

INSTITUTUL PATRIMONIULUI CULTURAL  
INSTITUTE OF CULTURAL HERITAGE

**PATRIMONIUL CULTURAL:  
CERCETARE, VALORIFICARE, PROMOVARE**

Materialele Conferinței Științifice Internaționale  
PATRIMONIUL CULTURAL: CERCETARE, VALORIFICARE, PROMOVARE  
Ediția a XV-a, 30-31 mai 2023

Coordonator dr. Violeta Tîpa

CHIȘINĂU  
2023

Volumul este editat 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.

Conducător: dr. Violeta Tipa

Opiniile exprimate în articolele incluse în volum aparțin autorilor și nu reflectă poziția oficială a Institutului Patrimoniului Cultural

#### **Comitetul științific:**

Dr. Ion Ursu, Președinte

Dr. Adrian Dolghi

Dr. Dumitru Olărescu

Dr. Ion Duminică

Dr. Violina Galaicu

#### **Recenzenți:**

Dr. hab. Victor Moraru, Academia de Științe a Moldovei

Dr. hab. Georgeta Stepanov, Universitatea de Stat a Moldovei

#### **Redactori:**

Tamara OSMOCHESCU (texte în limba română)

Dr. Ana GOREA (texte în limba engleză)

Dr. Tatiana ZAICOVSCHI (texte în limba rusă)

**Tipografia Notograf Prim** (str. M. Sadoveanu, nr. 8/3, of. 18, Chișinău, notografprim@gmail.com)

## **Descrierea CIP a Camerei Naționale a Cărții din Republica Moldova**

„**Patrimoniul cultural: cercetare, valorificare, promovare**”, conferință științifică internațională (15 ; 2023 ; Chișinău). Materialele Conferinței Științifice Internaționale „Patrimoniul cultural: cercetare, valorificare, promovare”, Ediția a 15-a, 30-31 mai 2023 / coordonator: Violeta Tipa ; comitetul științific: Ion Ursu (președinte) [et al.]. – Chișinău : [S. n.], 2023 ([Notograf Prim]). – 260 p. : fig., il. – Tit. pe cop. paral.: lb. rom., engl.

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

ISBN 978-9975-84-205-1.

008+7/9(082)=135.1=111=161.1

P 44

© Autorii

© Institutul Patrimoniului Cultural

## ARGUMENT

În zilele de 30-31 mai 2023, în cadrul Institutului Patrimoniului Cultural s-a desfășurat Conferința Științifică Internațională **Patrimoniul Cultural: cercetare, valorificare, promovare**, Ediția a XV-a, manifestare științifică inclusă în acțiunile planificate din 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.

Evenimentul a avut parteneri Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Universitatea Națională de Arte „George Enescu”, Iași, România, Universitatea de Teatru și Film „Shota Rustaveli” Tbilisi, Georgia, Biblioteca Municipală „B.P. Hasdeu”, Filiala de Arte „Tudor Arghezi”.

Lucrările conferinței au fost deschise de către dr. Ion Ursu, directorul Institutului, care a adresat un mesaj de salut participanților la cea de-a XV-a ediție a Conferinței Patrimoniul Cultural: cercetare, valorificare, promovare, menționând semnificația evenimentului științific pentru contribuțiile cercetărilor la dezvoltarea cercetării, sporirea valorificării și stimularea promovării Patrimoniului nostru european comun.

La fel, cu mesaje de salut au venit și partenerii Institutului. Din partea Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice, de care ne leagă o colaborare de mai mulți ani, ne-a salutat dr. Tatiana Comendant, prorector pe activitatea științifică și de creație AMTAP, care a ținut să menționeze următoarele: „...sunt onorată să vă salut cordial și să transmit cele mai sincere felicitări, stimați colegi, cu ocazia evenimentului remarcabil – demararea ediției a XV-ea a Conferinței științifice internaționale **Patrimoniul cultural: cercetare, valorificare, promovare**.

Evenimentul științific pune în valoare potențialul cultural național, național-istoric, sociocultural al neamului, precum și promovarea acestuia în circuitul universal. Paleta tematică numeroasă și captivantă a comunicărilor, axată pe diferitele genuri de artă, susținută de cercetări substanțiale în domeniu, dau dovadă de o înaltă ținută științifică a cercetătorilor autohtoni, cât și a oamenilor de știință din mai multe universități din România, din Ucraina, Polonia, Germania, Federația Rusă.

Colaborarea intensă a cadrelor științifice ale AMTAP și IPC se extinde pe mai multe laturi: parteneri în organizarea conferințelor științifice, contribuții esențiale în coordonarea și evoluarea tinerilor cercetători, implementarea proiectelor științifice, didactico-metodice și artistice etc. Cercetările multilaterale din domeniu permit teoreticienilor și practicienilor să analizeze aspectele de reciprocitate și solidaritate a raportului cultură-societate în soluționarea problemelor de valorificare și promovare a patrimoniului cultural la nivel național și internațional.

Sunt sigură, rezultatele investigațiilor prezentate în cadrul Conferinței Științifice Internaționale a Institutului Patrimoniului Cultural, incontestabil vor contribui la dezvoltarea și consolidarea tezaurului spiritual al națiunii, la valorificarea patrimoniului cultural național în vederea accesului democratic la cultură și transmiterea acestui patrimoniu generațiilor viitoare.”

Un emoționant cuvânt de salut l-a adresat dr. prof. Anca Doina Ciobotaru, Facultatea de Teatru, Universitatea de Arte „George Enescu” din Iași, România, care s-a referit la semnificația Patrimoniului Cultural și necesitatea de a-l păstra, valorifica și transmite generațiilor tinere: „...Permiteți-mi să-mi exprim bucuria în numele meu și al doamnei Prof. Raluca Bujoreanu, decan al Facultății de Teatru, ne exprimăm bucuria că suntem parte a acestui proiect, suntem parte a unui acord încheiat cu Institutul Patrimoniului Cultural din Chișinău, care pentru noi reprezintă un punct de reper al modului în care se poate lucra cu perseverență dincolo de greutate. Partenerul nostru are obiective bine definite, important, cred, că sunt punțile spirituale care ne unesc, starea de căutare și dorința de a sluji până la urmă păstrării memoriei identitare. Și în aceste două punți sunt cuprinse acele trei cuvinte-cheie din titlul conferinței dumneavoastră: *cercetare, valorificare, promovare*. În acest sens, vă mulțumesc că îmi permiteți să vorbesc în limba română, adică în limba în care visez. E foarte important că ne putem conecta mult mai bine.

...Prin intermediul cercetării anumitor aspecte ale patrimoniului cultural imaterial, așa cum îl numim noi toți, avem șansa de a călători spre propriile noastre rădăcini și de a ne căuta până la urmă identitatea, pentru că trăim într-o lume care se schimbă într-un mod extrem de alert și, așa cum spunea Emil Cioran în Antropologia sa filosofică: *căștigăm în tehnică, dar pierdem în spiritualitate*. Și astfel de întâlniri ca cea organizată de dumneavoastră cu ținuta academică, dar și cu credința în misiunea asumată, ne oferă sentimentul apartenenței la o comunitate. Dincolo de granițe, dincolo de legi, de convenții e o comunitate a celor care cred în sensul înțelegerii originilor, o comunitate ce se definește prin respect pentru cel de alături. Întâlnirea pe care dumneavoastră ne-o prilejuiți ne aduce în atenție conceptul de libertate academică. Libertatea academică pentru mine este o stare de spirit, iar *artistic research* nu este doar un concept ce poate uni două sau mai multe instituții sub umbrela unui acord ca în cazul acordului realizat dintre Universitatea de Arte „G. Enescu” din Iași, implicita facultății de Teatru și Institutul Patrimoniului Cultural din Chișinău. Vorbim de o cale care ne permite păstrarea și valorificarea patrimoniului cultural material și imaterial, căci valoarea se naște din întâlnirea dintre adevăr, frumos și integritate, iar creativitatea nu poate exclude niciodată nici caracterul, nici morala, nici toleranța.

