremennik” din Moscova, în perioada când prim-regizor devenise cunoscuta actriță de teatru și film Galina Volcek. A activat la Teatrul „Luceafărul”, iar în ultimul deceniu al secolului douăzeci se remarcă prin spectacolele de poezie din cadrul Teatrului Mono (*One mane show* – Teatrul unui actor). S-a produs în filmele studioului „Moldova-film” *Gustul pâinii* și *Ultimul haiduc* de Valeriu Găgiu, *Nuntă la palat* de Vlad Ioviță, *Podurile* de Vasile Pascaru, precum și în filmul de televiziune *Bucurii pământene* ș.a.

Regizorul Mircea Surdu a declarat în seara premierei de pe scena „Odeon”-ului: „Destinul oamenilor de artă nu este alcătuit numai din aplauze și flori. Odată cu trecerea anilor, unii dintre ei își duc traiul în cele mai cumplite condiții. Documentarul *Marica* este un film despre realitatea de dincolo de scenă și ecran a unei mari actrițe care și-a ars viața, fiind dată uitării de colegi și de societate, în pofida faptului că a realizat multe roluri memorabile”.

Să evocăm circumstanțele în care regizorului i-a venit ideea acestui film de non-ficțiune. La una dintre edițiile Festivalului Internațional de Film Documentar „Cronograf” a aflat de la actorul Boris Bechet că actrița Marica Balan, dispărută de multă vreme din Chișinău, se află la Centrul de reabilitare a invalizilor, veteranilor muncii și de război din Cocieri. Cunoscând-o de mult timp pe actriță (la începutul deceniului 1990 înregistrase câteva interviuri, în care a intercalat și fragmente din monospectacolul *Meșterul Manole* realizat în cadrul Televiziunii Naționale), peste câteva zile se afla deja la Centrul respectiv (Balada 2011: 1).

Filmările la documentarul *Marica* au durat mai bine de trei ani – la Cocieri, Moscova și Dumitrești, comuna de baștină a actriței. Au fost înregistrate circa 38 de ore, durata peliculei fiind de 50 minute. Spectatorii au posibilitatea să vizioneze secvențe din Dumitrești, în care puținii prieteni de copilărie care mai sunt în viață povestesc despre celebra lor consăteancă. Urmărim interviuri cu actori de marcă din principala metropolă a Federației Ruse (se reține, îndeosebi, dialogul cu marele artist de teatru și film Aleksei Petrenko care, spre bucuria realizatorilor, le-a pus la dispoziție imagini din propria arhivă). Însă majoritatea episoadelor au fost înregistrate la Centrul de reabilitare din Cocieri, în care o vedem pe actriță extrem de impresionată de cele ce i se întâmplă. S-a filmat mai mult cu camera ascunsă.

Mai adăugăm că în seara premierei de la cinematograful „Odeon” din Chișinău, actrița a invocat mai multe detalii din viața ei zbuciumată. Astfel, după absolvirea Școlii Teatrale „Boris Șciukin” din Moscova, ea trebuia să revină la Chișinău alături de actorii moldoveni care, finalmente, au constituit „generația de aur” a Teatrului „Luceafărul”, în frunte cu regizorul și actorul Ion Ungureanu. Însă, proaspăt căsătorită cu actorul rus Iuri Komarov, dânsul a refuzat să vină la Chișinău. În virtutea acestor circumstanțe, timp de un deceniu a jucat în mai multe spectacole și a interpretat cântece populare românești.

Casa artistei Maricăi Balan din Moscova a găzduit numeroși scriitori, regizori și actori celebri, între care poetul și cant-autorul Vladimir Vâsoțki. În anul 1971, a fost înregistrat discul *Cântă Marica Balan* la firma unională „Melodia” din Moscova cu formația „Viorica” condusă de maestrul Vasile Goia, în care sunt incluse cele mai bune piese muzicale din repertoriul renumitei cântărețe Maria Tănase. Să prezentăm romanțele, cântecele de petrecere și melodiile de pe acest disc: *Lume, lume...*, *Mărie și Mărioară*, *Hai, maică, la iarmaroc*, *Dorul meu nu-i călător*, *Dă, Doamne, și omului și Perinița* (dans popular românesc tradițional de nuntă). Încă un fapt destul de semnificativ: artista Marica Balan a întreținut relații de prietenie cu marea interpretă de muzică populară din România Maria Lătărețu.

Și totuși, autorii acestui film documentar n-au reușit să fructifice, în totalitate, materialul de viață din biografia artistei. Mai ales, parcursul de creație al Maricăi Balan a rămas oarecum în umbră. După cum a menționat în debutul filmului radiojurnalista moscovită Alla Smehova, filmul documentar *Marica* se constituie, pe lângă multiplele sale calități, într-un portret inedit al generației nefericite de actori moldoveni care au întemeiat Teatrul „Luceafărul”. Și nu numai, am adăuga noi...

Alte momente interesante din biografia Maricăi Balan, care n-au fost „exploatate” în toată plenitudinea lor: actrița a mai fost căsătorită cu un „personaj” destul de celebru în mediul intelectual moscovit. Este vorba de prozatorul și scenaristul rus Friedrich Goren-

ștein, unul dintre „disidenții” fostului regim sovietic, cel care a fost coautor la scenariile unor filme cunoscute în toată lumea: *Primul învățător* de Andrei Mihalkov-Konchalovskii, *Solearis* de Andrei Tarkovski, *Roaba iubirii* de Nikita Mihalkov, însă numele său nu este inscripționat în genericile acestor pelicule. Mariajul celor doi a fost unul efemer dar destul de „vijelios”, iar când Friedrich Gorenștein a hotărât să emigreze în Republica Federală a Germaniei, Marica Balan nu și-a urmat soțul. După plecarea de la teatrul „Sovremennik”, actrița este tot mai mult acaparată de un gând tainic: să revină pe meleagurile străbune...

Oricum, filmul documentar *Marica* este, fără doar și poate, o reușită incontestabilă a teleastului Mircea Surdu, în primul rând, dar și a colaboratorilor săi fideli de la Televiziunea Națională. Această producție audiovizuală a adăugat un plus de „strălucire culturală” postului public de televiziune „Moldova 1” care, până la apariția pe micile ecrane a peliculei respective, nu prea a avut ce să contabilizeze la capitolul performanțe filmice în primul deceniu al mileniului trei.

Un alt film documentar care a avut multiple reacții favorabile atât din partea publicului telespectator, cât și a criticii de specialitate este pelicula *Acasă, în Marienfeld* (2014), o coproducție a postului german de radioteleviziune Deutsche Welle și a canalului nostru public „Moldova 1”, proiectul fiind susținut de Ambasada Germaniei la Chișinău (echipa de creație – Eugeniu Popovici, Irina Crăciun și Lucia Tăut). Această narațiune audiovizuală prezintă istoria a doi germani cu rădăcini basarabene – Artur Schaible și Olga Schüppel, care revin în comuna Marienfeld din raionul Cimișlia, fondată de coloniștii germani în 2010, în care au locuit și sunt înmormântați părinții lor. Germanii basarabeni au trăit în pace și bună înțelegere cu băștinașii, dar după cunoscuta înțelegere diabolică dintre Hitler și Stalin, ei au fost oarecum amăgiți și s-au întors în Germania.

Cel dintâi protagonist al filmului, Artur Schaible, povestește: „Eu am fost conceput în Moldova interbelică și este foarte important să vizitez baștina părinților mei. Am fost de mai multe ori în Marienfeld și chiar am construit un monument dedicat germanilor care au locuit aici”. Tatăl acestuia voia foarte tare să scrie o carte, adunase multe informații prețioase și imagini interesante despre localitatea Marienfeld. Nu i-a reușit acest lucru – „timpul n-a mai avut răbdare”, cum spunea un mare prozator. A dus-o la bun sfârșit feciorul său: dr. Artur Schaible. În volum se regăsesc date despre toate familiile germanilor basarabeni din Marienfeld.

Filmul *Acasă, în Marienfeld* este interesant atât ca mesaj verbal, cât și din punctul de vedere al comunicării vizuale, întrucât pune în valoare o constantă fundamentală a conștiinței umane – MEMORIA care, vorbind mai simplu, înseamnă a-ți iubi părinții și aproapele, a venera străbunii și locul unde te-ai născut, a cinsti înaintașii, a cunoaște limba și istoria neamului tău și așa mai departe... Altminteri, vei fi supus procesului de *mancurtizare*, un fenomen destul de răspândit în fosta URSS...

Probabil, nu întâmplător, cunoscutul cineast de filme de non-ficțiune Alexandru Solomon situează problema memoriei în centrul căutărilor sale regizorale, precizând că „a face documentar este și un mod de viață, un tip de relație profesionalizată (*sublinierea autorului*) cu oamenii și cu realitatea (Solomon 2016: 15). Altfel zis, cineastul vede misiunea documentarului de autor în înțelegerea propriului trecut și prezent, precum și în chestionarea societății și a țării în care trăiești.

În economia filmului documentar este indispensabilă funcționarea comunicării non-verbale, deoarece ea reflectă, fără voia interlocutorilor, trăinicia dialogului intercultural, fiind o marcă peremptorie întru buna conviețuire a oamenilor de diferite etnii într-o lume tot mai fragmentată și mai complicată. Este grăitoare, în această ordine de idei, secvența din finalul peliculei, când Artur Schaible și o bătrânică foarte nostimă ciocnesc un pahar de vin, după care „Feodosia Simionovna” (așa s-a prezentat dânsa la prima întâlnire cu oaspetele din Germania) îngână cântecul unui tânăr chemat sub arme: „Eu te las mândră cu bine / Că mai sunt băieți ca mine...”, iar neamțul îi spune: „Foarte frumos ați cântat! Chiar dacă nu am înțeles nimic”. În genere, documentarul *Acasă, în Marienfeld* a reușit să identifice în mediul acestei comunități rurale câteva „personaje” ieșite din comun, care conferă dialogului sinceritate și o anume spontaneitate, dau savoare și un spor de autenticitate în plus.

Avea perfectă dreptate cercetătoarea Oana Iacob când releva faptul că documentarul de calitate nu potolește doar setea noastră de informație, ci trebuie să satisfacă nevoia omului de povești captate din realitate, frumos și măiestrit spuse, să devină „o modalitate de a salva de la uitare momente care ne-au marcat și care au schimbat identitatea noastră colectivă” (Iacob 2006: 34).

În ceea ce privește poetica filmului *Acasă, în Marienfeld*, credem că realizatorii s-au folosit de procedeul neobișnuit al „situațiilor provocate”, cu alte cuvinte avem în față un documentar de autor de sorginte observațională.

Bibliografie:

Balada vieții Maricăi Balan. - <https://timpul.md/articol/balada-vietii-maricai-balan-27806.html> (vizitat 07.05.2022).

Bohanțov A. Vocația antropologică a filmului de non-ficțiune. În: Revista Arta, 2018, nr. 2, p. 104-109.

Iacob O. Documentarul – între jurnalism și cinematografie. Iași: Editura LUMEN, 2006.

Lipovetsky G., Serroy J. Ecranul global. Cultură, mass-media și cinema în epoca hipermodernă. Iași: Editura Polirom, 2008.

Mihăilescu V. Antropologie. Cinci introduceri. Ediția a II-a revăzută și adăugită. Iași: Editura Polirom, 2009.

Solomon A. Reprezentări ale memoriei în filmul documentar. Iași: Editura Polirom, 2016.

Zaharia C. Satul universal – *Life in a Day*. - <http://agenda.liternet.ro/articol/13778/Cristina-Zaharia/Satul-universal-Life-in-a-Day.html> (vizitat 12.05.2022).

Filmografie:

O zi din viață 2010. - <https://filmehd.se/life-in-a-day-o-zi-din-viata-2011-filme-online.html>.

O zi din viață 2020. - <https://www.youtube.com/watch?v=vcsSc2iksC0>.

Marica. - https://www.youtube.com/watch?v=3zErAHyQIWI&ab_channel=FocusTrmFocusTrm.

Acasă, în Marienfeld. - <https://www.facebook.com/watch/live/?v=275746333637243>.

Date despre autor: Alexandru Bohanțov, doctor în studiul artelor, cercetător științific superior, Centrul Studiul Artelor, Institutul Patrimoniului Cultural (Chișinău, Republica Moldova)
e-mail: bohansov@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8745-0538>

CHITARA BAROC ÎN SPANIA: REPERE TEORETICE

<https://doi.org/10.52603/pc22.22>

Mihail AGAFIȚA

Spanish baroque guitar: theoretical landmarks

Summary. The purpose of the article is to elucidate the evolution of the five-string guitar in Spain during the Baroque period. It acquires a multidimensional character: interpretation techniques are developed, the repertoire is enriched, there is a plethora of talented performers and composers who promote new trends in the Spanish guitar practice. The author studies three major innovations of the time that led to the essential change of the guitar practice: the replacement of the polyphonic style with the homophone-harmonic one; introduction of a new notation system – *Alfabeto*; the formation of the Spanish composers' school. Treatises written by J.C. Amat, G. Sans, L. R. de Ribayaz, S. de Murcia are analyzed as well as the time repertoire composed by famous performers and composers. The most important features of the Spanish baroque guitar style are revealed in the conclusions: favorite genres, typical guitar texture, etc.

Keywords: Spanish guitar, *Alfabeto*, J.C. Amat, G. Sans, L. R. de Ribayaz, S. de Murcia.

Barocul marchează o schimbare crucială în evoluția chitarei clasice în Spania, plătând în prim-plan chitara cu cinci coarde. Evoluția instrumentului în perioada vizată capătă un caracter pluridimensional: se dezvoltă tehnici de interpretare, se îmbogățește repertoriul, apare o pleiadă de interpreți și compozitori spanioli talentați care promovează noile tendințe în practica chitaristică.

Pentru a înțelege mai bine specificul dezvoltării chitarei baroce cu cinci coarde este nevoie de o abordare holistică, multi-aspectuală, care acoperă diferite domenii: construcția instrumentului, schimbările scriiturii chitaristice, și concomitent, modificarea procedurilor și tehnicilor interpretative; trebuie studiat de asemenea și rolul unor personalități marcante care au contribuit la completarea repertoriului chitaristic.

Dacă ne vom adresa la inovațiile majore care au schimbat esențial practica chitaristică și repertoriul pentru chitara cu cinci coarde, sursele de referință formulează următoarele: schimbarea scriiturii muzicale și anume trecerea practicii componistice de la polifonie – la stilul omofon-armonic; introducerea unui sistem de notație nou – *Alfabeto* – care reflecta mai adecvat transformările limbajului muzical și a facturii chitaristice; formarea școlii componistice și interpretative spaniole. Modificările menționate mai sus au fost realizate grație activității interpreților, teoreticienilor și compozitorilor, precum J. C. Amat, G. Sans, L. R. de Ribayaz, S. de Murcia ș. a. Ne adresăm de asemenea la analiza repertoriului compus de interpreți și compozitori celebri, alcătuit preponderent din dansurile de curte de origine spaniolă, germană și franceză.

Una dintre cele mai esențiale schimbări stilistice în perioada vizată a devenit *trece-rea de la stilul polifonic renascentist la formarea stilului omofon-armonic* tipic Barocului.

Acest proces a lăsat o amprentă asupra repertoriului pentru chitara cu cinci coarde. După cum afirmă Júlio Ribeiro Alves în lucrarea sa *The History of the Guitar*, „Un aspect important al muzicii pentru chitară în Baroc a fost trecerea de la stilul de cântat complicat contrapunctic, care era în vogă în timpul Renașterii la unul nou, în care rolul instrumentului și cerințele de a cânta au devenit mai simple. Acest fapt a redat, cu siguranță, atractivitatea instrumentului, generând o creștere substanțială a chitarelor în societățile europene” (Alves 2015: 44). După opinia autorului, tranziția a avut loc sub influența stilului italian – melodic și monovocal.

Dacă vorbim despre stilurile interpretative dominante în epoca Barocului trebuie de clarificat semnificația a două definiții: *rasgueado* și *punteado*. *Punteado* este un termen folosit în general cu referire la „tehnica de chitară barocă, care denotă „ciupirea” corzilor individuale cu vârful degetelor, spre deosebire de *rasgueado*” (Punteado 2022), afirmă unele surse. *Rasgueado*, la rândul lui, reprezintă un stil de cântare la chitară în care coardele sunt bătute (Punteado, definition 2022). Cercetătorul român C. Andrei relatează că stilurile respective aveau scopuri diferite: „Atât în Italia cât și în Spania, – afirmă autorul, – chitara cu cinci coarde a fost folosită în două moduri diferite de interpretare și anume: stilul *Rasgueado*, pentru acompanierea dansurilor, și stilul *Punteado*, pentru a cânta părțile de solo ale dansurilor” (Andrei 2006: 65).

Pentru a explica mai elocvent specificul tehnicii *rasgueado* vom folosi tezele cărții lui Ioannis Anastassakis *The Art of Rasgueado*. Autorul tratează tehnica *raqueado* ca cel mai impresionant și caracteristic element al chitarei *flamenco* (aplicabil și în cadrul interpretării la chitară clasică). I. Anastassakis explică impresia produsă de folosirea acestui procedeu astfel: „Prima dată când am asistat la un concert a unui chitarist flamenco, am fost hipnotizat de felul în care își mișca mâna dreaptă și de toate sunetele pe care le producea simultan. Mi-am dat seama că 3 chitare cântau în același timp! Subtilitățile mișcărilor lui păreau infinite; cu toate acestea, el a reușit să-și înlanțuiască ritmurile într-o manieră fără întreruperi care a avut un sens complet al muzicii” (Anastassakis 2010: 5).

Folosirea acestui procedeu îi permite chitaristului de a produce un sunet mai puternic și mai tare, un lucru extrem de important în contextul interpretării vocal-instrumentale cu participarea dansatorilor. Iată cum explică acest specific sonor al lui *rasgueado* autorul citat mai sus: chitara „se auzea deasupra vocii răsunătoare ale cântăreței și al jocului de picioare trepidant al dansatorului” (Anastassakis 2010: 5).

A doua inovație esențială a timpului a devenit inventarea unui sistem nou de notație muzicală pentru chitară cu cinci coarde numit *Alfabeto*. După cum am menționat anterior, apariția unui sistem nou de notație a acordurilor a apărut grație schimbărilor de ordin stilistic. În acest context J. R. Alves relatează: „Atât monodiile de la sfârșitul secolului al XVI-lea din Italia și Spania, cât și *canzonettele* și *villanellele* au dus la inventarea unui sistem de notație pentru chitară numit *Alfabeto*. Sistemul a fost una dintre inovațiile majore utilizate pe tot parcursul Barocului. Au fost folosite litere ale alfabetului și simboluri pentru a indica anumite acorduri. În mod normal, acordul implica toate cele cinci coarde ale chitarei” (Alves 2015: 44). Vom exemplifica aplicarea sistemului de notație *Alfabeto* folosind imaginea din sursa online <http://www.maestros-of-the-guitar.com> (*Alfabeto Notation* 2022).

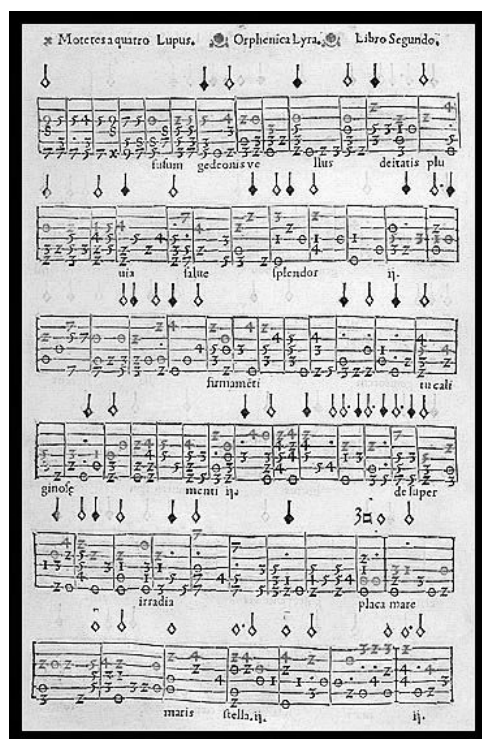


Fig. 1.

Autorii sursei în cauză confirmă că notația nouă pentru chitară ilustrează schimbările stilului muzical accentuând, că Joan Carles Amat, autor al primei publicații pentru chitară cu 5 coarde, a fost cel care a prezentat în tratatul său *Guitarra espanola y vandola* (1586) un sistem de notație nou cu indicarea degetelor, acordurilor și succesiunilor armonice. „El compară armoniile unei piese cu culorile unui tablou și apoi face afirmația îndrăzneță că oricine poate juca împreună cu orice piesă dacă înțelege structura armonică” (Alfabeto Notation 2022) – se scrie în sursa respectivă. Adăugăm, că după opinia mai multor interpreți și teoreticieni de epocă acest sistem de notație chitaristică a fost mai accesibil în comparație cu tabulatura.

A treia inovație a timpului constă în *formarea a trei școli componistice și interpretative diferite: spaniolă, italiană și franceză*. În perioada vizată cercetătorii atestă interacțiunea a două tendințe opuse: pe de o parte, se formează un spațiu chitaristic european comun, interpreții și compozitorii călătoresc și lucrează departe de țara lor de origine, fapt, ce stimulează un anumit cosmopolitism stilistic și interpretativ. Pe de altă parte, mai mulți cercetători atestă formarea a trei școli diferite – spaniolă, italiană și franceză. Fiecare școală tratează în felul său mijloacele de expresivitate muzicală, posibilitățile instrumentului, creează un repertoriu marcat de specificul limbajului muzical național. Totodată unii cercetători accentuează rolul deosebit al *tradiției spaniole* care a dat denumirea instrumentului baroc – chitara spaniolă.

Concomitent, după cum afirmă Antoni Piza, deși în cercurile largi de amatori de muzică, chitara e asociată cu Spania, nu putem crede că acest instrument este exclusiv

spaniol. În perioada Barocului Italia și Franța au avut o tradiție de chitară la fel de bogată ca cea a Spaniei, cu practicile interpretative și abordarea teoretică și alte aspecte (Pizà 2000: 35).

Revenind la specificul fiecărei dintre cele trei școli interpretative și componistice europene din perioada Barocului, ne vom adresa la cea mai reușită descriere a acestora care aparține lui Michael Lorimer (neavând posibilitatea de a citi originalul, introducem un citat din cartea unui alt autor – J. R. Alves): „compozitorii spanioli s-au inspirat din instrumentele în sine; în cazul chitarei, aceasta producea culori și armonii interesante, neobișnuite. Muzica spaniolă a fost, așa cum este până astăzi, un hibrid exotic – exuberant, idiomatic, direct, senzual și vital. Stilul italian avea rădăcini în cântec: era virtuos, extrovertit, expresiv și dispus la ritmuri directe, vii, dramatice și contrastante. Stilul francez reflecta dansul: era reținut, grațios, impresionist și înclinat spre ritmuri complicate, elegantă, sugestie, nuanță și echilibru fără simetrie. Exprimând aceste naturi, chitara barocă s-a născut în Spania, a crescut în Italia și a înflorit în Franța” – concluzionează cercetătorul (Alves 2015: 46).

Articolul dat este dedicat analizei detaliate a specificului școlii naționale spaniole bazându-ne pe faptele istorice, manualele editate, repertoriul creat, interpreții celebri. Conform tradiției stabilite în Renaștere, practica chitaristică în Baroc reprezintă o multitudine de tipuri precum: compoziție, interpretare, crearea manualelor și lucrărilor de natură metodică, biografiile celor mai de seamă compozitori-interpreți la chitară barocă etc.

Teoria chitaristică spaniolă reprezintă o imagine bogată și variată: vom elucida succint cele mai importante tratate care reflectă schimbările apărute în practica componistică și interpretativă a timpului. Menționăm din start că aceste volume au un caracter sintetic: ele includ atât indicații metodice, cât și repertoriul autorilor vizați oferindu-ne o imagine mai sistemică asupra existenței chitarei spaniole în perioada Barocului.

Întâi de toate, reamintim, că prima publicație pentru chitara spaniolă cu cinci coarde îi aparține lui Juan Carlos Amat și este intitulată *Guitarra española y vandola, en dos maneras de guitarra castellana y cathalana de cinco órdenes* (volumul apare în 1596). Grație posibilităților oferite de sursa online *Biblioteca Digital Hispánica* (Guitarra 2022) avem o posibilitate unică de a răsfoi fiecare pagină a acestui foliant neprețuit, care de fapt reprezintă o ediție cu înclinație metodică dedicată interpretării la chitara cu cinci coarde. Coperta plasată mai jos reprezintă o ediție mai târzie datată cu anul 1701. Totodată conținutul acestui tratat este identic.

Printre problemele incluse în conținutul ediției vizate sunt: acordajul (menționăm că acesta coincide cu acordajul contemporan pentru chitara clasică modernă cu 6 coarde), tipurile de notație muzicală (*Tabulatura, Alfabetica* ș.a.), procedeele de interpretare, repertoriul potrivit și alte momente (Voliman 1980: 11). Cele spuse mai sus confirmă prin explicații, scheme și desene dedicate acordajului, poziției mâinilor, aplicaturii, construirii acordurilor, și altor probleme. Având un limbaj simplu, clar și accesibil (procesul de instruire este povestit ca adresare a autorului către fratele lui), o structură bine gândită, manualul este precedat de 3 sonete dedicate autorului și chitarei cu cinci coarde.



Fig. 2.

Având drept scop de a analiza importanța tratatului lui J. C. Amat pentru chitara barocă, merită de subliniat următoarele: de fapt, acest manual este primul tratat dedicat chitarei spaniole, al cărui conținut îmbină diferite aspecte legate de predarea și învățarea instrumentului. Totodată, cea mai importantă inovație a acestei cărți constituie descrierea unui sistem nou de notație muzicală. Conform opiniei cercetătorului F. W. Koonce expuse în cartea sa *The Baroque Guitar in Spain and The New World*, „Amat a introdus un sistem de identificare a acordurilor cu cifre (numere) care a permis o largă răspândire a cântecelor la public și le-a oferit amatorilor mijloace de a învăța acompaniamentul la chitară cu dificultate minimă” (Koonce 2010: 2).

În continuare evoluția școlii spaniole de interpretare la chitară a fost susținută de apariția mai multor cărți, manuale, culegeri de piese. Printre ele merită de nominalizat: *Libro segundo de tonos e villancicos a una, dos, tres, y quatro voces... con la zifra de la Guitarra Espanola a la usanza Romana* de Juan Aranyes publicată în 1624 la Roma și *Metodo mui facilissimo para aprender tañer la guitarra a lo Español* al cărei autor este Luis de Briçeno editată la Paris în 1626, iar muzicianul portughez Nicolao Doizi de Velasco a fost autorul cărții *Nuevo modo de cifra para taner la guitarra* editată în 1640 la Napoli (Koonce 2010: 5).

Următorul interpret, compozitor și teoretician care a avut un rol important în promovarea chitarei spaniole era **Gaspar Sanz** (1640-1710) care în 1674 editează la Zaragoza cartea cu titlul *Instrucción de Música sobre la Guitarra Española*. Conform opiniei lui J. R. Alves, acest volum „este considerat cel mai cuprinzător tratat de chitară al vremii

sale” (Alves 2015: 47). Ediția vizată „conține muzică care confirmă fuziunea stilurilor deja menționate, cum ar fi Villanos, Española, Canarios și Jacaras spaniole, cu Tarentela, Saltaren și Baile de Mantua italiene și unele stiluri din alte țări europene, inclusiv unele dansuri în stil francez. Prezintă atât stilul de cânt *rasgueado*, cât și stilul *punteado*, deși îl favorizează pe cel din urmă. G. Sanz a inclus o explicație a basului figurat pentru chitara cu cinci coarde și o secțiune interesantă despre regulile compunerii fugii” (Alves 2015: 47).



Fig. 3 (Instrucción_de_música_sobre 2022)

În afară de aceasta, textul de pe copertă ne informează privind faptul că colecția include și douăsprezece reguli și cele mai importante exemple de contrapunct și compoziție. În ceea ce privește sistemul de notație, C. Andrei precizează, că această carte este „completată cu un scurt tratat de acompaniament și cu o serie de piese scrise în tabulatură mixtă sau tradițională (cifre pe 5 linii). Majoritatea pieselor propuse sunt dansuri: *Pasacalii, Canarios și Jacaras*; Metoda este ilustrată de exerciții” (Andrei 2006: 81).

Cu un an mai târziu tot la Zaragoza a fost scoasă din tipar o altă carte a aceluiași autor *Libro segundo de cifras sobre la Guitarra Española*, „care conține o serie de dansuri spaniole, în cea mai mare parte *Rujeros, Paradetas, Españolaletas, Villanele italiene, Pavane*, balet franceze, dar și, o piesă portugheză (*Minina de Portugal*). *Libro segundo* mai conține și explicații asupra acordurilor (abecedaria)” (Andrei 2006: 83).

A treia carte – *Libro tercero de cifras sobre la Guitarra Española*, apare cu 22 de ani mai târziu fiind comasată cu cele două precedente. Spre deosebire de primele două tratate, acesta reprezintă un manual destinat interpreților avansați fiind axat pe repertoriul bazat pe dansuri de epocă. Colecția de manuale a lui G. Sans au avut o influență considerabilă asupra răspândirii interpretării chitaristice în Spania și nu numai: „prin indicațiile sale de interpretare și prin calitatea operelor, Gaspar Sanz a dominat școala spaniolă timp de mai bine de un secol” (Andrei 2006: 85).

Încercând de a înțelege rolul lui G. Sans în evoluția muzicii spaniole baroce și nu numai, merită de subliniat că acesta este considerat cel mai important compozitor baroc din Spania care a influențat dezvoltarea ulterioară a școlii componistice, și un teoretician avansat. Astfel, în una din sursele enciclopedice se afirmă că, „el a devenit figura dominantă a muzicii baroce spaniole și a inspirat mai mulți compozitori până în secolul XX. De exemplu, „Instrucción de música sobre la Guitarra Española” a influențat în mare măsură „Fantasia para un Gentilhombre” a lui Joaquin Rodrigo” (Gaspar Sanz 2022). Patrimoniul lui componistic și teoretic apreciat de contemporanii și de generațiile viitoare include atât tratatul *Instrucción de música sobre la Guitarra Española*, cât și *Suite Española*.

După cum se vede din fragmentul partiturii postate mai jos, scriitura muzicală a acestei creații este una omofon-armonică, cu includerea treptată a mai multor voci, organizate în acorduri, iar notația contemporană este îmbinată cu tabulatura răspândită în era barocului:



Fig. 4 (G.Sanz :2022)

Un alt set de exemple muzicale de mai jos demonstrează elocvent predilecția compozitorului către stilul omofon-armonic, pe de o parte, și genurile de dans de origine spaniolă, pe de altă parte. Prin aceasta, creația compozitorului aduce un aport considerabil în valorificarea creației populare în cadrul muzicii academice spaniole.



Fig. 5 (G.Sanz 2022)

Un aport considerabil în dezvoltarea aspectelor metodice și interpretative l-a adus contemporanul lui G. Sans **Lucas Ruiz de Ribayaz**, compozitor, chitarist și harpist spaniol (1626?-1677?), autorul cărții *Luz y norte musical para caminar por las cifras de la guitarra Española y arpa, tañer, y cantar a compás por canto de órgano; y breve explicación del arte* (anul apariției 1677).



Fig. 6 (Luz y norte musical 2022)

După afirmația sursei citate anterior, cartea dată „conține recomandări de bază privind interpretarea la chitara cu cinci coarde. Piese din ea sunt dansuri în stiluri precum passacalles, canarios, jácaras și altele. Ribayaz a fost foarte influențat de Sanz, ceea ce poate fi confirmat de citatele ample din Instrucción lui Sanz” (Alves 2015: 47). C. Andrei, la rândul lui, scrie, că manualul lui L. R. de Rybayaz, fiind singura lucrare teoretică a acestuia, „conține un text teoretic pentru cântatul la chitară și harpă, urmat de tabaturi folosite pentru cele două instrumente” (Andrei 2006: 86). În anul 1694 la Madrid apare o colecție de piese pentru chitară cu cinci coarde *Poema harmónico compuesto de varias cifras por el temple de la guitarra española* (Francisco Guerau 2022) a lui Francisco Guerau, în cadrul căreia „autorul dă câteva indicații despre tehnica interpretării, principii de tabulatură și de interpretare a ornamentelor. Toate piesele sale sunt sub formă de variațiuni: Pasacalia, Jacaras, Marizapalos, Española, etc.” (Andrei 2006: 86). Așadar, compozitorul utilizează activ dansurile de curte de origine spaniolă în practica sa componistică, pedagogică și interpretativă.

Tradiția stabilită de J. C. Amat și G. Sans este preluată de Santiago de Murcia (1673-1739), o altă personalitate importantă în istoria chitarei spaniole, al cărui tratat *Resumen de Acompañar la Parte con la Guitarra*, cât și a doua carte – *Passacailles y Obras de Guitarra por todos los Tonos naturales y accidentales* a văzut lumina tiparului în anul 1714. Merită de adăugat că ediția vizată conține explicațiile compozitorului privind descifrarea sistemului de notație *Alfabeto*.

Caracterizând *Resumen de Acompañar la Parte con la Guitarra*, J. R. Alves relatează că S. de Murcia este considerat a fi unul dintre cei mai buni compozitori care au scris muzică pentru chitara cu cinci coarde, iar „cartea sa a fost ultima care a apărut în tabulatură în Spania. A fost foarte influențat de școala franceză și a compus mai multe suite

instrumentale care prezentau adesea un preludiu, allemande, courante, sarabande și gigue, adesea urmate de dansuri opționale precum bourée, gavotte, menuet, passacaille și chaconne” (Alves 2015: 48). Opinia privind calitățile componistice ale lui S. de Murcia este împărtășită de C. Andrei, care scrie, că atât cartea menționată anterior, cât și a doua ediție a autorului și anume *Passacailles y Obras de Guitarra por todos los Tonos naturales y accidentales* apărută în 1732 „oferă o importantă panoramă asupra repertoriului chitarei baroc; după o secțiune substanțială despre basul continuu, găsim aranjamente ale dansurilor și contradansurilor franceze, menuete, diverse piese spaniole și suite” (Andrei 2006: 86).

Manuscrisul este alcătuit din două secțiuni: prima conține diferite exemple de passacaglia, iar cea de a doua – 12 suite. Putem găsi dansuri de curte tipice pentru suită baroc precum allemanda, curanta, sarabanda, gigue, gavotă, menuetul ș.a.m.d.

S. de Murcia a rămas în istoria artei chitaristice ca unul dintre cei mai influenți compozitori pentru chitară, al cărui piese sunt interpretate până astăzi (Сантьяго де Мурсия 2022).

Vom demonstra un fragment din această ediție, și anume *Preludiul* scris în notația contemporană:

Preludio

Passacalles y Obras (1732), [Obra (Suite) f.124v-128,] f.124v-125
Eingerichtet von Stefan Apke Santiago de Murcia (1673 – 1739)

Cancion o Tocata

Passacalles y Obras (1732), [Obra (Suite) f.97r-103r,] f.101v-102v
Eingerichtet von Stefan Apke Santiago de Murcia (1673 – 1739)

Fig. 7.

Lista manualelor și culegerelor cu repertoriul pentru chitară spaniolă cu cinci coarde ar fi fost incompletă fără alte ediții de epocă. Astfel, A. Pizà include în listă autorii care lipsesc în cercetările lui C. Andrei sau J. R. Alves. Este vorba de următoarele volume: *Guitarra española y sus diferencias de sonos* de Francisco Corbera, anul apariției fiind 1621, *Metodo mui facilissimo para aprender a tañer la guitarra a lo español* de Luis de Briceño, 1626, și *Libro donde se verán pasacalles de los ocho tonos y de los transportados* de Antonio de Santa Cruz, anul publicației – 1650. Figura plasată mai jos este coperta ediției *Metodo mui facilissimo para aprender a tañer la guitarra a lo español* de Luis de Briceño:

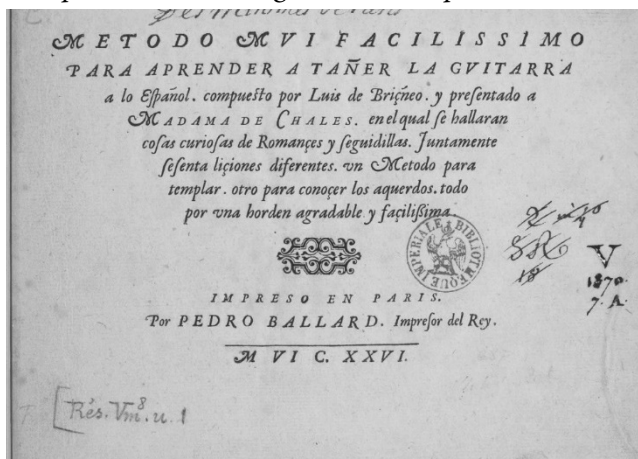


Fig. 8 (Metodo mui facilissimo 2022)

În ceea ce privește *Libro donde se verán pasacalles de los ocho tonos y de los transportados* de A. de Santa Cruz această ediție include 26 piese de origine spaniolă (marionas, villano, gallarda, pavana, españoleta, torneo, jácara, canario, maripalo) scrise în diferite tonalități precum 4 creații numite fantasía și o colecție alcătuită din 12 piese de gen pasacaglia. Așadar, spre deosebire de alți compozitori spanioli de epocă care includeau dansurile de origine germană sau franceză (cu excepția lui F. Guerau) ediția vizată tratează genurile de dans de sorginte spaniolă.

Vom menționa două ediții mai puțin importante care completează totodată imaginea procesului instructiv privind chitara spaniolă cu cinci coarde din perioada barocului: prima cu genericul *Reglas, y advertencias generales par taner la guitarra...* a cărei autor a fost de Pablo Minguet y Yrol, iar cea de-a doua *Arte Para Aprender con Facilidad, (y sin Maestro, á templar y tañer rasgado) la Guitarra (de cincon órdenes o cuerdas, y tambien la de quarto o seis órdenes, llamada Guitarra Española, Bandurria y Vandola, y tambien el Tiple...* de Andres de Soto. După cum relatează J. R. Alves, aceste ediții nu conțin ideile și principiile noi: dimpotrivă, primul tratat, publicat în 1752, reunește de fapt muzica extrasă din cărțile lui J. C. Amat, G. Sanz, L. R. de Ribayaz, și S. de Murcia, ial volumul al doilea, publicat în 1760, și repetat, în 1764, reproduce conținutul cărții lui J. C. Amat publicate în 1596 (Alves 2015: 49).

Pe marginea materialului analizat tragem unele concluzii. Continuând tradiția epocii renașcentiste, perioada barocului se bucură de un șir larg de activități muzicale legate de practica chitaristică:

- sunt elaborate manuale, tratate de instrument, având o menire dublă: pe de o parte, aici au fost acumulate cele mai recente cunoștințe teoretice și aptitudini practice privind interpretarea la chitara spaniolă;
- pe de altă parte, culegerile vizate includeau un repertoriu pentru chitară alcătuit din cele mai solicitate piese din culegerile respective;
- se completează repertoriul, orientat preponderent spre stilul nou omofon-armonic;
- apare o pleiadă de compozitori și interpreți care contribuie considerabil la evoluția instrumentului;
- grație tuturor tendințelor nominalizate anterior chitara cu cinci coarde (sau chitara spaniolă) devine cel mai important instrument cu coarde ciupite în Spania în sec. al XVII-lea – începutul sec. al XVIII-lea.

Bibliografie:

- Alfabeto Notation. - <http://www.maestros-of-the-guitar.com/alfabeto.html> (vizitat 26.04.2022).
- Alves J. R. The History of the Guitar: Its Origins and Evolution. Huntington: Marshall University, 2015.
- Anastassakis I. *The Art of Rasgueado*. E-book. Pacific: Mel Bay Publications, 2010.
- Andrei C. Chitara – tradiție și inovație, Cluj: MediaMusica, 2006.
- Francisco Guerau. - <https://en-academic.com/dic.nsf/enwiki/1630372> (vizitat 01.05.2022)
- Gaspar Sanz.- <https://en-academic.com/dic.nsf/enwiki/1135307>. (vizitat 01.05.2022)
- Sanz G. Suite Espanola.- <https://www.free-scores.com/download-sheet-music.php?pdf=4157#01.05> (vizitat 19.03.2022)
- Sanz G. Suite Espanola. - https://musescore.com/preludeandfugue/sanz_espanola (vizitat 04.05.2022)
- Guitarra española, y vandola en dos maneras de guitarra, castellana, y cathalana de cinco ordenes, la qual enseña de te[m]plar, y tañer rasgado ... [Texto impreso]. - <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000158867&page=1/> (vizitat 30.04.2022)
- Instrucción_de_música_sobre_la_guitarra_española.jpg.-https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/fd/Instrucci%C3%B3n_de_m%C3%BAsica_sobre_la_guitarra_espa%C3%B1ola.jpg (vizitat 10.03.2022)
- Koonce F.W. The Baroque Guitar in Spain and The New World, Pacific: Mel Bay Publications, 2010.
- Luz y norte musical para caminar por las cifras de la guitarra Española y arpa, tañer, y cantar a compás por canto de órgano; y breve explicación del arte.- <https://tile.loc.gov/image services/iiif/service:music:muspre1800:101041:0001/full/pct:12.5/0/default.jpg> (vizitat 12.03.2022)
- Metodo mui facilissimo para aprender a tañer la guitarra a lo espagnol, compuesto por Luis de Briçneo [sic]..en el qual se hallaran cosas curiosas de romances e seguidillas. -<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1168966d.image> (vizitat 01.04.2022)
- Pizà A. Francesc Guerau i el seu temps. Govern de les Illes Balears, 2000.
- Punteado,"definition. - <https://www.freemusicdictionary.com/definition/punteado> (vizitat 19.03.2022)
- Punteado.- <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803100354912> (vizitat 19.03.2022)
- Вольман Б. Гитара. Изд. Второе. Москва: Музыка, 1980.
- Сантьяго де Мурсия. - <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/1834959e> (vizitat 28.03.2022)

Date despre autor: Agafița Mihail, doctorand USM, Institutul Patrimoniului Cultural, mihail.agafita@gmail.com

ORCID 0000-0003-1808-695X

DIMENSIUNEA VALORICĂ A ȘCOLARIZĂRII PRIN INTERMEDIUL INSTRUMENTULUI MUZICAL PIANO-FORTE ÎN BASARABIA INTERBELICĂ

<https://doi.org/10.52603/pc22.23>

Vasile GRECU
Institutul Patrimoniului Cultural

The value dimension of schooling through the pianoforte musical instrument in interwar Basarabia

Summary: At the beginning of the 19th century, new educational institutions with a musical-artistic profile were opened, which significantly increased the interest for studying the piano. At the same time, the musical life in Bessarabia is intensifying due to the artistic activity of some professional musicians with studies at conservatories in Russia and Western Europe, creating standards of music education and interpretive mastery, with a significant impact on the professional training of pianists. The artistic activity for musical thinking involves performance communication, and the practical study of a musical instrument in its high creative manifestation is intellectually developmental and forms creative artistic consciousness in the student. The orientation towards the professional development of musical thinking in pianist students and their intellectual activation requires musical education in a specific way of teaching, such as, the penetration into the content of music through analytical interpretation, the provision of rational, priority instruction, in relation to the intuitive one.

Keywords: *musical thinking, artistic education, piano art, musical culture, performance, taste*

Prin specificul și conținutul său, dar și prin virtuțile sale formative, muzica solicită atât intelectul artistului, cât și afectivitatea acestuia, cu implicări directe în declanșarea unor stări, trăiri și sentimente, pregătindu-l pentru o abordare pozitivă a provocărilor. Totodată, arta muzicală acționează și asupra dimensiunii morale a personalității, contribuind la creșterea unui „suflet frumos”, armonios, cu o aleasă sensibilitate pentru valorile etice și spirituale.

Apreciind evoluția artei interpretative din Republica Moldova în ultima jumătate de secol și trendul ei ascendent, nu poate fi neglijat faptul că succesele ei remarcabile pe plan național nu au putut să apară pe loc gol, fără asimilarea experienței anterioare.

Reieșind din cele expuse, se impune revizuirea valorilor de conotație conceptuală a conținutului instruirii muzicale basarabene la confluența secolelor XIX-XX, când arta sonoră inclusiv cea de pian își caută drumul spre afirmare, elaborând o nouă concepție care, ar corespunde dimensiunii cerințelor contemporane.

Relevarea noilor componente ale instruirii muzicale din perioada menționată, urmărește scopul orientării ei, spre calitatea sa de constituent de bază al educației estetice, morale și spirituale, pe un făgaș propice.

Finalitățile educației muzicale se centrează în jurul necesității de a forma cultura muzicală la viitorii artiști, ca parte componentă a culturii lor spirituale.

Educația prin intermediul studierii unui instrument muzical, urmărește scopul formării culturii muzicale, prin:

- cultivarea interesului și a dragostei pentru arta muzicală;
- formarea deprinderilor muzicale practice de interpretare vocală și instrumentală;
- dezvoltarea deprinderilor de percepție muzicale, de ascultare și auzire, de simțire și trăire a muzicii;
- acumularea unui volum de cunoștințe muzicale;
- cunoașterea unor forme simple de creativitate muzicală;
- cultivarea gustului muzical și a capacității de apreciere componentă a operelor muzicale;
- educarea dragostei față de muzica folclorică, a deprinderilor de apreciere valorică a muzicii profesionale naționale;
- formarea deprinderilor (elementare de scris-citit muzical), de diferențiere a elementelor de baza ale construcției muzicale;
- cultivarea capacităților creative prin practicarea activităților specifice muzicale.

În ceea ce privește dezvoltarea și stimularea eficientă a interesului pentru arta muzicală pianistică, ca componentă a culturii muzicale, se impune o viziune adecvată și de ansamblu asupra tehnologiei educaționale care, se află la baza constituirii și îmbunătățirii scolii pianistice din regiune.

Activitatea artistică a pianistului ilustru, presupune, o comunicare performanțială. Actul interpretării se înscrie în arta interpretării sau arta interpretativă, prin scopul pe care îl are - de a ilustra personaje sau moduri de comportament uman, prin limbaj muzical de expresie.

Activitatea artistică, defapt, este prin ea însuși, o îmbinare performanțială a posibilităților interpretative.

Interpretul tinde spre performanțe pentru a impresiona prin capacitățile de a crea o lume magică cu evenimente și transformări, cooperând cu spiritul și cu simțirea umană. Rezultatul scontat fiind, fertilizarea factorilor care sunt implicați în formarea unei personalități culte, echilibrate.

Comunicarea respectivă, presupune cunoașterea forței imaginilor care includ fatalitatea vieții și revelațiile viselor, a spiritului divin, toate acestea se regăsesc în activitatea interpretativă a muzicienilor artiști și pedagogi, din Basarabia interbelică, printre aceștia fiind, pianiștii Antonina Stadnițki și Iuliu Guz, care au creat la nesfârșit ritualuri de spirit, astfel, ieșind la lumină capodopere artistice, fapt ce demonstrează performanțe, plus valoare, în vederea comunicării artistice.

Și muzicianul poate fi considerat o comunicare performanțială în cazul în care, el însuși este o geneză a creației ce reușește zămisirea unei lumi închipuite, prin, sunete muzicale și forme, lucrând în același timp cu simbolicul.

Pentru o comunicare performanțială, pianistul trebuie să demonstreze următoarele performanțe: virtuozitate, redare autentică a limbajului muzical, identificare și scoatere la lumină a elementelor valorice din lucrare, dinamică și armonia mișcării, eliberare a spiritului, astfel, justificând actul muzical.

La acest capitol, aș remarca cursurile de măiestrie interpretativă din Basel, Elveția, cu denumirea de meister-cursus, organizate de marele pianist al timpului de atunci, ac-

tivitatea căruia trezește interes și în timpul de astăzi, și anume, Ferruccio Busoni. Din diferite surse aflăm, că ilustrul-pedagog de obicei cu un creion în mână marca forma creației artistice. Procedul respectiv „învățarea schițată” este parte a unora dintre metodele specifice învățământului muzical, metoda dramaturgiei emoționale și metoda stimulării imaginației.

Antonina Stadnițki în cariera de pianist-ansamblist și pedagog iscusit, promotoare a culturii și artei pianistice, care a fertilizat viața spirituală din Basarabia, este continuator al tradițiilor interpretative preluate de la profesorii săi, Sofia Malaziomova și Maria Barinov. Importantă în formare artistică a ei, devenind și experiența câpătată în urma participării la meister-cursus organizat de Ferruccio Busoni, unde redescoperă importanța metodei de învățare schițată, care a acompaniat cursurile pianistice, respective. Totodată, participarea pianistei Stadnițki la evenimentul din Basel, reprezintă o latură de europeizare aferentă instruirii din cadrul conservatorului din Sankt-Petersburg. Mai târziu, Stadnițki a mai avut o întâlnire productivă cu pianistul Ferruccio Busoni, și de aceasta dată, rămâne profund impresionată de creativitatea și măiestria interpretativă a marelui ilustru, fapt ce a contribuit la succesele ei în cariera pianistică.

Busoni promova revenirea la arta „pură”, considerând că interpretul trebuie să experimenteze și să încerce diferite modalități de exprimare și de expresie; îndemna la analiza formei, a părților și frazelor muzicale din cadrul lucrării, la stabilirea culminațiilor și sfârșiturilor de frază sau idei muzicale, însă nelimitând calea creativă și individualitatea fiecărui interpret, astfel, lăsând amintiri frumoase și profunde în memoria Antoninei Stadnițki.

Drept urmare, pianista Antonina Stadnițki a devenit promotoare a culturii și artei pianistice, fertilizând viața spirituală din Basarabia. În decursul activității sale, Stadnițki a colaborat cu Florica Musicescu – fiica lui Gavril Musicescu (eleva lui R. Teichmüller) și absolvenții Conservatorului din Sankt-Petersburg, în special pianiștii – Iu. Guz, K. Fainstein, M. Dailis, E. Sârb, L. Volskaia și Z. Boldur, violonistul N. Vilik, violoncelistul Gr. Iațentkovski, compozitorul N. Boicenco, cu care a stabilit unele contacte amicale încă în anii de studii la Sankt-Petersburg. (Молдавско-русские взаимосвязи 2008: 307-308). Este imposibil de a subestima importanța Antoninei Stadnițki, în istoria culturii artistice din Basarabia. Viața ei creativă, e strâns legată de Conservatoarele: „Unirii” (1919-1936), Municipal (1936-1940), dar și de Conservatorul Moldovenesc de Stat (din 1940 până la evacuarea în timpul războiului).

Din puținele documente (cronici, programe de concert), rămase din perioada interbelică, e cunoscut faptul că clasele de pian și camerale ale Antoninei Stadnițki participau foarte activ la toate manifestările muzicale, care se desfășurau la Chișinău. (Stoianova 2015: 9-13).

Altă idee, ce se referă la metoda de învățare-interpretare, care se desprinde din istoria artei pianistice din Basarabia interbelică este cântarea în ansamblu, deseori practică în rândurile cadrelor didactice din instituțiile de învățământ la diferite nivele, existente. Exemplu elocvent și reprezentativ în acest sens, este duetul pianiștilor din perioada interbelică, A. Stadnițki și Iu. Guz, care s-a format în anii 1920, în urma unei prietenii armonioase a muzicienilor. Această practică este abordată și în zilele noastre cu mare satisfacție și productivitate, spre exemplu: duetul de piano Iurie Mahovici și Anatol Lopicus, evo-

luările în duet ale pianiștilor notorii, Aliona Vardanean și Irina Savina, Inna Hatipova și Stanislav Jar și alte evoluări în ansamblu.

Din surse metodice referitoare la practicile de cântare în ansamblu, derivă metoda cântării/învățării la prima vista.

Încă în tratatele lui F. Bach, F. Schubert și a altor pedagogi-interpreți ai secolelor XVII-XVIII, întâlnim diverse păreri ce vizează tema executării de pe foaie (citirea la prima vista). În diferite perioade istorice, citirea la prima vedere era pusă la baza interpretării muzicale. Marii muzicieni și pedagogi, T. Cogan, N. Rubinstein, V. Safonov, F. Blumenfeld, G. Neuhaus, considerau că, citirea la prima vista trebuie să fie inclusă în lucrul zilnic a fiecărui elev muzician, totodată, observăm că în majoritatea instituțiilor de învățământ muzical citirea la prima vista este tratată ca un element extrem de necesar, iar în prezent, această disciplină este inclusă în programul curricular.

Citirea la prima vista este o formă de activitate care permite cunoașterea mai profundă a spectrului muzical ce se regăsește în literatură. Interpretul care practică regulat citirea notelor, își diversifică repertoriul cu noi creații, a diferitor compozitori, făcând cunoștință cu diferite epoci și noi stiluri muzicale. Pianiștii cântând, cât mai multe lucrări, la prima vază au posibilitatea de a se familiariza cu muzica pentru pian, dar totodată, și cu cea scrisă pentru alte instrumente muzicale, voce, lucrări orchestrale și a muzicii de cameră.

Prioritățile citirii la prima vista sunt, extinderea orizontului de cunoaștere al elevului, odată cu completarea fondului impresiilor auditive și îmbogățirea experienței profesionale. În afară de acestea „citirii”, îi revine rolul cel mai activ în procesele de formare și dezvoltare a conștiinței muzicale, creând condiții pentru cristalizarea calităților muzicale intelectuale.

Cu privire la citirea la prima vedere se conturează următoarele idei: dacă dezvoltarea general-muzicală a muzicianului - a capacităților, intelectului, științei auditive - este scopul special și deosebit al pedagogiei pianistice, atunci citirea la prima vista are toate motivele de a deveni unul dintre principalele mijloace practice în atingerea acestui scop.

Parafrazându-l pe Leonid Nikolaev, profesor al Conservatorului din Sankt-Petersburg (anii 1909- până la evacuarea din timpul celui de-al doilea Război Mondial), conchidem că, în situația în care nu se acordă atenție citirii de pe foaie, interpretării în ansamblu, transpunerii și cântării la auz, tinerii muzicieni după ani de studii muzicale, pot doar să interpreteze bine sau mai puțin bine câteva piese pregătite cu ajutorul pedagogului.

Așadar, analizând sursele existente care vizează perioada de referință, deducem că, școlarizarea și iluminarea prin intermediul muzicii avea anumite componente constructiv-educative:

- Dezvoltarea elevului pe parcursul instruirii muzicale;
- Gândirea muzicală în procesul de studiere a planului;
- Principiile desfășurării instruirii în pedagogia pianistică;
- Citirea la prima vista și educarea anumitor calități de gândire;
- Învățarea schițată a lucrării muzicale;
- Metodele de învățare schițată a lucrării muzicale;
- Căile de intelectualizare a procesului instructiv-educativ în vederea studierii pianului.

Reieșind din concepția generală a educației muzicale-predarea, însușirea muzicii, ca artă și ca fenomen emoțional-artistic, conține, ca puncte de reper, următoarele principii:

- Întâietatea factorului emoțional în raport cu cel rațional, în procesul de studiere a muzicii;
- Preponderența factorului artistic, în raport cu cel tehnic, în orice activitate muzical-didactică din cadrul lecției;
- Prezența pasiunii, a interesului viu, a dorinței de a face muzică în formele propuse;
- Prezența trăirilor estetice, angajarea potențialului spiritual;
- Existența unui contact viu, emoțional între profesor și elev, a unor relații de „colaborare” artistică, de interes comun.

Prin redescoperiri analitice, observăm, că absolut toate principiile, enumerate, se regăsesc în formarea pianistilor Antonina Stadnițki și Iuliu Guz, care s-au transmis lor, de la pianistii notorii: Ferruccio Busoni, Leopold Godowsky, Sofia Malaziomova și Maria Barinov.

Contactul emoțional auditiv, cu spectru sonor al ilustrului Ferruccio Busoni, odată cu stabilirea unor relații de „colaborare” artistică, de interes comun, a lăsat amprentă în activitatea Antoninei Stadnițki, ca profesor și pianist concertant, fertilizând, astfel, viața muzical-spirituală din Moldova transprutică. Iar memoria muzicală a pianistei, fiind parte complexă a aptitudinilor muzicale, cum ar fi: auzul muzical, simțul ritmului, al metrului, reprezintă o premiză importantă în dezvoltarea generală muzicală a ei, constituind un proces complicat dialectic, variat și divers.

De asemenea succesorul, lui Leopold Godowsky în cadrul „Școlii măiestriei artei pianistice” pe lângă „Academia de Muzică din Viena”, Iuliu Guz, în decurs de 40 de ani de activitate artistică, a educat numeroși discipoli talentați, care au devenit mai târziu nu doar pianști, ci și teoreticieni, și compozitori, printre aceștia figurând Ștefan Neaga, David Fedov ș.a.

Aș sublinia, că Godowsky pleda pentru o redare clară a celor mai complexe împletituri polifonice, odată cu tehnică impecabilă în pasajele din mâna stângă, poseda cu desăvârșire cântarea hașurii „legato”. Aceste calități pianistice s-au întipărit în memoria muzicală a lui Iuliu Guz.

Printre discipolii lui Guz, așa numiții pianști ai generației tinere, care absolvise în instituțiile de peste hotare și se întorseseră acasă, desfășurând o largă activitate concertistică, se numără: Litvin, Ilnițkaia, Cantorovici-Dumitrescu, Yaroșevici. Repertoriul pianistic al discipolilor lui Guz, includea cele mai diverse lucrări: sonatele pentru pian de L. W. Beethoven, J. Brahms, dar și piese de F. Chopin, F. Liszt, P. Ceaikovski. ș.a. (Ciaco-vschi-Mereșanu 2005: 64). M. Litvin, a devenit cunoscut prin interpretările Concertului pentru pian, nr.1, de P. Ceaikovski, al Duetului pentru piano, de A. Rubinstein, transcripțiilor pentru pian, de F. Liszt ș.a. Iar N. Ilnițki, prin lucrările lui F. Chopin.

Concluzie

Așadar, procedeele artistice și metodice de învățare-interpretare implementate în școlarizarea pianistică basarabeană din perioada interbelică, își au rădăcinile și s-au format sub egida tradițiilor personalităților marcante din vremea respectivă, generând de-

venirea și dezvoltarea artei pianistice din Basarabia, care s-a desfășurat, pe de o parte, sub influența directă a școlii interpretative și pedagogice din Sankt-Petersburg, iar pe de alta — sub o mare înrăurire a culturii muzicale avansate a țărilor Europei Occidentale. Iar pregătirea profesionistă fundamentală având temeinicie profesională, a cadrelor didactice, care mai târziu au constituit corpul didactic din instituțiile de învățământ din Basarabia interbelică, a condus la formarea pianiștilor de înaltă calificare și dezvoltarea culturii muzicale din regiune.

Bibliografie:

Ciacovschi-Mereșanu G. Învățământul muzical din Moldova (de la origini pînă la sfîrșitul secolului XX) Chișinău: Grafema Libris, 2005.

Stoianova V. Portretul de creație al pianistei Antonina Stadnițki. În: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică, 2015, nr. 4(27).

Молдавско-русские взаимосвязи в искусстве в лицах и персоналиях (XVIII-1 половина XX в.). Кишинев: Б. и., 2008.

Николаев Л. В. Воспоминания современников. Москва: «Музыка», 1982.

<http://revista.amtap.md/2017/11/27/portretul-de-creatie-al-pianistei-antonina-stadnitki/>

Date despre autor: Vasile GRECU, doctorand, cercetător științific stagiar, Institutul Patrimoniului Cultural Chișinău (Chișinău, Republica Moldova).

e-mail: vasile_grecu@list.ru

ORCID <https://orcid.org/0000-0003-2617-639X>

IDENTITATEA CULTURAL-MUZICALĂ CA FACTOR FORMATOR A NOILOR ȘCOLI NAȚIONALE COMPONISTICE DE LA SFÂRȘITUL SECOLULUI AL XIX-LEA

<https://doi.org/10.52603/pc22.24>

Valeria BARBAS
Institutul Patrimoniului Cultural

Cultural and musical identity as a formative factor of the new national composition schools from the end of the XIX century

Summary: Analyzing the co-reporting of the concepts music - identity, music seems to be one of the key elements of identity, because it offers a perception of the self, but also of the collectivity. Musical compositional creation that tended to embody tradition has served as a powerful cultural resource for nationalism since the XIX century. Thus, in the context of the national movements from the end of the XIX century, new national schools appeared. The compositional vector was directed, on the one hand, to get out of the crisis of the romantic music trend, and on the other hand, to strengthen the new national schools in Eastern Europe states, where the academic musical culture was at a relatively young stage.

In these conditions, the affirmation of identity in national musical cultures, in East and Central European professional composition, consolidated the formation of compositional schools that were based on the principles of exploring the traditions of popular art, the uniqueness and specific local-regional individuality, in order to affirm national music and to create cult music.

Keywords: music, identity, professional composition, folk art, national music

Odată cu schimbările masive și radicale în muzica academică de la sfârșitul secolului al XIX – începutul secolului XX și până la zi, conceptul de identitate muzicală a devenit una dintre cele mai arzătoare, disputabile și contradictorii dileme.

Ambiguitatea conceptului de „identitate” necesită o investigație în strânsă legătură și dependență cu contextul definirii sale. În cercetările recente este abordată o diversitate de forme identitare: identitate politică, identitate religioasă, identitate profesională etc. Între această multitudine, identitatea culturală și mai rar, cea muzicală alunecă pe un loc secundar de importanță.

În secolul al XIX-lea, țările europene (și extra europene) puneau temelia construcției unei „identități naționale” într-o mișcare națională comună. Discursurile teoretice și artistice se desfășoară pe anumiți piloni precum: eterogenitatea culturală, referințele identitare commune, istoria străveche, de patrimoniu cultural național, tradiții populare.

Mutațiile din prima jumătate a secolului al XX-lea și multiplele conflicte socio-culturale, au avut drept consecință deconstruirea referinței la națiune. Aceste transformări au avut drept rezultat, primo – poziționarea valorilor supranaționale și secundo – afirmarea identităților regional-locale.

Conceptul de identitate raportat la muzica nouă sau, la general, la noua realitate dinamică globală, conține în sine o contradicție interioară, un paradox, întrucât la origine - identitatea de a fi este ceea ce rămâne identic, sau constant în timp, cu esența, totodată aceasta devine volatilă în urma multiplelor contacte culturale și a altor fenomene ale globalizării. Contradicția interioară pe care o comportă conceptul de identitate între constantă și variabilă și formează acel paradox, evidențiat și de sociologul francez Claude Dubar. Cercetătorul opiniază că fenomenul identității se află într-un impas, de criză a identității profesionale, sexuale ș.a. generată fiind, de apartenența multiplă la diverse colective, grupuri etc., variabile și efemere în timp.

Dacă unele identități precum cele profesionale, simbolice, sexuale, politice etc. comportă o mai mare maleabilitate, cele etnice, în anumite condiții, devin mult mai rigide și mai greu de modelat. Ele reprezintă în același timp nucleul dur al identității culturale (Gavriliuță 2007: 652).

Conform opiniilor cercetătorilor identitatea muzicală ține fie de aspectul de percepere, sau/și de o sumă de trăsături distincte culturale.

În *senso largo* – identitatea muzicală, este percepția sinelui muzical al individului și este în continuă schimbare (Folkestad 2002).

Creația componistică muzicală care tindea să întruchipeze tradiția a servit ca o resursă culturală puternică pentru naționalism încă din secolul al XIX-lea. Conceptul de identitate muzicală a fost focusul principal în crearea școlilor muzicale naționale noi (Europa de Est).

Vectorul componistic era îndreptat, pe de o parte de a ieși din criza curentului muzicii romantice, iar pe de altă parte de a consolida noile școli naționale în statele din Europa de Est, unde cultura muzicală academică era la o etapă relativ tânără.

În criza postromantică apelarea la formule de sorginte folclorică a adus un suflu nou, diversificând limbajul muzical și mijloacele de expresie, întru afirmarea unor popoare/culturi muzicale (Polonia, Ungaria, Cehia, Bulgaria, România) etc.

Noile state, aflate anterior sub influența marilor imperii, s-au distanțat, oarecum, de cultura muzicală occidentală, fapt care a permis, pe de o parte, crearea școlilor naționale și păstrarea tradițiilor în condițiile de schimbări esențiale în componistica europeană, paneuropeană și mondială.

Cultura muzicală europeană, în secolul al XX-lea, este marcată de variate curente și tendințe, care aduc transformări și înnoiri limbajului muzical, inclusiv negarea limbajului tradițional și abolirea sistemului tonal-funcțional.

Multiplele influențe, pătrunderea elementelor stilistice din Occident au afectat muzica școlilor naționale. Globalizarea, odată cu tendințele de integrare în creația muzicală universală și intensificarea dialogurilor interculturale au intensificat procesele de estompare a aspectelor naționale distincte.

Odată cu expansiunea contactelor culturale, cu răspândirea muzicii prin noile tehnologii moderne și mijloace tehnice, s-au intensificat și interpătrunderile muzicale.

Antonio Perotti menționează „Cultura muzicală la nivel european și mondial facilitează procesul de identificare. De peste o mie de ani, muzica – parte integrantă a culturii omenirii, a adus o contribuție considerabilă la unitatea culturală și la diversitatea popoarelor din Europa (...) mai mult, prin limbajului său universal, muzica este un instrument eficient al interculturalității” (Perotti 1994: 64).

Conceptul de interculturalitate a venit într-un moment de criză, drept salvare a uniformizării în condițiile de globalizare, presupunând respectarea diversității, dar, în același timp, și păstrarea valorilor distincte, a identității culturale.

În secolul XX, muzica ca un fenomen global, creația componistică, formează o nouă geografie a muzicii, fără frontiere, fără coraportarea centru-periferie. Astfel, în contextul globalizării, se conturează 2 perspective generale –

1. a proceselor de omogenizare globală, precum și
2. a formelor de hibriditate care apar în creația muzicală.

Relația Est-Vest dintre diverse culturi și identități naționale muzicale capătă o altă configurație, aducând noi posibilități și perspective artistice necunoscute până atunci.

Acest proces a dus deopotrivă la îmbogățire și emancipare, pe de altă parte la aderarea la cursul universal al muzicii și ștergerea identității naționale. Procesele de dezvoltare a armoniei muzicale, tonalitatea lărgită, serialismul, dodecafonia cerea respectarea anumitor reguli rigide de construire a materialului muzical, ulterior prin abandonarea relațiilor tonal-funcționale, bruitismul etc. s-a creat o detașare tot mai mare de la orice inflexiuni de origine folclorică.

În aceste condiții, afirmarea identității în culturile muzicale naționale, în componistica profesionistă Est-Europeană și Centrală, a consolidat formarea școlilor componistice ce se bazează pe principiile explorării tradițiilor artei populare, a unicității și individualității specifice local-regionale, în vederea afirmării muzicii naționale și a creării muzicii culte. Sinteza resurselor folclorice și a curentului european muzical fiind realizată de Zoltán Kodály și Béla Bartók (Ungaria), Leoš Janáček, Bohuslav, Jan Martinů, Alois Haba (Cehia), Karl Szymanowski (Polonia), George Enescu (România) ș.a.

Odată cu emergența unor noi centre culturale, are loc procesul de descentralizare, catalizând "ciocnirea civilizațiilor", concept introdus de Samule P. Huntington, în care „civilizația modernă nu este neapărat de Vest, nici civilizația de Vest nu este neapărat modernă” (Huntington 1996: 69). Schimbul de paradigmă în epoca contemporană a conturat redefinirea modelului european, în care sistemele sociale și culturale de Est și de Vest se intersectează, elementele acestora fuzionează în forme noi și complexe.

Bibliografie:

Dubar, C. Criza identităților: interpretarea unei mutații (trad. din limba franceza Gheorghe Chirita), Chișinău, Știința, 2003, 231 p.

Folkestad, G. National identity and music. În: Musical Identities, eds. Raymond R. MacDonald, David Hargreaves, and Dorothy Miell, New York: Oxford University Press, 2002, pp. 151–162.

Gavriliuță C. Etnie și identitate culturală. În: Români majoritari/români minoritari: interferențe și coabitări lingvistice, literare și etnologice. Iași: Editura Alfa, 2007.

Huntington, Samuel P. *The Clash of Civilizations and the Remaking of the World Order*, Simon&Schuster, New York, 1996.

Perotti A. *The Case for intercultural Education*, Strasburg, 1994.

Date despre autor:

Valeria Barbas, doctor în studiul artelor, cercetător științific superior, Institutul Patrimoniului Cultural (Chișinău, Republica Moldova).

e-mail: valeriabarbas@gmail.com

ORCID: [0000-0003-3895-112X](https://orcid.org/0000-0003-3895-112X)

REPERTORIUL INTERPRETEI NINA ERMURACHI ÎN ORCHESTRA „FOLCLOR”: CATEGORII ȘI TENDINȚE ESTETICE DOMINANTE

<https://doi.org/10.52603/pc22.25>

Vasile CHISELIȚĂ
Institutul Patrimoniului Cultural

The repertoire of the performer Nina Ermurachi in the “Folclor” orchestra: dominant categories and aesthetic trends

Abstract: The study “The repertoire of the performer Nina Ermurachi in the Folclor orchestra: dominant categories and aesthetic trends” addresses some methodological and epistemological aspects of the theme, designed as a preliminary stage of a wider research on the contribution of the professional folk orchestra “Folclor” in the work of cultural patrimonialization on the platform of neo-traditional art from the late Soviet period (1960-1980). The focus is on elucidating the heuristic relevance of some seminal notions from cultural studies theory. The author tries to argue the complexity, multiplicity and plurivalence of aspects related to aesthetics, ideology, social base, semantic universe, expressive and typological structures in the repertoire and vocal art of the soloist Nina Ermurachi. Full-time employee of the orchestra for over 37 years, the artist got the most out of around 180 songs in neo-traditional style, a solid and important musical heritage in the form of audiovisual recordings, included in the fund of IPNA Company “Teleradio-Moldova”. Starting from Clifford Geertz’s suggestions, two strategic typological categories are delimited in the artist’s repertoire, which symbolize the hegemonic force of two great directions or layers in the patrimonialization process: 1) creations grouped around the idea of national ethos and 2) creations centered on the “new, socialist vision”.

Keywords: neo-traditional music, soloist Nina Ermurachi, repertoire, “Folclor” orchestra, Soviet period.

Un loc distinct printre artiștii de marcă ai orchestrei populare profesionale „Folclor” îi revine interpretei Nina Ermurachi (1949-2016). Titulară a primei generații de cântăreți inovatori și formatori ai cântecului popular de gen neo-tradițional, talentul excepțional al cântăreței s-a remarcat, mai cu seamă, de-a lungul deceniilor șase-opt ale secolului trecut, perioadă marcată de influența reviriment neoromantic și rural-folcloristic în artele populare de reprezentare identitară din fosta URSS. Ampla, ponderabilă și semnificativă moștenire artistică a interpretei acoperă atât perioada sovietică tardivă (sfârșitul anilor 1960 – anii 1980), cât și cea post-sovietică (de după 1991). De aici, și complexitatea, multitudinea și plurivalența aspectelor ce țin de estetica, ideologia, baza socială, universul semantic, structurile expresive și tipologice hegemonice a(le) repertoriului și artei sale vocale de sorginte, prescripție și imaginație folclorică rurală, esențializată cultural și intens instrumentalizată politic, numită generic cu termenul convențional de „muzică populară”.

Astfel, cu peste 179 de creații înregistrare în fondul audiovizual al IPNA Compania „Teleradio-Moldova”¹ (în continuare – TRM), reputată, actualmente regretată artistă a înscris o filă importantă în istoria culturii muzicale naționale, demnă de a fi cunoscută, cercetată și promovată. Chiar dacă oglindită parțial și deseori tangențial în presa și mass media din epoca sovietică și cea post-sovietică, creația artistică, aportul umanistic și contribuția patrimonială considerabilă a interpretei, în calitate de solistă a orchestrei „Folclor”, a rămas totuși puțin studiată, insuficient sistematizată și slab valorificată științific.



Nina Ermurachi, 1997

În cele ce urmează, vom încerca să schițăm unele idei preliminare și aspecte edificatoare privind viziunea metodologică și baza epistemologică în studiul categoriilor și direcțiilor estetice dominante, criptate în conținutul repertoriului de cântec neo-tradițional al interpretei Nina Ermurachi. Subiectele enunțate pot fi concepute drept criterii relevante în proiecția traseului unic, personal și indispensabil de creație al artistei. Ele pot releva rolul și importanța factorului social-politic în procesul de producție, promovare, diseminare mediatică, valorificare economică și consum public a artei populare de factură neo-tradițională, pe platforma logistică și mediatică a orchestrei „Folclor”. Nu pretindem însă a epuiza subiectul temei alese, lucru, de altfel, imposibil de realizat într-o lucrare succintă. Accentul de bază va cădea pe oglindirea specificului evoluției repertoriului artistei în perioada sovietică. În virtutea caracterului investigativ preliminar, nu vom purcede la analiza conținutului cântecelor.

Ceea ce trebuie menționat din start, este faptul că traseul de creație al Ninei Ermurachi a fost puternic influențat, dirijat și modelat de normele și principiile de activitate ale colectivului său de referință – orchestra populară profesionistă de studio „Folclor”. Însuși statutul social al acestui laborator de creație a fost puternic determinat de instituționalizarea și subordonarea cultural-etatistă sovietică, inclusiv de tendințele profesionalizării și academizării practicilor muzicale populare în cadrul companiei mediatice și propagandistice a puterii, numită în epocă „Comitetul de Stat al Sovietului de Miniștri al RSS Moldovenești pentru Televiziune și Radiodifuziune”. În acest context instituțional și mediatic, în calitate de solistă și ca angajată titulară din data de 1 octombrie 1968 (DPA 1985: 174 verso), Nina Ermurachi și-a realizat vocația de interpretă populară de orientare folclorică, până spre mijlocul anului 2004, când, prin decizia Parlamentului Republicii Moldova și a Consiliului Național al Audiovizualului, orchestra „Folclor” (dirijor – Petre Neamțu) a fost transferată la Filarmonica Națională „Serghei Lunchevici” din Chișinău. În noul context filarmonic, protagonista și-a continuat cariera interpretativă populară până în anul pensionării, 2014, totalizând astfel circa 36 de ani de activitate creativă în orchestra „Folclor”, încununând o solidă și valoroasă moștenire muzicală sub formă de înregistrări audiovizuale, o zestre, cu care puțini dintre artiștii generației sale șaizeciste și șaptezeciste se pot identifica.