Această conferință reprezintă, în opinia mea, un punct de răsucire prin intermediul căreia putem găsi noi căi de colaborare. Pledez pentru crearea unor punți solide dintre prezent și trecut, că doar așa vom putea ști cine suntem și ne vom putea întoarce la punctele de reper. Una dintre credințele noastre ca instituție își are rădăcinile în faptul că avem valori nenegociabile ca și dumneavoastră, valori legate de profesie, de sensul căutărilor, de sensul cercetărilor, dintre cercetare și dimensiunea sa antropologică. Patrimoniul imaterial pentru noi, ca și pentru dumneavoastră, nu aparține unui trecut pus în vitrină, indexat și de neatins, el, de fapt, ne oferă șansa de a construi punți între oameni, culturi și comunități academice. Astfel, încât să putem aminti semenilor noștri că există mai multe fire care ne leagă decât golurile care ne despart”.

Sesiunea plenară, moderată de către dr. Adrian Dolghi, vicedirector al IPC, a continuat cu prezentările de carte: **Cinematografia națională: istorie și destine** (Chișinău: S. n., 2022), prezentată de Dr. Dumitru Olărescu, și **Patrimoniul cultural: cercetare, valorificare, promovare**. Materialele conferinței internaționale, ediția a XIV-a / **Cultu-**

**ral Heritage: research, valorization, promotion.** International Scientific Conference, Edition XIV (Chișinău, 2022), prezentat de coordonatorii volumului dr. Vitalie Malcoci și dr. Ion Duminică.

La fel, în programul prezentărilor de carte s-a inclus și oaspetele nostru din România dr. Elena DULGHERU, cunoscut critic de film, poet, eseist, traducător, Universitatea din București, care și-a prezentat monografiile sale dedicate notoriului regizor rus Andrei Tarkovski: **Tarkovski. Filmul ca rugăciune.** Ediția a IV-a (2014), **Scara Raiului în cinema.** Kusturica, Tarkovski, Paradjanov (2011), și traducerea **Фильм как молитва. Поэтика сакрального в киноискусстве Андрея Тарковского** (Moscova și Sankt-Petersburg în 2021).

Lucrările Conferinței Internaționale Patrimoniul cultural: cercetare, valorificare, promovare, Ediția a XV-a, au finalizat cu o impresionantă prelegere publică – **Teatrul ca patrimoniu viu al Europei**, susținută de dr. prof. Octavian SAIU, Universitatea „Lucian Blaga” Sibiu, România. Keynote Speaker-ul s-a referit la problemele actuale ale teatrului ca patrimoniu, la modalitățile de păstrare și valorificare, la semnificația festivalurilor teatrale, inclusiv la cele mai vechi și semnificative, precum cele din Edinburgh și Avignon și, desigur, la Festivalul de Teatru de la Sibiu, care anul acesta va sărbători 30 de ani de existență. Prelegerea a provocat un interes deosebit în rândurile specialiștilor în domeniu. Sperăm că această modalitate de comunicare va fi continuată și la următoarele ediții ale Conferinței Institutului.

La lucrările Conferinței au participat peste 70 de oameni de știință, cercetători, doctoranzi care au reprezentat instituțiile de cercetare și cele de învățământ superior atât din țară, cât și de peste hotare – România, Germania, Polonia, Federația Rusă, Ucraina. Problemele puse în discuție s-au axat pe cele patru paliere propuse: *Patrimoniul artistic la început de mileniu: cunoaștere, evoluție, tendințe; Mărci identitare ale patrimoniului artistic național în circuitul valorilor culturale europene; Tradiții și obiceiuri: istorie și contemporaneitate și Mentalități colective și individuale: forme de manifestare în tradiția etnoculturală din Republica Moldova.* O serie de probleme abordate în cadrul Conferinței și-au găsit loc și în volumul de față. Astfel, patrimoniul artistic la început de mileniu se regăsește în comunicările despre: ceramica artistică din Republica Moldova (dr. Constantin Spănu), ilustrațiile de carte ale artistului plastic Igor Vieru (dr. hab. Victoria Rocaciuc), creația pictorului Gleb Sainciuc (Lucia Adăscălița), plastica animalieră moldovenească (dr. Ana Marian), arhitectura castelului Tighina (dr. Tamara Nesterov), Cetatea Chilia (dr.hab. Mariana Șlapac), decorul plastic în structura Circului de Stat (dr. Aurelia Trifan) etc.

*Patrimoniul artistic național în circuitul valorilor culturale europene* a fost revendicat în articolele despre: muzica națională în spațiul cultural european (dr.hab. Victor Ghilaș), contribuții la românirea cântării psaltice (dr. Violeina Galaicu), creația lui Oleg Negruța (Galina Chiforișin, Radu Cazac), creația exponenților de vârf ai diasporei moldovenești la Moscova (dr.hab. Ana-Maria Plămădeală), discursul poetic al regizorului Vlad Druc (dr. Dumitru Olărescu), dilemele identității din perspectiva fenomenului de globalizare (Al. Bohanțov) și altele.

În contextul tradițiilor și obiceiurilor populare, în volum au fost incluse comunicările despre simboluri și coduri semiotice în riturile funerare ale lipovenilor din Republica Moldova (dr. Tatiana Zaicovschi), profiluri de descântătoare (Valentin Arapu). Iar la

capitolul *Mentalități colective și individuale: forme de manifestare în tradiția etnoculturală din Republica Moldova*: destinul jurnalistului V. Nedzelski (Olga Garusova), prima teză dedicată studiul romilor (dr. Svetlana Procop), folclorul bulgar din Republica Moldova (Nadejda Cara), problemele migrației interne (dr. Victor Cojuhari) și altele.

O viziune nouă asupra problemelor de valorificare și promovare a patrimoniului ne propun cercetătorii de peste hotarele țării, care s-au axat pe: teatrul folcloric românesc (dr.hab. Anca-Doina Ciobotaru, România), relația dintre Biserică și stat reflectată în filmele lui Nicolae Mărgineanu (dr. Elena Dulgheru, România), activitatea artistului plastic A. Belov (dr. Daria Antipina, Rusia) ș.a.

Sperăm că volumul Patrimoniul cultural: cercetare, valorificare, promovare, ediția a XV-a va completa unele pete albe ale Patrimoniului nostru național, la fel, va suscita atenția masteranzilor, doctoranzilor, specialiștilor în domeniu pentru a-și lărgi cunoștințele, dar și pentru a lansa noi cercetări.

Dr. Violeta Tipa

**PATRIMONIUL ARTISTIC LA ÎNCEPUT DE MILENIU:  
CUNOAȘTERE, EVOLUȚIE, TENDINȚE**





# CERAMICA ARTISTICĂ DIN REPUBLICA MOLDOVA. ANII 2021-2023

Constantin SPÎNU,  
Institutul Patrimoniului Cultural

## **Artistic ceramics in the Republic of Moldova in 2021-2023**

The ceramic art in the Republic of Moldova in the first years of the third decade of the 21st century, through the diversity of the thematic repertoire, the syntactic and technological innovations that have occurred, outlines an original artistic area, endowed with relevant semantic valences. Being determined by multiple and valuable plastic experiments undertaken by plastic artists during the reference period, the ceramic works of these years highlight novel approaches of a morphological, compositional, textural and chromatic aspects, which contributed to the diversification and enrichment of the creative record in the field. The ceramic works created by the artists in the given period emphasize pronounced options for restoring the value of some archetypal landmarks whose roots are deeply embedded in local prehistoric ceramics or universal plastic culture, options for the aesthetic valorization of some personal visions of the surrounding world, trends in solving some language issues and current technological treatment.

**Keywords:** ceramics, composition, style, metaphor, symbol, technology

Ceramica primilor ani ai celui de-al treilea deceniu al secolului XXI, într-o mare măsură, oglindește tendințele artistice actuale îndreptate spre diversificarea în raport cu deceniul precedent al arealului tematic, lărgirea și aprofundarea repertoriului sintactic de edificare a imaginii, exersarea largă a noilor tehnologii din domeniul ceramicii și consolidarea particularităților stilistice individuale ale creației plasticienilor.

Procesul artistic și cel expozițional de la vremea respectivă, fiind asigurat de un număr nu prea mare de ceramiști - exponenții câtorva generații de creatori, scoate în evidență o paletă vastă de preferințe conceptuale, tehnologice și estetice în care importante valențe ale olăritului popular și valoroase experiențe novatoare contemporane și-au găsit o armonioasă conjugare interpretativă în opere de rezonanță.