Nina Ermurachi s-a născut la 15 iulie 1949, în satul Florițoaia Veche – Ungheni, într-o familie de „țărani simpli” (DPA 1985: 32). O mică parte a copilăriei, Nina și-a petrecut-o în satul natal, după care familia (tatăl Filip și mama Vera) se mută cu traiul în satul Vânători, raionul Nisporeni. Școala medie de 10 ani o absolveste în satul Cornești – Ungheni, în anul 1966. Iubind foarte mult să cânte, însușindu-și o bună parte din repertoriul vocal folcloric al părinților și al satelor de reședință, în vara aceluiași, tânăra aspirantă vine la un concurs de angajare în Capela corală „Doina” a Filarmonicii din Chișinău, unde este acceptată și inclusă ca membră a corului, timp de un an și jumătate. Din septembrie 1968, artista intră, pentru perfectarea studiilor medii de profil, la Școala republicană de muzică și coregrafie „Ștefan Neaga” din Chișinău, specialitatea dirijat coral, secția fără frecvență. Conform surselor de arhivă, studiile medii de specialitate nu au fost însă finalizate „pe motiv de absență nemotivată”, fapt, care s-a repetat de-a lungul a două sesiuni academice (1968-1970 și 1973-1975). În virtutea acestei situații, la solicitarea expresă a administrației TRM, protagonistei i se oferă o simplă „adeverință” de studii medii de specialitate, în loc de diplomă (DPA 2006: 179). În fișa personală, completată în anul 1994, la rubrica privind pregătirea academică de specialitate, artista menționează: „studii medii speciale necomplete” (DPA 2006: 219). Condiția studiilor muzicale medii incomplete, chiar dacă neevocată în spațiul public mediatic, îi va crea artistei anumite frustrări, piedici și animozități pe traseul evoluției profesionale instituționalizate.

Unele premise metodologice și conceptuale

Afilierea instituțională mediatică a orchestrei „Folclor” a avut o influență covârșitoare asupra întregului destin artistic și de creație al artistei. Fondată la finele anului 1967², cu aportul vizionar al dirijorului Dumitru Blajinu (1934-2015), noua orchestră de studio își însușește, într-o manieră strategică, programatică și emblematică pentru curentul neoromantic din epocă, eticheta tradiționalistă „Folclor”, care funcționa drept emblemă-manifest și „brand cultural”, prin care colectivul își declară obiectivul său estetic principal, și anume, de a realiza o nouă simbioză dintre moștenirea muzicală orală folclorică din trecutul istoric și cultura politico-ideologică a artei sovietice contemporane. Astfel, în contextul practicilor comuniste de modernizare, industrializare, centralizare și control ideologic al producției culturale, deosebit de intense în anii 1960-1970, proaspătul colectiv muzical popular de televiziune și radiodifuziune se văzu antrenat într-o veritabilă competiție ideologică cu mai vechea Orchestră populară de estradă a instituției. Refondată în anul 1964, moștenitoare a metodei de creație împărțită de precedentele colective, reprezentate de „Orchestra de instrumente norodnice moldovenești” (1950-1953) și „Orchestra Radioului Moldovenesc” (1957-1962), această orchestră promova o direcție dură în opera de stilizare și aculturație a tradiției muzicale locale. În disonanță stridentă cu noul suflu de afirmare romantică a identităților naționale din republicile fostei URSS, repertoriul menționatei orchestre trezi mari nemulțumiri, proteste și critici, mai ales în rândurile intelighenției locale de creație. Situația risca să declanșeze, nu doar la nivel ipotetic, o criză socială și potențiale revolte anticomuniste în republică. Conștiente de acest pericol, preocupate de asigurarea condițiilor optime pentru campania de celebrare fastuoasă a semicentenarului așa-numitei „marii revoluții socialiste din octombrie”, autoritățile statului-partid adoptă o nouă strategie de control a capitalului cultural de „rezistență istorică”.

Astfel, în vara anului 1967, după încheierea faimosului Festival Unional al creației populare, organizat la Moscova, drept preambul al serbării semicentenarului revoluției socialiste și statului sovietic, forurile conducătoare iau decizia de a crea o nouă orchestra populată profesionistă în cadrul Teleradiodifuziunii republicane. Miza principală a acestei acțiuni culturale și propagandistice țintea, pe de o parte, impulsivarea unui nou avânt al „competiției socialiste” în domeniul artelor populare din RSS Moldovenească, iar pe de alta, sustragerea atenției marelui public meloman autohton de la sursele radiofonice „străine”, în special, occidentale, inclusiv de la cele venite de peste Prut, din România, care, în imaginația liderilor de partid, amenințau unitatea și integritatea conștiinței patriotice a poporului sovietic. În acest context, Dumitru Blajinu este invitat de Stepan Lozan, directorul TRM, la o întrevvedere, unde îi propune de a crea un colectiv cu mare priză la publicul local, „o orchestră bună, pe care să o asculte toți la radio” (Radu 2010:15).

Drept urmare, nou-înființatei orchestre „Folclor” îi revine sarcina de a promova o nouă identitate culturală în creația populară autohtonă, una capabilă să valorifice discursiv un nou model de armonizare a relației hegemonice dintre valorile etosului tradițional folcloric autohton și principiile viziunilor ideologice ale puterii privind educarea „omului nou sovietic” și construcția societății comuniste, obiective ce fuseseră decretate de la înalta tribună a Congresului al XXII-lea al PCUS (1961) și care urmau a fi atinse, ipotetic, în anii 1980.

Astfel, după relativa liberalizare ideologică, marcată de așa-numitul „dezgheț hrușciovist” de la răspântia deceniilor cinci-șase ale secolului al XX-lea, cu contribuția esențială a noilor orchestre populare profesioniste, instituționalizate, finanțate și controlate de stat, în RSS Moldovenească prinde contur și se cristalizează un nou curent și stil de artă muzicală populară de esență rurală urbanizată, subtil intelectualizată și re-ideologizată, prescriptiv „folclorică” și normativ „populară”, asociată pragmatic cu cultura sovietică de mase și strâns conectată la agenda propagandistică a puterii politice. Specialiștii definesc acest fenomen cu un termen pe cât de concis, pe atât de precis: „muzică neo-tradițională” (Buchanan 1995). Muzicologii sârbi asociază fenomenul în cauză cu sintagma „muzica populară urbană” sau cu apelativul „muzica populară nou-compusă”, respectiv, „novokomponovana narodna muzika” (Dumnić Vilotijević 2018: 95-96).

Similitudini tipologice cu caracteristicile sociale, stilistice și patrimoniale ale muzicii neo-tradiționale vădesc și alte fenomene culturale conexe, strâns legate de procesele de modernizare, actualizare, recitare, revitalizare, transformare și resetare a tradițiilor culturale. Majoritatea au fost identificate, descrise și fundamentate teoretic de către cercetătorii din Occident. Pentru a cita doar câteva dintre reperele epistemologice în materie, putem menționa, pe de o parte, consonanța euristică a conceptelor de „neo-folclor” (Jones 1953: 36), „neo-ruralitate” (Vaz 2017: 26), „muzică tipică” (Ramos Rodillo 2011: 113), „academizare” și „profesionalizare” (Varlamov 2017: 3-8), „gentrificare” (Petter Dyndahl et al. 2017), „proiecție populară” (Fuentes Gutiérrez 1996), „evocare folclorică” (González 1996: 25-26), „neo-tradiționalism popular” (Kubik 1981), iar pe de alta, relevanța sociologică și antropologică a conceptelor de „renaștere, revitalizare” (Hill 2014; Ronström 1998), „patrimonializarea formelor muzicale” (Luc 2013) și „inventie a tradițiilor” (Hobsbawn 1983) ș.a.

Artă populară de tip neo-tradițional, la care concură creația orchestrei profesioniste „Folclor”, respectiv, repertoriul cântăreței Nina Ermurachi, reprezintă, etalează și promovează opera unor extinse rețele de creație, care formează un veritabil „univers profesional, în interiorul căruia se exercită activitatea artistică, reunind structuri publice sau private, contribuind împreună la difuzarea, comercializarea și la legitimarea operei de artă” (Lecat-Ciarafoni 2014: 22). Rețelele muzicii neo-tradiționale leagă într-un lanț unic diverși „ingineri” profesioniști ai culturii, cuprinzând atât compozitorii, aranșorii, dirijorii, interpreții, poeții, cantautorii și folcloriștii, cât și jurnaliștii radio, de TV și de film, tehnicienii de studio, mass media, cinematografia, discografia etc. Muzica neo-tradițională devine „o entitate socială puternică tocmai datorită numeroaselor întreșeri, în care este neapărat prinsă” (Peikut 2014: 192-193). Fenomenul neo-tradiționalismului popular favorizează apariția unui limbaj specific „de rețea”, unul diferit, în esență, de limbajul tradiției folclorice orale. Gramatica acestui limbaj se axează, prioritar, pe tradițiile și formele scriptice/înregistrare, pe creația profesională individuală și intervenția de autor, pe compoziție, aranșament, intabulare, partitură, pe interpretarea cu orchestra, înregistrarea audiovizuală, mediatizarea socială largă și consum.

În condițiile controlului ideologic totalitar din partea statului sovietic și PCUS, limbajul artistic neo-tradițional de rețea a procurat însă note și nuanțe particulare. Sub presiunea factorului hegemonic al puterii, majoritatea creatorilor au fost împinși să-și asume calitatea de „intelectuali organici”, în sensul noțiunii emblematice a lui Antonio Gramsci. Omul de creație devine astfel un actor important „al procesului hegemonic”, alăturându-se „viziunii împărtășite de blocul politic conducător” (Jones 2007: 47-48). În postura de intelectuali organici, afiliați puterii, creatorii produc în masă și lansează „în rețea” o seamă de opere care acreditează „hegemonia politică, culturală și ideologică” a clasei dominante (Maingot 2008: 24). Alegând „să spună adevărul puterii” (Said 1994: 85), ei contribuie la legitimarea publică a acesteia. În postura de creatori în rețea, anume intelectualii organici au fost acei agenți culturali, care au asigurat conexiunea și transferul formelor de expresie ale artei populare de sorginte folclorică către genul cântecului sovietic de masă, un instrument esențial pe agenda propagandistică a puterii. Genul cântecului de masă a valorificat artistic „subiectele de actualitate politică, iar creațiile însele au devenit un instrument de legitimare a noii puteri și de creare a noii realități socialiste” (Sibireakov 2018: 110). În perioada sovietică, a existat însă și o altă categorie de creatori, una mai restrânsă, marginalizată și oarecum ignorată, reprezentată de „intelectualii tradiționali”, cei care manifestau, prin conținutul creației lor artistice, o atitudine relativ autonomă, independentă sau chiar disidentă față puterea hegemonică a statului-partid.

Factorii și premisele sociale, concepțiile ideologice, estetice și de creație, punctate și discutate mai sus, au influențat, în mod obiectiv, formarea repertoriului interpretativ al Ninei Ermurachi din perioada sovietică.

Spre o succintă delimitare a direcțiilor estetice și genurilor în repertoriu

Posesoare a unui talent nativ de excepție, dotată cu o formidabilă voce de alto, intens marcată de un timbru cald, tandru și captivant, Nina Ermurachi și-a etalat din plin valențele creative anume pe platforma muzicii neo-tradiționale, ale cărei caracteristici sociale am încercat să le descriem mai sus. Pentru a înțelege însă principiile guvernante în struc-

tura „tectonică” a repertoriului său ca ansamblu cultural specific perioadei sovietice tardive, nu este suficientă doar referința la calitățile vocii sale de excepție sau la plenitudinea talentului său nativ, ci se impune o privire mult mai amplă asupra fenomenului, care ar pune în lumină factorii ideatici directori și formatori ai creației artistice neo-tradiționale. În acest sens, vedem utilă valorificarea epistemologică a două concepte cardinale, propuse de culturologul Clifford Geertz, în lucrarea „The Interpretation of Culture” (1973), în care sunt fundamentate noțiunile focale de „etos” și „viziune despre lume”, în sensul de marcheri, indicatori și vectori principali ai comportamentului social al unei culturi. Astfel, prin noțiunea de „etos”, autorul tratează „aspectele morale și estetice, care valorifică simbolurile sacre și elementele evaluative ale unei culturi”. Etosul unui popor „reprezintă tonul, caracterul și calitatea vieții sale, stilul său moral și estetic, starea generală de spirit” (Geertz 1973: 127-128). Prin noțiunea de „viziune asupra lumii”, autorul citat identifică „aspectele cognitive și existențiale ale unei culturi”, care semnalizează „atitudinea de bază a unei societăți față de lume și față de ea însăși”, inclusiv concepțiile privind calea de urmat, „exprimate în viața de zi cu zi, în practicile, ritualurile și conduitele sociale” (idem: 191). Viziunea despre lume, notează Geertz, este strâns legată de „ideologie ca sistem cultural”, întrucât ea impune în atenția societății un set de „asertiuni, teorii și obiective integrate sub formă de program politico-social, deseori implicând propaganda și ficțiunea” (idem:191).

Pornind de la ideile enunțate mai sus, ținând cont de contextul social-istoric, ideologic, instituțional, economic și managerial de creație a muzicii neo-tradiționale din epoca sovietică, în repertoriul Ninei Ermurachi putem opera delimitarea strategică a două mari categorii tipologice principale, care simbolizează două mari linii, falii sau straturi în procesul de patrimonializare a tradiției culturale moștenite din trecut, realizat cu aportul inovațional și logistic al orchestrei „Folclor”. Astfel, prima categorie, cea mai consistentă și ponderabilă, cuprinde circa 160 (adică 89% din totalul) de lucrări înregistrate și incluse în fondul companiei TRM. Această categorie coagulează creațiile vocale din repertoriul reputei interprete în jurul ideii de continuitate dinamică a etosului cultural autohton, exprimat în preluarea și valorificarea sistemului de genuri, forme de expresie, teme sociale dominante, evocatoare și reprezentative pentru etosul, patosul, mentalul colectiv, universul simbolic și imaginar al societății tradiționale locale din trecut. Fenomenul reprezintă trăsătura dominantă și definitorie, vectorul principal și linia directoare, care proiectează și etalează latura folclorică, esențialistă și etnicistă a traseului artistic și personalității de creație a Ninei Ermurachi.

A doua categorie, mai puțin consistentă și reprezentativă în repertoriul său, însumând circa 20 (adică 11% din totalul) de lucrări înregistrate, se concentrează în jurul ideii de „viziune nouă, socialistă” în arta populară sovietică. Categoria respectivă exprimă tendința cântecului popular de factură neo-tradițională de a sonoriza mesajele și temele ideologice principale de pe agenda politică a guvernării privind așa-numita „viață nouă”, noua ordine și structură socială, miturile întemeietoare ale URSS și RSS Moldovenești, ritualurile și practicile culturale socialiste. Axate pe așa-numita „metodă a realismului socialist”, congruente cu principiile cântecului politic (sovietic) de mase, creațiile din această categorie favorizează, în mod special, procesele de reconstrucție culturală și identitară a societății, prin instrumentalizarea artistică și diseminarea mediatică amplă a mesajelor cu conținut propagandistic, axate pe doctrina cetățeniei, multiculturalismului și

patriotismului sovietic, pe larg promovată și aplicată în politicile culturale ale guvernării. Repercusiunile psihologice ale acestei categorii se cantece sunt resimțite la nivelul mentalului colectiv, inclusiv în epoca post-sovietică.

Disproporția vizibilă a categoriei de cantece centrate pe etosul cultural autohton, în raport cu cea axată pe viziunea nouă socialistă, i-a atras însă artistei numeroase critici din partea cenzorilor ideologici. Prin diverse directive și regulamente venite „de sus”, soliștii titulari erau obligați să includă în repertoriu nu mai puțin de 25% de cantece „despre viața socialistă”. Artiștii, ca și orchestra „Folclor” în ansamblul ei, erau considerați drept „luptători ai frontului ideologic”. Nerespectarea cerințelor ideologice, înaintate de administrația și Consiliul artistic al TRM, putea atrage după sine aplicarea unor măsuri punitive, de prigoană, marginalizare și chiar retrogradare profesională. Fapte de asemenea natură sunt confirmate de unele procese verbale din arhiva instituției, dar și de o seamă de relatări de presă, publicate în perioada post-sovietică.

La finalul expunerii noastre, în loc de concluzii preliminare, putem afirma că:

(1) printre dominantele palmaresului de creație al interpretei Nina Ermurachi prevalează categoria muzicală axată pe etosul național-folcloric, care cuprinde o largă panoramă de specii ale cântecului liric (de dragoste, de dor, de nostalgie, umoristic, de joc etc.) și, în particular, doina și romanța populară, inclusiv unele specii de cântec epic, reprezentate de baladă.

(2) Amprenta contextului social-politic din epoca totalitară apare imprimată în conținutul cântecelor populare sovietice, dedicate serbărilor oficiale, teoremelor ideologiei comuniste, evenimentelor politice, eroismului de muncă și de luptă, în lucrările ce formează un set distinct de creații de autor, grupate sub sceptrul așa-numitului „cântec de viață nouă”, valorificând mult invocata metodă a realismului socialist.

(3) Ambele direcții tematice și totodată dominante ideatice în creația interpretativă a Ninei Ermurachi cu orchestra „Folclor”, caracterizează curentul și stilul influent de artă populară numită „muzică neo-tradițională”, apărut în contextul esteticii neoromantice din anii 1960-1980 și care demonstrează o evoluție ascendentă și inovatoare, strâns conectată la contextul hegemonic al societății de atunci și de azi.

Prezentul demers constituie o etapă analitică preliminară, menită a tatona viziunea epistemologică și baza metodologică a unui viitor studiu, mai amplu și mai complex, despre orchestra „Folclor”.

Note:

¹ Elaborată în baza informațiilor din procesele verbale ale Consiliului artistic, partiturilor din bibliotecă, însemnărilor din cartoteca redacțiilor muzicale ale TRM (IPNA Compania „Tele-radio-Moldova”), inclusiv în baza datelor oferite de unele surse din presa scrisă și mass media audiovizuală. Din cauza economiei de spațiu, nu o putem etala aici.

² În pofida opiniei eronate din presă, că data înființării ar fi anul 1968, prin analiza documentelor de arhivă am demonstrat că perioada fondării orchestrei „Folclor” este anume finele anului 1967, fenomenul fiind consacrat campaniei politice de celebrare triumfalistă a semicentena- rului Revoluției socialiste din octombrie. Cf.: Chiseliță, Vasile. Dumitru Blajinu – întemeietorul orchestrei Folclor: unele file documentare. În: Studiul Artelor și Culturologie: istorie, teorie, practică, nr.2 (37), 2020, Chișinău: Valinex, p.178-182. Disponibil: <http://revista.amtap.md/2020/12/24/dumitru-blajinu-intemeietorul-orchestrei-folclor-unele-file-documentare/>

Referințe bibliografice:

Buchanan 1995: Buchanan D. . Metaphors of Power, Metaphors of Truth: The Politics of Music Professionalism in Bulgarian Folk Orchestras. In: *Ethnomusicology*, 1995, Vol. 39, No. 3, p. 381-416.

DPA 1985: DPA: (=Dosarele personale ale angajaților), anul 1985, tom A-Ș, f. 30-55. În: Arhiva IPNA Compania „Teleradio-Moldova”. (Nina Ermurachi)

DPA 2006: DPA: (=Dosarele personale ale angajaților), anul 2006, tom B-G, f. 174-227. În: Arhiva IPNA Compania „Teleradio-Moldova”. (Nina Ermurachi)

Dyndahl et al. 2017: Petter Dyndahl, Karlsen Sidsel et al. The academisation of popular music in higher music education: the case of Norway. In: *Education Research*, 2017, vol. 19, no. 4, pp. 438-454. - <http://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/14613808.2016.1204280> (vizitat 02.03.2020)

Dumnić Vilotijević 2018: Dumnić Vilotijević Marija. Contemporary Urban Folk Music in the Balkans: Possibilities for Regional Music History. In: *Музикологија / Musicology*, 2018, tom 25, pp. 91-101. - https://www.academia.edu/38327179/Contemporary_Urban_Folk_Music_in_the_Balkans (vizitat 06.06.2022)

Fuentes Gutiérrez 1996: Fuentes Gutiérrez M. D.. Restauración y modernización del folklore. In : *Revista Musical Chilena*, 1996, Vol. 50, No. 185, pp.1-16. - https://www.pucv.cl/uuaa/site/docs/restauracion_y_modernizacion_del_folklore.pdf (vizitat 15.05.2022)

Geertz 1973: Geertz Clifford. *The Interpretation of Culture. Selected essays*. New York: Basic Books, Inc., Publishers, 1973. 478 pp.

González 1996: González R. Juan Pablo. E vocación, modernización y reivindicación del folklore en la música popular chilena: el papel de la performance. In: *Revista Musical Chilena*, 1996, No. 2, 185, pp. 25-37.

Herrera-Zgaib 2009: Herrera-Zgaib Miguel Ángel. The Public Intellectual in Critical Marxism: From the Organic Intellectual to the General Intellect. In: *Pap. Polít. Bogotá (Colombia)*, 2009, Vol. 14, No. 1, pp. 143-163. - <http://www.scielo.org.co/pdf/papel/v14n1/v14n1a07.pdf> (vizitat 10.10.2021)

Hill 2014: Hill J., Bithell C. An Introduction to Music Revival as Concept, Cultural Process, and Medium of Change. In: *The Oxford Handbook of Music Revival* (Oxford Handbooks). New York and Oxford: Oxford University Press, 2014, p.2-42. -https://www.research.manchester.ac.uk/portal/files/62635531/An_Introduction_to_Music_Revival.pdf (vizitat 02.04.2022)

Hobsbawn 1983: Hobsbawn Erik, Ranger Terence (edited by). *The Invention of Tradition*. Cambridge University Press, 1983, reprinted 2000. 320 pag.
https://psi424.cankaya.edu.tr/uploads/files/Hobsbawm_and_Ranger_ed_The_Invention_of_Tradition.pdf (vizitat 10.03.2020)

Jones 1953: Jones A.M. Folk music in Africa. In: *Journal of the International Folk Music Council* , 1953, Vol. 5, Issue 1, p. 36-40.

Jones 2006: Jones Streves. Antonio Gramsci. New-York: Routledge, 2006. 168 pag. - <https://hugoribeiro.com.br/area-restrita/Antonio-Gramsci-Routledge-Critical-Thinkers-Steve-Jones.pdf> (vizitat 14.07.2020)

Kubik 1981: Kubik G. Neo-traditional popular music in East Africa since 1945. In: *Popular music*, 1981, Vol. 8 (1), p.83-104.

Lecat-Ciarafoni 2014 : Lecat-Ciarafoni Ludivine. Art, réseaux et pouvoirs dans la culture. Réseaux artistiques et réseaux politiques sur la Côte d'Azur (These de Doctorat) . Universite de Nice, 2014. -

<https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01599360/document> (vizitat 15.04.2022)

Luc 2013 : Luc Charles-Dominique. La patrimonialisation des forms musicales et artistiques : Anthropologie d'une notion problématique. In: *Ethnologies*, 2013, vol. 351, p. 75–101.

Maingot 2008: Maingot Anthony P. Epistemic Organic Intellectuals. In: Mauricio Font (editor). *Changing Cuba / Changing World*. The City University of New York: Bildner Center for Western Hemisphere Studies, 2008, pp. 23-41. - https://www.gc.cuny.edu/CUNY_GC/media/CUNY-Graduate-Center/PDF/Centers/BildnerMaingot3_000.pdf (vizitat 14.02.2020)

McSherry 2015: Patrice McSherry J. *Chilean New Song. The Political Power of Music, 1960s-1973*. Philadelphia PA: Temple University Press, 2015, p.1-17.

Peikut 2014: Peikut Benjamin. Actor-Networks in Music History: Clarifications and Critiques. In: *Twentieth-Century Music*, 2014, Vol. 11, Issue 2, pp. 191-215. <https://www.researchgate.net/publication/271898420> (vizitat 12.04.2022)

Radu 2010: Radu Alina. Decât să fii lăutar. Interviu cu **Dumitru Blajinu**, violonist, dirijor și artist emerit al R. Moldova. În: *Ziarul de gardă*, 2010, 4 martie, p.10-11, 15.

Ramos Rodillo 2011: Ramos Rodillo I. Música típica, folklore de proyección y Nueva Canción Chilena. Versiones de la identidad nacional bajo el desarrollismo en Chile, décadas de 1920 a 1973. In: *Revista Neuma*, 2011, Año 4, Vol. 2, pp. 108 -133. -

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4353690> (vizitat 15.02.2022)

Ronström 1998: Ronström O. Revival in Retrospect. The Folk Music and Folk Dance Revival. In: *ECTC Bulletin (Budapest)*, 1998, vol. 4, pp. 39-42. - <http://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:1267073/FULLTEXT01.pdf> (vizitat 12.03.2022)

Said 1994: Said Edward W. *Representations of the Intellectual*. New York : Vintage Books, 1994. xix+121 pag. - <http://s3.amazonaws.com/arena-attachments/1335304/05dcb040f3621b-ca829a72ef9c464834.pdf> (vizitat 10.03.2021)

Sibireakov 2018: Sibireakov I.V. Sovetskie massovye pesni 20-h godov kak instrument konstruirovania novoi sovetskoi real'nostti. In: *Sovetskii peoiect. 1917-1930 gg.: etapy i mekhanizmy realizatsii: sbornik nauchnyh trudov*. Ekaterinburg: Izdatel'stvo Ural'skogo Universiteta, 2018, p. 104-112. - https://elar.urfu.ru/bitstream/10995/65395/1/978-5-7996-2489-7_2018-13.pdf (vizitat 15.02.2020)

Varlamov 2016: Варламов Д.И. Академизация и постакадемический синдром в музыкальном искусстве и образовании: монографический сборник статей. Саратов: СГК имени Л.В. Собинова, 2016. 84 стр. - <http://opentextnn.ru/old/data/files/varlamov-music.pdf> (vizitat 15.05.2021)

Vaz 2017: Vaz M., Dinis Vaz A. & Silva, O. New rurality, traditional music and tourist experience. In: *Journal of Tourism, Heritage & Services Marketing*, 2017, Vol. 3, Iss. 1, pp. 25-32. - <https://www.jthsm.gr/vol3iss1/3-1-4.pdf> (vizitat 08.09.2021)

Date despre autor:

Vasile CHISELIȚĂ, doctor în studiul artelor, conferențiar-cercetător la Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, Republica Moldova.

e-mail; chivas@yahoo.com ; chiselitavasile@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8594-5780>

Lucrarea a fost realizată în cadrul Programului de Stat: 20.80009.1606.12 – Dimensiunea identitară a artelor din Republica Moldova ca factor activ al dezvoltării durabile a societății în contextul dialogului intercultural european.

ETNOLOGIE

BABA NEAGRĂ – ELEMENT AL PATRIMONIULUI GASTRONOMIC ȘI TRADIȚIILOR DE PREPARARE

<https://doi.org/10.52603/pc22.26>

Lucia ADASCALIȚA, Viorica CAZAC
Universitatea Tehnică a Moldovei

Baba neagra – element of gastronomic heritage and of preparation traditions

Summary: The paper presents the results of the study on the traditions of preparing the „Baba Neagră” (Black sweet dish), as an element of the gastronomic patrimony in the area of the Republic of Moldova. Baba Neagră is a sweet dish prepared especially in the northern part of the Republic of Moldova. The preparation is also identified in Romania. The study undertaken allowed the identification of a varied range of this preparation-13, excelling from one area to another, being identified as a preparation served hot or cold, with cognac, fruits, nuts, sweetness from fruits, etc. For different periods in the religious calendar, the inventive housewives identified solutions: there was the Baba Neagră for lent and Baba Neagră for celebration. Thus, considering the religious customs (as a landmark), but also through their native skill, various recipes were created valid for any period of the religious calendar year.

We note that the importance of discovering, preserving and passing on to the next generations of authentic Baba Neagră recipes derives from the interest in promoting authentic dishes. In this context, the preparation of Baba Neagră is a brand of national cultural and gastronomic identity.

Keywords: Baba Neagră, dishes, recipes, holidays, traditions.

Patrimoniul gastronomic al Republicii Moldova este variat atât după tipul produselor, surselor utilizate, a modului de preparare și prezentare, cât și a tradițiilor legate de acestea, a ocaziilor de servire.

Baba Neagră este un preparat dulce pregătit în special în zona de nord a Republicii Moldova. Preparatul este identificat și în bucătăria din România, Grecia, Polonia, Ucraina, Rusia.

Atestarea rețetelor vechi de Babe au fost identificate în operele autorilor Mihail Kogălniceanu, Costache Negruzzi „Carte de bucate boierești. Rețete cercate de bucate, prăjituri și alte trebi gospodărești” Cantora Foi Sătești, Iași, 1841 (Kogălniceanu, Negruzzi 1841: 71-73). Ediția prezintă o culegere de rețete, câteva din ele reprezentând Babe: *Babe*, *Babe fără lapte*, *Babe opărite*, *Babe opărite tare bune* (Fig. 1).

Studiile desfășurate în teren, a permis din relațiile menționate de către informatorii din diverse zone ale nordului Republicii Moldova: Drochia, Soroca, Șoldănești, Rîșcani, Dondușeni, Edineț, etc. constatarea preparării Babei Negre memorate de cel puțin 3-4 generații. Preparatul este transmis de la mamă către fiică, deosebindu-se atât prin compoziție, tehnologia de preparare cât și prin consistență, culoare, factură și savoare.

În unele localități ale țării *Baba Neagră* este numită *Moșneagu* (Fig. 2).

Din cele relatate de către informatoarele, *Baba Neagră*, era nelipsită de pe mesele de sărbătoare importante ce defineau viața cotidiană a populației: botez, nuntă, sărbătorirea Hramului bisericii din localitate, Hramul casei, mese de pomenire sau alte sărbători.

În unele localități se susține ca *Baba Neagră* este preparatul utilizat mai frecvent la mesele de pomenire (s. Sofia, r-nul Drochia). La sărbătorile vesele, preparatul indispensabil al „sculătorii” este *Baba Albă* (satul Sofia, Chetrosu, r-nul Drochia) (Fig. 3), deosebindu-se prin compoziție și proprietățile ce îl definește, având compoziția bazată pe „tocmagi de casă (Kogălniceanu M., Negruzzi 1841: 79)”, tăiței, lapte, ouă cu/sau fără fructe uscate. În unele localități din nordul Republicii Moldova (s. Pelenia, r-nul Drochia, s. Corpaci, r-nul Edineț, s. Corbu, r-nul Dondușeni, s. Văratice, r-nul Rîșcani) nu există distincție a preparării Babei Negre funcție de anumite ocazii, fiind preparată atât la sărbătorile vesele, cât și la cele de pomenire.

Din sursele din r-nul Drochia, s. Pelenia, N. S. s-a menționat că prin anii ,80 ai sec. XX a participat la petrecerea unei nunți unde au fost servite 7 tipuri de deserturi de Babe, inclusiv și *Baba Albă*.

În localitatea Hădărăuți, r-nul Ocnița la nunți se servește asortat pe același platou, atât *Baba Neagră* cu *Baba Albă*.

În unele localități din r-nul Dubăsari, Grigoriopol, Căușeni, se pregătește doar *Baba Albă* în Săptămâna Albă, preliminară începerii Postului Mare, coincidând cu sărbătoarea Babelor (perioada scuturării cojoacelor de către *Baba Dochia*).

De menționat că, în calendarul religios, din punct de vedere alimentar, există două repere de referință de care credincioșii se ghidează: perioada *postului* și perioada sărbătoririi *câșlegilor*. Pentru aceste perioade, gospodinele inventive aveau identificate soluții, preparând *Babă Neagră* de „post” și cea de „frupt”. Astfel, considerând obiceiurile religioase (drept reper), dar și prin iscusința lor nativă au fost create diverse rețete valabile pentru orice perioadă a anului calendaristic religios. În raport cu modul de servire, *Baba Neagră* se servește rece, caldă, iar la mesele de sărbătoare în unele localități ale țării, este servită cu mere coapte (satul Dărcăuți, r-nul Soroca). Este preparatul din partea mesei numit tradițional „sculătoare”, în termenii actuali fiind partea servirii desertului care încheie masa.

Baba Neagră „de post” identificată în satul Sofia, r-nul Drochia are compoziția formată din: 4 pahare de compot, 5 linguri de dulceață, 2 pahare (200gr.) de zahăr, 4 pahare miez de nucă, 4 pahare de făină, 5 linguri de ulei, 1 lingură de cacao, o lingură bicarbonat de sodiu stins cu oțet.

Baba Neagră din satul Sofia, r-nul Drochia servită caldă (10 ouă, 0,5 kg zahăr, 250 ml ulei vegetal de floarea soarelui, o lingură bicarbonat de sodiu, 500 gr. făină, 700 ml. lapte, vanilie) se deosebește după proporțiile ingredientelor de cea servită rece (3 ouă, 250 gr. zahăr, 125 ml ulei vegetal de floarea soarelui, o linguriță bicarbonat de sodiu, 250 gr. făină, 250 ml chișleag/chefir, vanilie, se poate completa cu nuci, dulceață din fructe, fructe, etc.), dar conțin aceleași componente.

Unul din cele mai importante ingrediente care a determinat numirea preparatului *Baba Neagră* este bicarbonatul de sodiu. Acesta în interacțiune cu laptele acru în condiții de temperatură înaltă și durată extinsă de preparare asigură nuanța brună a preparatului (Covaliov, Gutium 2021: 51-62).

Despre bicarbonatul de sodiu se cunoaște că ar fi fost utilizat încă de către civilizația egipteană antică, primele mențiuni datând cu perioada de domnie a faraonului Regatului Vechi al Egiptului, Khufu: 2589 î. H – 2566 î. H. numit fiind Natron (Istoria 2021).

Inițial acesta era extras ca resurse naturale din lacuri.

Invenția metodei artificiale de obținere a bicarbonatului de sodiu s-a produs în anul 1791 de către francezul Leblan, dar a fost păstrată, nefiind cunoscută public.

Metodă de obținere artificială a bicarbonatului de sodiu a început să fie aplicată când belgianul Solve a elaborat și el această metodă în anul 1861, făcând-o publică, iar substanța fiind aplicată în diverse domenii, inclusiv în bucătărie (Istoria 2021).

Considerând istoricul acestui component important și definitoriu pentru *Baba Neagră* preparată cu bicarbonat de sodiu, nu putea apărea mai devreme decât la în sec. XIX - începutul secolului XX.

Rețetele specificate în prima carte de bucate tipărită în Moldova, aparținând autorilor Mihail Kogălniceanu și Costache Negruzzi numită *Carte de bucate boierești. Rețete cercate de bucate, prăjituri și alte trebi gospodărești*. Cantora Foi Sătești, Iași, 1841, prezintă 4 rețete de *Babe* preparate cu drojdii, la fel obținute din resurse naturale, 2 din ele bazate pe tehnologia aluatului opărit, remarcată și astăzi aplicată în bucătăria mănăstirească din preajma localității Japca, r-nul Șoldănești,

Acest moment, face posibil suportul încurajării ipotezei că, culoarea preparatelor de *Babe* nu avea nuanța brună consacrată preparatului *Babă Neagră* actual, astfel nefiind identificat în acea ediție.

Un alt ingredient cheie al compoziției Babei Negre este rachiul/rachia/țuica/cogniac-ul care se regăsește în multe rețete identificate în raioanele Drochia, Rîșcani, Edineț și Dondușeni ale Republicii Moldova.

În or. Soroca, echipa proiectului Program de Stat REVICULT, a identificat o rețetă de *Babă Neagră* care pe lângă ingredientele de bază are în compoziție mierea de albi în locul rachiului (Fig. 4).

În vederea identificării originii *Babei Negre* a fost studiate preparatele pentru desert din bucătăria altor țări. Astfel, în bucătăria greacă se regăsește un preparat numit *Babă cu rom/Moșneag/Tată cu rom* (Giotis 2014: 1).

Baba cu rom conform surselor bibliografice (Giotis 2014: 1), inițial numită *Baba cu Malaga* (vin dulce), reprezintă desertul inventat în sec. al XVIII-lea de către Nicolas Storer, cofetarul regelui Stanislav al Poloniei, a cărui fiică a fost căsătorită cu regele Ludovic al Franței. Regele Stanislav a fost exilat și a primit o brișă poloneză care se uscase și neavând dinți, Storer i-a stropit desertul cu vin de Malaga dulce, aromat cu șofran, adăugând o cremă de patiserie, stafide și struguri proaspeți.

Cercetările întreprinse în vederea identificării originii *Babei cu rom* a făcut posibilă atestarea deschiderii patiseriei lui Nicolas Storer în anul 1730, când a plecat de la Versailles (Giotis 2014: 1).

Baba cu rom din bucătăria greacă este însiropată cu rom la servirea acestea, putând fi completată cu cremă din frișcă. Există rețeta preparării *Babei cu rom* cu portocale în compoziția sa.

În sursele de origine poloneză (Kasprzyk-Chevriaux 2015: 1) a fost identificată mențiunea că, *Babele* din bucătăria poloneză pătrund în cultura gastronomică franceză, datorită

regelui Stanislav, servită fiind în special la mesele de Paște. Era un produs pregătit pe bază de drojzii. Varietatea acestui preparat era foarte mare -365, la fel câte zile are anul calendaristic.

Remarcăm că importanța identificării, păstrării și transmiterii următoarelor generații a rețetelor autentice de Babă neagră derivă din interesul de promovare a bucatelor autentice, bazate pe utilizarea ingredientelor naturale. În acest context, putem considera preparatul *Babă Neagră* este o marcă de identitate culturală, gastronomică națională.

Lucrarea prezintă rezultatele studiului desfășurat în cadrul Programului de Stat 20.8009.0807.17 REVICULT.

Lista informatorilor:

Eleonora Grosu, 59 ani, or. Soroca;
Stela Jelimalai, 58 ani, sat. Corpaci, r. Edineț;
Valentina Herța, 78 ani, sat. Corbu, r. Donușeni;
Valentina Mîrza, 67 ani, sat. Varatic, r. Rîșcani;
Silvia Iarovoi 77 ani, sat. Sofia, r. Drochia;
Silvia Paterău, 65 ani, sat Sofia, r. Drochia;
Lilia Bujor, 71 ani, sat. Pelinia, r. Drochia;
Raisa Marținiuc, 65 ani, sat. Maramonovca, r. Drochia;
Vera Barvinoc, 73 ani, sat. Sămășcani, r. Șoldănești.

Bibliografie:

Covaliov, E., Gutium, O., Babenco, C., Cazac V. Traditional Preparation of Baba Neagra, a Moldovan Culinary Treasure. In: Global Journal of Human-Social Science Research, 2021, Vol. 21, No. 5-C, p. 51-62. –

<https://socialscienceresearch.org/index.php/GJHSS/article/view/3820> (vizitat 06.06.2022).

Giotis A. Dad's story. – <https://m.glykesistories.gr/#/gnomes/5227/I-istoria-tou-mpampa> (vizitat 18.06.2022)

Istoria secretă a bicarbonatului de sodiu. E greu de crezut că egiptenii îl foloseau pentru așa ceva. – <https://playtech.ro/stiri/istoria-secreta-a-bicarbonatului-de-sodiu-e-greu-de-crezut-ca-egiptenii-il-foloseau-pentru-asa-ceva-331899> (vizitat 18.06.2022)

Kasprzyk-Chevriaux M. A short history of Polish desserts. –

<https://culture.pl/pl/arttykul/krotka-historia-polskich-deserow> (vizitat 20.06.2022)

Kogălniceanu, M., Negruzzi, K. Carte de bucate boierești. Rețete cercate de bucate, prăjituri și alte trebi gospodărești. Cantora Foi Sătești, Iași, 1841.

Materialul ilustrativ:



Fig.1. Pagina de titlu a ediției autorilor Mihai Kogălniceanu, Costache Negruzzi (Kogălniceanu, Negruzzi 1841: 3)



Fig. 2. Baba Neagră preparată în restaurantul „Sălcioara”, or. Chișinău (autoare: Maria Suveica)



Fig. 3. Babă Albă, preparată de către membru echipei proiectului REVICULT cercet. Coralia Babcenco

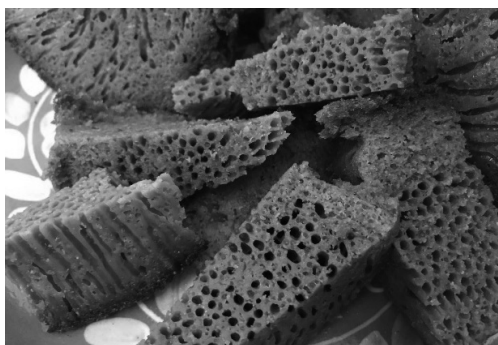


Fig. 4. Babă Albă, preparată de către membrele echipei proiectului REVICULT cercet. Coralia Babcenco și Cazac Viorica

Date despre autori:

Lucia ADASCALIȚA, doctorand, Universitatea Tehnică a Moldovei (Chișinău, Republica Moldova).

e-mail: lucia.adascalita@dtm.utm.md

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1010-3380>

Viorica CAZAC, doctor în tehnică, Universitatea Tehnică a Moldovei (Chișinău, Republica Moldova).

e-mail: viorica.cazac@dtm.utm.md

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0745-1931>

LUMEA LEPROȘILOR ÎN CONDIȚII DE MARGINALIZARE ȘI MILOSTENIE: HABITAT, LEGISLAȚIE, RESTRICȚII ȘI PREJUDECĂȚI (INTERFERENȚE ISTORICE, SANITAR-EPIDEMIOLOGICE ȘI ETNOCULTURALE)

<https://doi.org/10.52603/pc22.27>

Valentin ARAPU
Institutul Patrimoniului Cultural

**The world of lepers in conditions of marginalization and mercy:
habitat, legislation, restrictions and prejudices
(historical, sanitary-epidemiological and ethnocultural interferences)**

Summary: In the historical past, lepers were organized into separate communities, living poorly in leprosariums. In society, lepers were treated differently, being tolerated and marginalized. Tolerance of lepers included Christian perception and multiple biblical postulates in which the lepers were miraculously healed; Jesus was received in the home of Simeon the Leper. At the same time, people's fear of leprosy, amplified by the ignorance of the causes of the disease, made lepers undesirable in the medieval society. Multiple restrictions were imposed on lepers; marriages were dissolved when the husband or wife had leprosy. In more serious cases, marked by the phobias of the time, leprosy patients were killed, being blamed for a series of horrors, born more against the background of phobias that dominated the collective imagination of the people. The imposed lepers lived in a separate world of their own, a world that existed in the suburbs of the city, a world that lived by its rules and regulations, imposed for the most part from the outside.

Keywords: leprosy, magical practices, „homeland of lepers”, prejudices, marginalization.

Argument. Pe parcursul istoriei bolnavii de lepră au fost tratați în mod diferit în societate. Statutul leproșilor era destul de contradictoriu, fiind în același timp tolerați și marginalizați din punct de vedere social din cauza handicapului lor fizic. Necunoașterea cauzelor bolii și lipsa unor remedii eficiente de tratament a leprei au condiționat apariția unei legislații restrictive față de leproși. În cel mai bun caz leproșii erau izolați de restul societății în locuri speciale, numite cu timpul leprozerii. În cazurile mai grave, bolnavii de lepră erau omorâți, fiindu-le imputate un șir de grozăvii, născute mai mult pe fundalul unor fobii care dominau imaginărilor colective ale oamenilor. Leproșii își duceau traiul într-o lume a lor aparte, o lume care exista în ținuturile de margine ale marilor orașe, o lume care trăia după rânduielile și regulile sale, impuse în mare parte din afară. A fi lepros într-o societate tradițională reprezenta echivalentul unei sentințe dure și nemiloase prin care bolnavul era condamnat pe viață la un trai sărăcăcios, jalnic și umil. Leprosul era proscrisul societății, fiind lipsit de familie, de rude și de cei apropiați. În spatele fiecărui lepros se desfășura o tragedie personală cu grave consecințe de ordin social și psihologic.

În articolul de față este abordată problema lumii leproșilor, a microcosmosului lor de trai, în condiții de marginalizare și milostenie, fiind investigate aspectele axate pe habitat, legislație, restricții și prejudecăți prin prisma interferențelor istorice, sanitar-epidemiologice și etnoculturale. Cercetarea este efectuată în baza surselor istorice scrise narative și legislative – *Codul lui Hammurabi* (Codul 2009), *Edictus Rothari* (Эдикт: капитулярий 176; Эдикт: капитулярий 180), *Ecloga* (Избранные: Титул II, глава 14 и 15), *Legea de judecată pentru oameni* (Закон: глава XXXa), *Pravila lui Matei Basarab* (Bujoreanu 1885). Pe dimensiunea istoriografică sunt relevante studiile publicate de către V. Babeș (Babeș 1900), I.M. Volkov, (Волков 1914), G. Surdulescu (Surdulescu 1928), M. Zavergiu-Theodoru (Zavergiu-Theodoru 1930), V. Gomoiu (Gomoiu 1940), G. Banu (Banu 1944a; Banu 1944b; Banu 1944c), R. Kieckhefer (Kieckhefer 1997), M.V. Supotniĭkii, N.S. Supotniĭkaia (Супотницкий, Супотницкая 2006), M.-Fr. Baslez (Baslez 2009), L. Fialkov (Фиалков 2010), P. Brînzeu (Brînzeu 2020). Metodologia cercetării este bazată pe analiza critică, metodele comparativă și retrospectivă, fiind aplicate principiile istorismului și valorile generale ale umanității.

Practici magice. În credințele vechi ale iudeilor bolile erau percepute ca o pedeapsă sau o încercare trimisă oamenilor pentru păcatele comise. Cauza nemijlocită a bolilor erau demonii care au apărut pe lume în rezultatul legăturii adulterine a lui Adam cu zeița demonilor Lilith. Demonii trăiau în pustiu și anume din pustiu erau aduse toate bolile. Fiecare demon avea o „specializare îngustă” într-o anumită boală, astfel „duhul leprei” era „Ruah – țaraat (רָעַת)” (Фиалков 2010: 29-30). Demonii bolilor bântuiau printre ruine, la fundul fântânilor, temându-se doar de lumină și gălăgie. Respectiv, în tradițiile iudaice, oamenii pentru a fi feriți de demonii bolilor, purtau veșminte albe, mai ales în-surăteii la nunți și preoții la slujbele religioase; în cadrul sărbătorilor era interpretată muzică ritualică și laică; la manifestările și sărbătorile festive erau aprinse făclii și lumânări (Фиалков 2010: 30). Împotriva demonilor bolilor erau folosite în mod ritualic obiectele metalice, în special armele, sarea, mierea, uleiul vegetal, ierburile, amuletele și descântecele. Credința în forța tămăduitoare a amuletelor era fortificată prin convingerea că este vindecătoare doar acea amuletă prin care au fost vindecați trei bolnavi sau un singur bolnav care a fost vindecat de trei boli diferite (Фиалков 2010: 30).

În tradiția biblică contaminarea evreilor cu lepră, în timpul aflării lor în Egipt, a fost explicată prin transmiterea bolii oamenilor de la porci (Gomoiu 1940: 21). Într-o percepție mai largă, evreii considerau că anume porcul se face responsabil pentru răspândirea tuturor epidemiilor (Drimba 1998: 260). Cauza leprei era considerat păcatul personal care putea fi ispășit prin aducerea unei jertfe, a unui miel și arderea lui de tot (Chiricescu 1923: 103). Bolnavul care se vindeca de lepră și „nazireul care s-ar fi pângărit prin atingere de vreun cadavru, putea aduce un miel de un an (*noatin*) ca sacrificiu pentru culpă” (Chiricescu 1923: 104). Anticii diferențiau două forme ale leprei: ușoară și grea. Prima formă putea fi vindecată destul de repede, iar cea de-a doua se vindeca foarte rar. Persoana bolnavă de o formă gravă a leprei, ca regulă, trecea prin suferințe înspăimântătoare: „corpul se umplea peste tot de bube, care mai de care mai urâtă și mai grețoasă, ce atacau încheieturile, și mâinile și picioarele, mâncate fiind de lepră, cădeau pe rând” (Chiricescu 1923: 42). În societatea iudaică preoții împreună cu leviții constatau lepra la bolnavi și tot ei îi diagnosticau pe „cei vindecați de lepră” (Chiricescu 1923: 96). Leproșii nu erau

admiși „la cultul divin, la sacrificii, la ospete ceremoniale”, iar în unele cazuri „nici în comunitate cu ceilalți” (Chiricescu 1923: 109). În textele ebraice erau interzise căsătoriile cu leproșii (Banu 1944a: 54).

În medicina magică iudaică erau aplicate un șir de remedii împotriva leprei. Medicii-sacerdoți aveau cunoștințele necesare în privința distingerii bolilor de piele, inclusiv a leprei (Drimba 1998: 260). Conform unei practici, după ce preotul constata prezența leprei la bolnav, ultimul era declarat necurat, fiind impus să trăiască în izolare. În cazul vindecării, preotul constata faptul, după care „urma actul de curățire” prin folosirea următoarelor rechizite: două păsări curate, „un bețișor de lemn de cedru” și „lână vopsită roșu și isop”. Ritualic, preotul sacrifica o pasăre, adunând sângele scurs într-un vas cu apă de izvor. Pasărea vie, bețișorul și lâna se muiau în apa cu sânge și cu toate acestea era stropit de șapte ori cel vindecat. Pe finalul procesiunii, pasărea era lăsată în libertate. În continuare erau aplicate un șir de măsuri igienice, cel vindecat se tunde, se scâldea, își spăla hainele și încă șapte zile nu avea voie de a intra în casa sa, dar avea voie să revină între oameni. După expirarea acestui termen cel vindecat repeta procedurile igienice: se tunde, se scâldea și își spăla hainele. În ziua a opta cel vindecat mergea la templu „cu un miel și untdelemn ca sacrificiu pentru culpă, cu o mioară de un an ca sacrificiu pentru păcat, cu un miel pentru ardere de tot și cu făină stropită”. Cu sângele mielului sacrificat pentru culpă preotul „ungea partea de jos a urechii drepte a celui vindecat”. Cu același sânge erau unse degetul mare de la mână și de la piciorul drept al celui vindecat. Apoi preotul lua untdelemn în palmă, stropind de șapte ori spre altar. Cu untdelemn preotul ungea acele părți ale corpului care au fost unse cu sânge, apoi îi turna restul rămas de ulei pe capul celui vindecat. Acest ritual de curățire nu era pe buzunarul tuturor, astfel, în cazul evreilor săraci animalele de sacrificare puteau fi înlocuite printr-o pereche de porumbel sau turturele (Chiricescu 1923: 110-111).

În tradiția iudaică lepra avea și manifestări legate de afectarea locuințelor și a lucrurilor. În cazul „leprei caselor” pe pereții locuințelor apăreau pete de culoare verde sau roșiatică. Preoții constatau prezența molimei, poruncind casnicilor să părăsească locuința pe durata a șapte zile. Dacă petele nu dispăreau, atunci „se scotea din zid partea atacată”, fiind făcută o zidărie nouă. Dacă și după aceasta lepra nu dispărea, casa era distrusă, iar materialele rezultate erau aruncate cât mai departe, „în loc necurat”. Orice persoană care intra într-o casă afectată de lepră devenea necurată până în seară, urmând să-și spele hainele (Chiricescu 1923: 111).

În cazul lucrurilor atinse de lepră, preotul izola obiectul pentru o perioadă de șapte zile, iar dacă obiectul nu se curăța era ars. Dacă lepra nu se extindea, obiectul era spălat și izolat de oameni pentru șapte zile. Respectiv, dacă lepra se extindea, obiectul era ars. În cazul pielii sau a stofei afectate de lepră, erau tăiate locurile cu pricină și arse. Restul pielii sau a stofei erau spălate și ținute șapte zile în izolare. În dependență de rezultat, materialele sau erau spălate încă o dată, sau erau arse definitiv (Chiricescu 1923: 112).

Despărțitoare de soți. Printre bolile cele mai răspândite în epocile antică și medievală a fost lepra în forma ei epidemică. Cele mai vechi atestări ale leprei sunt cele consemnate în sursele istorice în cadrul civilizațiilor antice „din văile Gangelui și Nilului” (Brînzeu 2020: 219). În cartea lui Manu sunt expuse un șir de restricții în legătură cu căsătoria în cadrul castelor elitiste, astfel, stăpânul pe lângă faptul că trebuia să se căsăto-

rească strict cu o femeie din casta sa, urma să evite familiile în care nu existau urmași „de sex masculin, precum și familii ale căror membri sunt bolnavi de tuberculoză, obezitate, lepră, umflături la picioare” (Banu 1944a: 53).

În Mesopotamia antică, în Babilon, pe timpul domniei lui Hammurabi (1792-1750 î.H.) au fost sistematizate obiceiurile pământului care existau de veacuri, fiind stipulate în scris într-un cod legislativ „care înregistrează mai degrabă cazuri particulare decât principii generale” (Codul 2019: 13), fiind vorba nu de legi propriu zise, dar de porunci emise de autoritatea judecătorească. În porunca cu numărul 148 sunt stipulate următoarele: „Dacă un bărbat se căsătorește cu o soție și boala o atacă, și el hotărăște să se căsătorească cu altă femeie, el se poate căsători cu ea. El nu va divorța de soția care a fost atacată de boală; aceasta va locui în casa pe care el a construit-o și el va continua să o țină pe ea atâta timp cât ea trăiește”. În privința identificării bolii de care este afectată soția există mai multe ipoteze de traducere din limba akkadiană în limbile contemporane. Ovidiu Tămaș identifică această boală cu malaria (Codul 2019: 47-48). I.M. Volkov era de părerea că prin termenul „laḥbum” legiuitorul babilonian identifică lepra (Волков 1914: 36). G. Banu face referință la un șir de prevederi ale *Codului lui Hammurabi* care din cauza unor boli constatate „anulează contractul de vânzare a unui sclav”. Una dintre bolile stipulate este „siptu” care în viziunea lui G. Banu nu este altceva decât lepra (Banu 1944: 331). În versiunea românească a traducerii textului akkadian în porunca 278 sunt stipulate următoarele: „Dacă un om cumpără un sclav sau o sclavă și nu i-a expirat certificatul lunar de garanție, și o boală necruțătoare îl lovește, el îl va restitui negustorului de sclavi, iar cumpărătorul își va primi înapoi banii cu care a plătit” (Codul 2019: 70). În cazul acestei boli, I.M. Volkov accentuează că termenul original al maladiei din textul legii – *benni / bennum* – vizează o boală care nu poate fi identificată (Волков 1914: 48).

Pe lângă măsurile legislative aplicate față de bolnavii de lepră, în practicile medicale din Mesopotamia era primit ca leproșii și bolnavii de boli venerice să fie ținuți în izolare (Drimba 1998: 104).

În legislația medievală a statelor europene subiectul leprei apare deseori în legătură cu instituția familiei, implicit a cauzelor admise de legiuitori în cazul divorțului. În perioada marilor invazii situația leproșilor europeni era comparabilă cu prevederile dreptului roman „capitis diminutio maxima”. În codul legislativ al longobarzilor – *Edictus Rothari*¹ – se stipula că logodna poate fi întreruptă dacă logodnica este leproasă. O lege – *De lebroso* – a codului stipula că bolnavul, declarat de judecată ca lepros, era alungat din locuința sa și din oraș. El trebuie să locuiască singur, neavând dreptul de a se folosi de bunurile sale din momentul când a fost scos din societate, fiind considerat ca mort (Эдикт капитулярий 176). Totodată, leprosul pe parcursul vieții sale avea dreptul la un „venit îndestulător pentru întreținerea sa” (Zavergiu-Theodoru 1930: 13). În cazul când o fată logodită era bolnavă de lepră, mirele își putea lua toate lucrurile aduse în dar, nefiind obligat, contrar voinței sale, s-o ia de nevastă. Într-un astfel de caz tânărul nu poate fi învinuit de faptul că a abandonat-o, lăsând-o în voia sorții, dar pleacă din cauza păcatului ei evident și a bolii suportate. Relevant este faptul că legiuitorul pune semnul de egalitate între lepră și alte boli grave cum ar fi „posedarea de duhuri rele (*demoniaca*)” și orbirea prin scoaterea ochilor (Эдикт капитулярий 180).

În secolul al VI-lea numărul leproșilor devenise destul de mare, astfel Gregoire de Tours (540-594) relevă că prima leprozerie a fost instituită în regatul francilor în anul 570 (Супотницкий, Супотницкая 2006: 47).

O problemă dificilă pentru Biserica medievală era cea a familiilor în care unul dintre soți se îmbolnăvea de lepră. Ca regulă, Biserica nu admitea divorțul în cazul unor astfel de familii. În același timp, autoritățile civile recurgeau la ruperea indirectă a legăturii matrimoniale. Într-un *Capitular*² emis de Pepin cel Scund (714-768) se „autoriza ca un lepros însurat cu o femeie sănătoasă, să-i dea un tovarăș de viață, dacă ea consimte”. Respectiv, o femeie leproasă avea dreptul „să-i dea aceeași libertate soțului său” (Zavergiu-Theodoru 1930: 13).

În Primul Țarat Bulgar, în timpul țarului Boris I, în perioada care a urmat după creștinarea bulgarilor (864-866) (Pavlov, Ianev 2002: 28-29) a fost adoptat codul legislativ „Legea de judecată pentru oameni”³. În capitolul XXXa sunt stipulate un șir de clauze privind divorțul. Astfel, soțul avea dreptul să se despartă de soție în cazul când ea „se va îmbolnăvi de lepră”. Respectiv, soția avea dreptul să se despartă de soț dacă el „se va îmbolnăvi de lepră” (Закон: глава XXXa). Legiuitorii bulgari au reprodus aproape întocmai aceste prevederi stipulate de către împărații bizantini Leon al III-lea și Constantin al V-lea în anul 726 în codul *Ecloga legilor*⁴.

În „Pravila lui Matei Basarab” (1652) în *Glava* 225 este prevăzută desfacerea căsătoriei când soțul sau soția sunt bolnavi de lepră: „Desparte-se bărbatul de muiare de va fi mișea sau gubavă, așijderea și muiarea se desparte de bărbat de va fi mișel sau gubav. Și de se va tâmpla să aibă acea boală muiarea, și se va despărți, atunci bărbatul să poarte grijă de hrana ei până întru toată viața ei ce va trăi” (Bujoreanu 1885: 224).

Interdicții similare în domeniul căsătoriei au fost în vigoare și pe parcursul epocii moderne și chiar contemporane. De exemplu, la începutul secolului al XIX-lea autorul german Johann Peter Frank (1745-1821) în lucrarea sa „Sistemul unei poliții medicale complete” consideră contraindicată pentru căsătorie boala leprei (Banu 1944: 56-57). În perioada interbelică într-un șir de state europene, precum Bulgaria, Turcia și Estonia, a fost legiferat certificatul prenupțial eliberat de autoritatea medicală prin care era interzisă căsătoria în cazurile de boală cu lepră (Banu 1944: 146-147). În Norvegia și Rusia candidații la căsătorie „urmau să se informeze unul pe altul dacă suferă sau nu, de boli venerice, epilepsie, lepră”, fiind lăsați să decidă liberi dacă se căsătoresc sau nu (Banu 1944: 148).

„Patria leproșilor”. În percepția biblică orice dermatoză era asociată cu lepra care era considerată „o spurcare religioasă” care trebuie supusă „purificării”. În creștinismul timpuriu „leproșii” nu erau excluși din comunitatea sătească, cum aveau să fie în evul mediu: în Betania, Iisus este primit la Simion Leprosul” (Baslez 2009: 207).

În încercările de a stăvili răspândirea leprei, Biserica a luat un șir de măsuri, „eliminându-l pe bolnav din viața familială și societate, prin așa-numita „înmormântare de viu”, slujbă religioasă la care era supus leprosul (ca și cum ar fi murit)” (Vătămanu, Brătescu 1975: 183). Cu acest scop era convocat tribunalul religios care-l condamna a fi considerat mort. Excluderea leproșilor din comunitatea celor sănătoși se făcea printr-o ceremonie religioasă, bolnavul de lepră era pus în sicriu, fiind oficiată slujba de înmormântare după care era dus la cimitir. Sicriul cu corpul bolnavului era coborât în groapă, de asupra lui erau aruncate câteva lopeți de pământ, fiindu-i acoperite picioarele cu pământ (Babeș

1900: 133), procesiunea finalizând prin rostirea următoarelor cuvinte: „Tu nu mai ești viu, tu ești mort pentru noi toți” (Этика 2014: 13). Bolnavul era scos din mormânt și impus să meargă în leprozerie unde se afla până la sfârșitul vieții sale, neavând dreptul de a merge în vizită acasă sau la rude. Leprosul era impus să-și ducă traiul undeva la margine, în locurile izolate de lume unde își ducea existența jalnică în leprozerii, colibe sau bordeie, alimentându-se cu „hrana aruncată de binevoitori” (Vătămanu, Brătescu 1975: 183). Bolnavul de lepră era considerat „necurat”, adică contagios și sursă de răspândire a bolii (Этика 2014: 16). În leprozerii bolnavul era însoțit de formula „Tu ești mort pentru lume”, verdictul respectiv determinându-le linia de conduită pentru restul vieții (Surdulescu 1928: 26). Pe dimensiunea sanitară, Victor Babeș admite că izolarea strictă în epoca medievală a bolnavilor în leprozerii a contribuit la stăvilirea acestei boli (Babeș 1900: 133).

În Occident episcopii marilor orașe îi susțineau material pe leproși, oferindu-le din veniturile bisericești un azil, hrană și îmbrăcăminte. Cu timpul comunitățile de leproși au primit dreptul de ași edifica o biserică și de a avea propriul cimitir (Zavergiu-Theodoru 1930: 13-14).

Leprozeriile reprezentau o lume aparte, devenindu-le „patria lor” în care leproșii „se conduceau singuri”. În leprozerii nimereau săraci și bogați, ca regulă fiind aduși cu forța după denunțul vecinilor care observau primele simptome ale bolii. Leprozeriile reprezentau comunități ale bolnavilor care-și rânduiau viața după anumite reguli interne. Principalele metode de tratare a leprei în leprozerii erau rugăciunea și respectarea postului (Этика 2014: 17). Ca regulă, în fruntea leprozeriei era ales un lepros care se ocupa de treburile administrative și-i reprezenta pe bolnavi în raporturile cu puterea laică. În leprozerii bărbații erau separați de femei, fiind interzise și căsătoriile. Erau limitate contactele leproșilor cu rudele lor și cu oamenii sănătoși. Leproșii îndeplineau lucrări agricole în mare parte pe terenurile oferite ca danie leprozeriei din partea orașelor și a familiilor bogate. În cazurile când leprosul ieșea din leprozerie (ieșirile fiind admise doar în anumite zile), el era obligat să poarte haine speciale, ca regulă o mantie cu cagulă de culoare gri, să semnaleze prezența sa printr-o „ciocănitore” specială sau un clopoțel atârnat de gât, pentru ca oamenii să nu-i atingă, adică pentru a exclude contaminarea cu lepră (Surdulescu 1928: 26). „Mortul viu” nu avea dreptul să intre în biserică, în crâșmă, era privat de posibilitatea de a frecventa târgurile și iarmaroacele. Leprosului îi era interzis să se spele într-o apă curgătoare, să bea apă, să stea la masă cu cei sănătoși, să se atingă de lucrurile străine sau de mărfurile pe care le cumpăra, folosind în acest caz un baston special. Bolnavul de lepră avea dreptul să vorbească cu oamenii sănătoși doar în cazul când el stătea cu fața orientată împotriva direcției vântului (Этика 2014: 17).

Leproșii își duceau traiul în conformitate cu legile speciale, adoptate exclusiv pentru ei. Ei aveau dreptul să dețină veniturile căpătate, dar nu se bucurau de dreptul de proprietate asupra bunurilor lor. Leproșii nu puteau moșteni sau înstrăina proprietăți, nu aveau dreptul să facă angajamente sau testamente, nu avea dreptul să mărturisească în instanța de judecată, fiind astfel „loviți de moartea civilă” (Zavergiu-Theodoru 1930: 13).

În legătură cu prezența leprei în societatea medievală, starea de spirit a oamenilor era marcată de două componente contradictorii: „teama de molipsire și compătimirea pentru cei atinși de lepră” (Zavergiu-Theodoru 1930: 13). Fobiile față de leproși erau ali-

mentate și de carențele în diagnosticul bolii deoarece lepra deseori era confundată cu sifilisul și viceversa. Leziunea nodulară, inclusă în piele, în cazul sifilidei tuberoase, care era asemănătoare cu „leziunile noduroase din tuberculoză și din lepră” (Banu 1944: 381). Respectiv, „mulți dintre locuitorii leprozeriilor au fost sifilitici” (Babeș 1900: 130). O altă suprapunere în leprozerii era atestată în cazul bolnavilor mintali. De exemplu, la finele secolului al XV-lea în Nürnberg „bolnavii mintali erau spitalizați în azilele pentru leproși”, iar odată cu diminuarea cazurilor de lepră „după anul 1500 aceste azile au fost cu atât mai mult folosite pentru defectivii mintali” (Banu 1944: 224).

Față de leproși erau adoptate măsuri rigide, iar, în unele cazuri, sporirea numerică a acestor bolnavi a fost urmată de uciderea lor. Leproșii stârneau frică în societate. În Europa Occidentală persista percepția lui Heinrich Krämer (Institoris), autorul principal al lucrării „Malleus maleficarum”, conform căreia vrăjitorii „puteau provoca lepra”. În acest sens autorul s-a inspirat și din lucrările teologilor, inclusiv din cele ale lui Toma d’Aquino (Kieckhefer 1997: 32, 35).

În societatea medievală zvonurile conspiraționiste despre leproși erau alimentate cu multiple „dovezi” în acest sens. De exemplu, în expunerea unor autori ai timpului, în anul 1321 ar fi avut loc o răscoală generală a leproșilor. După alte mărturii, o leproasă ar fi fost prinsă cu o legăturică suspectă în care a fost depistat un cap de șopârlă, labe de broască și ceva asemănător părului de femeie, toate fiind îmbibate cu un lichid negru, urât mirositor. Fiind aruncată în foc, legăturica cu ingredientele suspecte nu ardea, fiind o dovadă a faptului că conținea otravă (Супотницкий, Супотницкая 2006: 115-116). Un alt „lepros important” a fost prins, recunoscând că un evreu înstărit ia dat bani și unele ingrediente compuse din sânge, urină și un „amestec din trupul lui Hristos”. Toate ingredientele erau uscate, mărunțite și aruncate în fântâni și izvoare pentru a otrăvi apa din ele. Realmente, cu aceste ingrediente nu putea fi otrăvită apa, cu atât mai mult nu puteau fi declanșate epidemiile, dar, în mentalul colectiv al epocii totuși prevalau stereotipurile asupra raționamentelor (Супотницкий, Супотницкая 2006:116).

Concluzii. Lumea leproșilor reprezenta microcosmosul în care erau nevoiți să-și ducă traiul bolnavii de lepră. Era o lume a unor oameni săraci, nevoiași, nedreptățiți de soartă și marginalizați de societate. În jurul leproșilor s-au constituit cu timpul multiple stereotipuri și prejudecăți, inspirate din necunoaștere, ignoranță și intoleranță. Totodată, sub influența creștinismului, leproșii cu statutul de „morți vii”, au fost tolerați și ajutamați, fiind internați pentru îngrijire în leprozerii. Dezvoltarea precară a medicinei științifice determina autoritățile laice și cele eclesiastice să recurgă la unica metodă de neprolifera-re a bolii, la izolarea strictă a leproșilor de restul societății. În medicina magică iudaică erau practicate multiple remedii de eradicare a leprei prin impunerea restricțiilor sanitare față de leproși, însoțite de ritualuri de sacrificare a unor animale și păsări. În perioadele marcate de tensiuni sociale, ura colectivă era direcționată spre leproși, bolnavii de lepră fiind învinuiți de urzirea unor conspirații și omorâți. Lepra a avut un impact dezastruos asupra celor atinși de boală, astfel, în legislație, începând cu antichitatea și terminând cu începutul epocii contemporane, legiuitorii permiteau desfacerea căsătoriei în cazul când unul dintre soți se îmbolnăvea de lepră. În comunitățile de leproși rânduiala vieții își avea propriile reguli, cutume și restricții. Leproșii erau privați de multiple drepturi și bucurii ale vieții cotidiene de care se bucurau oamenii de după zidurile leprozeriilor. Îngrădi-

rea drepturilor leproșilor i-a indus într-o stare de „moarte civilă”. Tragedia leproșilor era amplificată de ruperea lor din sânul familiei și de înstrăinarea lor pe viață de rude, prieteni și apropiați. Leproșii își găseau refugiu în credință, evlavie și pocăință, împărtășind percepția generală care bântuia în societate, precum că au fost atinși de boală din cauza păcatelor pe care le-au comis.

Note:

- ¹ În anul 643, pe timpul regelui Rothari (636-652), au fost sistematizate principalele acte legislative care sunt cunoscute cu titlul *Liber edictus* sau *Edictus Rothari*. Edictul este structurat în 388 de capitole, a fost scris într-o latină saturată cu multiple germanisme, reprezintă o culegere tipică de acte juridice germane, influențate parțial de tradițiile goților și gepizilor, popoare care i-au însoțit pe longobarzi în timpul procesului de migrație. Legislația longobardă nu prevede existența populației romanizate, regele Rothari ținea să reafirme în acest cod autoritatea poporului învingător. Probabil redactarea edictului a fost încredințată unor scribi romani, deoarece în text s-au strecurat și unele elemente de drept roman. *Edictus Rothari* a fost promulgat „cu consimțământul principalilor demnitari și al întregii glorioase armate”, regele Rothari a acționând potrivit străvechiului obicei germanic de a supune o hotărâre importantă întregii adunări a războinicilor. Edictul era obligatoriu pentru toată populația statului, inclusiv pentru oricare nou venit. Actele juridice longobarde, spre deosebire de cele vizigote, ostrogote și burgunde, nu admit în mod categoric existența dreptului roman, fapt explicabil în mare măsură, prin distrugerea aproape totală a rânduielilor romane de către longobarzi. Edictul lui Rothari include norme privind dreptul penal (cap. 1-152), dreptul familiei și moștenirile (153-226) și drepturile asupra bunurilor și obligațiilor (227-359), ultimele articole cuprind prescripții de procedură judiciară. Legile longobarde aveau autoritate numai în materie penală iar în materie de drept privat longobarzii recunoșteau și legea romană. Statutul juridic al femeilor în societate erau dominate de reminiscențe longobarde. Cu trecerea timpului, sursele juridice italiene s-au caracterizat printr-o diversitate rar întâlnită în alte regiuni. Fenomenul poate fi explicat prin faptul că în orașele din nordul țării cercetarea și renașterea legislației clasice romane a început mult mai devreme, iar în centrele urbane de aici au fost elaborate statute și legi speciale. *Edictus Rothari*, adică *Legea Longobarzilor*, și-a păstrat parțial aplicarea în exercitarea dreptului civil. Interpolările ulterioare, preluate în special din legislația francilor și împăraților germani, au fost sistematizate de către un anonim la începutul secolului al XI-lea și lansate cu titlul *Capitulare*.
- ² Legile regale din epoca carolingiană erau numite *capitularii*, deoarece textul lor era împărțit pe capitole, practică lansată începând cu domnia lui Pepin cel Scund. Capitulariile erau elaborate din voia regelui sau cu consimțământul adunărilor nobiliare (*placitum generale*). De asemenea toate amendamentele la legile și culegerile legislative germane destinate diferitor regiuni din imperiu aveau forma unor capitularii. Aceeași formă o aveau și instrucțiunile destinate trimișilor regali, instrucțiunile de administrare a domeniului regal, dar ele nu aveau împuterniciri de lege. Capitulariile erau elaborate în legătură cu convocarea adunărilor nobiliare și erau destinate soluționării diverselor probleme: cazurile laice și ecleziastice, dreptul procesual, ordinea militară, jurământul public de fidelitate față de rege, serviciul militar, obligațiunile seniorilor pe pământul lor. În epoca medievală timpurie actele juridice particulare circulau într-un număr mare, drept confirmare ne servește diversitatea culegerilor de diferite formule. În perioada carolingiană spațiul de exercitare a împuternicirilor acestor culegeri se reducea la teritoriul Galiei. În secolele VIII-IX compilațiile de formule devin mai numeroase în Galia, răspândindu-se pe larg și în partea germanică, adică de est a Imperiului Carolingian. În a doua jumătate a secolului al VIII-lea a fost alcătuită culegerea *Formulae Arvernenses*, fiind și o consecință directă a campaniei militare a lui Pepin cel Scund în Aquitania (760-761)._

- ³ Alcătuitorii codului *Zakon sudnâi liudiam* („Закон судный людям”) l-au structurat în 32 de capitole, bazându-se pe vechile obiceiuri bulgare, împrumutând și unele norme juridice din legislația bizantină, în special din *Ecloga legilor* (726). Împrumuturile din legislația bizantină sunt explicate parțial și prin acceptarea de către bulgari a doctrinei creștine de rit ortodox prin filiera din Constantinopol. Normele juridice bizantine au fost acomodate la realitățile din Primul Țarat Bulgar. Colecția juridică *Zakon sudnâi liudiam* include norme ale dreptului penal, procesual și mai puțin civil. Conținutul codului amintit reflectă evoluția relațiilor feudale, sunt enumerate amenzile pentru comiterea anumitor infracțiuni și crime. Prin lege era apărută proprietatea privată, infractorii care atentau la ea erau condamnați la moarte. Atentarea la proprietatea privată a bisericilor era condamnată prin vinderea în sclavie. Pentru acapararea unei turme de vite era prevăzută bătaia vinovatului, repetarea acestui delict prevedea izgonirea vinovatului, iar în cazul celei de-a treia repetări infractorul era vândut în robie. Astfel, în plan social sunt atestați robii parveniți din rândul prizonierilor de război, a datornicilor și criminalilor. Măsuri aspre de pedeapsă erau prevăzute pentru infracțiunile comise împotriva proprietății private cu consecințe grave pentru viața și sănătatea păgubașului. Incendierea casei din dușmănie sau cu scopul jafului era pedepsită cu moartea. În cazul casei din mediul urban sentința capitală era executarea prin arderea de viu a infractorului, iar în cazul incendierii casei aflate în sat sentința prevedea executarea vinovatului cu spada (Люблинская 1955: 106).
- ⁴ *Ecloga legilor* este o prelucrare a *Codului lui Iustinian*, adaptat la noile realități, fapt care ne permite să analizăm evoluția în ansamblu a legislației bizantine. Culegerea include normele dreptului civil și penal. În aspect social este efectuată o diferențiere clară, astfel persoanele înstărite pentru comiterea aceleiași infracțiuni, sunt pedepsite mult prea moale comparativ cu ceilalți. De asemenea, legislația amintită conține un șir de atestări ale existenței unor reminiscențe ale sclaviei, fiind recunoscut dreptul stăpânului de a-și ucide robul. În partea introductivă se vorbește despre necesitatea introducerii în textul legilor a unei dragoste mai mari față de oameni, este tratată problema necesității lichidării actelor de mituire a judecătorilor și a introducerii judecăților fără plată. A fost modificat esențial dreptul procesual. Astfel, personalul judecătoresc era remunerat din vistieria statului, era declarat principiul egalității tuturor în fața instanței de judecată indiferent de starea lor materială. *Ecloga* este structurată în 18 titluri tematice: dreptul familial, căsătoria, daniile, dreptul de moștenire, tutela și custodia, statutul sclavilor, actele de cumpărare și vânzare, emfiteoza, angajarea, martorii, proprietatea funcționarilor, pedepsele pentru comiterea crimelor, normele dreptului militar. Unul dintre cele mai originale titluri este cel penal, el include 1/5 din tot volumul codului și 1/3 din numărul total de capitole. Sistemul de pedepse inclus în *Eclogă* este diferit de cel precedent. Pentru astfel de crime cum ar fi încălcarea sacralității altarului, jefuire și ponegrirea mormintelor, falsificarea monedelor, adulterul, raptul persoanelor și lipsirea virginității erau prevăzute pedepse corporale: bătaia cu ciomagul sau biciul, tăierea nasului, smulgerea limbii, tăierea mâinilor, orbirea, rasul pe cap, arderea părului. În dreptul penal al împăraților dinastiei Isauriene erau fixate normele dreptului cutumiar în conformitate cu care criminalul trebuia lipsit de acea parte a trupului cu care a comis infracțiunea. În pofida caracterului barbar al pedepselor prevăzute, legiuitorii le atribuiau un spirit uman, chiar de dragoste față de oameni deoarece în majoritatea cazurilor aceste pedepse corporale înlocuiau condamnarea la moarte. În același timp pedeapsa cu moartea era prevăzută în cazurile de incest, homosexualitate, incendiere premeditată, otrăvire cu consecințe fatale, vrăjitorie, omucidere și jaf armat. În noua legislația s-a renunțat la formele dure de executare a sentinței capitale, inclusiv nu se aplica crucificarea și arderea de viu. Numai în cazurile de incendiere intenționată în orașe și a jafului armat era prevăzută arderea de viu sau executarea prin spânzurare. Este cert faptul că aceste pedepse urmau să preîntâmpine și să înfricoșeze potențialii criminali. *Ecloga* reprezintă primul cod legislativ prin care sistemul

penitenciar urmărirea două scopuri de pedepsire – a) de a servi drept mijloc de răzbunare pentru dauna adusă sau mijloc de ispășire a vinei; b) de a servi mijloc de înfricoșare, îndeplinind și misiunea preventivă a pedepsei. Spiritul nou al legislației imperiale bizantine, remarcat în încercarea de acomodare dreptului roman la necesitățile epocii și de tendința de renunțare la formalism în domeniul legislativ, s-a reflectat într-o măsură anumită și asupra normelor civile. Au fost continuate și completate legile epocii lui Iustinian în domeniul dreptului familial. Actul de logodire nu era considerat unul festiv care obliga părțile la anumite îndatoriri. Conform noilor norme actul de logodire reprezintă o etapă obligatorie pentru ambele părți cu oficierea ulterioară a căsătoriei. Încălcarea logodnei putea fi acceptată numai din considerente foarte serioase, partea vinovată fiind impusă la plata unei amenzi considerabile. Căsătoria reprezenta o uniune dintre soț și soție, care se bucurau de drepturi egale asupra averii. În codul menționat au fost elaborate în detalii normele dreptului familial creștin. În comparație cu dreptul familial din epoca lui Iustinian, *Ecloga* prevede pedepse mult mai aspre pentru cazurile de incest și reduce la maximum condițiile legislative pentru divorț. *Ecloga* a introdus un spirit nou, mai uman în justiție, în folosul păturilor mici și mijlocii ale populației, ale căror interese erau promovate de împărații dinastiei Isauriene (Избранные: Титул II, глава 14 и 15).