Printre direcțiile plastice preferate la vremea respectivă de către ceramiști evidențiem cele de revalorificare estetică a unor repere iconografice, a căror origini sunt înrădăcinate în experiențele artistice ale ceramicii preistorice sud-est europene; cele de zămislire morfologico-sintactică inedită a unor repere ideatice livrești de proveniență culturală universală; cele de reprezentare artistică prin formă, ritm, textură, culoare a unor valori estetice germinate din contactul nemijlocit al creatorului cu formele și stările specifice naturii înconjurătoare; cele de reliefare prin intermediul artei ceramice a unor meditații personale asupra evoluției materiei în univers; cele de determinare analitică și creare plastică a unor echivalente iconografice capabile să reprezinte idei generalizatoare de sorginte filosofică; cele de valorificare prin formă și culoare a unor stări, contexte și generalizări de actualitate.

Printre plasticienii care au optat spre revalorificarea estetică a unor repere iconografice, originile cărora sunt înrădăcinate în experiențele artistice ale ceramicii preistorice sud-est europene, se remarcă Iurie Platon, Elena Frunze și Tatiana Palamarciuc, care, prin intermediul unor maniere stilistice individuale, zămislesc opere originale. Oglindind iconografic valori în care tradiționale paradigme arhetipale specifice plasticii din perioada preistorică sunt readuse în mediul cultural contemporan, ceramiștii menționați optează spre promovarea estetică a unor izvoare culturale de valoare. În creația lor, tradiționalele însemne ale plasticii preistorice, constituind punct de pornire și bază pentru experimentul artistic contemporan, sunt organic inserate morfologic și structural în universul estetic al operei ceramice, prezentându-se ca importante filiere artistice de actualitate.

De exemplu, compoziția *Vase* (2021), realizată de ceramistul Iurie Platon, oglindește modul original de concepere plastică atât a formei de vas, cât și de ornare a acesteia. Fiind modificate substanțial, forma și decorul celor două piese ale compoziției sunt orientate spre generarea unor valori estetice și mesaje în care demersul plastic îmbină în sine valențe de largă anvergură semiotică. Modul grosier de edificare a formei pieselor și mesajul generat de configurația acestora, având tangențe cu străvechile tehnici de modelare cu mâna a produselor de olărit din preistorie, sunt suplinite organic cu valori semantice generate de maniera de structurare compozițională a motivelor ce constituie decorul vaselor. Înseși procedeele de orchestrare ritmică a motivelor pe pereții formei și cele de inserare morfologică a decorului în pasta ceramică denotă opțiuni raționale de valorificare estetică a unui univers plastic integru în care forma și decorul sunt orientate spre promovarea unui areal metaforico-simbolic vast prin care modernitatea poartă în sine memoria unor valențe perene.

Opțiuni analogice de readucere în actualitate a unor valori estetice netrecătoare sunt caracteristice și creației ceramistei Elena Frunze. Lucrarea sub denumirea *Arhaic* (2022) scoate la lumina, prin însăși maniera de operare cu materialul ceramic, modul de zămislire a configurației formei piesei și cel de orchestrare a motivelor ce constituie imaginea, o posibilă amprentă în timp a valorilor trecutului și a coeziunii intrinseci a memoriei cu prezentul.

Compoziția constituită din două piese cu genericul *Peste arhetipal* (2022), realizată de ceramista Tatiana Palamarciuc, se încadrează și aceasta în categoria operelor ce poartă în sine memoria arhetipurilor atemporale. Însăși configurația și volumul monumentalizat al formelor antropomorfe ale pieselor, convergând plastic inedit cu însemnele de sorginte geometrică ale decorului, pun în valoare aspecte originale de plăsmuire a operei ceramice. Grație manierei de structurare compozițională a motivelor decorului, opera menționată este înzestrată cu valori metaforico-simbolice de rezonanță. În cele două piese motivele geometrice ale decorului, jonționând estetic reușit cu forma, generează valențe în care însemnate valori ale ceramicii străvechi se contopesc organic cu valențe ale artelor contemporane abstracte, creând un univers semantic indispensabil.

În perioada de referință, plasticianul Nicolae Coțofan își continuă consecvent procesul de suplinitură a propriului palmares de opere ceramice în care relevante motive ale ceramicii populare sunt revalorificate inedit în opere de pronunțată ținută estetică. Seriile de opere cu denumirea *Farfurie decorativă*, realizate în anii 2021-2023, oglindesc opțiunile plastice nepuizabile ale ceramistului îndreptate spre crearea unor compoziții

inedite, în care maniera de compunere a motivelor și modul de tratare cromatică a imaginii scot la iveală noi valențe estetice și mesaje de profunzime. Plasticianul reinventează în permanență atât motivele tradiționale, cât și modul de structurare compozițională a acestora pe fundul și bordura farfuriilor decorative, îmbogățindu-le considerabil cu noi valențe estetice și semnificative suplinite cu valori generate de motive create de el însuși. În această ordine de idei, este relevantă simbioza dintre imaginea și semnificațiile fructului elaborat prin propria imaginație și reprezentat plastic original în dezvoltarea temporală a acestuia cu imaginea pătratului, conceput în calitate de simbol al fertilității, cazul lucrărilor din seria *Farfurii decorative* (2021). Alteori, motivul pătratului, fiind inclus inedit în registre tratate plastic delicat pe bordura farfuriilor, acompaniază estetic și semnificativ major imaginea motivului fitomorf ce decorează fundul produsului ceramic, cazul pieselor din seria *Farfurii decorative* (2022). Dacă în operele din seriile farfuriilor decorative menționate ceramistul continuă să structureze imaginea prin crearea unor registre ce delimitează corpul și bordura pieselor, apoi în farfuria cu genericul *Parada cifrelor* (2023), suplinind întreg câmpul imaginii cu elemente de sorginte geometrică și numerică, rațional ritmate și coloristic armonizate, artistul își afirmă predilecția spre paradigme stilistice novatoare, promovând plastic valențe estetice caracteristice imaginilor abstracte.

În ceramica perioadei examinate atestăm o atenție sporită asupra suplinirii valorilor estetice promovate de forma de vas cu valențe estetice și mesaje relevante oglindite de demersul plastic narativ al decorului, cazul compoziției constituită din trei flacoane decorative cu genericul *Doi curcani în grădină* (2018-2022), realizată de ceramista Tamara Grecu. Grație promovării plastice originale a contrastelor dintre forma sferică a corpului, proporțiile gâtului alungit și buza rotunjită proeminent, piesele operei menționate pun în evidență valori plastice generalizatoare cu un vădit impact monumental. Valorile în cauză, fiind suplinite inedit cu valențe lirico-poetice generate de decor, vin să reliefeze o lume încântătoare paradisiacă, promovată de confluențele estetice dintre motivele avimorfe, cele fitomorfe și cele geometrice, ritmic și cromatic delicat orchestrate.

Unii ceramiști, în perspectiva aprofundării mesajului generat de opera ceramică, abordează în creația lor profunde concepte existențiale prin care valoroase repere livrești de reprezentare plastică a sacrificiului, fiind readuse în actualitate, contribuie la crearea unor punți de legătură între valori culturale atemporale. În acest context este semnificativă opera *Altar* (2022), realizată de Octavian Romanescu, în care protagonistul valorifică tradiționalul motiv biblic printr-o formulă plastică relevantă înzestrată cu valențe estetice și semantice valoroase. Însuși modul de determinare plastică a configurației formei piesei, cel de structurare compozițională a motivului antropomorf central, cel al modului de structurare compozițională a chesoanelor adâncite în masa ceramică (acestea fiind concepute plastic de către artist ca motive cu profundă semnificație), inclusiv mesajul susținut de gama coloristică, vin să promoveze vizual esența dramatică și, în același timp, înălțătoare a sacrificiului.