Bibliografie:

Babeș V. Lepra și Pelagra. În: Șapte conferințe publice făcute la Institutul de Bacteriologie. Extrase din „gazeta Săteanului. București: Tipografia „Gazetei Săteanului”, 1900, p. 129-148.

Banu G. (a). Tratat de medicină socială. Vol. I. Medicina socială ca știință, Eugenia, Demografia. București: Casa Școalelor, 1944.

Banu G. (b). Tratat de medicină socială. Vol. III. Asistența socială. București: Casa Școalelor, 1944.

Banu G. (c). Tratat de medicină socială. Vol. IV. Tuberculoza. Bolile venerice. București: Casa Școalelor, 1944.

Baslez M.-Fr. Biblie și istorie. Iudaism. Elenism. Creștinism. București: Editura Artemis, 2009.

Brnzeu P. (coord.). Curs liber de cultură medicală generală. Arata diagnosticului și simțul clinic. Timișoara: Editura „Victor Babeș”, 2020.

Bujoreanu I. M. Colecțiune de legiurile Românei. Vechi și cele noi. Pravila lui Mateiu Barsarab V. V. Domnul Țărei (Complectă cu canonele ect.). Tipărită în Târgoviște în 1632. Vol. III. București: Tipografia Academiei Române, 1885.

Chiricescu C. Arheologia Biblică. Ediția a IV. București: Institutul de Arte Grafice „Răsăritul”, 1923.

Codul lui Hammurabi. Ediția a II-a. Traducere de Ovidiu Tămaș. Baia-Mare: Proema, 2009.

Drimba Ov. Istoria culturii și civilizației. Vol. I. București: Editura Saeculum I.O.; Editura Vestala, 1998.

Gomoiu V. Biserica și medicina. Brăila: Tipografia „Presa”, 1940.

Kieckhefer R. Magia și vrăjitoria în Europa medievală. În: Robert Muchembled (coord.). Magia și vrăjitoria în Europa din Evul Mediu până astăzi. București: Humanitas, 1997.

Pavlov P., Ianev I., Cain D. Istoria Bulgariei. București: Corint, 2002.

Surdulescu G. Lepra (după dr. W. Schweisheimer). În: Natura. Revistă pentru răspândirea științei. Anul XVII, nr. 8, 15 octombrie 1928, p. 25-28.

Vătămanu N., Brătescu G. O istorie a medicinei: București: Editura Albatros, 1975.

Zavergiu-Theodoru M. Lepra în decursul vremurilor (după E. Jeanselme). În: Natura. Revistă pentru răspândirea științei. Anul al XIX-lea, nr. 2, 15 februarie 1930, p. 11-14.

Волков И.М. Законы вавилонского царя Хаммураби. Серия: Культурно-исторические памятники древнего Востока. Москва: Издательство Т-во скоропеч. А.А. Левенсон, 1914.

Закон: глава XXXa: Закон судный людям, глава XXXa. –<https://www.vostlit.info/Texts/Dokumenty/Bulgarien/IX/Zakon/text.phtml?id=2223> (vizitat 19.03.2022).

Избранные законы – Эклога, составленные в сокращении Львом и Константином, мудрыми и благочестивыми (нашими) императорами, из Институций, Дигест, Кодекса и Новелл — конституций великого Юстиниана с внесенными в них исправлениями в духе большего человеколюбия; опубликованы в месяце марте девятого индиктиона в году от сотворения мира 6234, Титул II, О заключении браков между христианами, глава 14 и 15. – <https://www.vostlit.info/Texts/Dokumenty/Byzanz/VIII/720-740/Ekloga/frameset.htm> (vizitat 19.03.2022).

Люблинская А. Д. Источниковедении истории средних веков. Ленинград: Издательство Ленинградского Университета, 1955.

Супотницкий М.В., Супотницкая Н.С. Очерки истории чумы. Книга I. Чума добактериологического периода. Москва: „Вузовская книга”, 2006.

Фиалков Л. История медицины. Хайфа: JKDesign, 2010.

Эдикт короля Ротари (EDICTUS ROTHARI REGIS), капитулярий 176. În: „Восточная литература. Средневековые исторические источники Востока и Запада”. – <https://www.vostlit.info/Texts/Dokumenty/Italy/VII/620-640/Rotari/text21.phtml?id=8020> (vizitat 15.02.2022).

Эдикт короля Ротари (EDICTUS ROTHARI REGIS), капитулярий 180. În: „Восточная литература. Средневековые исторические источники Востока и Запада”. – <https://www.vostlit.info/Texts/Dokumenty/Italy/VII/620-640/Rotari/text21.phtml?id=8020> (vizitat 15.02.2022).

Этика инфекционной патологии. Под общей редакцией О.И. Кубарь. СПб.: ФБУН НИ-ИЭМ имени Пастера, 2014.

Date despre autor: Valentin ARAPU, doctor în istorie, cercetător științific superior, Centrul de Etnologie, Institutul Patrimoniului Cultural (Chișinău, Republica Moldova).
e-mail: valarapu@gmail.com, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1103-9758>

TRADIȚIILE DE NUNTĂ LA LIPOVENII DIN REPUBLICA MOLDOVA (PE BAZA MATERIALELOR DE TEREN)¹

<https://doi.org/10.52603/pc22.28>

Tatiana ZAICOVSCHI
Institutul Patrimoniului Cultural

Wedding traditions among the Lipovans of the Republic of Moldova (based on field materials)

Summary: On the basis of the author's field researches, the characteristic features of holding a traditional wedding among the Lipovans of the Republic of Moldova were revealed. The traditional wedding lasted three days, this feature is largely preserved to this day. On Sunday, after the wedding, the wedding party was celebrated in the groom's house, the next day there took place the so-called "otvodiny" – the wedding in the bride's house, and on the third day only the closest people were invited. On the first and second days, the "dressing" of relatives (parents, etc.) was carried out: cuts of fabric, embroidered towels were used for this, which were hung crosswise on both shoulders. The parents planted at the wedding were usually the godmother and the godfather, with their active participation, the guests gave gifts to the young family; on the second day, they traveled around the village and collected these "gifts" (grain, goats, lambs, cuts of fabric, etc.). In the morning of the second day, the godmother entered the young couple's room to check the "honesty" of the bride. If everything turned out to be in order, she went out to the guests with a red rag or bow. We also studied a number of transformations that took place in the wedding traditions of the Lipovans of the Republic of Moldova, especially in cities.

Keywords: Old Believers (Lipovans), Republic of Moldova, wedding, wedding feast, wedding gifts, "honesty" of the bride.

Nunta ocupă un loc din cele mai importante în ritualurile de familie. „Ceremonia nunții este un fenomen complicat și eterogen, este un complex care combină elemente de diferite feluri (acțiuni rituale, obiecte de cultură materială, folclorul cântat). Constă din seturi clar definite de acțiuni care au complexitate semantică și semnificație funcțională. În procesul dezvoltării istorice, conținutul genetic și semantic al acțiunilor rituale s-a pierdut sau regândit, dobândind treptat un caracter estetic. Într-o măsură mai mare, aceste schimbări și transformări se referă la planul expresiei, în contrast cu care stratul profund al ritului (planul conținutului) este cel mai stabil” (Тучина 2004). De-a lungul timpului, riturile de nuntă s-au transformat, semnificația lor inițială s-a schimbat (și adesea s-a pierdut), în diferite perioade istorice, diferite elemente ale ritualurilor de nuntă și-au pierdut semnificațiile anterioare și au căpătat semnificații noi. Sarcina noastră a fost să investigăm (pe baza interviurilor aprofundate cu informatorii lipoveni, care locuiesc compact în satele, precum și în orașele Republicii Moldova) nunta tradițională lipovenească, a căror principale trăsături ale structurii și elementelor s-au păstrat până

astăzi, deși, desigur, nu fără transformări. Motivele acestor transformări sunt legate, printre altele, de influența culturii etnice a locuitorilor satelor din jur. Astfel, nu putea trece neobservat faptul că satul de lipoveni Cunicea se învecinează cu satul ucrainean Poiana, iar Dobrogea Veche este înconjurată de sate moldovenești: „Avem sate moldovenești împrejur” (T. E. F.).

Convorbirile cu informatorii se referă la perioada începând cu anii 50 a secolului XX și până în prezent. Cu toate acestea, uneori informatorii ofereau informații și despre o perioadă anterioară – anii 30–40 ai secolului XX, amintind de poveștile mamelor, bunnicilor, etc. În literatura de specialitate se notează dificultăți și „capcane” atunci când se lucrează cu informații obținute în procesul cercetării de teren: „Problema evaluării autenticității surselor istorice orale, a atitudinilor față de acestea în studiul anumitor evenimente din trecut în <...> istoriografie este studiată superficial. Atunci când se lucrează cu surse de origine personală, trebuie avute în vedere următoarele: caracteristicile memoriei respondentului și ale dezvoltării mentale individuale; amprenta epocii asupra viziunii autorului asupra lumii, asupra gradului de veridicitate, ascunderea sau denaturarea faptelor; memoriile poartă amprenta personalității autorului; amintirile completează ceea ce este reflectat sumar sau distorsionat în documente” (Шарыпова 2017).

În ceea ce privește perioada preferată pentru ținerea nunților, informatorii au indicat că era (și parțial încă este) în principal toamna, dar nunțile se celebrău și în alte perioade ale anului, atâta timp cât nu era post. „Obişnuiam să încercăm să facem toate acestea în toamnă. Toamna, când, după părerea noastră, a lipovenilor, este perioada lungă de fruct. Începe în septembrie și se termină în noiembrie. În aceste trei luni fierbe vinul și se joacă nunți. Acum fiecare încearcă să facă cum poate <...>, deseori se sărbătorește în restaurante. De exemplu, chiar și de Crăciun se poate, după Crăciun, săptămâna aceea, duminica se poate mânca orice. Iar mai târziu nu se poate. De Moși și Maslenița. Și atât. Și intrăm în Postul Mare. După Paște, se pot juca din nou nunți” (C. A. S.). Informatorii explică organizarea nunților toamna prin considerente pragmatice: „Mai des o fac toamna. Mai multe produse” (C. A. S.). Primăvara și vara erau considerate mai puțin potrivite pentru o nuntă tradițională: „Vara, nu-mi amintesc să fi avut nunți înainte” (C. T. I.). Acest lucru se explică, printre altele, prin faptul că sătenii erau ocupați cu muncile pe câmp: „Vara este vară: recoltă. Avem hram pe 28 august – Adormirea Maicii Domnului, iar după aceea, când se termină în mare parte culesul (recolta – T. Z.) și rămâne doar sfeclă, atunci încep nunțile. Deci practic nunțile se țineau toamna, chiar iarna” (T. E. F.).

Și cercetătorul N. F. Sințov a scris despre preferința în a doua jumătate a secolului al XIX-lea de a petrece nunțile toamna, explicând acest lucru prin motive practice: „În prezent, nunțile se fac în principal toamna. <...> Căsătoriile de toamnă au apărut din motive economice. Se căsătoreau, făcând înainte provizii. Din statistici se știe că recoltele afectează numărul căsătoriilor. Se căsătoresc de bunăvoie toamna, pentru că iarna nu va fi necesar să hrănească fetele, «le șterg de pe listă»...” (Сумцов 1881: 65-66).

Informatorii mai tineri, în special cei din orașe, au observat schimbarea preferințelor de sezon, poate fi „primăvara, vara, toamna”:

„T. Z. Putem spune că se preferă toamna?

Z. N. P. Acum nu, înainte preferau toamna, mai ales la sate, când sunt fructe și legume proprii, și nu numai. Din aceste considerente” (Z. N. P.).

În plus, este important să nu fie în post și, de asemenea, nu se poate face nuntă duminică sau de praznic domnesc. „Nunțile (în general, majoritatea nunților) [se jucau] toamna și când nu este post. Numai când se mănâncă de fruct. Ei bine, iarna... Dacă se poate, iarna, și când e fruct, să nu fie post. Facem nunți doar duminica. Numai! Pentru că a juca o nuntă sâmbătă, înainte de duminică, este un mare păcat” (C. T. I.). De regulă, nunțile tradiționale aveau loc duminică. Dar au fost și excepții. Informatorii au spus în ce cazuri putea fi: „Majoritatea nunților se sărbătoreau duminică. Cazuri rare, când, de exemplu, luni este o sărbătoare mare, care cade luni, un praznic domnesc, atunci nu se joacă nuntă de sărbătoare sau poate luni – chiar de sărbătoare. Și nu se face înainte de sărbătoare. Ei bine, se întâmplă foarte rar. În zeci de ani, se poate întâmpla așa” (T. E. F.). Conform observațiilor informatorilor, în cazul încălcării acestor interdicții, pedeapsa urmează, în opinia lor, de la forțele cerești înseși: „Dacă nu se poate, atunci nu se poate! Îmi amintesc chiar și un caz... Vărul meu care se căsătorea și i s-a întâmplat să fie luni sărbătoarea, dar totuși au jucat nunta duminică. <...> Ți voi spune chiar și în ce an a fost – în 1984. <...> Așadar, la ora 21, nunta era în toi și deodată s-a auzit un vânt puternic, și ploaie, furtună. Mai pe scurt, Dumnezeu însuși s-a opus acestei nunți” (T. E. F.).

Astfel, nunta tradițională începea de obicei duminică. Dar nu dura o zi, ci trei. În prima zi se sărbătorea în casa mirelui, în a doua – în casa miresei (așa-numitele „otvodin”), iar în a treia zi erau invitați doar cei mai apropiați și cei care au ajutat la organizarea nunții. Au fost sate în care nunta ținea mult mai mult. Iată mărturia unuia dintre informatorii din Dobrogea Veche: „Voi spune cum era pe vremuri, ce tradiții erau. Obişnuiam așa. Iată că au pețit fata, este de acord, se bate palma. Și gata, se alege ziua nunții. Și în ziua nunții, se face cununie la biserică, este obligatoriu. <...> Și apoi nunta se făcea mai întâi la mire. Chefuiam câte trei zile la mire. Atât invitații mirelui cât și din partea miresei, toată lumea mergea la el. Și apoi, o săptămână mai târziu sau săptămâna următoare, mergeau la casa miresei. Obişnuiam să-i spunem «otvodî», «otvodinî», este un astfel de cuvânt – părinții miresei, chipurile, trebuie să plătească datoria. Așa că și acolo se chefula trei zile” (T. E. F.). Trebuie menționate două momente interesante, după părerea noastră, caracteristice nunții tradiționale la lipoveni: durează doar până la ora 23:00 și la ea sunt invitate doar cupluri căsătorite, tinerii nu trebuiau să fie acolo: „De fapt, nunta a fost doar până la ora 11 (23 – T. Z.), nu mai mult. În plus, înainte tinerii necăsătoriți nu erau la nuntă. Fetele și băieții nu aveau voie. Făceau o petrecere a burlăcițelor și o petrecere a burlacilor. Iar la nuntă – numai cupluri căsătorite” (C. T. I.). Cu toate acestea, trebuie spus că în prezent multe s-au schimbat.

În ceea ce privește durata nunților în oraș, informatorii au remarcat o diferență față de cele de la sate: „Ei bine, sigur că nu sunt trei zile, ca la țară. Acolo poate fi o zi, apoi a doua, apoi poate chiar a treia. Dar în oraș sunt alte posibilități. Da, și oamenii și-au pierdut deja obiceiul de a chefi atât de mult. Este un alt mod de viață până la urmă” (M. G. M.). În același timp, același informator a identificat o serie de excepții și particularități, a spus că chiar și în oraș, dacă părinții respectă regulile, ei încearcă să le urmeze împreună cu copiii: „Da, se introduce un element al vieții în oraș, dar dacă părinții urmează totul, atunci încearcă să-și facă copiii să se căsătorească conform acestor tradiții, încearcă să respecte câteva puncte obligatorii. Și atunci ei deja [fac niște schimbări], având în vedere că oamenii comunică în oraș, și sunt colectivități [la locul de muncă, etc.], și prieteni,

și vecini, se pot căsători, cum zic eu, unii fac o masă în (la – T. Z.) biserică și apoi, de exemplu, după o săptămână sau altă perioadă de timp, pot face o nuntă într-un restaurant, pentru că cercul de cunoștințe se poate constitui mai mult decât din lipoveni” (M. G. M.). Desigur, această situație diferă de cea rurală, unde lipovenii trăiesc mai mult sau mai puțin compact.

Informatorii au raportat că la nunta tradițională lipovenească nu se obișnuia ca mireasa să poarte o rochie specială, etc. Printre elementele obligatorii, pe lângă cruci, pentru mireasă la nuntă era obligatorie și o broboadă, sub care se purta kicika, îmbrăcată în timpul cununiei, iar pentru mire – un brâu; altfel, nu erau alte cerințe, doar haine festive frumoase. În vremuri grele, mai ales în perioada postbelică, mirele nu întotdeauna avea la nuntă propriul costum, putea să-l împrumute: „Țin minte cum tata povestea că, deși a pețit-o pe mama, dar la cununie și nuntă a mers în pantaloni luați cu împrumut. Trăiau în sărăcie” (T. E. F.); „Dacă mirele era bogat, avea propriul costum, iar dacă nu, atunci lua în credit de la cineva (adică „chirie” – T. Z.). <...> Înainte era sărăcie. Puteau să împrumute haine pentru o seară. Se descurcau cum puteau” (C. T. I.).

Deși, bineînțeles, era de dorit ca hainele tinerilor să fie noi: „La cununie mireasa era îmbrăcată (bine, era atunci, când ne-am căsătorit) în totul nou – atât ea, cât și mirele. Dacă era frig – costum, fustă, sarafan (C. A. S.); „Se căsătoreau în rochii, ținute obișnuite. Erau doar haine frumoase, decor frumos. Fiecare le avea pe ale lui. Și nu existau reguli, cum ar fi, că mireasa ar trebui să fie strict în alb, sau altceva de genul” (F. Z. F.). Rochia miresei putea fi de orice culoare: „Mama, de exemplu, era într-o rochie verde. Înainte nu exista moda pentru rochiile albe. Avea o rochie frumoasă, verde” (C. T. I.). Recent, situația în acest sens s-a schimbat, mai ales în orașe, dar cele mai importante principii încă rămân: „Se întâmpla într-adevăr în moduri diferite. Cunosc o nuntă în care mireasa se schimba într-o rochie obișnuită, ca să spun așa. Se întâmplă să fie în sarafan sau doar într-o rochie frumoasă. Cu jupon și fără el. Era important, desigur, ca umerii să nu fie descoperiți și fără decolteuri adânci” (Z. N. P.).

În diferite localități s-au oferit diferite informații cu privire la folosirea voalului și coroniței miresei. De exemplu, în Cunică se spune că „nu era nici un voal, era o broboadă” (C. A. S.). În Dobrogea Veche, vorbitorii au remarcat prezența coroniței: „Și coronița... Acum se cumpără altele – cu mărgel etc. Înainte le făceau singuri, din hârtie. <...> Mama s-a măritat în 1951. Așa că avea o coroniță împletită din flori din hârtie ondulată. Și panglici țesute. Cu cât mai multe și mai colorate panglici erau, cu atât mireasa era considerată mai bogată” (T. E. F.). În Egorovka, erau folosite atât coronițele, cât și voalul și ni s-a povestit în detaliu cum au fost realizate aceste elemente ale rochiei miresei:

„C. T. I.: Coronițele le făceam singuri. Dintr-o sârmă subțire, galbenă, se făceau arcuțele lungi, încât să atârne. Apoi se făceau mărgelile din folie și se atârnavă de ele. Apoi buchetele, le făceam tot noi. Fetele se adunau înaintea petrecerii burlăcițelor. Se adunau și făceau buchete. Atunci nu erau de vânzare, dar acum, bineînțeles, deja se pot cumpăra.

T. Z.: Și nu se purta voal?

C. T. I.: N-u-u! Sigur că era voal. Și panglici! Și ce panglici erau! Și coronițe se făceau... una cu alta (adică, se întreceau – T. Z.) – cine a făcut-o mai jos, cine a făcut-o mai sus. Cine și ce putea. Ziceau: aia are o cunună frumoasă, aia are o coroniță frumoasă, și sunt atâtea panglici!.. Înainte, erau niște panglici, le spuneam nisip. Erau ca nisipul.

T. Z.: Și erau lungi, până la podea?

C. T. I.: Ca și voalul. Voalul era până la podea, și panglicile de asemenea.

T. Z.: Erau la spate?

C. T. I.: Erau legate de voal, la spate”.

După cum am menționat deja, în prima zi după cununie, nunta se ținea în casa mirelui. Tinerii erau întâmpinați cu colac de nuntă, sare și icoană. Pâinea era împodobită cu o împletitură de aluat și alte figurine. Ramuri de plante (brevenoc, etc.), panglici, cum ar fi să zicem la ucraineni (Герыц 2021: 141), nu se foloseau. Obiceiul de a întâlni tinerii cu colacul de nuntă nu era peste tot, de exemplu, conform mărturiilor informatorilor, nu era în Egorovka: „Nu, nu avem așa ceva. Asta e mai mult la moldoveni” (C. T. I.). Dar aceste informații necesită studii suplimentare. Informatorii raportau că la Cunică, după cununie, părinții mirelui îi întâlneau pe tineri – mama cu pâine și sare, iar tata cu o icoană:

„C. A. S.: Și le transmit după mersul soarelui și o dau mai departe - mai întâi icoana, apoi pâinea. Și abia atunci cântăreții intră în casă și cântă «Bucură-te, Regină». După aceea, eu (mireasa – T. Z.) am devenit deja de-a lor, iar el (mirele – T. Z.) – al meu.

T. Z.: Când ai trecut pragul?

C. A. S.: Da, da.

T. Z.: A fost pâinea asta cumva specială, frumoasă? Ai decorat-o în vreun fel?

C. A. S.: Cum să nu! Când se coace pâinea, se fac un fel de... „țurțuri”, așa le numim, sucite așa.

T. Z.: Din aluat?

C. A. S.: Da, din aluat. Și a doua zi, această pâine era tăiată și împărțită oaspeților”.

Întâlnirea tinerilor cu pâine, sare și icoană este caracteristică ritualurilor de nuntă nu numai ale lipovenilor, ci și ale rușilor în general, precum și ale altor slavi. „Se luau de mâini și intrau în casă. Mama miresei cu o icoană, iar tata cu pâine și sare, ieșeau în întâmpinarea lor. Nașul sau nașa presărau ovăz peste tineri. Acest obicei era interpretat în diferite moduri. Unii credeau că se dădea pâine și sare ca să aibă întotdeauna masă bogată, iar ovăz ca să se iubească, alții – ca tinerii să câștige bani pentru pâine și sare etc.” (Макашина 1978: 147). Discutând despre semnificația utilizării rituale a pâinii și a sării, N.F. Sumțov scria: „Sarea, folosită ritual a devenit un simbol al bunăstării și se asocia pâini în cazurile în care aceasta din urmă însemna bogăție” (Сумцов 1881: 148).

Se așezau la masa nunții într-o anumită ordine. În „colțul roșu” (colțul din casa în care sunt așezate icoanele) stăteau mirii, nașii de cununie, nașii de botez, iar după ei, părinții etc., rudele mirelui erau așezați pe partea lui, iar rudele miresei pe partea ei. Un alt detaliu interesant este că dacă în prima zi toți invitații erau serviți de părinții mirelui, atunci în a doua zi – de părinții miresei. Vorbind despre atitudinea față de nașii de cununie și de botez, informatorii subliniază respectul deosebit față de ei: „Părinților nu li se acordă atenție atât de mare ca <...> nașilor. Se făcea în semn de respect. Era o mare onoare. Când erau în casa mirelui, părinții lui îi serveau, nu stăteau jos” (F. Z. F.).

Dintre mâncărurile tradiționale oferite nuntașilor, se serveau următoarele: friptură cu cartofi (uneori cu castraveți murați), piftie, pâarjole, tăieței, cârnați de casă și afumături („cine știa să le gătească”), sarmale (голубцы – se pronunță cu accentul pe prima silabă), pește prăjit etc. Informatorii au relatat despre felurile pe care preferau să le gătească la nunți în satele lor: „I-am întrebat pe cei mai în vârstă ce se mânca înainte la nunți, ce fe-

luri de mâncare erau. Alegerea felurilor de mâncare era foarte modestă atunci. Nu existau gustări reci, de exemplu, așa cum avem acum. Ei bine, cele tradiționale, atât la nunți, cât și la «zarucinî» (logodnă): legume, piftie, pârhoale etc.” (F. Z. F., Cunicea); „Ce se servea? Ei bine, piftie în primul rând. Pârhoalele au apărut mai târziu. Altfel, erau cartofi cu carne și castraveți. Ce mai era? Salatele au apărut puțin mai târziu, cum ar fi cea de vinegretă, de exemplu, atunci era ceva nou pentru noi” (C. T. I., Egorovka); „Pe vremuri (acum e altfel), aveam foarte puține feluri de mâncare pe masă. Dar, în mod tradițional, aveam așa: carne cu castraveți acri (adică murați – T. Z.)... Acum sunt familii – iubitori ai acestui fel de mâncare, chiar și astăzi o găsesc de sărbători mari. Și tăieței, tăieței de casă cu ou. Dar la nunți mai gătim tăieței” (T. E. F., Dobrogea Veche). Una dintre particularitățile funcționale ale unui astfel de fel de mâncare precum tăieței era momentul servirii acestora: tăieței erau oferiți spre sfârșit, tocmai pentru a semnala invitaților că ospățul se apropie de sfârșit („cheful se termină”). La lipovenii din România, la fel, servirea tăiețelilor la masă era un semnal clar: „După ce puneau tăieței pe farfurii, unul dintre preparatele tradiționale de nuntă (tăieței se serveau cu unt), oaspeții aduceau tinerilor cadouri: «Când erau serviți tăieței cu unt, se dădeau cadouri tinerilor»” (Гаврюшина 2018: 169).

În satele lipovenești la nunțile tradiționale se făceau așa-numitele „pereviazki” (legatul). Se legau prosoape brodate și țesături. În prima zi, părinții miresei „legau” rudele: nașă și nașul de botez, nașă și nașul de cununie etc.: „Se legau cu stofă, pânză. Ce material era înainte? Aduceau... Oamenii noștri, kațapii, mereu se ocupau de comerț, plecau undeva să târguiască. Aduceau niște stoffe scumpe, altceva... Se strângea zestre pentru fată. Se aduna, se agonisea, mama se pregătea pentru asta. Așa că i-au legat pe oaspeți cu bucăți de pânză. Și înainte erau prosoape brodate, lucrate manual. Au fost mereu. Se legau rudele, părinții și nașii... Pe lângă toate, se legau în cruce. Pe un umăr – acest prosop brodat, iar pe celălalt umăr – țesătură” (F. Z. F.); „Când mama și tata mergeau la nunți în sat, veneau cu bucăți de stofă cu care erau legați. Mama avea multe, un raft întreg” (F. S. C.), își amintește un informator din Chișinău, ai cărui părinți sunt din Cunicea.

În prima zi, la un moment dat al nunții, tinerilor li se ofereau cadouri de nuntă – „daruri”. Acest lucru era anunțat de nașă și naș de botez. Tinerii, așa cum ni s-a spus în satul Pocrovca, trebuiau să mulțumească într-un mod deosebit pentru cadouri, chiar dacă erau foarte modeste: „Când eram mireasă, iar bunicul era mire, era așa: când se fac daruri, tinerii stau la masa cu cadouri, iar oaspeții vin la ei și dăruiesc, oferă cadouri. Prietenele ne dădeau câte trei, câte cinci ruble, cămașă de 3 ruble, un metru de pânză – acestea erau cadourile (informatorul vrea să spună „modeste” – T. Z.). Și de fiecare dată când ni se dădeau daruri, îngenuncheam și spuneam: „Mulțumesc, Hristoase, tată-mamă!” (N. L. Ș.).

Nunii anunțau despre începutul oferirii darurilor: „Nașul și nașa <...> pur și simplu se apropiau de tineri, se așezau în «colțul roșu». Și toată lumea știa deja că de când nașa a venit cu nașul, înseamnă că încep cadourile. Ei bine, desigur, se făceau glume, șotii... Dar fiecare dădea ce putea. Dădeau grâu, un purcel, un pui, o găscă – ce este necesar pentru viață. Porumb, miel, capră. <...> Puteau da pânze, vase. Adesea – ceea ce este necesar pentru întemeierea unei familii tinere, pentru gospodărie. A doua zi, urcau în căruță și adunau darurile pe care le-au primit” (C. T. I.). De altfel, la ospăț nu se făceau astfel de daruri. Bineînțeles, invitații nu veneau la nuntă cu animale sau cereale, doar promiteau

și spuneau ce urmează să ofere. Și în acest moment era important rolul nașilor, care, cu glume, îi încurajau pe oaspeți să ofere cadouri mai bogate.

Și în a doua zi a nunții, aceste daruri se adunau în tot satul. Aceste tradiții erau înainte, iar în prezent se încearcă a le reînvia. Astfel, un informator din Dobrogea Veche spunea: „Da, nu doar altădată. Acum 15 ani, fiica vărului meu se căsătorea. Iar noi avem o familie în care încercăm să reînnoim tradițiile. Și când Taniușa avea nuntă, de exemplu, am dat bani și am spus: «Deci, găina de la mine este pentru gospodărie». Așa, și a doua zi am împodobit această găină, am chiar și o fotografie cum dăm un cocoș și o găină tinerilor” (T. E. F.).

Astfel, în prima zi a nunții se dădeau bani. Ca și la moldoveni în acest caz, trebuie să se spună suma care se dă: „Atunci așa era: când dădeau – în buzunarul din stânga, în buzunarul din dreapta și cuscrilor. Buzunarul din stânga este pentru tineri, pentru ei personal. Buzunarul drept – pentru gospodăria lor comună. Ei bine, au strâns în buzunarul drept și, să zicem, au decis să aranjeze o clacă și din acești bani să facă o casă din lut. Acum este cotileț și toate astea. Înainte se construiau case din lampaci. Deci, au adunat o sumă de bani, au numărat, au anunțat, numaidecât – au anunțat cât s-a dat tinerilor pentru gospodărie. Acest buzunar se dădea părinților – fie a miresei, fie a mirelui. Mai ales părinților mirelui, pentru că rar se întâmpla ca mirele să locuiască la miresă. Foaarte rar” (T. E. F.). Astfel, banii donați erau imediat împărțiți: buzunarul drept – pentru dezvoltarea gospodăriei, stâng – pentru tineri personal, dar și, separat, pentru cuscri.

Informatorii au comparat și cadourile la o nuntă tradițională și una modernă: „Am avut și noi nuntă, în 1982... Se pare că trăiam bine, dar totuși, nu erau cadouri ca acum – mașini și toate astea. Cineva dădea o bucată de stofă, cineva o cuvertură de pat, cineva o pernă, cineva vase – cine și ce putea” (T. E. F.). Pe parcurs se vedea că apar tradiții noi. De exemplu, acum rudele se înțeleg între ele în privința cadourilor. Acest lucru se face pentru a evita repetarea. Așa, de exemplu: „Surorile și frații se înțeleg cine și ce va dăruia. Înainte nu era așa, iar mie la nuntă mi-au dat, de exemplu, două sobe pe gaz. Ce să facă tinerii cu ele?” (T. E. F.).

Nu se dansa la nuntă, doar se cânta. Și se întâmpla așa: „Întâi cântam cântece biseri-cești, apoi toate celelalte, cântece populare” (B. I. M.).

După ce se servea obligatoriu tăietei tradiționali (gătiți în bulion de pui sau rață), tinerii căsătoriți erau duși în camera lor și se încheia prima zi a nunții, care avea loc în casa mirelui.

De menționat că cu câteva zile înainte de nuntă, în datoria miresei intra să pregătească („îmbrace”, „decoreze”) camera în care tinerii urmau să-și petreacă noaptea nunții: „Mireasa însăși pregătea patul, plapuma, pernele etc. Ea mobila complet camera cu perdele, pat, dulap, covoare, masă, scaune și așa mai departe” (C. T. I., Egorovka); „Obişnuiam să avem un astfel de obicei încât, de exemplu, nunta trebuia să fie duminică. Joi sau vineri, mireasa trebuia să decoreze casa mirelui. Lenjerie de pat, un pat, o canapea, perdele, lăicere, covoare, acum se cumpără covoare, iar înainte covoarele erau țesute (țesute acasă – T. Z.) – mireasa trebuia să aducă totul în casă. Și când se îmbrăca totul, oamenii vorbeau: «Bine, hai să mergem, să vedem cum și-a îmbrăcat mireasa casa», cum spunem în limba noastră – «hata»” (T. E. F., Dobrogea Veche). După aceea, sătenii puteau să meargă să vadă cum „a îmbrăcat mireasa camera” din casa mirelui.