Este cazul să remarcăm faptul că unii plasticieni ce practică ceramica tot mai mult sunt interesați de posibila reliefare prin arta lor a unor meditații personale asupra evoluției materiei în univers și al acțiunii spirituale edificatoare a actului creativ în procesul de culturalizare a mentalului colectiv. Compoziția *Urme în spațiu* (2022), realizată de

plasticianul Iurie Cebotari, oglindește cu prisosință opțiuni artistice de determinare analitică și creare plastică a unor echivalente iconografice capabile să reprezinte plastic ideile anunțate. Prin zămisirea judicioasă a unor structuri compoziționale originale de sorginte stilistică abstractă, protagonistul orchestrează plastic divers decorul celor trei farfurii – părți componente ale compoziției. Pe de o parte, decorul pieselor exprimă artistic posibile procese imaginare ce se produc în continuu în Univers, pe de altă parte, prin opera în cauză plasticianul își reliefează plastic meditațiile personale asupra rolului creației în societate și a urmelor ce le lasă posterității actul artistic creativ în ambianța culturală a timpului. Din punct de vedere plastic și tehnologic, decorul pieselor elucidează înaltul grad de operare al ceramistului cu glazura și mijloacele artistice de limbaj. Grație exersării polivalente a unor modalități distincte de constituire diversificată a configurației imaginii fiecărei piese în parte și a exersării majore a unor mijloace plastice precum interferențele tonale contrastante și cele cromatice bazate pe raporturile dintre complementare, contrastele proporționale dintre elemente și mase, diferențierile ritmice de structurare a motivelor, promovarea activă a gestului tușei coloristice și a gradientelor bogat nuanțate tonal, opera în cauză este înzestrată cu ample valențe estetice și semnificative.

În calitate de repere axiologice, tematica cosmogonică și cea de interpretare metaforică a temporalității este valorificată plastic prin intermediul operelor ceramice și de plasticienii Valeriu Vânaș, Valentina Secrieru și Olga Roșca. Spre exemplu, Valeriu Vânaș în compoziția *Galaxii* (2022) realizează tema anunțată în titlul operei într-un mod inedit. Conjugând expresiile generate de configurațiile piriforme ale celor trei piese ce au la bază forma tradițională de vas (carafă), cu cele patru sfere - părți indispensabile ale compoziției, plasticianul creează prin valorile plastice ale acestora senzația unor interferențe flexibile dintre forme. Grație contrastelor dintre volumul corpurilor vaselor și proporțiile alungite ale gâtului flancat și garnisit în zona gurii cu câte o buză inelară proeminentă (ce servește ca suport pentru cele trei sfere ce încununează piesele centrale ale compoziției), imaginea pune în evidență o inedită relație dintre aspecte statice și dinamice, încuviințând metaforic, fie spus, valențe proprii unor posibile procese de sorginte cosmogonică. În același timp, substraturile estetice și cele semantice ale compoziției sunt asigurate notoriu și de structura texturală de sorginte abstractă, coloristic armonios și bogat diversificată a decorului vaselor, aceasta contrastând iminent cu albul imaculat al sferelor, alb conceput estetic și semantic rațional ca exponent simbolic al structurilor materiale de dincolo de realitatea cotidiană a tangibilului.

În aceeași ordine de idei, atestăm faptul că o altă artistă, Valentina Secrieru, fiind inspirată de universul miraculos al schimbărilor neconținute ale timpului, își reliefează artistic viziunile conceptuale asupra fenomenelor temporale într-o cheie artistică originală. Astfel, în compoziția *Evadarea timpului*, realizată în anul 2021, arealul poetic-metaforic al operei este promovat plastic prin însuși modul original de structurare compozițională a motivelor, maniera de constituire morfologică a formelor și tehnologia de materializare estetică a texturilor contrastante ce suplinesc inedit universul semantic al lucrării.

Tematica cosmogonică servește ca zonă de inspirații și pentru ceramista Olga Roșca. Lucrarea *Ochiul Universului* (2021) oglindește capacitatea autoarei de a identifica artistic echivalente plastice de reprezentare a unor posibile forme, culori și texturi capabile să oglindească, prin formule de sorginte metaforico-simbolică, structuri materiale și feno-

mene imaginare specifice lumii astrale. Zonele de interes tematic ale Olgăi Roșca îmbină în sine și alte coordonate, precum cele de elaborare a unor interferențe structural-compoziționale abstracte, în care estetica formelor compacte conlucrează cu expresiile firave generate de sârma metalică (ce servește ca suport pieselor ceramice), cazul lucrării *Compoziție* (2022). Totuși, principalele interese tematice și artistice ale ceramistei își găsesc o inspirată realizare în opere a căror concepte ideatice germinează atât din impresiile promovate de formele și fenomenele lumii înconjurătoare, cât și cele ce reprezintă artistic, prin intermediul unor forme ceramice original configurate, generalizări conceptuale susținute de propria percepere și analiză a universului contextual cotidian, cazul operelor *Hidnora* (2021), *Fungi* (2022) și *Obscur* (2023). În operele menționate, promovând explicit valorile estetice generate de contrastele dintre proporțiile, volumul și configurația pieselor, autoarea accentuează expresiile și valorile semantice promovate de întâlnirile dintre compartimentele netede generalizate ale formelor cu compartimente ale căror configurații generează expresii dinamice, adesea agresive. Prin intermediul acestor formule plastice contrastante ale demersului artistic, protagonista își elucidează, pe de o parte, subtila și profunda înțelegere a complexității fenomenelor lumii înconjurătoare, pe de altă parte, își reliefează iminent caracterul sensibil individual de promovare prin arta pe care o exersează a măsurii de corelare formală, cromatică și texturală a formelor în cadrul compoziției, măsură ce contribuie ca piesa ceramică să devină operă de rezonanță cu un pronunțat impact monumental.

Exersarea frecventă de către plasticieni a procedeelelor contrastante de limbaj artistic, după cum se cunoaște, contribuie la amplificarea expresiei artistice și, în același timp, de multe ori, acționează favorabil asupra amplitudinii mesajului operei. În acest context sunt reprezentative lucrările Elenei Samburic, *Ochiul de veghe* (2021), și a lui Andrei Șcaterman, *Dialog* (2022). În lucrarea Elenei Samburic, prin exersarea plastică pronunțată a unor particularități decorative de structurare compozițională a configurației formei piesei și a decorului, artista fortifică original valențele estetice irepetabile ale operei. În operă, motivele geometrice și cele abstracte ale decorului, fiind acompaniate de volumul și configurația formelor ceramice ale compoziției, contrastează iminent cu finețea grafică efemeră a compartimentelor proeminente constituite din sârma metalică. Simbioza dintre materialele eterogene, precum cele ceramice și cele metalice, vine, în cazul examinat, să promoveze filiere artistice experimentale ale căror posibil impact estetic și semantic este orientat spre amplificarea valorilor generate de imagine.

În această ordine de idei și interferențele dintre forma monumentală generalizată a celor două piese ale compoziției *Dialog*, elaborată original de către ceramistul Andrei Șcaterman, contrastând expresiv cu proeminențele texturale ce nu se limitează numai la funcțiile de decor, dar și, valorificând activ prin energetismul lor spațiul adiacent, contribuie benefic atât asupra amplificării valorilor estetice, cât și asupra aprofundării mesajului promovat de operă.

Menționăm, maniera plastică de amplificare a valorilor estetice și a celor semantice prin intermediul evidențierii unor proeminente ale formei este susținută și exersată pe larg de mai mulți ceramiști. Configurația și volumul proeminențelor sunt concepute artistic, modelate și promovate de către plasticieni în mod diferit, în dependență de fiecare caz aparte, fără a prejudicia integritatea operei. Ca exemplu, elementele compoziționale

proeminente din compozițiile *Fără titlu* și *Motive împietrite*, realizate de către ceramista Svetlana Șugjda în anul 2021, diferă prin configurația formelor, rolul estetic și semantic al acestora, de proeminențele valorificate de protagonistă în lucrarea *Pe malurile râurilor*, zămislită mai târziu, în anul 2022.

Fiind pe parcursul deceniilor de creație interesată de problematica limbajului artistic din domeniul plasticii ceramice, Svetlana Șugjda, în operele anunțate, optează spre valorificarea unor probleme de sintaxă, prin care pune în evidență expresii estetice promovate de alternanțe dintre forme volumetrice modelate compact cu elemente compoziționale aplatizate, cazul compozițiilor *Fără titlu* și *Motive împietrite*, sau cu elemente de sorginte tronconică, cazul proeminențelor din compoziția *Pe malurile râurilor*. Pe de o parte, aceste elemente se promovează ca motive auxiliare ce suplinesc plastic și estetic corpurile centrale ale pieselor, pe de alta, elementele în cauză, jucând un rol structural, ritmic și semantic important, favorizează soluționarea unor probleme sintactice valoroase, promovându-se ca particularități stilistice distincte ce caracterizează demersul lingvistic specific al creației ceramistei de la vremea respectivă. Creația ceramistei este orientată și spre crearea unor opere cu accentuate expresii monumentale, cazul lucrării *Izvor* (2023). Protagonista, operând reușit cu forme de sorginte geometrică, creează o imagine în care expresiile arhitectonice, interferențele proporționale ale maselor și ale volumelor, configurația siluetei, raporturile texturale și cele cromatice reliefează cu plenitudine înalta cultură interpretativă a autoarei și o posibilă atașare organică a piesei menționate la un anumit spațiu arhitectural.

Aspirațiile artistice ale unei alte ceramiste, a cărei creație este într-o permanentă schimbare ascensională, cea a Marianeii Carp, este și aceasta orientată spre reliefaarea unor expresii monumentale. În contextul celor menționate, sunt reprezentative lucrările *Legământ* (2022) și *Dac* (2022), în care protagonista, exprimându-și explicit atitudinea respectuoasă față de tradiție, istorie și valorile identitare, operează major cu forme și arhetipuri capabile să genereze distinse valori estetice și, în același timp, să poarte în substraturile semantice ale imaginii mesaje de actualitate.

Într-o manieră plastică generalizatoare originală improvizează cu forma ceramică, volumul și structura compozițională a imaginii artista Valentina Beregoaia. Ceramista expune unele motive tradiționale din lumea înconjurătoare unor metamorfoze formale inedite capabile să genereze expresii estetice impunătoare și mesaje cu vaste dimensiuni asociative, cazul compoziției *Peony seeds* (2022).

Spre crearea unui areal asociativ valoros optează în operele sale și ceramiștii Ștefan Pavlov și Ecaterina Vieru. Piesele *Avânt* (2022) și *Metamorfoză celulară* (2022), realizate de Ștefan Pavlov, pun în evidență, pe de o parte, valori estetice promovate de configurații formale și texturi proeminente asemănătoare structurilor materiale naturale, pe de alta, oglindesc valențe estetice obținute în rezultatul procesului tehnologic de ardere a produsului. Iar compoziția *Revărsare* (2022), constituită din două piese, a ceramistei Ecaterina Vieru reliefează aspirațiile protagonistei îndreptate spre crearea unor configurații complexe ale formei pieselor capabile să promoveze valențe de sorginte abstractă acompaniate de posibile asemănări cu fenomene din lumea tangibilă.

În contextul evoluției ceramicii din perioada de timp expusă examinării, opțiunile artistice ale unui alt ceramist, Oleg Dobrovolschi, sunt îndreptate spre crearea unor lu-

crări constituite în mare parte din module. Acestea îi înlesnesc plasticianului procesul tehnologic de ardere pe părți a elementelor constituante ale unor piese ceramice de porții sporite (acestea, mai apoi, fiind combinate sau suprapuse între ele, creează opera propriu-zisă), asigurându-i protagonistului posibilități de improvizare artistică cu forma în perspectiva unei posibile etalări a lucrărilor în spațiile expozițiilor de artă, cazul compoziției *Rugăciune* (2021), constituită din cinci piese formate preponderent din module conice. În același timp, metoda combinării modulare îi favorizează artistului posibilități de utilizare a lucrărilor ceramice în calitate de piese decorative în spații arhitectonice, cazul lucrării *Coroana regelui* (2022), în care plasticianul promovează artistic expresii generate de interferențele volumelor formelor rigide de sorginte geometrică cu valorile estetice generate de golurile obținute în urma decupării unor porțiuni din pereții corpului pieselor *La fel și piesa Cocorii-2* (2023) este înzestrată cu expresii monolite, monumentale.

Creația unei alte ceramiste, cea a Tatiane Jabinschi, încorporează în sine și aceasta diverse opțiuni plastice. Printre ele atestăm cele de zămislire a unor lucrări baza iconografică a cărora o constituie imaginea unor motive antropomorfe, cazul pieselor *Vis de vară* (2022) și *Miraj* (2022), sau cele de reliefare artistică prin formă, ritm, textură, culoare a unor valori estetice inspirate de aparențe sau fenomene din lumea tangibilă, cazul compoziției *Ipostaze existențiale* (2022). Dacă prin piesa *Vis de vară* ceramista optează spre crearea unei imagini în care forma oglindește aspirațiile protagonistei îndreptate spre reprezentarea volumetrică sculpturală a motivului, apoi în farfuria decorativă cu denumirea *Miraj* motivul antropomorf, ce formează centrul compozițional și informativ al operei, corelându-se cu forme de sorginte abstractă, contribuie la ornarea decorativă a piesei și, în același timp, promovează conotații susținute de simbolismul gamei coloristice a imaginii. Compoziția *Ipostaze existențiale* (2022), constituită din trei piese, diferă principal de iconografia operelor anterioare. Grație îmbinării în fiecare dintre piesele compoziției a unor forme cu configurații eterogene, opera reprezintă un univers decorativ și semantic complex în care proporțiile formelor constituante, dinamica ritmurilor create de forme și orientarea spațială a acestora, interferențele texturale și cromatice joacă un rol esențial în promovarea valorilor estetice și al mesajului operei.

Într-o manieră originală își modelează plastic opera ceramistul Sveatoslav Buza, care în piesa *Spre sus* (2022) valorifică expresii cu vădită punere în relief a senzației de „creștere” evolutivă a configurației formei și a volumului acesteia, valorificând estetic mesajul încifrat judicios și artistic inedit în denumirea lucrării.

Expresiile texturilor proeminente ale formei sunt exersate de către ceramiști și în produse de menire utilitară. În acest context este relevantă piesa sub genericul *Metaemotion*, realizată de către artista Viorica Moldovan în anul 2022. În aceasta, suportul corpului de iluminat, fiind modelat și decorat artistic prin intermediul unor proeminențe piramidale active spațial, contrastează major cu abajurul neted, auster, de formă cilindrică a produsului. O promovare estetică originală a materialului ceramic se regăsește în creația artistei Tatiana Vatavu. În compoziția *Dialog*, realizată în anul 2022, cele cinci piese ale seriei îmbină în sine valori estetice generate, atât de elementele compoziționale realizate în ceramică, cât și de valențe, germinate din coeziunea acestora cu suportul textil pe care motivele ceramice sunt inserate original. Însuși suportul este garnisit și inedit cu decor liniar, ce reprezintă motive abstracte obținute prin coasere. Motivele menționate conlu-

crează estetic armonios cu configurațiile motivelor antropomorfe profund stilizate ale elementelor ceramice ale compoziției.

În urma examinării operelor ceramice realizate de către plasticienii din Republica Moldova pe parcursul primilor ani ai celui de-al treilea deceniu al secolului XXI, menționăm, că acestea, fiind înzestrate cu particularități tematicе, sintactice și tehnologice distinse oglindesc caracterul ascendent al creației din domeniul respectiv. Prin aportul nemijlocit al artiștilor consacrați, cât și al ceramiștilor din generația tânără, se produce diversificarea paradigmelor conceptuale, lărgirea și aprofundarea arealului sintactic și ridicarea rolului experimentului tehnologic în procesul de optimizare a valențelor estetice și informative ale imaginii. Operele scot în relief opțiuni de repunere în valoare a unor reperi arhetipale ale căror rădăcini sunt împlântate adânc în ceramica preistorică locală sau cultura plastică universală, opțiuni de valorificare estetică a unor viziuni asupra lumii înconjurătoare, opțiuni de soluționare a unor probleme de limbaj și de tratare tehnologică, acestea influențând merituos arealul estetic și cel semantic ale operei. În perioada de referință, expresiile estetice și mesajul generat de opera ceramică, fiind determinate de maniera de realizare stilistico-compozițională, texturală și cromatică a imaginii, au fost fructificate șiacompaniate suplimentar de un spectru larg de valențe semantice de sorginte asociativă, care au contribuit major la amplificarea substratului metaforico-simbolic al operei. În consecință, operele ceramice, înscriindu-se merituos în ambianța culturală și opțiunile artistice ale vremii, promovează plastic valoroase expresii estetice și importante generalizări conceptuale de actualitate.