A doua zi a nunții se numește „otvodini” și ospățul se mută în casa miresei. Însă începutul celei de-a doua zile, încă în casa mirelui, era marcat de un fel de probă a „onestității miresei”, care, pe lângă orientarea funcțională generală, are particularități proprii diferitelor așezări.

De exemplu, în Egorovka se întâmpla astfel:

„C. T. I.: Ei bine, dimineța vine nașa.

T. Z.: Ca să verifice?

C. T. I.: Da. Vede cearșaful – și după aceea scot culoarea roșie. Dacă mireasa este cinstită. Și dacă nu este cinstită – albă.

T. Z. : Ea scoate chiar cearșaful cela, da?

C. T. I.: Nu, nu cearșaful. Pe ea o cred. Arată roșu sau alb. Sunt petice cusute pe umeri”.

La Cunico această procedură a fost luată și mai în serios:

„C. A. S.: Iar dimineța vin pețitoarea și pețitorul. Și ei verifică. Și agață steagul roșu. Iar a doua zi, vin femeile în broboade roșii, pețitorul în cămașă roșie, pețitoarea își agață o fundă roșie.

T. Z.: Și ce înseamnă «agață steagul roșu»? Cum arăta el? În sensul deplin steag sau doar o bucată de pânză?

C. A. S.: O bucată de pânză se leagă de o prăjină...

T. Z.: Totuși de prăjină? Chiar ca un steag.

C. A. S.: Și dacă erau atât de... înveterați, atunci îl puneau pe poartă să vadă toată lumea”.

După verificarea descrisă, înarmați cu dovezi și simboluri ale „onestității miresei”, mergeau de la casa mirelui la casa miresei pentru a continua sărbătoarea: „În a doua zi se duceau la mireasă, se numea otvodina. Mergeau cu steagul. Steagul roșu era atârnat pe o prăjină. Femeile mergeau în față și cântau. Cei ce erau mai în vârstă, mergeau în față și cântau cântece bisericești, «Harul Duhului Sfânt». Ei bine, cine știa” (F. Z. F.).

Funcție de localitate și țară, acest rit are propriile sale particularități, dar nu ne-am pus scopul să le luăm în considerare în această lucrare. Este important să subliniem altceva – nu este vorba doar de latura morală a problemei, ci de legătura dintre identificarea „cinstei” / „necinstei miresei” cu ospățul ritualic, care, la rândul său, se presupunea că asigură bunăstarea comunității. Această legătură, care exista în reprezentările tradiționale, a devenit acum implicită. Cu toate acestea, cercetătorii notează existența sa în trecutul recent (în special în rândul lipovenilor de peste Ural): „Dacă mireasa se dovedea a nu fi onestă („necinstită” – T. Z.), atunci nunta era întreruptă. Masa (ospățul de nuntă – T. Z.) era anulată, distracția se întrerupea. <...> Puritatea miresei era sărbătorită prin sărituri, dans, <...> pețitorii mergeau să invite la ospăț, <...> la care obligatoriu se servea terci” (Федорова 1997: 227). Terciul de nuntă, care se prezintă ca un fel de mâncare sacră, „este asociat cu toate cele trei elemente ale complexului *moarte – fertilitate – viață* și sacrificiu, în care misterul morții ar trebui să provoace o stare de abundență rodnică și înflorire vitală” (Мифы... 1994: 427).

Prin urmare, conchide P. I. Fedorova, „numai datorită purității miresei este posibil un efect benefic prin ospăț asupra lumii din jur. <...> Ospățul întărește uniunea lor (a mirelui și miresei – T. Z.) și stabilește legături de rudenie între cele două familii. Masa în comun reunește familii altădată străine. În plus, ospățul înseamnă a oferi daruri tinerilor”

(Федорова 1997: 227-228). În acest context general, puritatea miresei, după cum vedem, este de mare importanță.

În satele lipovenești din Republica Moldova, darurile promise de oaspeți în prima zi a nunții se adunau, după cum s-a menționat deja, în a doua zi a nunții. Pentru a face acest lucru, se înhămau caii și se mergea cu căruța prin tot satul. Darurile erau adunate și aduse tinerilor. Împodobeau caii, „ca să fie cât mai frumos: cu panglici, flori de hârtie, se făceau din hârtie ondulată – care și ce flori știa să facă” (T. E. F.), oamenii înșiși se îmbrăcau, se plimbau prin sat, adunând cele promise și apoi duceau darurile tinerilor.

La „otvodini” la casa miresei mergeau pe jos, se distrau gălăgios. Un locuitor din Egorovka ne-a vorbit și despre mascați:

„C. T. I.: Iată, de exemplu, a fost nuntă duminică, luni dimineța invitații veneau la mire. Acolo erau chemați la masă, stăteau o ora, doua la mire, iar apoi plecau (pe jos!) la mireasa. Deja trebuia să primească oaspeți. Acest drum putea fi lung sau scurt, în funcție de locul unde era casa mirelui și unde era casa miresei. Dar acolo se mascau: unii în doctor, alții în soldat, alții... de parcă le dureau dinții... Nu era muzică atunci, băteau în cratițe, mai inventau ceva.

T. Z.: Într-un cuvânt, se distrau.

C. T. I.: Făceau zgomot, făceau.

T. Z.: Adică purtau și măști până la urmă?

C. T. I.: Purtau măști, desigur. Cum să nu! Asta se păstrează în continuare dacă o fac acasă. Iar dacă la restaurante, atunci nu.

T. Z.: În cine se deghizau, ce făceau acești oameni?

C. T. I.: Mama se îmbrăca în haină albă, era asistentă. Și mie mi-a plăcut, eram soldat, țigancă, sau altceva.

T. Z.: Dar se îmbrăcau în oameni? Nu se deghizau în animale?

C. T. I.: Nu erau animale.

T. Z.: De exemplu, nu erau urși și alte animale?

C. T. I.: Nu, nu, nu, la noi nu era așa ceva”.

În urma interviurilor cu informatorii, am constatat că printre mascați, dintre care unele personaje seamănă într-o oarecare măsură cu personajele din „Malanka”, au fost prezentate doar măști de oameni, nu erau animale.

Încheind descrierea principalelor momente și particularități ale celei de-a doua zile a nunții, trebuie menționat că în acea zi deja părinții miresei serveau invitații.

În a treia zi se adunau doar cei mai apropiați. Distracția era în scădere. Deși, sub diverse pretexte, veneau și alți consăteni: „Vin deja a treia zi (*glumind*) unii iau pălării, alții șepci, unii își uită costumul...” (C. A. S.).

Astfel, așa cum se arată în această lucrare, pe baza materialelor recente de teren ale autorului (în principal din 2022), ritualul de nuntă, deși s-a schimbat, și-a păstrat totuși multe dintre trăsăturile sale, în ciuda faptului că inevitabil „există o reducere a procesului nunții, legată de schimbarea atitudinii față de ritualurile tradiționale în general” (Гуляновская 2006: 160). Nunta lipovenească în mediul rural al Moldovei, în ciuda șederii îndelungate în mediul etno-cultural moldovenesc, până de curând (potrivit informatorilor, până pe la sfârșitul anilor 70 – începutul anilor 80 ai secolului trecut) și-a păstrat aproape în totalitate structura vechii ritualități tradiționale a nunții.

Note:

- ¹ Studiul este realizat în cadrul proiectului **20.80009.1606.02**: Evoluția tradițiilor și procesele etnice în Republica Moldova: suport teoretic și aplicativ în promovarea valorilor etnoculturale și coeziunii sociale.
- ² A se compara, de exemplu, cu lipovenii din regiunea Gornel: „În primele zile după nuntă (subliniat de noi – T. Z.), soția trebuia să decoreze casa soțului ei: să atârne perdele noi, să facă patul cu lenjerie de pat nouă” (Свадебный... 2018).

Lista informatorilor:

B. I. M., a. n. 1978, sat Pocrovca, Dondușeni
C. A. C., a. n. 1946, sat Cuniciea, Florești
C. T. I., a. n. 1947, sat Egorovca, Fălești
F. Z. C., a. n. 1966, or. Chișinău
F. Z. F., a. n. 1968, sat Cuniciea, Florești
L. L. V., a. n. 1967, sat Egorovca, Fălești
M. G. M., a. n. 1958, or. Chișinău
N. L. Ș., a. n. 1949, sat Pocrovca, Dondușeni
T. E. F., a. n. 1960, sat Dobrogea Veche, Sângerei
Z. N. P., a. n. 1978, or. Chișinău

Bibliografie:

Гаврюшина Л. К. Старообрядческие села Румынии: жизнь поколений и судьба традиций. В: Славянский мир в третьем тысячелетии. 2018, № 3–4, с. 160-173. / Gavryushina L. K. Staroobryadcheskie sela Rumynii: jizn pokoleniy i sudba traditsiy. V: Slavyanskiy mir v tretem tyisyacheletii. 2018, № 3–4, s. 160-173.

Герус Л. М. Функціональна, семантична та етично-естетична цінності обрядового хліба українців, їх актуалізація у соціокультурному просторі початку XXI ст. Дис. докт. історичних наук. Львів, 2021. – <https://chtyvo.org.ua> (vizitat 22.05.2022). / Gerus L. M. Funktsionalna, semantichna ta etichno-estetichna tsinnosti obryadovogo hliba ukraintsev, ih aktualizatsiya u sotsiokulturnomu prostori pochatku XXI st. Dis. dokt. istorichnih nauk. Lviv, 2021. – <https://chtyvo.org.ua> (vizitat 22.05.2022).

Гуляновская В. В. Свадебная обрядность украинцев и старообрядцев в Приднестровье: современные локальные проявления в регионе. В: Липоване. Одесса, 2006, с. 155-160. / Gulyanovskaya V. V. Svadebnaya obryadnost ukraintsev i staroobryadtsev v Pridunave: sovremennyye lokalnyie proyavleniya v regione. V: Lipovane. Odessa, 2006, s. 155-160.

Макашина Т. С. Свадебный обряд русского населения Латгалии. В: Русский народный свадебный обряд. Исследования и материалы. Под ред. К. В. Чистова, Т. А. Бернштам. Ленинград: Наука, 1978. / Makashina T. S. Svadebnyiy obryad russkogo naseleniya Latgalii. V: Russkiy narodnyiy svadebnyiy obryad. Issledovaniya i materialyi. Pod red. K. V. Chistova, T. A. Bernshtam. Leningrad: Nauka, 1978.

Мифы народов мира. В 2-х тт. Т. I. Москва: Российская энциклопедия, 1994. / Mify narodov mira. V 2-h tt. T. I. Moskva: Rossiyskaya entsiklopediya, 1994.

Свадебный обряд старообрядцев-поповцев Восточной Гомельщины. 2018. – <http://nashkraj.info> (vizitat 27.05.2022). / Svadebnyiy obryad staroobryadtsev-popovtsev Vostochnoy Gomelschinyi. 2018. – <http://nashkraj.info> (vizitat 27.05.2022).

Сумцов Н. Ф. О свадебных обрядах, преимущественно у русских. Харьков: Типография П. В. Попова, 1881. 206 с. – <https://books.google.md> (vizitat 27.01.2022). / Sumtsov N. F. O svadebnyih obryadah, preimuschestvenno u russkih. Harkov: Tipografiya P. V. Popova, 1881. 206 s. – <https://books.google.md> (vizitat 27.01.2022).

Тучина О. А. Семантика ритуально-магических действий свадебного обряда (по материалам Пинежского района Архангельской области). – http://www.ruthenia.ru › folklore › ls04_tuchina1 (vizitat 17.04.2022). / Tuchina O. A. Semantika ritualno-magicheskikh deystviy sva-debnogo obryada (po materialam Pinejskogo rayona Arhangelskoy oblasti). –http://www.ruthenia.ru › folklore › ls04_tuchina1 (vizitat 17.04.2022).

Федорова В. П. Свадьба в системе календарных и семейных обычаев старообрядцев Южного Зауралья. Курган: Изд-во Курганского госуниверситета, 1997. / Fedorova V. P. Svadba v sisteme kalendarnyih i semeynyih obyichaev staroobryadtsev Yujnogo Zauralya. Kurgan: Izd-vo Kurganskogo gosuniversiteta, 1997.

Шарыпова О. В. Свадебные традиции в воспоминаниях старообрядцев. 2017. – <http://shadr-kultura.ru › svadebnyie-traditsii-v-vozpomi...> (vizitat 02.04.2022). / Sharyipova O. V. Svadebnyie traditsii v vospominaniyah staroobryadtsev. 2017. – <http://shadr-kultura.ru/svadebnyie-traditsii-v-vozpomi...> (vizitat 02.04.2022).

Date despre autor: Tatiana ZAICOVSCHI, doctor în filologie, cercetător științific coordona-tor, Institutul Patrimoniului Cultural (Chișinău, Republica Moldova).

e-mail: tanzai57@mail.ru

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5438-9945>

A SYMBOLIC TASTE OF THE CITY: ESKİŞEHİR MET HALVA FROM LEGEND TO GAME

<https://doi.org/10.52603/pc22.29>

Adem KOÇ
Eskisehir Osmangazi University

SYMBOLIC TASTE OF THE CITY: ESKİŞEHİR MET HALVA FROM LEGEND TO GAME

Summary: There are some symbols (images) of cities in which they come to the fore. These symbols can be diverse such as city silhouettes, temples, holy places, museums, festivals, natural areas, food, drinks, and desserts. Urban symbols can be an important soft power and tourism intermediary for the promotion of both the city and the country. Many examples such as Japan's kimono, Kyoto garden, and sushi; France's Paris Eiffel Tower; Moldova's wine cellars; Moscow's Kremlin Palace in Russia; Istanbul's Topkapi Palace in Türkiye, beaches, doner kebab and baklava; Tibet's Buddhist temples can be cited. As can be understood from these examples, a city or a small settlement can sometimes come to the fore even more than the country itself due to its symbol. Countries that benefit from this can provide a good promotion in terms of tourism. While there are professional works in creating an image of the city, sometimes bad examples can be seen. However, creating the image of the city, strange structures or sculptures can sometimes be used for the promotion of the city. In fact, it is an interesting method which causes a very bad appearance. Even this situation sometimes causes a funny and disgusting image. For example, ill-hewn statues of fruit-vegetable, food, animals, persons or heroes, etc. It is unnecessary but it also causes bad publicity. Instead, applied kitchens, food and beverage presentations, and museums are more remarkable.

In this paper, the city image "met halva", which has come to the fore in the field of gastronomy, with the cultural animations made recently in Sivrihisar district of Eskişehir province of Türkiye will be introduced.

Keywords: ICH, gastronomy, culinary, oral tradition, Türkiye.

Introduction

Sivrihisar is an important town with a historical past, located right in the middle between Ankara and Eskişehir. The town is famous for its mansions, historical Grand Mosque (Ulucami), Armenian Church, Nasreddin Hodja, Sufis, and festivals. In addition, the fame of met halva, a traditional dessert belonging to Sivrihisar, has exceeded the boundaries of the district and has become the city image of Eskişehir. Met halva, which has gained this reputation, has succeeded in getting a Geographical Indication from the Turkish Patent and Trademark Office with the application of the Eskişehir Chamber of Commerce. With the regulation introduced today, met halva is produced in Eskişehir by companies such as İnan Halva, Eriş Halva, Balkan Halva, Laçın Halva, and Tanınmış (Famous) Halva. It has become a dessert that is definitely tasted and bought as a gift by the tourists visiting Eskişehir. Tourists also listen to the story of the met halva during the tasting, and a sweet smile forms on their faces.

Legend of Halva and Tipcat Game (Met) in Sivrihisar

This type of halva, which is combined with both its legend and its game, has been known and consumed for many years in Sivrihisar district. The legend is passed between Sheikh Baba Yusuf (sufi) and his son Hamdi Baba, who lived in Sivrihisar in the 15th century. It can be said that the halva mentioned in the legend thus has a historical background.

According to the legend:

Sheikh Baba Yusuf goes on a pilgrimage to Mecca. During the Hajj, he craves halva. This is known to Hamdi Baba, who plays on the street. Hamdi Baba tells his mother that his father wants halva. The mother says that the child wanted it, cooks halva and gives it to him. Hamdi Baba does not bring the plate. When his mother asks, Hamdi Baba says that his father will bring the plate. His mother does not believe him, saying that his father is on pilgrimage. Sheikh Baba Yusuf calls out to the people who welcome him on his return from the pilgrimage and tells them to welcome Hamdi Baba. Seeing the halva plate in Sheikh Baba Yusuf's hand, the mother and the people are surprised. Thus, the fame and miracle of Hamdi Baba spread to the people (Koç 2019: 225-228; Kartal 2000: XXII-XXV).

However, combining the halva and met halva mentioned in this legend would not be the right method. It can still be said that the halva culture in the region dates back to ancient times. In some studies conducted in the new period, it has been determined that met halva has been made since the beginning of the 20th century. Met halva gets its name from the traditional street game "met", also known as "çelik-çomak" (tipcat). Met is also played by the important people in the region. The team that loses the game has to prepare met halva. Therefore, halva got its name from this game. The game of the met is played with a long stick known as "çomak" 70-80 cm long and a short stick known as "çelik-met" 20-25 cm long. The two ends of the "met" are cut obliquely. In this way, it is ensured that the "met" standing on the ground is hit with a stick and the "met" is lifted into the air. In the game played by two teams, the team that reaches the desired number wins, and the losing team prepares met halva. Unfortunately, this game is rarely played today, since children's playgrounds are neglected in urban landscapes. It is possible to say that this game is played more in rural areas (URL-1). In addition, in the technological age, children do not prefer street games, and adults do not play met anyway.

Met Halva

The production of met halva consists of six stages. These are preparation of the dough, boiling the syrup, bleaching, drawing, roving and cutting, and packaging (Demirci and others 2019: 270). Water, sugar, flour, oil, and lemon are used for meth halva. A certain amount of water, sugar, and lemon juice are boiled to a dark yellow consistency. This dark sugar water is called sherbet. Since it is cold, the dark sherbet poured on the marble is mixed and thickened thoroughly, and the yellow sherbet is rubbed until it turns white. Since the syrup is hot during this process, it should be pulled carefully so as not to burn the hands. On the other hand, the flour is roasted in a pan with a small amount of oil over low heat. This mixture is called a roux. The slightly darkened flour is poured onto the marble. Sherbet is poured into the flour (ruin) in a round "0" shape. The sherbet is given the form "8" and this format is changed to "0" again. In this way, the process is done repeatedly in the flour. The mixture of flour and sherbet becomes stringy at the end of this process. Finally, halva is made into long wicks, cut into met, and served (URL-2).

In recent years, with the increasing interest of local tourism in Eskişehir, the interest in met halva has also increased. For this reason, met halva production is increasing every year. Tourists coming to Eskişehir buy meth halva as a gift. Met halva is brought as a gift, especially on holidays and when visiting family elders. Met halva can be consumed in all seasons of the year (Özdemir 2012: 44). However, met halva is not well known throughout the country. We can offer other interesting works to make met halva more recognizable: A festival where the triangle of the legend, game and dessert will be combined and a met game competition can be remarkable.

Met halva is a very practical, delicious food that is recommended especially for athletes, growing children, people who consume a lot of energy and work physically, and lactating women. However, since halva has a high glycemic index, it quickly raises blood sugar. There is approximately 516 kcal of energy in 100 grams of halva. While consuming met halva, attention should be paid to the amount consumed daily and it should be preferred as a snack option. Excessive consumption of halva can cause heartburn and intestinal disorders. Individuals with diabetes and low energy needs should not consume halva (Özdemir 2012: 44).

Conclusion

City images can be varied such as silhouettes, temples, holy places, museums, festivals, natural areas, food, drinks, desserts, etc. Urban images can be an important soft power and tourism intermediary for the promotion of both the city and the country. Particular attention should be paid to the creation of urban images with good examples. The famous dessert, “met halva”, is an important symbol of the city of Eskişehir in Türkiye. Met halva complements each other with the triangle of legend, game, and dessert. Met halva, which has a historical background, should also be revived with the street game after which it is named, in order to promote the city and attract attention. It can be said that the met game (tipcat), which is a street game, will be even more remarkable when it is turned into a competition across Türkiye and completed with met halva being served. It can be said that this organization will attract the attention of new generations, who have lost the culture of playing together in the technological age, and will be encouraged to be played on the street.

Bibliography:

Demirci B., Sarıkaya G. S., Turan K., Özyörük Z. Evaluation of Geographical Indication Products in Eskişehir. In: Journal of Management, Economic and Marketing Research, 2019, nr. 3(6), p. 265-275.

Kartal A. Şeyh Baba Yûsuf Sivrihisârî Mevhûb-ı Mahbûb. Eskişehir: Eskişehir Yunus Emre Kültür, Sanat ve Turizm Vakfı Yayınları, 2000.

Koç A. Kemik ve Dal: Eskişehir’de Kutsal Ziyaret Mekanları. İstanbul: Kesit Yayınları, 2019.

Özdemir M. Eskişehir’in Yöresel Met Helvası. In: Eskişehir Ticaret Borsası Dergisi, 2012, nr. 3(7), p. 43-45.

URL-1: <https://www.youtube.com/watch?v=SFxbpVQ43ZA> (accessed 29.05.2022)

URL-2: <https://www.youtube.com/watch?v=qikwv0JQy1k> (accessed 29.05.2022)

Data on the author: Adem KOÇ, Dr., Assoc. Prof., Eskişehir Osmangazi University (Türkiye).

e-mail: ademkoc@ogu.edu.tr

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8905-7542>

СОЦИАЛЬНЫЙ МИР В СКАЗОЧНОМ ФОЛЬКЛОРЕ БОЛГАР МОЛДОВЫ И УКРАИНЫ

<https://doi.org/10.52603/pc22.30>

Надежда КАРА
Институт Культурного Наследия

Social world in the fairy tale folklore of the Bulgarians of Moldova and Ukraine

Summary: The article describes the fairy tale folklore reflection of the social sphere of Bulgarians of the Republic of Moldova and Ukraine as part of their ethnic reflection of the world. The social world is represented in the fairy tales through the nomination of social functions and statuses of people; their actualization is connected with real and axiological value, as well as with their ethical function. The research is done on the basis of novel fairy tales and anecdotes collected in the Republic of Moldova and Ukraine in the 70-90th of the XX century. About 50 lexical units were found that reflect the nomination of the social status of the characters (family, social, and professional status, economical situation, etc.). The units were considered from the point of the social structure of an ethnic community; the classification of social groups and their stratification was done. Through the example of some nominations, their semantic and contextual expansion were researched (involving the background cultural information), as well as the connotation of the corresponding nominations (as an axiological element).

Keywords: fairy tale folklore, Bulgarians, Republic of Moldova, Ukraine, social world, ethnic reflection, semantic, axiological connotations.

Мир социальности в болгарском сказочном фольклоре как фрагмент этнической картины мира до сих пор не был предметом системного исследования в фольклористике, в том числе и в фольклоре болгар Молдовы и Украины. На наш взгляд, эта сторона содержания фольклорных текстов представляет несомненный интерес как один из источников исследования этносоциальной истории болгар-переселенцев Бессарабии (Молдовы и Украины) в нескольких отношениях.

Социальный мир – часть этнической картины мира в ее фрагменте «мир человека» (в соположении с другими составными частями – «мир природы: флора, фауна»). Во фрагменте «мир человека» рассматривается человек в особенностях его телесной, духовной и социальной представленности. Социальная сторона мира человека – это его семейные связи и отношения, а также связи с миром вне семьи. Последнее определяется его положением в социуме.

В условиях функционирования региональной культуры изучение устного народного творчества этноса приобрело особую значимость и актуальность (Лукманова 2009).

Известно, что фольклор – одна из важных форм передачи внутри этноса информации об устройстве социального мира, в который включен человек и в котором протекает его жизнь, представлений о нормах и ценностях внутри этого мира, иерархиях, функциях и оценках.

В фольклорных текстах болгар Молдовы находит отражение традиционный мир социальности, характерный для данного этноса на протяжении длительного времени, с определенной степенью его исконности, имеющий корни в историческом прошлом (до переселения).

Материалом для нашего исследования («социальный мир человека») послужили используемые нами в работе тексты сказок бессарабских болгар-переселенцев, представленные в двух сборниках (Кортенски... 2019; Късметливата... 1984) и записанные в разное время (в основном в 70–80-е годы XX века). Во всем корпусе текстов было выявлено около 50 лексических единиц, относящихся к номинации социальных отношений. Нами рассматриваются в работе наиболее частотные и актуальные из них.

В исследуемых текстах находим как унаследованные представления, так и отражение изменений в устройстве этого мира (в элементах инноваций в устройстве социума), возникшие с течением времени и с изменением локуса (перемещением части этноса в новое пространство). В текстах нашли отражение также и ценностные (аксиологические) характеристики, содержащиеся в различных социальных номинациях, представляющие некий код социального устройства традиционного этнического мира.

Интерес для исследований представляет пласт лексики песенного фольклора болгар Молдовы и Украины, включающий традиционную номинацию, а также и ту, что проникает в тексты сказок уже после переселения болгар в Бессарабию. Изменение условий жизни, включенность этноса в систему новых государственных и межэтнических отношений явно должно было отразиться на социальной картине мира и элементах ее устройства, по крайней мере, в трех отношениях: 1) состав социальных номинаций – традиционный и новые элементы; 2) изменение актуальности (или статуса) в социуме той или иной социальной функции; 3) аксиологическое наполнение (отражение позитивного или негативного отношения к номинируемому явлению). Последнее связано с общепризнанным явлением – эволюцией общественных ценностей (Эволюция ...2011).

Рассматривая соотношения «явление реальной жизни – аксиологическая нагруженность – отражение в языке через семантику и коннотацию», мы опираемся на исследования представителей польской этнолингвистической школы во главе с Е. Бартминьским. С позицией исследовательницы этой школы J. Puzynina: «Ценности ... всегда касаются самых общих понятийных характеристик, положений и поведения каких-либо объектов. В том числе, конечно, людей... Ценностью является прежде всего сам субъект характеристик или оценочных поведений... Ценность и антиценность соотносятся с профессиональной деятельностью людей, оцениваемых положительно... Ценностями для человека могут быть место и время, связанные с положительными переживаниями... Так происходит перемещение ценностей на окружающий мир» (Бартминьский 2000: 54).

Согласимся с высказыванием Постоваловой: «Функции картины мира вытекают из природы и предназначения в человеческой жизнедеятельности... *Картина мира*, являясь базисным компонентом мировидения человека, способствует тесной связи и единству знания и поведения людей в обществе..., *формирует тип*

отношения человека к миру – природе, другим людям, самому себе как члену этого мира, задает нормы поведения человека в мире, определяет его отношение к жизненному пространству» (выделение наше – Н.К.) (Постовалова 1988: 25-26).

Исследование этнической картины мира, отраженной в фольклорных текстах, актуально еще и потому, что, как пишет С. Б. Адоньева, представитель современного направления в исследовании фольклора – прагматики – *фольклор представляет собой особый социальный институт управления человеческим поведением* (Адоньева 2004: 6).

Социальный мир представлен в языке в номинациях социальных функций и статусов. В текстах фольклора все номинации в совокупности отображают мир не в статике, а в динамике и в его связи между прошлым и настоящим. Если явление восходит к прошлому, но актуализировано в настоящем, то актуализация связана, безусловно, с аксиологичностью явления или его этико-назидательной нагруженностью (функцией).

В своей работе мы основываемся на двух подходах к исследуемому объекту, т. е. к лексическим единицам, представляющим в фольклорных текстах явления социального мира:

1) выявленные единицы рассматриваются с точки зрения отражения социального устройства этнического сообщества (дана классификация социальных групп и их стратификация);

2) исследуется семантика, контекстуальное расширение (с привлечением фоновой культурологической информации) и коннотация соответствующих номинаций (как аксиологического элемента).

Подобный подход, как нам представляется, позволит выявить те элементы исследуемого фрагмента этнической картины мира, которые являются наследуемым кодом и ориентированы на соответствующий тип менталитета (соответствующий балканской модели мира, по мнению Т.В. Цивьян) (Цивьян 1990: 59), а также обнаружить, если они проявлены, элементы изменений, связанные с новыми пространственно-временными условиями жизни этноса.

Метод анализа лексического и текстового материала продиктован в нашей работе современными подходами к фольклорным текстам и имеет отношение к этнолингвистике, лингвофольклористике и лингвокультурологии, а также в определенной мере к этносоциологии.

Мы исходим из того, что значение текста и его элементов – это те фрагменты внетекстовой реальности (*означаемое*), с которыми в процессе знакообразования связываются данные текстовые элементы (*означающее*). «Языковой материал рассматривается в специфических ракурсах, позволяющих говорить об особой семантике и особой функции фольклорного слова, совпадающего с общезыковым узусом «по значению», по денотату, но отличающегося «по смыслу» а также о его повышенной коннотативной нагруженности (Толстая 1994: 94; Никитина 1995: 59).

В связи с этим на первое место выходит метод контекстуального анализа на основе параметрического описания, а далее – привлечение элементов сопоставительно-культурологического анализа на основе словарной и этно-культурологической информации. Источником необходимой нам информации об этно-куль-

турологическом подходе к фольклорным текстам послужили исследования болгарских, русских и польских этнолингвистов, фольклористов, лингвофольклористов и лингвокультурологов.

В развернутом виде данный подход к описанию и анализу фольклорных лексических единиц разработан и представлен в научном докладе С.Е. Никитиной, которым мы и воспользовались в нашей работе (Никитина 1999). С.Е. Никитина подчеркивает, что исследователь языка фольклора *идет от текста к слову*, описывая лексическое поведение слова в тексте. Необходимая этно-культурологическая информация об объекте, номинируемом соответствующей лексемой, выявляется через контекст, как и семантико-культурное и коннотативное наполнение слова.

Опорой при описании семантико-культурного и коннотативного наполнения слова для нас служат прежде всего его синтаксические связи – *атрибутивные, именные, глагольные (динамические и инструментальные)*.

Атрибутивные отношения, по предложению С. Е. Никитиной, можно разделить на отношения «внутренний атрибут (имманентно присущее свойство) – носитель», а также «внешний атрибут – носитель», где внешний атрибут не является частью носителя признака, но устойчиво присутствует при нем.

Динамические, или событийные, отношения связаны с обозначениями *типичных действий субъектов, адресатов, инструментов*. Основными парами функций являются следующие: *Субъект / носитель состояний или эмоций – действие / состояние / эмоции* (Никитина 1999: 28-30). К динамическим функциям можно отнести *действие говорения – адресат*, что связано с глаголами говорения. Следующая пара функций: *действие – инструмент* (обычно типичный для персонажа-действителя). Через конкретное словесное наполнение этих связей выявляются характеристики действующего лица.

Существенным для фольклорной картины мира является *отношение локализации*, так как предметы, действия и живые существа имеют свои типичные локусы, важные для их описания и характеристики. Важны также *темпоральные характеристики* (Никитина 1999: 34).

Положение человека в обществе определяется относительно двух осей, на которых размещаются социальные страты и социальные группы. Социальные группы, как правило, формируются по признакам профессиональной, гендерной, возрастной, географической, этнической, административной принадлежности. Социальная иерархия представлена через социальные страты.

Кроме того, что каждая социальная группа (и каждая профессиональная принадлежность) имеют свое место на вертикали «социальные страты», мы выделяем номинации, которые сами по себе обозначают положение индивидуума на иерархической вертикали. Но, конечно, каждую социальную единицу, каждого индивидуума можно определить по положению на двух осях – социальная группа и социальный статус. Здесь *социальная группа* – качественный показатель, а положение на вертикали стратификации – количественный показатель (*статусный уровень*). Положение на оси стратификации – социальная иерархия (иерархическая лестница). Социальные группы сами по себе не говорят о высшем или низшем положении в обществе.

Кроме общей классифицирующей системы и системы иерархий интерес представляет наполнение каждой из групп.

Каждое частное явление социального мира вписано определенным образом в общую картину мира, что выявляется через целый ряд уже названных нами параметров: определения-характеристики, действия в качестве субъекта или объекта, коммуникацию, пространство и время. Каждый из параметров требует, безусловно, комментария, чтобы показать степень его традиционности (статику в устройстве этноса), возможную вариативность (динамику) или реальные изменения во времени и пространстве (этнокинетика).

Поскольку фольклор болгар Молдовы и Украины, оставаясь идентичным самому себе, отражал в определенной мере и новые пространственно-временные параметры жизнедеятельности этноса, то мы находим как устойчивое (этностатику), так и изменения (этнокинетика). Для нас актуально показать структуру, функциональные и аксиологические особенности исходной модели устройства социального мира, отраженную в сказочном фольклоре. Мир болгарского этноса в диаспоре, как и изначального, традиционного, – это мир, прежде всего, крестьянский.

Опираясь на представленные подходы и методы, мы провели классификацию и описание выделенной нами лексики, входящей в соответствующую тематическую группу и представляющую социальный мир человека в этнической картине мира на основании текстов исследуемого сказочного фольклора (Добренев 2000: 6-25).

Все выявленные лексические единицы отражают отношения в социуме в структурном (горизонтальном) и иерархическом (вертикальном) аспектах с точки зрения классификации, принятой в этносоциологии. На этих основаниях нами были выделены следующие тематические подгруппы: *охота и рыболовство, сельский труд, ремесленничество, рабочие, торговцы, военное дело (обозначено нами как «защитники и завоеватели»), особые виды деятельности, социальное положение (сельски занаят, занаятчий, работници, търговци, военен занаят, особени дейности, социално положение).*

Лексические единицы, входящие в каждую из групп, представлены неравномерно. Это связано с тем, что актуальность самих называемых явлений в повседневной жизни неравнозначна, что тоже является показателем особенностей социального структурирования этноса с позиций повседневности. Используя обозначенные нами подходы, мы выявили в текстах следующие группы номинаций, указывающих на социальное положение персонажа.

I. Профессии: Социальная стратификация практически отсутствует у охотников и собирателей – *рибарян, ловец* (рыбак, охотник)

а) сельскохозяйственный труд: *говедарин* (пастух коров), *аргатин* (наемный работник для полевых работ), *овчар* (пастух овец);

б) ремесленники и производители: *бозаджия* (изготовитель и продавец бозы – национального болгарского напитка), *чирак* (подмастерье), *арабаджия* (изготовитель повозок), *воденичар* (мельник), *ковач* (кузнец), *касап* (мясник);

в) работники: *работник, жена му започнала да преде на хората* (жена начала прясть для людей);

г) торговцы: *продавач с риба*. (продавец рыбы), *търговец* (торговец), *дюкянджия* (лавочник), *маркиданиян* (бродячий торговец мелким товаром);

II. Защитники и завоеватели: *Войник* (солдат), *новобранци* (новобранцы), *сержант*, *жандармерия*, *господин полковник*, *прокурор*, *Съдия* (судья);

III. Особые виды деятельности: *лекари* (врачи), *водач* (предводитель), *калугерин* (монах), *хайдутин* (разбойник), *хазайн на магазина* (владелец магазина), *слуга*, *баба*, *която се занимава със врачувани* (старуха, которая занимается заговорами).

IV. Социальное положение (статус) и семейно-родственное: *младоженец* (женех), *храненик* (приемыш), *сираче* (сирота), *сватбари* (гости на свадьбе), *вдовица* (вдова), *шурейт* (шурин – брат жены), *чина* (тетя – жена брата отца), *кръстник* (крестный отец, кум), *булка* (невеста, невестка), *длъжник* (должник), *чорбаджия* (хозяин, собственник); *чорбаджийка* (хозяйка, жена хозяина), *купец*, *големци*, (человек с высоким положением в обществе), *господин* (человек, обладающий властью), *стопанин* (собственник, владелец), *цар*, *царица*, *царски син*, *селянин* (крестьянин), *просяк* (нищий), *кумшия* (сосед), *странник*

Лексические единицы, входящие в каждую из групп, представлены неравномерно. Это связано с тем, что актуальность самих называемых явлений в повседневной жизни неравнозначна, что тоже является показателем особенностей социального структурирования этноса с позиций повседневности.

В перечисленных группах, представляющих социальную стратификацию, интересно их наполнение. Известно, что сказка – порождение доиндустриального общества, действующие персонажи низового уровня – крестьянского происхождения или относятся к внесоциальным лицам. Если говорить о высших слоях общества, то чаще всего в сказках – это царь, в болгарских сказках – *земевладелец*, иногда – *търговец* (как правило, богатый, занимающийся крупной торговлей).

В рассматриваемых нами сказках малочисленной оказывается группа, к которой относятся сельские жители (*овчар*, *говедар*, *аргатин*). Напротив, расширена группа, включающая номинацию персонажей по ремеслу; *чоботарин*, *бозаджия*, *чирак*, *арабаджия*, *ковач*, *касап*. Небольшой оказывается группа, обозначающая мелких торговцев (*търговец*, *продавач с риба*, *дюкянджия*, *маркиданиян*). В этой группе выделяется такой персонаж, как *маркиданиян* (от маркитант – бродячий торговец; сравни: совр. – маркет, маркетолог).

Интерес представляет группа, в которую входят лица, относящиеся к *военно-судебной системе* в обществе. Эта система появляется, как отмечают этносоциологи, на этапе, когда на основе этноса формируется народ (лаос), формируется государственная система с судебно-чиновничьим аппаратом, развитая городская система.

В новеллистических сказках (как и анекдотах, сформировавшихся и развившихся на их основе) отражена жизнь именно с таким устройством. Конечно, это имеет отношение и к жизни болгар 19 века, переселившихся в Бессарабию (совр. Молдова и Украина).

В группе, относящейся к *военно-судебной системе*, актуализированы такие номинации, как: *войник*, *новобранци*, *сержант*, *жандармерия*, *господин полковник*, *прокурор*, *съдия*.

Через номинацию персонажей отражается их положение как семье, так и в обществе – через семью. На уровне семьи статус может быть важным, почитаемым, средним и низким, зависимым. Из названных в сказках считаются почитаемыми по положению на уровне семьи – *младоженец, сватбар, кръстник, чина, шурей*. Зависимые в рамках семьи – это *храненик, сираче, вдовица, булка*.

В выделенной нами группе «социальный статус» к почитаемым в обществе относятся *чорбаджия* (владелец, хозяин), *големен, стопанин, цар, царица, царски син*. К зависимым (низкий социальный статус) относятся: *слугиня, служанка, просяк, длъжник* (должник, человек, не имеющий достаточно средств).

В каждом отдельном случае персонаж, включенный в ту или иную социальную группу, в контексте сказки показан как действователь. Так называемые характеристики его имеют как общий характер (типологические), так и вписаны в конкретную обстановку, раскрываются через взаимодействие персонажа с миром, представленным рассказчиком. Здесь есть и *номинация персонажа, и его атрибутика, и его субъектно-объектные действия, и место, и время действия персонажа*.

Можно показать это на примере сказки «Добрят чоботарин и архангел Михаил» («Добрый сапожник и архангел Михаил»).

Чоботарин – представитель группы ремесленников. Отметим еще раз, что она немногочисленна по составу. Сказка относится к новеллистическим (бытовым), а не к волшебным, так как архангел Михаил, взаимодействующий с главным персонажем (*чоботарин*), – это святое воинство Бога, реально существующего для каждого православного христианина.

В сказке у *чоботарина* (сапожника) есть конкретное имя – *Симон*. Более того, жена называет его так, как принято в среде бессарабских болгар – *Моню*.

Сказка полна конкретики, убеждающей адресата (слушателя) в реальности событий, в которых участвует *чоботарин Симон*.

Вводная часть сразу представляет нам сгусток реалий. Симон с женой жили так бедно, что жене нечего было надеть. Скопили они три рубля. Был у них должник. Симон попросил его вернуть 5 рублей, чтобы он мог купить жене *кофту*. Но и тот был беден и вернул Симону только двадцать копеек и отдал ему старые *валенки*, чтобы Симон их заштопал.

Вернулся Симон домой ни с чем. Но по дороге, проходя мимо церкви, он увидел голого человека, который замерз и не шевелился. Тут в сказке дан внутренний монолог Симона: он думает, что должен снять с себя *кацавейку* жены и *валенки* и отдать бедняку. Потом решил не давать: «*Ами белким, ако е добър човек, що е гол? Няма да му дам кацавейката!*» («Если он добрый человек, то почему голый? Не дам ему *кацавейку*!»). Но по пути совесть его замучила: «На акъла си думал: «Е, Моню, **откога си станал такъв богат, че вече и Бога забрави!**» (В уме он себе говорил: «Эх, Моню, с каких пор ты стал таким богатым, что даже Бога забыл?»). И вернулся.

«*На ти тая кацавейка, та се обличи и тия валенки обуй!*» («На тебе эту *кацавейку* и эти *валенки* обуй!»). Хотел было дать ему и шапку, но подумал: «*Има хубава гъста коса и без това ще му бъде топло, а пък аз съм лис и ще ми е студено!*» («У него хорошие густые волосы, и без этого ему будет тепло, а я лысый, и мне будет холодно!»).

Привел Симон человека в дом, уложил его спать на печь (*соба*), а сам лег на лавке. Жена ему ночью говорит: «*Що ние на всички правим добро, а на нас никой?*» («Почему мы всем делаем добро, а нам – никто?»). Симеон отвечает «*Важното ние да правим добро!*» («Важно, чтобы мы делали добро!»).

Поутру Симон спрашивает странника, как его зовут и что он умеет делать. Имя странника *Миял* (так в болгарской народной среде зовут Михаила). Он отвечает, что делать ничего не умеет. На что Симон замечает: «*Ами какво искаш да правиш? Тялото иска да се облича, а душата да се храни*» («А что ты хочешь делать? Тело хочет быть одетым, а душа хочет пищи»).

«*Ще работя – казал Миял. – Тогава гледай, ей тѣй ще сучиш дратва и каквото ти дам, ще шиеш*» («Буду работать, – сказал Миял. – Тогда смотри, вот так будешь сучить дратву, и что тебе дам, то будешь шить»). Странник становится подмастерьем и работает в *чоботарнице* (мастерской) целый год.

Однажды приезжает богатый заказчик (*дебел, здрав, едър, на бял кон*), заказывает сапоги и требует, чтобы им сносу не было, иначе *бросит сапожника в темницу*. На что подмастерье засмеялся. Более того, вечером Симон обнаружил, что подмастерье сшил богатому заказчику не сапоги, а тапочки для покойника (*чувеки*). Приходит за обувью мальчик заказчика и требует сшить хозяину не сапоги, а *чувеки*, поскольку тот, едва выехав от сапожника, по дороге умер (*от тоя товар да не шиете ботуши, а да ушите чувеки*).

В конце подмастерье признается сапожнику, что он архангел Михаил и был наказан и отправлен Богом на землю за просьбу не забирать жизнь у женщины с двумя детьми, которую Господь решил забрать. Но Господь простил архангела Михаила после того, как подмастерье сшил обувь двум девочкам-сироткам, которых взяла себе бездетная женщина.

В представленном анализе текста сказки мы постарались показать, как в среде болгар Бессарабии в образе персонажа с конкретной социальной отнесенностью и функцией актуализируются смысловые и знаковые элементы, а также ценностно-нравственные нормы и локальные этно-культурные особенности. Подведем итог.

Чоботарин – человек, который проявляет себя и как *работник*, и как *хозяин*, и как *христианин*, не забывает Бога. Он шьет обувь и бедным, и богатым. Сапожник *передает свое ремесло ученику*, посланному Богом.

То есть социальная функция и статус человека обязательно предполагают включенность важных сторон в его деятельность: *христианское поведение и как хозяина, и как работника, и как наставника, передающего свое дело следующему поколению*.

Чоботарин беден, но щедр. Жизнь его строится по правилам, которые он сам формулирует: «*Важното ние да правим добро!*»; «*Ако работиш, ще те храня, Тялото иска да се облича, а душата да се храни*». Через речь *чоботарина* переданы формулы нравственных ценностей его среды. Своим отношением к людям он заслужил у Бога помощи небесного защитника – архангела Михаила.

Переданы эмоции и чувства *чоботарина* – *сострадание, сомнение, смирение* – через внутренние монологи и диалоги с женой и подмастерьем.

Профессиональные особенности ремесленника раскрываются в лексике (*да сучии драгва, товар, ботуши, чувеки*), которая отражает реалии – элементы бытовой повседневной жизни *чоботарина*.

Ряд лексем *выявляет реальную локализацию*, связанную с Бессарабией, что придает *достоверность событиям* и усиливает дидактическую сторону фольклорного текста. Это лексемы *кофта, кацавейка, валенки, копейки, борч, соба, фаетони* некоторые другие, а также местный сокращенный вариант имен: *Михаил – Миял, Симон – Моню*.

Таким образом, через изображение персонажа с определенной социальной номинацией мы получаем представление не только о его традиционных особенностях в фольклоре, но и о социально-функциональных, нравственных и локально-бытовых особенностях этнической среды болгар Молдовы и Украины, транслируемых через тексты сказочного фольклора.

Библиография:

- Адоньева С. Б. Прагматика фольклора. СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та., 2004. 312 с.
- Арутюнян Ю.В., Дробижева Л.М., Сусоколов А.А. Этносоциология. Учебное пособие для вузов. М., 1999. 271 с.
- Бартмицкий Е. Место ценностей в языковой картине мира. In: Эволюция ценностей в языках и культурах. М., 2011, с. 51-80.
- Добреньков В.И. Социология: в 3 т. Т. 2: Социальная структура и стратификация. М., 2000. 536 с.
- Кортенски фолклорни приказки, пословици и поговорки от България и Молдова. 190 години от преселването на кортенси в Бесарабия. Тараклия, 2019. 305 с.
- Късметливата Неда. Български народни приказки от Бесарабия и Таврия. София, 1994. 127 с.
- Лукманова Д.М. Этносоциальная история и культура барабинских татар второй половины XIX – начала XXI в. (по материалам фольклора). Автореферат дисс. кандид.ист.наук. Томск-2009 – <https://lib.tsu.ru/mminfo/000373349/000373349.pdf> (дата обращения – 07.06.2022).
- Никитина С. Е. «Устная народная культура и языковое сознание». М., 1993. 189 с.
- Никитина С.Е. Шкала ценностей в русском духовном стихе. In: FolkŁor – sacrum – religija. Lublin, 1995, с. 59.
- Никитина С.Е. Культурно-языковая картина мира в тезаурусном описании (на материале фольклорных и научных текстов). Диссерт. в виде научного доклада на соиск. степени докт. фил. наук. М., 1999. 54с.
- Постовалова В.И. Картина мира в жизнедеятельности человека. In: Роль человеческого фактора в языке. Язык и картина мира. М.: Наука, 1988, с. 8-69.
- Толстая С.М. К понятию функции в языке культуры. In: Славяноведение, 1994, № 5, с. 91–97.
- Цивьян Т. В. Лингвистические основы балканской модели мира / Ин-т славяноведения и балканистики. М.: Наука, 1990. 207 с.
- Эволюция ценностей в языках и культурах. М.: Пробел-2000, 2011. 240 с.

Сведения об авторе: Надежда КАРА, доктор филологии, Центр Этнологии, Институт культурного наследия (Кишинев, Республика Молдова).

e-mail: knadejda50@yandex.ru

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8646-7442>

МЕТАФИЗИКА ПОСТУПКА КАК ТЕМА ИМПЛИЦИТНОГО ВОСПИТАНИЯ У КИШИНЕВСКИХ ЕВРЕЕВ: НА МАТЕРИАЛЕ МЕМУАРНО-АНАЛИТИЧЕСКОЙ НОВЕЛЛЫ УРОЖЕНКИ КИШИНЕВА

<https://doi.org/10.52603/pc22.31>

Жозефина КУШНИР
Институт Культурного Наследия

Metaphysics of an Act as a Topic of Implicit Education among Chisinau Jews as Exemplified in a Memoir Analytical Novel by a Native of Chisinau

Summary: Within the framework of the interdisciplinary noetic system of concepts developed by us, “metaphysics of an act” as a term implies one of Besht’s constant concepts determined by two basic principle maxims: “Nothing is in vain” and “To save everything.” We refer to the spiritual as noetic (following V. Frankl and C. Geertz), but not in the theological sense, but in the anthropological one. Specific ways of implicit exemplification and translation of these principle maxims are revealed in the behavioral realities of several generations of a Jewish family from Chisinau as exemplified in *Gita Govinda (Song of the Shepherd)*, a memoir analytical novel by Elena Cuşnir. To examine this narrative, the interpretative ethnological noetic model titled *The Decalogue: The Aspect of Upbringing (the Case of an “I-Document” as a Literary Work)* was applied. As a result, the forms in which the principle maxims “Nothing is in vain” and “To save everything” can be present in the consciousness and /or the unconsciousness of a modern person are demonstrated; in addition, behavioral realities, due to which they become the object of translation, are revealed. The anthropological noetic content of the concept of “ethics”, which corresponds to the ideas by A. Schweitzer, E. Fromm, and V. Frankl, is specified.

Keywords: implicit education, behavioral realities, metaphysics of an act, noetic system of concepts, anthropological noetic content of the concept of “ethics”.

Термин «метафизика поступка» обозначает – в рамках интердисциплинарной ноэтической системы концепций, нами разработанной¹, – одну из бештовских констант-концептов², которая определяется двумя базовыми принципами-максимами. А именно: «Все не напрасно» и «Спасти все» (Кушнир 2020: 51).

Ноэтическим (вслед за В. Франклом и К. Гирцем³) мы называем духовное, но не в теологическом смысле, а в антропологическом. Термины и компоненты указанной системы концепций вообще широко используются в наших разработках, данной статье⁴ в том числе.

Материал исследования – мемуарно-аналитическая новелла «Гита Говинда (Песнь о Пастухе)» (2005) Елены Кушнир, уроженки Кишинева.

Нам, таким образом, нужно выяснить:

- а) в каких формах столь экстравагантные принципы-максимы вообще могут присутствовать в сознании – и/или бессознательном – современного человека;

- б) как они могут явиться темой именно имплицитного воспитания: посредством каких поведенческих реалий подобные принципы-максимы могут стать объектом трансляции.

Иными словами, следует выяснить, как и почему такое вообще может происходить.

А это, в свою очередь, означает: в ходе исследования нужно уточнить антрополого-ноэтическое содержание концепта «этика». Ведь ответ на поставленные вопросы определяется существованием – в человеческом сознании и/или бессознательном – ряда феноменов⁵, которые являются этическими.

Как известно, содержание концепта «этика» включает в себя ряд следующих представлений.

По А. Швейцеру, основной этический принцип таков: «... добро есть сохранение, помощь и поддержание жизни, а уничтожать жизнь, вредить или препятствовать ей есть зло»⁶ (Schweitzer 1947: 262).

Эту швейцеровскую дефиницию Э. Фромм вкратце изложил так: «Добро – это все то, что служит жизни; зло – все то, что служит смерти» (Фромм 1994: 316); причем особым образом ее дополнил: «Добро состоит в том, что мы все более приближаем наше существование к нашей истинной сущности, зло состоит в постоянно возрастающем отчуждении между нашим бытием и нашей сущностью» (Фромм 2014: 107).

А по В. Франклу: «Через какое-то время мы... онтологизируем мораль. <...> добром будет представляться то, что способствует осуществлению человеком возложенного на него и требуемого от него смысла, а злом мы будем считать то, что препятствует этому осуществлению» (Франкл 1990: 37).

Итак, эти выдающиеся мыслители соотносят понятие «этика» – посредством понятий добра и зла – с такими понятиями, как «сущность» («истинная сущность» человека) и «смысл», а именно: смысл, «возложенный на человека и требуемый от него».

Уточнению-дополнению данного антрополого-ноэтического содержания концепта «этика» могут способствовать, как показано далее, и результаты осмысления неких частных этнокультуральной конкретики, представленных в мемуарной литературе.

Для исследований подобной конкретики нами был разработан ряд интерпретативных этнолого-ноэтических моделей (различных модификаций базовой модели «Осмысление герменевтических максим»). Для данного исследования наиболее подходящая из них – модель «Декалог и гармонирующие герменевтические максимы долженствования: аспект воспитания». Но и эта модель не вполне охватывает специфику исследуемой новеллы, которая состоит в следующем.

«Я-документ» (исследуемый нарратив) есть такое литературное произведение мемуарного характера, которое: а) формирует воспитующую парадигму; б) эта парадигма тесно связана и с его эстетическим смыслом, и с воспитующими действиями протагонистов.

Поэтому мы – специально для подобных случаев – разработали интерпретативную модель: «Декалог: аспект воспитания в случае „я-документа“ как литера-

турного произведения». Данную модель мы применили к этнолого-ноэтическому исследованию новеллы Е. Кушнир. Объем статьи не позволяет привести целиком ни структуру модели, ни упомянутое исследование, однако достаточно будет представить главные его результаты и примеры хода научного мышления.

Подчеркнем: метафизика поступка рассматривается здесь как тема именно имплицитного воспитания, специфика которой состоит в следующем.

Рассматривая некое означаемое как тему имплицитного воспитания, подразумевают три факта.

Во-первых, что означаемое позиционируется воспитующим (по умолчанию) как несомненный компонент реальности: Универсум устроен так, что означаемое существует.

Во-вторых, что информация об означаемом транслируется именно через поведенческую конкретику воспитующего: посредством его личного примера или его рассказами о поступках членов семьи при тех или иных обстоятельствах.

В-третьих, предполагается, что воспринявший эту информацию тоже станет ею делиться.

Итак, в данном случае получается: воспитывающий имплицитно – через разнообразную конкретику своих действий – транслирует воспитуемому, что: 1) столь эфемерный (по самому обозначению) феномен, как метафизика поступка, реально существует; 2) ее следует практиковать; 3) более того, информацией о ней нужно делиться с другими людьми.

А значит, нам следует выявить, какие именно поведенческие реалии нескольких поколений этой еврейской семьи Кишинева формируют и транслируют представление о метафизике поступка и каким образом оно может быть вписано в картину мира. (Имеется в виду картина мира, формируемая мифологическим сознанием. Этим термином мы, базируясь на идеях Ж.-Ж. Вюнанбурже и К. Хьюбнера, обозначаем все экзистенциально значимое в глубинах бессознательного, интуицию в том числе, а также все то в вербализуемой части сознания, что этим обусловлено.)

Одновременно продемонстрируем, что в ходе подобного исследования необходимо уделять особое внимание тому, какие именно и чьи именно поступки представлены этими реалиями. (В частности: поступок осуществляет и сам нарратор – фактом повествования и его формой).

Кроме того, будет показана имманентная и глубинная связь содержания максим «Все не напрасно» и «Спаси все» с этикой.

Фрагмент нарратива Елены Кушнир и комментарии.

«Город Кишинев, что бы вы сейчас о нем ни думали, к 39-му году достиг тихого и полного цветения как архитектурное, да что уж там – художественное целое. Вполне возможно, что этот момент совершенства остался незамеченным. Совершенство – прекрасная штука, но не совсем понятно, что с ним, собственно, делать.

В прошлом конце века так называемая эклектика, которой пророс Кишинев, свободная, простая, гармоничная, имеющая все признаки архитектурного языка, воспринималась как отжившая, косная форма в связи с родовыми схватками модерна. Немного позже, то есть сейчас, Григорий Померанц, который намекнул мне

про Гиту Говинду, пишет, как он не знал, что раньше смотреть в Барселоне – любимого Гауди или небольшие эклектичные особнячки вокруг него. Эклектика – все еще ругательство и, подозреваю, пребудет таковым, пока не отпоют ласточки последний кишиневский особняк. Но вряд ли исчезнет вместе с ним угроза совершенства. <...>

Итак, Кишинев расцвел в конце 30-х, а в 41-м году его начали сравнивать с землей. Начали немцы, потом это важное занятие передавалось по наследству каждой очередной здешней власти. <...>

Круг (коллег и друзей доктора Гандельмана, деда нарратора – Ж.К.) был своеобразный. Почти все блистательно отучились на деньги, которые их семьи скопили с большим трудом. Почти все успели с лихвой оправдать расходы. Так что для семьи доктора Гандельмана побег из нищеты завершился тоже совсем недавно. На досуге эти врачи, чей краткий и уверенный расцвет почему-то совпал с цветением города, решали сложные алгебраические задачи и переводили Вергилия – кроме всех остальных известных им развлечений. <...>

Как известно, врач, настоящий врач, это человек, наделенный от рождения одной способностью. Он не верит в смерть. Даже если сам думает по-другому. Ему это просто дано: верить в жизнь и даже в бессмертие больше, чем в смерть. И тем самым находить дорогу к жизни даже в ситуациях, когда ее и разглядеть трудно. А дорога к бессмертию, честно говоря, не отличается от дороги к жизни...

Доктор Гандельман поверил в смерть не тогда, когда рухнул его привычный мир, и не тогда, когда его сын пошел на бессмысленную, но героическую гибель – если только такой шаг может быть бессмысленным; и не тогда, когда в эвакуации у доктора выпали от голода все зубы.

А тогда и только тогда, когда в 53-м, после „дела врачей“, с ним перестали здороваться на улице люди, которых он спас. Его победила непостижимая логика предательства. Тогда его сердце поверило в смерть, хотя и в любовь продолжало верить, и он сказал жене на прощание: „Мне жаль только одного, Раюська – что я оставляю тебя”.

Он умер холодной апрельской ночью, а утром пришел старик, его давний пациент. Дверь открыла Сусанна (юная дочь Гандельмана, будущая мать нарратора, – Ж.К.) и, плача, сказала, что доктор Гандельман умер. „Этого не может быть, – ответил старик твердо, – доктор не может умереть”. Ему пришлось, однако, уйти.

Хоронил доктора Гандельмана весь город. Видимо, здороваться было нельзя, а хоронить – можно. Хотя я и в этом не уверена» (Кушнир Е. 2005: 67, 69-71).

Данный фрагмент оповещает о множестве поступков, осуществленных теми или иными людьми, в том числе – из трех поколений семьи нарратора.

Рассмотрим, какие из них соответствуют представлению о метафизике поступка.

«Побег из нищеты» в хорошо оплачиваемую и уважаемую профессию является, несомненно, поступком неординарным и в этой неординарности почти героическим. Но к метафизике там можно отнести лишь воспитующую информацию о том, что человек способен добиться, казалось бы, невозможного; обстоятельства над ним в определенном смысле не властны.

О том, что перед нами – нечто большее, в тексте свидетельствует многое. В том числе: строки о «настоящем враче»; информация о «кратком и уверенном расцвете» тогдашних кишиневских врачей; метонимически связанная с этим расцветом тема «совершенства»; контекстуально формируемое представление о том, что в числе тех, кого доктор Гандельман спас, и их близких был «весь город».

Все это дает обильный материал для рассмотрения вопроса о метафизике поступка в указанных поведенческих реалиях, и к нему мы вернемся далее.

Здесь же отметим, что этот фрагмент дает имплицитную информацию о поступках именно всех трех поколений семьи.

Так, Сусанна не только открыла дверь некоему старику-пациенту и была свидетелем его реакции на смерть доктора, но потом и рассказывала об этом: иначе нарратор о происшедшем просто не узнал бы.

Вообще рассказывание историй о прошлом семьи должно было постоянно практиковаться – бабушкой, матерью или обеими, – чтобы нарратор оказался так хорошо осведомлен.

Именно повествовательная практика *de facto* оказывается и поступком самого нарратора. Этот аспект необходимо учитывать, исследуя столь специфический «я-документ», как мемуарная литература.

Напомним, что повествование – вообще очень значимый поступок. Феноменологически – по ощущениям человека, для его мифологического сознания – рассказывание историй в частности наделено спасительным качеством отмены смерти, причем разнообразно. Это отдельная тема. Здесь упомянем лишь: истории Шахразады, спасшие от смерти и ее, и других девушек; рассказывание историй в «Декамероне», контекстуально оградившее протагонистов от чумы. Данное представление генетически восходит к мифологической фигуре благодетельного первотрикстера, чьи эманации способны и созидать, и спасти (Кушнир 2017: 26-27).

Возвращаясь к исследуемому тексту, отметим: я располагаю дополняющим его материалом, поскольку Елена Кушнир, автор, – моя младшая сестра.

Наш дед, Иосиф Львович Гандельман, умер в 60 лет, от инфаркта (действительно: именно его сердце «поверило в смерть»).

Это произошло почти за год до моего рождения. А все годы моего детства я была «внучкой доктора Гандельмана» для многих незнакомых мне людей, случайно встреченных на улицах Кишинева. Меня впечатляла интонация, с которой произносилось его имя. Речь шла о надежном, светлом и по определению спасительном прибежище в беде.

Дед Иосиф действительно был – судя не только по этой интонации – «врачом от Бога». Бабушка рассказывала (среди многих историй о нашей семье), что он предъявлял к себе и такое требование: когда врач входит в комнату больного, тому сразу должно становиться легче. Знаю случаи, когда мгновенно поставленный им диагноз спасал людям жизнь, в том числе, моей матери. Естественно, подобно многим своим коллегам, доктор Гандельман практиковал бесплатное лечение неимущих больных.

Я сообщаю эту дополнительную информацию, чтобы удостоверить: говоря о «настоящих врачах» и их *modus vivendi*, автор не фантазирует, а феноменологически точно передает информацию, которую дед транслировал своим поведением.

И которая затем оказалась транслируема автору: преимущественно – рассказами бабушки и матери.

Итак, практически, казалось бы, невообразимый в применении принцип-максима «Спасти все» оказывается «заземлен»: удостоверен повседневными реалиями жизни кишиневского врача и коллег из его круга общения.

Спасаящий доктор, однако, умер сам, выдержав даже гибель любимого сына, но не непостижимую «логику предательства».

А значит, спасти «всех» явно не удалось.

Но для мифологического сознания ситуация вовсе не так однозначна: лишь благодаря этому информация, транслируемая данным фрагментом нарратива, и содержит катарсис (что будет рассмотрено далее).

Подчеркнем еще раз: сама эта трансляция (в этнолого-антропологическом ее аспекте) есть воспитующий поступок со стороны каждого из трех рассказчиков: бабушки нарратора, его матери и его самого, – то есть трех поколений семьи. Причем этот тройной поступок имплицитно, хоть и бессознательно, определяется представлением о метафизике поступка, выражаемой максимами «Все не напрасно» и «Спасти все».

Поясним, каким образом данный нарратив подтверждает эти максимы.

Во-первых, спасающая интенция доктора Гандельмана контекстуально гораздо более значима, чем страх тех, кто в период «дела врачей» перестал с ним здороваться на улице.

Во-вторых, даже «сердце» протагониста не вполне побеждено своим страшным врагом, смертью: оно «поверило в смерть», но «и в любовь продолжало верить». Для метонимичности мифологического сознания такая стойкость весомо свидетельствует и о буквальной неоднозначности факта его гибели.

В-третьих, мифологическое сознание дополнительно убеждается в этой неоднозначности из-за собственного катарсисального отклика на слова некоего старика-пациента: «Доктор не может умереть».

Обобщенно феноменологическая (реально существующая для мифологического сознания) информация, транслируемая данным фрагментом текста, выглядит так:

1. Смерть не является необоримой потому, что есть люди, профессионально в нее «не верящие», хотя и профессионально же с ней сражающиеся. И потому, что любовь есть, и она спасет, даже если самое бесстрашное сердце в какой-то момент все-таки поверит в смерть. И потому, что предательство непрочно, в отличие от признательности. И потому, что информация об отмене смерти не могла бы вырываться из самых глубин человеческого существа – как случилось с тем безымянным стариком, – если б не основывалась на чем-то вселенски значимом («эффект феноменолого-метонимической отмены смерти-зла»⁷).

2. Но нельзя допускать, чтобы твое сердце поверило в смерть, поскольку это означает ей сдаться.

3. Среди других спасительных действий по отмене смерти, определяемых максимами «Все не напрасно» и «Спасти все», есть и такой творческий акт, как рассказывание историй.

Однако, как показывает рассмотрение данной новеллы в целом, способ жить, имплицитно определяемый указанными максимами, характерен вовсе не только для такого сравнительно незаурядного случая, как жизнь настоящего врача.

В числе выявленных там поведенческих реалий, имплицитно определяемых представлением о метафизике поступка, упомянем следующие:

1. Способы одеваться (а также играть с ребенком) как своеобразные ритуалы преобразования-посвящения и воздействия на реальность.
2. Преображение мира посредством песни (с имплицитным воскрешением отца).
3. Любовь на всю жизнь.
4. Вера в жизнь как благое жизнедательное «упрямство», которое следует вменять себе в долг.
5. Осознание, что не следует просить разрешений на выполнение своего предназначения.
6. Умение воспринимать спасающую информацию о гармонии и совершенстве, «транслируемую» кишиневскими домами.
7. Ощущение общей экзистенциальной истории семьи как благой.

Как можно убедиться, эти поведенческие реалии фактически являются способами имплицитного воплощения и трансляции ноэтического пространству (своим детям в первую очередь) таких принципов-максим, как «Все не напрасно» и «Спасти все».

Очевидно также, что все указанные действия, обусловленные имплицитным представлением о метафизике поступка, базируются именно на воплощении этического принципа, сформулированного А. Швейцером и дополненного Э. Фроммом и В. Франклом.

Более того, указанная дефиниция В. Франкла – о добре как о том, «что способствует осуществлению человеком возложенного на него и требуемого от него смысла», очень содержательно соотносится с бештовской константой *метафизика поступка*. А именно: благодаря принципу-максиме «Все не напрасно» (он фактически есть производная от максимы «Спасти все») феноменологически «спасен» и смысл бытия каждого человека.

Таким образом, утверждение, что этика в значительной степени определяет собой само существование такого представления, как метафизика поступка, является доказанным теоретически и продемонстрированным на примерах конкретных поведенческих реалий в процессах воспитания у кишиневских евреев.

Эти поведенческие реалии находят свое разноаспектное отражение и в герменевтических максимах, которые формируются данным нарративом в целом.

Поясним: «Герменевтическая максима – такое описание элемента картины мира, формируемой мифологическим сознанием в рассматриваемом нарративе, которое может быть структурировано соответственно герменевтической синтагме „Универсум таков, что...“».

Каждая „герменевтическая максима“ фактически есть описание того, „что человек действительно думает“. Иначе говоря, любая герменевтическая максима есть – по своему определению – некое высказывание, идеально удовлетворяющее

тезису Х. Ортеги-и-Гассета: „Важно, чтобы человек в каждом конкретном случае думал то, что он действительно думает”.

„Герменевтическими максимами должествования” мы называем те из максим, где герменевтическая синтагма „Универсум таков, что...”, может и не быть вербализована, но отчетливо подразумевается, причем формирует структуру, которую можно описательно обозначить „Действуй так...”» (Кушнир 2021а: 241).

Отметим также, что герменевтические максимы рассматриваются нами как особые компоненты этнокультуральной конкретики базовых принципов еврейского воспитания.

Продemonстрируем ряд таких максим, которые были выявлены нами в новелле (с применением модели «Декалог: аспект воспитания в случае „я-документа” как литературного произведения») – в составе соответствующих им смысловых блоков, выявленных в рамках той же модели.

Герменевтические максимы, сформированные четырьмя смысловыми блоками данной мемуарно-аналитической новеллы.

Блок I. Доктор не может умереть

Формулировка герменевтических максим

I.1. Универсум таков, что настоящий врач не верит в смерть, даже если сам думает по-другому. Ему дано верить в жизнь и даже в бессмертие больше, чем в смерть. И тем самым находить дорогу к жизни даже в ситуациях, когда ее и разглядеть трудно.

I.2. Универсум таков, что дорога к бессмертию, честно говоря, не отличается от дороги к жизни.

I.3. Универсум таков, что если сердце врача даже поверит в смерть, побежденное непостижимой логикой социумного предательства, оно и в любовь продолжит верить.

I.4. Универсум таков, что доктор не может умереть (хотя все же может).

Блок II. Мадам Гандельман

Формулировка герменевтических максим

II.1. Универсум таков, что способ одеваться есть своеобразный ритуал преображения-посвящения и воздействия на реальность.

II.2. Универсум таков, что элегантность есть подход к вещам, собственной мимике в том числе, и может оказаться истинным и в чем-то уникальным служением своему предназначению.

II.3. Универсум таков, что «стиль Голема» может оказаться лишь знаком того, что мир вновь оказался в состоянии глины, и нужно поскорей заняться заботливым его развитием – под покровительственно-ободряющим взглядом Великой Матери.

II.4. Универсум таков, что феноменологически транслирует поощряющую к дерзаниям имплицитную информацию: о непрерывной победе жизни, любви и всего, что есть лучшего в духе; о возможности и сияющей радости способствовать этому; о гарантированном покровительстве со стороны силы-любви, способной созидать, возвращать и спасать миры, взирая на них скептически-поощрительно.

Блок III. О брате, сестре и совершенстве

Формулировка герменевтических максим

III.1. Универсум таков, что момент совершенства может остаться незамеченным, но созидает и воспитывает людей.

III.2. Универсум таков, что совершенство существует и спасает, но не совсем понятно, что с ним, собственно, делать.

III.3. Универсум таков, что кишиневские дома воспитывают и приветствуют человека и, даже уничтоженные, «едва проступая из невидимости, будучи в ней на большую свою половину, учат ощущать невидимое, которое во многом сродни архитектуре, как единственный настоящий дом»; и человек по-прежнему чувствует на себе их глубокий взгляд и послушно повторяет их урок.

III.4. Универсум таков, что краткий и уверенный расцвет кишиневских врачей почему-то совпал с цветением города.

III.5. Универсум таков, что совершенство может быть привычной частью обыденной жизни.

III.6. Универсум таков, что бесконечность присутствует всегда, и об этом нужно хотя бы знать, иначе счастье превращается в муку.

III.7. Универсум таков, что даже в голод, готовя суп из травы и очистков овощей, девочка-подросток может не утратить счастья, безгранично веря своим родителям, которые ноэтически поддерживают ее ощущение гармонии мира.

III.8. Универсум таков, что ни одна попытка прорыва в смысл не бесполезна, а враг человека есть сама смерть; и иногда единственный способ ее победить – победа над страхом.

III.9. Универсум таков, что вера в жизнь есть благое жизнедательное «упрямство», которое следует вменять себе в долг.

III.10. Универсум таков, что даже разрушение-смерть не в состоянии устранить «угрозу совершенства».

III.11. Универсум таков, что даже тот, кто не верит в совершенство, имплицитно ощущает его в любимых.

Блок IV. О любви, о смехе и о «песне» (творчестве, свободе), которые отрицают смерть

Формулировка герменевтических максим

IV.1. Универсум таков, что любовь на всю жизнь может быть уделом ряда поколений семьи.

IV.2. Универсум таков, что не следует просить разрешений на выполнение своего предназначения.

IV.3. Универсум таков, что рассказы старшего поколения о себе и других членах семьи экзистенциально спасительны.

IV.4. Универсум таков, что дает ощущение общей экзистенциальной истории семьи как благой.

IV.5. Универсум таков, что посредством песни можно осуществить преобразование мира (с имплицитным воскрешением отца).

IV.6. Универсум таков, что посредством художественного акта можно осуществить спасительное преобразование мира.

IV.7. Универсум таков, что спасительное преображение мира можно осуществить и благодаря «вольной шутке», смеху.

IV.8. Универсум таков, что эфемерность бытия есть лишь нечто кажущееся.

IV.9. Универсум таков, что совершенство многолико, мультиэтнично, бесконечно, уникально и универсально: человек един с ним, вне зависимости от своей и его этничности.

IV.10. Универсум таков, что свобода есть возможность необходимого, а именно благая свобода творчества, любви и неразрушения (в том числе и возможность такого парадоксального сочетания: уже существующее совершенство и потенциальная бесконечность его позитивного развития).

Отметим, что формулировка ряда этих максим почти полностью совпадает с цитатами из нарратива. Подобное происходит, когда суть сообщаемого глубоко отрефлексирована (иногда – лишь на уровне бессознательного) самим нарратором.

В связи с максимой IV.10 подчеркнем: ее содержание корреспондирует с древнейшими представлениями о свободе, вербализованными тогда лишь косвенно.

Так, «свобода разрушать» представлялась древнему мифологическому сознанию прямым антиподом свободы: ведь это удел протагониста, которого боги в наказание ввергли в безумие, лишив даже свободы мыслить. Напомним: Геракл убивает своих детей в безумии; а в свободе (в нормальном состоянии) он, отменяя смерть, вызволяет из Аида жену своего друга.

Указанные герменевтические максимы и процесс их осмысления, отраженный здесь лишь фрагментарно, свидетельствуют: бытовые сценки, повествующие, как одевались женщины этой еврейской семьи в разные ее времена, какими игрушками мать старалась порадовать малышку-дочь, равно как сообщения о «замужестве, которое состоялось при помощи традиционной еврейской свахи» (Кушнир Е. 2005: 68), и о часах досуга кишиневских еврейских врачей того времени, наполнены значимой ноэтической информацией. И прежде всего это – имплицитная информация, которая оказывает значимое воспитующее воздействие на младшее поколение, а также на читателя. Она несводима к бытовым подробностям текста и не исчерпывается его карнавально-смеховыми компонентами.

В частности, нарратив показывает: увенчиваются успехом даже столь имплицитные усилия бабушки (см.: Блок II. Мадам Гандельман) по приобщению внушек к ноэтическим тайнам бытия, как, например, пересказывание историй о ее одежде и стремление расслаблять мышцы лица.

Эфемерность бытия имплицитно-феноменологически разоблачается Великой Матерью как кажущаяся. Домик, сделанный ею для маленькой Сусанны, был разрушен (странная выходка девочки-госты). Такая же участь постигла и целые миры. Но для внушек этот кукольный дом остался навсегда во всем своем легендарном блеске, имплицитно побуждая и к идее об отмене смерти-зла. Ведь феноменологически очевидно: растаптывать его было нельзя! А феноменологически недопустимое феноменологически же «отменяет» само себя, хотя понятно: для этого еще надо потрудиться. Бабушка всю жизнь и всей своей жизнью подавала к этому пример, делая заведомой естественность, органичность максим «Все не напрасно» и «Спасти все».

Это воспитующее воздействие имплицитно транслируемой ноэтической информации, а также контекстуальная обоснованность бештовских максим тесно связана с концептом «совершенство», который активно разрабатывается нарративом.