**Date despre autor:**

**Constantin Spînu**, doctor în studiul artelor, cercetător științific coordonator, Institutul Patrimoniului Cultural (Chișinău, Republica Moldova).

**E-mail:** [apinuconstantin\\_ipc@yahoo.com](mailto:apinuconstantin_ipc@yahoo.com)

**ORCID:** <https://orcid.org/0000-0002-2616-6282>



# LIRIC ȘI MONUMENTAL ÎN ILUSTRĂȚII DE CARTE ALE ARTISTULUI PLASTIC IGOR VIERU

Victoria ROCACIUC,  
Institutul Patrimoniului Cultural

## Lyric and Monumental in book illustrations of the Plastic Artist Igor Vieru

Throughout his creative activity, the author's style of the Master of Art Igor Vieru (1923-1988) underwent some changes. We observe in the first book illustrations, made by the artist during the 1950s, perfect knowledge of the principles of the realistic style in the lyrical-epic approaches to nature. Towards the 1960s, the monumental principles of approaching shapes and volumes in combination with decorative elements will also be observed in the book graphics signed by the artist. Although several of his illustrations were miniature in size, the compositional schemes, linear, tonal and coloristic formal-stylistic principles often had a certain dose of monumentality, still preserving the lyrical character. We notice similar features in the illustrations to Eminescu poetry, in the book „Our Language” by A. Mateevici (1960), in the tale „Goat with three kids” by I. Creangă (1960s and republished in the 1990s), „Păcală and Tândală” (1966, paper, linocut), to „The Story of Harap-Alb” by I. Creangă (1973-1974), etc. Each of these examples reveals the talent and the mastery, reflecting the unique features of the artistic means discovered by the visual artist Igor Vieru.

**Keywords:** monumental painting, book, graphics, technique, illustration, lyrical, monumental.

Anul acesta se împlinesc 100 ani de la nașterea plasticianului Igor Vieru (1923-1988), unui dintre cei mai iscușiți interpreți al valorilor spirituale ale neamului nostru. Activitatea profesională a Maestrului în Artă (1963) Igor Vieru este multiplană și variată. Artistul a făcut caricatură, grafică de carte și de șevalet, precum și pictură monumentală și de șevalet, a activat ca pedagog, director de muzeu de artă etc.

Artistul plastic Igor Vieru s-a născut la 23 decembrie 1923 în satul Cernoleuca, raionul Dondușeni, în familia țăranilor basarabeni Dumitru și Ana Vieru (Brigalda-Barbas 2006: 4). A absolvit școala primară din sat, apoi gimnaziul din Climăuți. Aptitudinile sale creative se bucurau de aprecierea profesorilor de la gimnaziu. Vicisitudinile vieții îl determină să abandoneze învățătura și să plece la muncă în România. Acolo, în Slobozia-Argeș, Igor Vieru a început cariera artistică în atelierul de icoane „Nicolae Grigorescu”. La fel ca și marele său precursor, Igor Vieru avea 19 ani când a participat la decorarea Bisericii „Sfântul Dumitru” de acolo (1942-1943) (Brigalda-Barbas 2006: 7). A revenit la baștină în 1944. Se angajează învățător de limba franceză la școala din Horodiște. În 1946 Igor Vieru se înscrie direct în anul trei la Școala de Arte Plastice „I. Repin” din Chișinău (clasa profesorului Rodion Gabrikov), pe care o absolvă în 1949. Doi ani profesează ca pedagog la școala de pictură din Călărași. Din 1957 se stabilește cu traiul la Chișinău. Un timp lucrează la revista „Chipăruș”. Mai târziu este numit director al Muzeului de

Arte Plastice din Chișinău, apoi expert al Comisiei de atestare a lucrărilor de artă pentru expoziții. Este cunoscut ca portretist, ilustrator de cărți, scenograf. În 1960 este decorat cu ordinul „Insigna de Onoare”, în 1963 i se oferă titlul Maestru în Arte. În 1976 devine laureat al Premiului de Stat al RSS Moldovenească. La 1983 i se conferă titlul Artist plastic al poporului din RSS Moldovenească. Împreună cu Mihai Grecu și Valentina Rusu-Ciobanu au stat la baza școlii naționale de pictură. Dezvoltând subiectele rustice, marele maestru a încercat să transmită, prin intermediul culorii, noile valori intelectuale și spirituale ale contemporanilor săi (<https://www.moldovenii.md/md/people/997/>). După o boală îndelungată, la 24 mai 1988 Igor Vieru s-a stins din viață. Funeraliile au avut loc la baștina artistului, în satul Cernoleuca.

O scurtă analiză a biografiei sale reflectă că plasticianul Igor Vieru a moștenit dragostea pentru frumos din familie, de la părinții săi. „Prima dată când m-a fermecat creionul, trăsătura de creion, mișcarea creionului pe hârtie, era făcută de altcineva, făcută de tată-meu” (Beșleagă 2020:10). Tatăl său era și tâmplar și cizmar, făcea viori, bijuterii de aur și argint, zidea case din lemn. După ce se făcea roata, sărea de pe acoperiș în jos drept în picioare. Ca și despre „Meșterul Manole” își amintea Igor Vieru despre tăticul său în nuvela „Creionul tatei” inclusă în cartea „Trei zile cu Igor Vieru” semnată de Vladimir Beșleagă (Beșleagă 2020:10), din care ne dăm seama cât de interesant își amintea despre copilărie și întreaga sa viață plasticianul Igor Vieru. Devine și mai clar în ce mod Igor Vieru își percepea imaginea și cuvântul încă din perioada copilăriei, cum încă mic fiind a conștientizat ideea despre diverse posibilități de reflectare artistică a caracterului psihologic și a chipului uman. Analizând creația maestrului, ne convingem încă o dată că elemente de combinare a unui lirism intim, profund și al valorilor monumentalismului decorativ se trag încă din copilărie.



1. Igor Vieru. „O făclie de Paști”. Ilustrație la volumul „Povestiri” de I. L. Caragiale, 1956/1960. Hârtie, acuarela
2. Igor Vieru. Ilustrație la „Povestiri” de I. L. Caragiale, 1956. Hârtie, tuș. Colecția MNAM

Creația lui Igor Vieru poate fi analizată alături de cea a lui Mihai Eminescu, Ion Creangă, Vasile Alecsandri, Bogdan Petriceicu Hasdeu, Ion Luca Caragiale, Spiridon Vangheli, Grigore Vieru etc. În aspectul amintirilor, mai cu seamă a celor legate de copilărie, formare și devenire, de esență filosofică a operei marilor scriitori, în planul analizei diverselor ediții repetate, ilustrațiile semnate de Igor Vieru pot fi comparate cu creația lui Boris Nesvedov, Victor Ivanov, Leonid Grigorașenco, Ilia Bogdesco, Filimon Hămuraru, Gheorghe Vrabie, Anna Evtușenco, Lică Sainciuc și alți graficieni notorii moldoveni. Amintiri din copilărie de toate formele simbolico-metaforice (omul, pomul, poarta, pasărea etc.), de un profund caracter religios, pătrunse și de un sentimentalism romantic, în creația lui Igor Vieru s-au bazat pe o cunoaștere perfectă a legităților realismului.

De la începutul erei sovietice Igor Vieru a demonstrat măiestria coloristică prin desenele în acuarelă cu ilustrații la operele scriitorilor moldoveni (Гольцов 1970: 7), fapt menționat și de critica timpului. După anul 1953, în arta graficii de carte moldovenească sovietică, pe lângă maștrii consacrați, au început să activeze tinerii pe atunci Igor Vieru, Boris Brânzei, Iacob Averbuh, Ghennadi Zikov, Vasili Țehmister, Filimon Hămuraru, Nikolai Makarenko ș.a. După perioada de studii în tradițiile realismului socialist începe o nouă etapă în cariera artistului plastic Igor Vieru – perioada de „căutare a identității”, precum a caracterizat-o criticul Eleonoara Brigalda în albumul consacrat creației plasticianului sau, cu alte cuvinte, perioada căutărilor plastice ale paradigmei naționale. „Rolul lui Igor Vieru în viața artistică din această perioadă este legat de întreaga mișcare a intelectualității autohtone pentru promovarea unei arte moderne, pentru înțelegerea și valorificarea tradițiilor artistice și estetice ale artei populare” (Brigalda 2006: 20). O profundă analiză valorică a creației lui Igor Vieru a fost realizată și de criticul Constantin Spânu (Spânu 2004: 1-88). Remarcăm valoarea documentară a albumului editat de Roland Vieru, consacrat biografiei artistice a tatălui său (Vieru 2021). Mai mulți cercetători științifici autohtoni au apreciat înalt creația maestrului Igor Vieru.