Так, совершенством контекстуально заявлены:

пространство (город Кишинев, Молдова, Универсум);

ряд фольклорных и не фольклорных художественных произведений (в том числе «песен о пастухе») разных этносов и разных пространств;

круг людей, профессионально отменяющих смерть;

любовь на всю жизнь (мужа и жены, сына и отца, сестры и брата);

отважное стремление прорыва в смысл, когда враг есть сама смерть (история о Луисе, сыне доктора Гандельмана);

жизнедательное «упрямство», которое феноменологически, самым своим существованием утверждает мировую гармонию и отмену смерти (история о Сусанне, дочери доктора Гандельмана)⁸;

и наконец «сокровенное цветение» такого «цветка реальности» (Кушнир Е. 2005: 71), как индивидуальное начало.

Ограниченность объема данной работы не позволяет подробно показать, каким именно образом в нарративе осуществляется эта своеобразная контекстуальная идентификация совершенства.

Обобщенно же отметим: нарративом транслируется разнообразная информация о совершенстве и о качествах его ипостасей. Оно может быть незаметным, обыденным (кишиневские врачи; Кишинев как художественное целое; небольшие особнячки вокруг творений Гауди). Или привычным (фольклорная «Миорица»; сущность идишской культуры). Или «обыкновенным»: индивидуальное начало.

Эта транслируемая информация привносит дополнительное содержание в константу-концепт *метафизика поступка*, а именно:

1) импульс «Спаси все» понятен и естественен: ведь спасаемое есть не что иное, как совершенство;

2) максима «Все не напрасно» означает: Универсум именно так и «устроен» (иная ситуация была бы несовместима с его совершенством);

3) совершенство парадоксально включает в себя:

возможность бесконечного позитивного развития;

свободу, понимаемую как возможность необходимого, причем неразрушающего.

Подведем некоторые итоги.

Метафизика поступка как тема воспитания – это тема о трансляции состояния, при котором максимы «спасти все» и «все не напрасно» феноменологически ощущаются человеком как адекватные Универсуму.

Люди, действуя в указанном состоянии (в том числе рассказывая об этих поступках), его транслируют.

База подобного состояния – представление о сакральности индивидуального начала⁹.

Суть этого состояния – феноменологическое ощущение смысла, без чего человек «не только несчастлив, но и вряд ли жизнеспособен» (Франкл 1990: 36).

Результаты такого состояния – жизнеспособность, самоощущение-трансценденция (Великая Мать, спасающая и близких, и мир), этические (спасительные) поступки, созидание совершенства (художественный акт, любовь), умение и готовность воспринимать совершенство, даже неявное.

Все это осуществляется, однако, в мире, где смерть и зло присутствуют с абсолютной убедительностью. Такое сочетание феноменологически воспринимается как информация: смерти на самом деле нет, но отменить ее, тем не менее, необходимо.

Подобная ситуация феноменологически воспринимается как Рай, но такой, который нуждается в заботе, защите и радостном развитии. Не случайно в этом нарративе возникает такая цитата: «На коленях мира, на самом краешке Рая»¹⁰.

Как можно показать, воспитующая парадигма, транслируемая нарративом – вследствие воспитующего воздействия на нарратора со стороны самых близких и самых дальних людей, культур и пространств, – может быть сформулирована следующим образом.

Универсум таков, что индивидуальное начало (человек) сакрально; каждому доверен он сам и мир в целом; каждому предписано отменить смерть, причем ему неявно гарантированы победа над смертью, разнообразное совершенство и возможность бесконечного позитивного развития, которые в совокупности есть свобода.

Все вышесказанное позволяет уточнить и дополнить содержание концепта «этика» (в антрополого-ноэтическом аспекте).

Для этого сначала упомянем герменевтико-феноменологические дефиниции таких понятий, как «сущность» и «смысл» в рамках ноэтической системы концепций:

«Сущность есть то, что человек ощущает как основу своей индивидуальности и Универсума, – основу, которая существует в качестве некоей скрытой бесконечности, позитивной „тонкой реальности“ (она ощущается как любовь, созидание, свобода и т.д.).

Именно к такому ощущению бесконечности нас отсылают вышеупомянутые эффективные разработки психологов и философов XX века. При этом на уровне сущности есть и неповторимость каждого человека, и общность всех.

Смысл как таковой – это проявление сущности, присутствие бесконечного, притом позитивного, в индивидуальном и конкретном (Кушнир 2019а: 87).

Таким образом, феноменологически этика ощущается:

- а) как служение защите и развитию сущности человека и мира, а также как противостояние их разрушению;
- б) как нечто глубинно единосущностное человеку;
- с) как прибежище (опора);
- д) как предписание (закон), но такой, который устанавливаешь сам, поскольку этого жаждет и этому радуется твоя сущность;
- е) как сотворчество с сущностью, смыслом, нередко смеховое.

Это герменевтико-феноменологическое описание концепта «этика», соответствуя дефинициям А. Швейцера, Э. Фромма, В. Франкла, убедительно коррелирует с этнокультуральной конкретикой базовых принципов еврейского воспитания, выявленной в исследуемом нарративе (в том числе и с воспитующей парадигмой, имплицитно им формируемой).

Итак, при рассмотрении данной мемуарно-аналитической новеллы выявлен особый аспект передачи нозетического опыта у кишиневских евреев. А именно: представление о метафизике поступка, восходящее к наследию Бешта (Израэля Баал Шем Това) и определяемое базовым содержанием концепта «этика», может передаваться в процессах воспитания имплицитно, причем крайне активно.

Кроме того, на конкретном примере показано, каким именно образом представление о метафизике поступка может существовать в реальности мифологического сознания современного человека. Также рассмотрены способы, которыми оно передается в воспитании. Таковы: совершение действий, бессознательно или осознанно определяемых представлением о метафизике поступка; повествование о них, которое, в свою очередь, тоже становится подобным действием.

Примечания:

- ¹ Нозетическая система концепций продолжает дорабатываться; см., напр.: (Кушнир 2021), (Кушнир 2021а: 241-245), (Кушнир 2022).
- ² «Бештовские константы» – особые гармонизирующие константы-концепты, выявленные нами при исследованиях хасидского фольклора и обозначенные «по имени Израэля Баал-Шем-Това (или Бешта), «доброго чудотворца» и религиозного мыслителя, чья личность определила собой специфику хасидских историй и ее влияние на философию XX века (через М. Бубера и М. Бахтина)» (Кушнир 2021а: 244).
- ³ Подробнее см.: (Гирц 2007: 9-10), (Франкл 2000: 229).
- ⁴ Статья написана в рамках проекта 20.80009.1606.02: *Evoluția tradițiilor și procesele etnice în Republica Moldova: suport teoretic și aplicativ în promovarea valorilor etnoculturale și coeziunii sociale*.
- ⁵ Напомним: «...методический смысл феноменологической дескрипции есть толкование. Λόγος феноменологии присутствия имеет характер ἐρμηνεύειν, герменевтики, через которую бытийная понятливость, принадлежащая к самому присутствию, извещается о собственном смысле бытия и основоструктурах своего бытия. Феноменология присутствия есть герменевтика в исконном значении слова, означающем занятие толкования» (Хайдеггер 1997: 35). А также: «Задача феноменологического исследования стала задачей освещения и раскрытия структур значения живого опыта. <...> Говоря феноменологически, „структурность“ отсылает к осмысленности опыта» (Спинелли 2014: 147-148).
- ⁶ Перевод наш.
- ⁷ Этим термином мы обозначаем – в рамках нозетической системы концепций – следующий феномен: катарсис возникает благодаря вербализации того, что происходит в глубинах сознания человека и почти произвольно им проговаривается в состоянии потрясения. Тот факт, что это не может быть ложью, трактуется воспринимающим мифологическим сознанием метонимически, т.е. не только как искреннее высказывание, но и как объективная истина.
- ⁸ Напомним, что в переводе имя «Луис» означает «лев», а имя «Сусанна» указывает на цветок-совершенство: белую лилию или (ранее) лотос. Отметим, что имена людей старшего поколения приводятся подлинными, т.е. и содержащаяся в них информация

реально воздействовала на воспринимающее сознание нарратора. Отметим также, что нарративом обыгрываются и каменные кишиневские львы, воздействующие на восприятие кишиневцев.

⁹ Отметим: «И саму концепцию человека, постулирующую его как существо этическое и сакральное, и состояние мифологического сознания, характеризующее подобной убежденностью, мы обозначаем как „сакральный гуманизм”» (Кушнир 2019: 213).

¹⁰ Эта цитата – из «Миорицы»: «По-моему, важную роль в этой песне играет место, где все происходит. Там каким-то образом, очень неожиданно, просто-таки вдруг, возникает рай. Что-то вроде: „На коленях мира, на самом краешке Рая”. Равноценного перевода просто нет» (Кушнир Е. 2005: 56). Не случайно и то, что трактовка «Миорицы» в новелле очень далека от общепринятой. Протагонист рассматривается не как человек, готовый потворствовать смерти (пусть даже своей собственной), а совершенно иначе: как тот, кто готов ей противостоять всеми способами, посредством повествования – художественного акта – в том числе. Эта трактовка возводится к глубокой древности: «Миорица» – «всеобъемлюще краткий перепев истории о растерзанном овчаре, финикийском Адонаи, он же египетский Осирис, он же вавилонский Таммуз, – о пастухе, победившем смерть» (Кушнир Е. 2005: 60).

Библиография:

Schweitzer A. The Spiritual Life: Selected Writings of Albert Schweitzer. NJ: The Ecco Press, 1947. 355 p.

Гирц К. Как мы сегодня думаем: к этнографии современной мысли. In: Этнографическое обозрение, 2007, № 2, с. 3-16.

Кушнир Е. Гита Говинда (Песнь о Пастухе). In: Кушнир Е. Белый мяч. Chişinău: Editura ARC, 2005, с. 54-79.

Кушнир Ж. Интердисциплинарная ноэтическая система концепций в аспекте понятия «ноэтический опыт» по Клиффорду Гирцу. În: Valorificarea patrimoniului etnocultural în cercetare şi educaţie. Programul şi rezumatele comunicărilor. Ediția a VI-a, 2021. Chişinău: Institutul Patrimoniului Cultural, 2021, p. 45.

Кушнир Ж. Интерпретативная этнологическая модель «Декалог и гармонизирующие герменевтические максимы долженствования: аспект воспитания»: на примере мемуарной прозы уроженки Кишинева. În: Patrimoniul cultural: cercetare, valorificare, promovare. Materialele conferinței științifice internaționale. Ediția a 13-a, 2021. A. Dolghi (coord.). Chişinău, 2021a, vol. 2, p. 240-250.

Кушнир Ж. Книга Уве Тимма «На примере брата»: к вопросу о концепте «осада человека» (по О. Фрейденберг). În: Un veac de conflații: realitate şi ficțiune. Conferința şt. intern. Ediția a VII-a, 2018, E. Taraburca (coord.). Chişinău: Pontos, 2019, p. 212-225.

Кушнир Ж. Мегамодерн как система транслируемых интеркультуральных смыслов. În: Intertext, 2019, nr. 3/4 (51/52), p. 82-92.

Кушнир Ж. Ноэтическая система концепций как инструмент этно-ноэтического осмысления роли исторических событий в процессах воспитания у евреев Кишинева: на примере мемуаров И. Дайлиса. În: Tradiții şi procese etnice. Programul şi rezumatele comunicărilor Simpozionului Internațional de Etnologie. Ediția a III-a, 2022. Chişinău: Institutul Patrimoniului Cultural, 2022, p. 74.

Кушнир Ж. Традиции воспитания у евреев Республики Молдова: теоретические предпосылки исследования. In: Tradiții şi procese etnice. Materialele Simpozionului de Etnologie. Ediția I, 2020. N. Grădinaru (coord.). Chişinău: Institutul Patrimoniului Cultural, 2020, p. 45-53.

Кушнир Ж. Феномен гуманизации мифа в интеллектуальной прозе XX века. Chişinău: Pontos, 2017. 352 с.

Спинелли Э. Интерпретируемый мир. Введение в феноменологическую психологию (Глава 7. Феноменологическое исследование). In: Horizon 2014, nr. 3 (2), p. 144-158.

Франкл В. Воля к смыслу. Москва: Апрель-Пресс, ЭКСМО-Пресс, 2000. 368 с.

Франкл В. Человек в поисках смысла. Москва: Прогресс, 1990. 368 с.

Фромм Э. Анатомия человеческой деструктивности. Москва: Республика, 1994. 447 с.

Фромм Э. Душа человека. Революция надежды. Москва: АСТ, 2014. 348 с.

Хайдеггер М. Бытие и время. Москва: Ad Marginem, 1997. 503 с.

Сведения об авторе: Жозефина КУШНИР, доктор хабилитат филологии, Центр Этно-логии, Институт Культурного Наследия (Кишинев, Республика Молдова).

e-mail: cushnir.j@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5125-2070>

«ЦИГАНЕШТИ КНЯЗОВЕ» И ПРОБЛЕМА ПОЯВЛЕНИЯ РОМОВ НА ТЕРРИТОРИИ ЦАРА МОЛДОВЕЙ И ЦАРА РОМЫНЯСКЭ

<https://doi.org/10.52603/pc22.32>

Алексей РОМАНЧУК
Институт Культурного Наследия

“*Циганешти князове*” and the issue of appearance of Roma people on the lands of Țara Moldovei and Țara Românească

Summary: Information about „*Циганешти князове*” was mentioned in a Moldavian medieval document dated 1414 A.D. The most appropriate interpretation of these words is the following: *Циганешти* is an anthroponym-patronym, which denotes several (at least two) people that descended from a man whose name is *Цыган*. Next, this name, *Цыган* comes from the ethnonym *tsigan* (an old ethnonym for Roma people). Following the typical Romanian medieval toponymical model (an early model) the patronymic *Цыганешть* later gave birth to the oikonym (name of a village) *Цыганешть*.

According to L. L. Polevoi, the formation of the complete form of Romanian oikonyms with the suffix *-ешть* needed about 102 +/- 29 years. Thus, we have to date the origin of the village „*Циганешти князове*” earlier than 1400 A.D. Moreover, it is also possible that this village appeared even in the times of the Golden Hoard (as some other early Moldavian villages (see researches of L.L. Polevoi and N. D. Russev).

We can suppose that early groups of Roma (being merchants and craftsmen) came to Balkans in the XIII – early XIV centuries A.D., and entered at the same time the Carpathian-Dniester lands that were owned by the Golden Hoard.

Keywords: Roma people, tsigan, Romanian lands, Golden Hoard, Middle Ages.

Выражение «*Циганешти князове*» в молдавской поземельной грамоте 1414 года (DRH A. I: 52, doc. 37) давно, еще, по крайней мере, с середины прошлого века, привлекает внимание исследователей (подробнее: Achim 1998: 17; Duminićă 2014: 141; Petcuț 2017: 38).

Оно примечательно тем, что его семантика отличается от обычной для молдавских и мунтенских средневековых поземельных грамот семантики упомянутых в них онимов, образованных с помощью суффикса *-ешть*. Именно, все эти онимы, насколько могу судить, представляют собой ойконимы – названия сел.

Между тем, «*Циганешти*» в цитированной поземельной грамоте очевидно относится к иной категории онимов. В этой связи, по сообщению Иона Думиникэ, в частных обсуждениях некоторыми исследователями (Н. В. Кара) даже высказывалось предположение, что речь может идти об описке переписчиков грамоты.

Однако, как представляется, на самом деле нам нет никакой необходимости прибегать к подобным допущениям. А выражение «*Циганешти князове*» доста-

точно просто и убедительно объясняется как обычный румынский оним, но относящийся к иной, нежели ойконимы, категории онимов.

Именно, на мой взгляд, наиболее убедительной интерпретацией выражения «*Циганешти князове*» является то, что речь идет о неких «кнезах Цыганешть», где *кнез* (румынский термин славянского происхождения) – глава патронимической общины-села, а *Цыганешть* – родовой (групповой) антропоним-патроним, обозначающий нескольких (как минимум – двух) лиц, происходящих от человека по имени *Цыган*. В свою очередь антропоним *Цыган* представляет собой от-этнонимическое образование, и с наибольшей вероятностью это имя-прозвище человека, принадлежащего к этносу рома. По характерной средневековой (ранней) румынской топонимической модели патроним *Цыганешть* позднее порождал ойконим (название села) *Цыганешть*. Точнее, используя терминологию, предложенную Л. Л. Полевым, речь должна идти о полной, завершенной форме этого ойконима – заключительной фазе его эволюции.

И здесь примечательно также, что феномен «кнезов Цыганешть» позволяет поставить вопрос об ином промежуточном, в сравнении с выделенными Л. Л. Полевым, этапе формирования ойконимов на –ешть – и несколько ином, отличающемся от принятого Л. Л. Полевым (вслед за румынскими лингвистами: Е. Петровичем, Г. Бологаном и др. (Полевой 1985: 10)) объяснении процесса формирования ойконимов подобного типа.

Напомню, что Л. Л. Полевой (еще раз: вслед за упомянутыми румынскими лингвистами) исходил из формулы, где отправной точкой ойконимов на –ешть принимается «первоначальное прилагательное, образованное с помощью суффикса единственного числа –еск», позже превращающееся в нарицательное существительное (Полевой 1985: 10). То есть, по его мнению, «образуется генетический ряд: Негрила-Негрилеск-Негрилешть» (Полевой 1985: 10).

Между тем, можно полагать, что более приемлемым объяснением процесса формирования ойконимов на –ешть будет такое, которое предполагает, что до возникновения полной формы ойконима существовал иной этап – когда для идентификации села использовался сразу именно групповой патроним (соответственно, бытующий во множественном числе), произведенный от имени основателя села. То есть, на смену формуле «где был кнез имярек» сначала приходила, на определенное время, формула «где есть (были) потомки кнеза имярек». И лишь позже она переходила в собственно полную форму ойконима.

На мой взгляд, выражение «*Циганешти князове*» в цитированной поземельной грамоте как раз и позволяет зафиксировать и подтвердить именно такой ход эволюции ойконимов на –ешть.

В качестве дополнительного подтверждения предлагаемой гипотезы можно привести данные еще одной молдавской поземельной грамоты – более поздней, и, по иронии судьбы, также связанной с темой ромов в ранней истории Молдавского княжества.

Именно, документ 1639 года (Petcuț 2017: 25-26), где упоминается селиште Броштень и его часть *Цыганяскэ* – «все жители которой были кнезами со своими отчинами». Вопреки излагаемой в документе народной этимологии («названо так,

потому что его жители бежали от своих домов как цыгане» – однако, для того времени бегство крестьян из боярских вотчин имело повсеместный характер), речь очевидно идет именно об ойкониме, связанном по происхождению с этносом ромов.

И, что еще важнее: данный документ предоставляет также существенное уточнение об эволюции термина *кнез* – который, судя по сообщаемой в нем информации, со временем и на каком-то этапе стал обозначать свободного крестьянина – главу рода, владевшего участком земли в хотаре села.

То есть, речь должна идти о групповом, коллективном владении хотаром села всеми потомками (и, кажется, не только мужского пола – судя по женским именам среди владельцев земли в резешских селах (Goŋța 1995: 710-711) кнеза – основателя села. И, соответственно, об унаследовании ими одновременно (или, опосредованно через участие во владении хотаром села) социального статуса кнеза.

Собственно, то, что мы знаем о землевладении в резешских селах (резешские села, напомним, представляли собой общину, члены которой являлись коллективным собственником хотара села на основе долевого землевладения) – также представляет собой аргумент в пользу именно формулы «Негрила – Негрилешть-групповой патроним – Негрилешть-ойконим» (а не предполагаемой Л. Л. Полевым формулы «Негрила – Негрилеск – Негрилешть»).

Возвращаясь к собственно ойкониму *Цыганешть* из грамоты 1414 года: как показал в своих исследованиях тот же Л. Л. Полевой, на формирование полной формы упоминаемых в молдавских поземельных грамотах ойконимов с суффиксом *-ешть* требовалось около 102 + 29 лет (Полевой 1985: 11). Соответственно, напрашивается вывод, что даже, несмотря на то, что *Цыганешть* в рассматриваемом случае – отнюдь еще не представляют собой полную форму ойконима, все же возникновение села, возглавляемого «*кнезами Цыганешть*» следует отнести ко времени существенно ранее 1400 года (вопреки устоявшейся в румынской историографии точке зрения, датирующей возникновение этого села как раз временем около 1400 года (Petcuț 2017: 39)). А возможно даже, что, как и ряда других ранних молдавских сел (Полевой 1985: 69-70; Руссев 1999: 400) – еще к золотоордынскому времени.

Аналогичные соображения тем более верны по отношению к, по крайней мере, еще одному селу *Цыганешть* – упоминаемому в поземельной грамоте от 1420 года уже (подчеркнем) как ойконим в действительно его полной форме (DRH A. I: 67, doc. 47; Duminiță 2014: 141; Petcuț 2017: 38).

Применяя формулу, рассчитанную Л. Л. Полевым, мы должны отнести возникновение этого села *Цыганешть* еще к, по крайней мере, первой половине XIV века.

Также в пользу вывода о раннем, еще до-молдавском, возникновении сел *Цыганешть*, упоминаемых в документах от 1414 и 1420 годов (а, соответственно – и раннем, в до-молдавское время, появлении ромов на территории Карпато-Днестровских земель) свидетельствует и упоминание «*кнеза Комана*» (DRH A. I: 109-110, doc. 75) среди цыган, даруемых господарем Александру чел Бун монастырю Бистрица (в документе от 1428 года). Имя *Коман* очевидно произведено от этнонима *куман*.

Куманы, именуемые в древнерусских источниках половцами, были к середине XIII века покорены монголами, и составили существенную (если не основную) часть населения Золотой Орды в обширной степной зоне от Волги до Дуная. Пребывая в составе нового этнополитического образования, Золотой Орды, куманы постепенно утратили свое прежнее этническое самосознание и этническое обозначение. То есть, соответственно, появление имени *Коман* в среде ромов было возможно только при условии достаточно раннего включения ромов в этнополитическую ткань Карпато-Дунайского региона (во времена, когда не только еще существовала Золотая Орда, но и, более того, и куманы как этнос еще не ассимилировались). И, надо полагать, также и при условии совместного на каком-то этапе проживания вместе с куманами в рамках общего социально-экономического уклада – что и привело к переплетению их этнических судеб.

Таким образом, можно полагать, что ранние группы ромов – ремесленники и торговцы, проникая на Балканы еще в XIII – начале XIV вв., примерно в это же время оказываются и в находящемся под властью Золотой Орды Карпато-Днестровском регионе. То есть, хотя старая версия (Н. Йорга и др.) о приходе ромов в Карпато-Дунайский регион вместе с татарами была справедливо (и давно) отвергнута (ромы очевидно приходят на Балканы с территории Византийской империи – об этом свидетельствует мощный пласт заимствований из греческого языка в романи), но все же первые группы ромов появились здесь еще в золотоордынское время¹.

Возникает, однако, вопрос: а что обусловило миграцию ромов в золотоордынский период в Карпато-Дунайский регион?

Как представляется, здесь решающую роль сыграли два ключевых фактора.

Первый фактор – то, что, как было отмечено выше, первые группы ромов, проникающие на Балканы были в значительной степени именно ремесленниками и торговцами.

Действительно, уже первое упоминание ромов на территории Византии (письмо патриарха Григория II Киприоса (1283–1289 гг.)) сообщает о «налогах, которые следует брать с цыган» (Petcuț 2017: 33).

Далее, упоминания во второй половине XIV века «феода цыган» на острове Корфу фиксируют и то, что его обитатели – это «преимущественно кузнецы и жестянщики» (Petcuț 2017: 33).

Примерно в это же время (в 1348 году) Стефан Душан, король Сербии, устанавливает для цыган, находящихся во власти монастыря Призрен (преимущественно изготовителей подков и шорников), подать подковами (Petcuț 2017: 33).

Таким образом, проникающие на Балканы группы ромов были мотивированы искать такие условия (достаточная урбанизация и уровень товарно-денежных отношений), где были бы востребованы производимые ими товары (ремесленные изделия) и оказываемые услуги (розничная (?) торговля).

Именно поэтому вступил в действие второй фактор – то, что как раз в период Золотой Орды наступает эпоха экономического расцвета Карпато-Дунайского региона.

Первый этап такого расцвета наступает в эпоху темника Ногая (его ставка располагалась в районе Исакчи на Нижнем Дунае), в конце XIII века – когда в регионе

отмечается значимый рост товарно-денежных отношений (Руссев 1999: 384-387). После гибели Ногая его улус не был совершенно разгромлен (Руссев 1999: 387), и, как отмечает Н. Д. Руссев, судя по названию, под которым в тридцатые годы XIV века упоминают Белгород-Днестровский арабские авторы («Акчакерман»), этот город ассоциировался у них с богатством и развитой торговлей (Руссев 1999: 386-387).

Второй же этап связан с возникновением в Пруто-Днестровском междуречье двух (по крайней мере) золотоордынских городов – Шехр ал Джедид (у Старого Орхья) и города у села Костешть (название которого нам неизвестно). Как полагают некоторые исследователи (С. А. Янина, в первую очередь), Шехр ал Джедид даже был какое-то время одной из столиц Золотой Орды, где размещалась ставка хана Абдуллаха (Руссев 1999: 387).

Вполне возможно, что между этими двумя этапами был и кратковременный период относительного упадка в результате событий, приведших к гибели Ногая. В таком случае, этот предполагаемый спад мог послужить тем фактором, который побуждал бы группы ромов, по моему предположению – уже обитавшие на данной территории, к оседанию на землю и основанию сел.

Также, гипотеза о раннем проникновении ромов в Карпато-Дунайские земли позволяет объяснить и один из важнейших вопросов румынской историографии в связи со средневековой историей ромов в румынских землях. А именно, вопрос: почему произошло закабаление ромов?

Принимая гипотезу о раннем, до-молдавском проникновении ромов в Карпато-Дунайские земли, мы, соответственно, можем далее предположить, что эти первые группы ромов разделили судьбу прочего покоренного золотоордынского населения (обобщаемого в молдавских поземельных грамотах под этнонимом *та-тары*). А оно, как обращает внимание Н. Д. Руссев, во многом и стало той этнической группой, из которой рекрутировалась социальная категория холопов (Руссев 1999: 403).

Вместе с тем, неправильно будет, полагаю, в данном случае следовать румынской историографии, которая предполагает полное и изначальное закабаление ромов в Цара Молдовой и Цара Румынскэ – так что, румынские исследователи даже приходят к мнению, что произошло полное отождествление терминов «раб» и «цыган»: «În perioada sclaviei, nu au funcționat cuvinte distincte (rob și țigan) pentru a separa cele două categorii» (Petcuț 2017: 25; см. также: Duminiță 2021: 47).

Между тем, обращение к данным молдавских поземельных грамот показывает существование значительной прослойки людей (на данный момент я насчитал не менее двадцати человек (Gonța 1995: 710-711), имя которых звучит как Цыган или Цыганка, и которые фиксируются в поземельных грамотах как продавцы частей сел. Также, среди них упоминаются пыркэлаб Бырлада, а также чашник.

То есть – все это люди не просто свободные, но даже знатные и богатые.

Поэтому, по всей видимости, о полном изначальном закабалении ромов говорить не приходится. Не существовало, очевидно, в ранний период развития румынских княжеств и непреодолимого социального барьера между ромами и прочим населением княжеств. Тотальное закабаление ромов и возникновение со-

циального барьера стало результатом постепенной эволюции и потребовало определенного времени.

Возникает также еще один вопрос: насколько значительной была эта, предполагаемая мной, ранняя волна миграции ромов в Карпато-Дунайские земли?

Думаю, по крайней мере отчасти ответ на этот вопрос может быть получен при учете количества сел Цыганешть в восточнороманском ареале. Поскольку, как было установлено ранее тем же Л. Л. Полевым, ойконимы на –ешть представляют собой ранний пласт румынской ойконимии, и их возникновение было возможно лишь в определенном хронологическом диапазоне – пока возникающие села представляли собой патронимические общины. Более поздние, владельческие села, формируют свои названия уже по иным ойконимическим моделям.

Итак, согласно сводке Иона Думиникэ (Duminićă 2014: 141), ойконим Цыганешть не единичен. Именно, он приводит 8 сел, локализация которых демонстрирует определенные тенденции: три села в Южном Прикарпатье (Илфов, Арджеш, Телеорман), еще два – в жудеце Бихор, и два села – в бассейне Сирета (Галац, Бакэу).

Сводка эта, по всей видимости, может быть дополнена при обращении к молдавским поземельным грамотам, где упоминаются и другие села (и части сел) *Цыганешть*. В частности, следует отметить уже упомянутый выше документ 1639 года (Petcuț 2017: 25-26), где упоминается селиште Броштень и его часть *Цыганяскэ* – «все жители которой были кнезами со своими отчинами». Однако, это должно стать уже задачей отдельного исследования.

Тем не менее, уже исходя из сводки Иона Думиникэ, мы можем, полагая, говорить о том, что ранняя волна миграции ромов в Карпато-Дунайские земли была достаточно многочисленной, а ее результаты фиксируются не только в придунайских землях, но и в глубине Карпатских земель.

Примечания:

¹ Разумеется, возникает вопрос (и некоторые исследователи, по любезному сообщению Иона Думиникэ, в частных беседах его ставили): действительно ли носители имени *Цыган* из рассмотренных выше документов были этническими ромами?

Здесь надо заметить, во-первых, что, вне зависимости от того, насколько это так, наличие подобных антропонимов является очевидным свидетельством присутствия ромов в Карпато-Дунайских землях еще в золотоордынское время. Поскольку возникновение имени *Цыган* (даже если его носитель не является этническим ромом) очевидно возможно лишь в условиях, когда восточнороманское и славянское население региона было с представителями этноса ромов знакомо.

Во-вторых, необходимо иметь в виду, что возникновение подобных от-этнонимических имен для обозначения людей, не являющихся представителями данного этноса, требует еще одного обязательного и очень важного условия. А именно: население, порождающее и использующее такие имена, должно быть уже достаточно долго и широко знакомо с представителями соответствующего этноса. Достаточно долго и широко, чтобы у этого населения успели сформироваться определенные представления, коннотации и стереотипы о представителях соответствующего этноса. Отталкиваясь от которых, это население и именует людей, не относящихся к данному этносу, связанными с ним от-этнонимическими антропонимами.

Наглядным подтверждением вышесказанного является как раз народная этимология ойконима Цыганяскэ из вышеупомянутой грамоты 1639 года о селище Броштень. Она, как видим, опирается на сформировавшийся к тому времени у румынского населения этнический стереотип о «сбегающих цыганах».

Поэтому, принимая во внимание, что в конце XIII – первой половине XIV века ромы только проникают в Карпато-Дунайский регион, наиболее вероятным представляется, что ойконимы Цыганешть из двух рассмотренных выше документов связаны по своему происхождению именно с этническими ромами – носителями имени Цыган.

Библиография:

Полевой Л. Л. Раннефеодальная Молдавия. Кишинев: Штиинца, 1985.

Руссев Н. Д. Молдавия в «темные века»: материалы к осмыслению культурно-исторических процессов. In: *Stratum plus*, 1999, nr. 5, p. 379-407.

Achim V. Țigăanii în istoria României, București: Editura Enciclopedică, 1998.

Duminică I. Romii/țigăanii din Republica Moldova: o comunitate etnoculturală inedită în spațiul tradițional istoric carpato-danubiano-pontic. In: *Academos*, 2014, nr. 3(34), p. 138-146.

Duminică I. Gypsy Slavery in the Medieval Moldavian Historical Documentary Sources. In: *Rjmani history and culture. Festschrift in Honor of Prof. Dr. Vesselin Popov. Kyuchikov H., Zahova S., Duminica I. (eds.)*. Munich: Lincom, 2021, p.36-74.

Documenta Romaniae Historica (DRH): A. Moldova. Volumul I (1384-1448). București: Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1975.

Gonța A. Documente privind istoria României. A (Moldova). Indice numelor de persoane. București Editura Academiei Române, 1995.

Petcuț P. Rromii. Sclavie și libertate: Constituirea și emanciparea unei noi categorii etnice și sociale la nord de Dunăre (1370 – 1914). București : Editura Centrului Național de Cultură a Romilor, 2017.

Romanchuk A. “Цыганешти князове” and the issue of coming of Roma people to the lands of Țara Moldovei and Țara Românească. În: *Patrimoniul cultural: cercetare, valorificare, promovare. Programul și rezumatele comunicărilor conferinței științifice internaționale. Ediția a XIV-a: „Studiind patrimoniul cultural, îi asigurăm viitorul, dezvoltăm inteligența și cercetarea științifică”*, 30-31 mai 2022. Chișinău: Institutul Patrimoniului Cultural, 2022, p. 98.

Сведения об авторе: Алексей РОМАНЧУК, научный сотрудник, Центр Этнологии, Институт Культурного Наследия (Кишинев, Республика Молдова).

e-mail: dierevo5@gmail.com, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2021-7958>

Cuprins

Argument	3
----------------	---

Compartimentul „Arte plastice și decorative”

Dr. hab. Tudor STAVILĂ. Arta scenografică în Basarabia interbelică	7
Dr. Constantin SPÎNU. Tapiseria artistică din Republica Moldova. Anii 2011-2020	20
Dr. Vitalie MALCOCI. Arta scenografică din Moldova – începuturi și evoluții ...	39
Dr. Ana MARIAN. Independența tehnicilor de modelare și procedeele plastice în realizarea nudurilor sculpturale moldovenești	49
Dr. Angela MUNTEANU. Spațiul de interior contemporan în promovarea identității naționale, a stilisticii tradiționale românești	54
Dr. Victoria ROCACIUC. Edițiile repetate ale poveștii ”Punguța cu doi bani” de Ion Creangă. Evoluția valorilor artistice în grafica de carte moldovenească din perioada sovietică și post-sovietică	64
Drd. Lucia ADASCALIȚA. Caricatura în creația plasticianului Leonid Domnin .	71

Compartimentul „Arhitectură”

Dr. hab. Mariana ȘLAPAC. Cetatea lui Ștefan cel Mare a Chilie	79
Dr. Tamara NESTEROV. Utilizarea proporțiilor în studierea monumentelor arhitecturii (De la monumente cu date certe – la monumente cu date incerte)	85
Dr. Sergius CIOCANU. Cimitirele evreiești ale orașului Chișinău. Considerații preliminare	95
Dr. Alla CHASTINA. The history of the 2nd male gymnasium in Chisinau and the house church built with it at the end of the 19th – 20th centuries (for the 120th anniversary of the construction of the church)	103
Dr. Aurelia TRIFAN. Rolul compozițional al clădirilor pentru spectacol în contextul urban	110
Др. Светлана ОЛЕЙНИК. Стилистические тенденции развития архитектуры города Кишинёва в XX-XXI вв.	115

Compartimentul „Muzică, teatru, artă cinematografică și televiziune”

Dr. hab. Victor GHILAȘ. Aspecte ale vieții muzicale în cultura basarabeană, văzută de străini. Relatări documentare din sec. al XIX-lea	127
Dr. hab. Ana-Maria PLĂMĂDEALĂ. Elegie cinematografică: valorificarea constelației de paradigme ancestrale	133
Dr. Violina GALAICU. Elementul autohton în cântarea de strănă bizantină din arealul românesc în sec. XVI–XVII	142
Dr. Dumitru OLĂRESCU. Valențe eseistice în creația cineastului Vlad Druc ...	150
Dr. Violeta TIPA. Pădurea - spațiu al provocărilor cinematografice	156
Dr. Ana GHILAȘ. Proza și teatrul. O viziune scenică a regizorului Alexandru Cozub	163
Dr. Elfrida KOROLIOVA. Cultural identity of Andrei Baleanu’s performances ..	171
Dr. Alexandru BOHANȚOV. Dialogul intercultural în filmul de azi	175
Drd. Mihail AGAFIȚA. Chitara baroc în Spania: repere teoretice	181
Drd. Vasile GRECU. Dimensiunea valorică a școlarizării prin intermediul instrumentului muzical piano-forte în Basarabia interbelică	193
Dr. Valeria BARBAS. Identitatea cultural-muzicală ca factor formator a noilor școli naționale componistice de la sfârșitul secolului al XIX-lea	199
Dr. Vasile CHISELIȚĂ. Repertoriul interpretei Nina Ermurachi în orchestra „Folclor”: categorii și tendințe estetice dominante	202

Compartimentul „Etnologie”

Drd. Lucia ADASCALIȚA, dr. Viorica CAZAC. Baba Neagră – element de patrimoniu gastronomic și tradiții de preparare	213
Dr. Valentin ARAPU. Lumea leproșilor în condiții de marginalizare și milostenie: habitat, legislație, restricții și prejudecăți (interferențe istorice, sanitar-epidemiologice și etnoculturale)	218
Dr. Tatiana ZAICOVSCHI. Tradițiile de nuntă ale lipovenilor din Republica Moldova (pe baza materialelor de teren)	229
Dr. Adem KOÇ. A Symbolic Taste of the City: Eskişehir Met Halva from Legend to Game	240
Др. Надежда КАРА. Социальный мир в сказочном фольклоре болгар Молдовы и Украины	243
Др. хаб. Жозефина КУШНИР. Метафизика поступка как тема имплицитного воспитания у кишиневских евреев: на материале мемуарно-аналитической новеллы уроженки Кишинева	252
Алексей РОМАНЧУК. “Циганешти князове” и проблема появления ромов на территории Цара Молдовей и Цара Румыняскэ	267