De fapt, începând cu anii 1950, anii de început ai activității profesionale a maestrului Vieru, creația graficienilor a fost pătrunsă de tendința de asimilare a tradițiilor naționale, cu o încercare de a le conferi un conținut nou, socialist. Subiectele textelor literare erau tratate în mod diferit: preluate din eposul național sau din folclor, bazate pe căutări ale unui tipaj caracteristic generalizat, cu aspecte narrative directe sau indirecte, adesea provenite din simbolul etnic.

Dacă în anii 1940 – începutul anilor 1950 în operele pictorilor și graficienilor accentul de bază se punea pe sfera exprimării lirico-eroice a idealului sovietic, în anii '50-'60 în arta grafică se va pronunța anume latura de cunoaștere, care până atunci era pe al doilea plan. Treptat, simbolul și metafora vor înlocui narațiunea exprimată și apreciată în mod direct.

De-a lungul activității sale creatoare, stilul de autor al plasticianului Igor Vieru a parcurs mai multe schimbări, cauza unora merită o cercetare separată. Observăm în primele ilustrații de carte, semnate de artistul plastic Igor Vieru în această perioadă, cunoașterea perfectă a principiilor stilului realist în abordările lirico-epice ale naturii. Prin mijloace artistice și materiale utilizate, ilustrațiile pot fi comparate și cu cele semnate de Boris Nesvedov, Leonid Grigorașenco, Ghennadi Zikov și alți graficieni de carte care au creat în acea perioadă în tehnica tușului cu peniță sau în acuarelă. Astfel sunt ilustrațiile artistului pentru „Povestiri” și „Povești” de Ion Luca Caragiale (1956, hârtie, tuș, colecția Muzeului

Național de Artă al Moldovei; colecția Muzeului Național de Istorie al Republicii Moldova) sau diverse forme stilistice de ilustrare a poveștii „Soacra cu trei nurori” de Ion Creangă (1955-1956, hârtie, acuarelă, guașă din colecțiile Muzeului Național de Istorie, sau tuș, linogravură) etc. Căutarea și studierea principiilor de stilizare plastică bazată pe valorile artei populare naționale se observă mai cu seamă în lucrarea „Soacra cu trei nurori” de Ion Creangă, creată de Igor Vieru în tehnica linogravurii.



3, 4. Igor Vieru. Ilustrații la povestea „Soacra cu trei nurori” de I. Creangă, 1955-1956. Hârtie, tuș; acuarelă

Având un diapazon larg de interese artistice, Igor Vieru a fost pasionat de pictură și grafică, inclusiv de pictura monumentală, arta neobizantină și creația meșterilor populari. Către anii 1960, unele aspecte și simboluri etnice sunt valorificate cu predilecție în lucrările pictorului. Astfel, mijloacele de expresie, cum era forma compozițională, maniera și tehnica, vor nuanța esența și doza prezenței acestor elemente în formula lor inedită. Semnificative sunt ilustrațiile lui Igor Vieru la operele clasicului literaturii române Ion Luca Caragiale (1956, 1959). Cu o impresionantă forță de expresivitate acestea reflectă imagini din creația marelui scriitor, descoperă cele mai tipice caractere și ambianta timpului (Лившиц, Чезза 1958: 120). Executate în tehnica tușului, sunt adresate stilisticii convenționale proprii manierei realiste. Artistul însă a creat și o altă variantă decorativă – în tehnica linogravurii, a poveștilor lui Ion Creangă. Plasticianul a ilustrat și „Tovarășul Vanea” de Samson Șleahu etc. Astfel, către anul 1960, Igor Vieru va demonstra măiestria coloristică în procesul de idealizare plastică a formelor de reflectare a peisajului și personajului basarabeian datorită utilizării principiilor compoziționale monumentale provenite din arta populară, prin desenele în acuarelă cu ilustrații la operele scriitorilor moldoveni.

Creația grafică și ilustrativă a lui Igor Vieru s-a dezvoltat atât prin forme lirice, cât și monumentale, care pot fi apreciate ca cele de idealizare, în sensul tratării narațiunii și simbolului literar. Analizând opera pictorului, observăm în mod paralel elementele utilizate prin maniera tipică picturii de șevalet sau graficii de carte (în acuarelă, guașă sau tuș) în tradiția artei academice și o trecere bruscă, manifestată în mod simultan, la absolut alt limbaj, utilizând tehnica linogravurii pentru ilustrațiile la „Soacra cu trei nurori” de Ion Creangă.

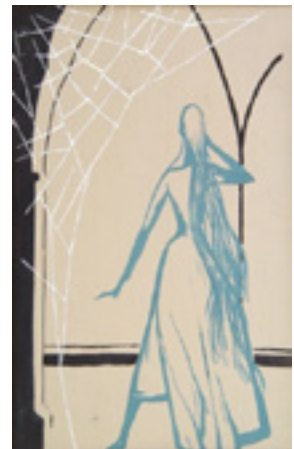


5, 6, 7, 8, 9. Igor Vieru. Ilustrații la „Povești” de Ion Creangă, 1955/1981. Hârtie, linogravură/guașă. Colecția Muzeului Național de Literatură „M. Kogălniceanu”

În 1956 a ieșit de sub tipar „Soacra cu trei nurori” de Ion Creangă în varianta apropiată ca limbaj de creația lui Leonid Grigorașenco. Pe lângă fondul descriptiv artistul acordă atenție elementelor folclorice, aplicate cu gust, precum și organizarea plastică a paginii (Бобернага 1982: 20). Cunoaștem și altă formă de realizare plastică, utilizată în ilustrații în tehnica linogravurii, în care stilul artistului se apropie de cel decorativ, izvorât din arta populară. O altă sarcină, de șevalet, se evidențiază în lucrările lui Igor Vieru pentru cartea „Amintiri din copilărie” de Ion Creangă, pictate în ulei pe carton în 1955 și actualmente păstrate în colecțiile Muzeului Național de Istorie a Moldovei. Pitorescul povestirilor lui Ion Creangă este redat de grafician în „Inul și cămașa” (1960) prin accentuarea mișcărilor personajului principal, a unei femei, redată în procesul de cultivare și prelucrare a inului, „ca o zână bună și muncitoare, ocrotitoare a naturii...” (Бобернага 1982: 20), precum a menționat criticul Sofia Bobernaга în monografia consacrată creației lui Igor Vieru. Toate mișcărilor ei sunt plastice, line, muzicale, imprimând chipului feminin o solemnă monumentalitate. În acea perioadă de timp artistul a mai ilustrat „Ioan Vodă cel Cumplit” de Bogdan Petriceicu Hasdeu (1959), „Drâmba” de M. Gherman, „Făt-Frumos curcubeul” de Grigore Vieru, „În țara fluturilor” de Spiridon Vangheli (1960). Către anul 1960, Igor Vieru a demonstrat măiestria coloristică prin desenele în acuarelă sau guașă ce ilustrează operele scriitorilor moldoveni. Această măiestrie a fost bazată pe anumite generalizări, care apropie arta grafică a lui de arta pictural-monumentală. Însă, libertatea utilizării trăsăturilor penelului în calitate de umbră-lumină convențională sau raport cromatic însumă o cunoaștere desăvârșită a subtilităților desenului (în sens de anatomie, racursiu, clarobscur), descoperind esența talentului acestui mare maestru, care în orice formă de limbaj sau expresie plastică reușea să valorifice imaginea artistică și figura de stil. La cele remarcate mai adăugăm și ilustrațiile la „Balade” de Spiridon Vangheli (1965, hârtie, guașă, Muzeul Național de Etnografie și Istorie Naturală a Republicii Moldova), versuri de Nicolae Costenco (1966, hârtie, tuș), la „Duminica cuvintelor” de Grigore Vieru (1967, hârtie, guașă), lucrările didactice semnate de Stela Cemortan etc.

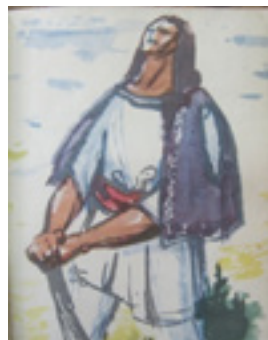
Către anii 1960, căutările plastice ale pictorului Igor Vieru adesea vor căpăta și alte conotații stilistice și semantice. Principiile monumentale de abordare a formelor și volumelor în colaborare cu elemente decorative se vor resimți și în grafica de carte semnată de pictor. Deși mai multe ilustrații ale sale aveau dimensiuni miniaturale, schemele poziționale, principiile de formal-stilistice liniare, tonale și coloristice adesea au o doză anumită de monumental.





10, 11. Igor Vieru. Ilustrații la culegerea de poezii de M. Eminescu, 1964. Hârtie, guașă. Colecția MNAM

În 1965, Igor Vieru a ilustrat volumul „Poezii” de Mihai Eminescu. Ilustrațiile la creația lui Eminescu reprezintă un capitol valoros al graficii de carte cu această tematică, o parte dintre care au intrat în colecțiile Muzeului Național de Istorie; în 1966 – snoave populare moldovenești „Păcală și Tândală” (în creion și în tehnica linogravurii). Creația pictorului reprezintă unul dintre cele mai valoroase exemple de căutare a paradigmei naționale în arta graficii de carte și cultura autohtonă. Operele artistului fac parte din patrimoniul muzeal național, devenind un model al esteticului în arta graficii de carte.



12. Igor Vieru. Ilustrație la „Păcală și Tândală”, 1966. Hârtie, linogravură, guașă. Colecția MNAM

13. Igor Vieru. Ilustrații la cartea „Limba noastră” de A. Mateevici, 1960

14. Igor Vieru. Ilustrații la povestea „Capra cu trei iezi” de I. Creangă, anii 1960-1994. Hârtie, acuarelă, guașă

Sesizăm trăsăturile lirice și monumentale, o stilizare virtuoză a elementelor decorative în ilustrațiile semnate de Igor Vieru la poezia eminesciană, la cartea „Limba noastră” de Alexe Mateevici (1960), la povestea „Capra cu trei iezi” de Ion Creangă (anii 1960 și reeditată în anii 1990), la cartea „Băiețelul din coliba albastră” de Spiridon Vangheli (1962-1964, colecția MNAM), „Păcală și Tândală” (1966, hârtie, linogravură, colecția MNAM) sau la „Abecedar” (anii 1970, colecția Muzeului Național de Istorie al Republicii

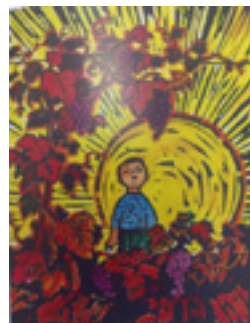
Moldova), „O istorie vânătorească” de Ion Constantin Ciobanu (1976), „Guguță, căpitan de corabie” de Spiridon Vangheli (1977), „Vasile Porojan” de Vasile Alecsandri (1978), „Povestea omului leneș” de Grigore Botezatu (1987) etc. Fiecare din aceste exemple descoperă talentul, măiestria și trăsături diverse și inedite ale mijloacelor artistice descoperite de plasticianul Igor Vieru.



15. Igor Vieru. Ilustrație la cartea „Băiețelul din coliba albastră” de Spiridon Vangheli, 1962-1964. Hârtie, guașă. Colecția MNAM

16. Igor Vieru. Ilustrație la „Vasile Porojan” de Vasile Alecsandri, 1978. Hârtie, acuarelă. Colecția Muzeului Național de Istorie al Republicii Moldova

17. Igor Vieru. Ilustrație la „Povestea omului leneș” de Grigore Botezatu, 1987. Hârtie, guașă



18. Igor Vieru. Ilustrație la „Guguță, căpitan de corabie” de Spiridon Vangheli, 1977. Hârtie, guașă. Colecția Muzeului Național de Istorie al Republicii Moldova

19. Igor Vieru. Ilustrație la „Povestea lui Harap Alb” de Ion Creangă, 1973. Hârtie, guașă. Colecția Muzeului Național de Etnografie și Istorie Naturală a Republicii Moldova

20. Igor Vieru. Ilustrație la cartea „În țara fluturilor” de Spiridon Vangheli, 1960. Hârtie, lino-gravură color. Colecția Muzeului Național de Etnografie și Istorie Naturală a Republicii Moldova

21. Igor Vieru. Ilustrație la „Mama” de Grigore Vieru, 1975. Hârtie, guașă, pastel. Colecția Muzeului Național de Literatură „M. Kogălniceanu”.

La finele vieții, în perioada dificilă de boală teribilă, Igor Vieru își dorea să găsească forțe ca să facă două tripticiuri: „Miorița” și „Don Quijote”. „Harap Alb”, în viziunea maestrului, e un Don Quijote al nostru. „Asta este a doua *Mioriță*, fiindcă aicea unde moldovanul nu ridică mâna să se apere, el se mulțumește cu soarta parcă, parcă o prescriere, înțelegi tu? Și dincolo – Harap Alb. Ceea ce observ eu la Creangă acesta al nostru? Cine este acest Harap Alb? Un copilandru. Așa-i!?” (Beșleagă 2020: 37). Aceste idei ale artis-

tului s-au reflectat și în ilustrațiile semnate de către Domnia Sa. Graficianul Igor Vieru vedea copilăria în orice concepție creatoare, în orice formă de exprimare a realității, știa să accentueze partea lirico-dramatică și marea taină existențială în diverse formule plastice izvorâte din adâncul istoriei culturii poporului său.

Omul și natura; omul și pomul; poemul, legenda, balada, povestea; copilăria, educația și maturitatea sunt subiecte esențiale ale creației sale. De aceea, probabil, multe opere ale sale au un caracter sintetizat sau chiar universal, pot fi văzute deopotrivă ca o pictură murală sau de șevalet și ca o ilustrație de carte cu aceeași compoziție, desen și valoare artistică.



15, 16, 17. Igor Vieru. Copertile cărților cu „Povestea lui Harap Alb” de Ion Creangă în diverse ediții (1973, 1981, 2011) și coperta la „Călin” de Mihai Eminescu (1977, 2016)



18. Igor Vieru. Ilustrație la „Călin” de Mihai Eminescu, 1977. Hârtie, guașă. Colecția Muzeului Național de Istorie

„Așa cum eu nu mă pot apropia de *Luceafăr* să ilustrez, așa mă gândesc că *Miorița* are s-o transforme cineva într-o piesă, într-o dramă shakespeariană, și are să fie citită și jucată pe toate scenele lumii, o să fie nemuritoare ca „Romeo și Julieta” sau ca „Hamlet”, dar atunci nu mai este *Miorița*, și dacă nu-i *Miorița*... nu-i nimic”, relatează artistul într-o conversație (Beșleagă 2020: 38). Pietatea față de valorile etnice în raport cu cele general umane sau universale caracterizează întreaga creație semnată de artistul plastic Igor Vieru.



Faptul că în prezent ilustrațiile semnate de Igor Vieru sunt reeditate în repetate ori la fel certifică valoarea lor incontestabilă, artistică și estetică, care accentuează în mod inedit profunzimea și esența lirico-monumentală a poeziei vieții și naturii.

#### Referințe bibliografice

**Beșleagă 2020:** Beșleagă, V. *Trei zile cu Igor Vieru*. Chișinău: Epigraf, 2020.

**Brigalda-Barbas 2006:** Brigalda-Barbas, E. *Igor Vieru*. Chișinău: ARC, 2006.

<https://www.moldovenii.md/md/people/997/>

**Spînu 2004:** Spînu C. *Imagine și mit: convergențe semiotice și axiologice în creația lui Igor Vieru*. Chișinău: Cartea Moldovei, 2004.

**Vieru 2021:** Vieru R. *Igor Vieru*. Album. Chișinău: Cartier, 2021.

**Бобернага 1982:** Бобернага, С. *Игор Вьеру*. Кишинэу: Литература Артистикэ, 1982.

**Гольцов 1970:** Гольцов Д. Книжная графика Советской Молдавии. Международная выставка книг, посвящённая 100-летию со дня рождения В. И. Ленина. Москва. ПК и О «Сокольники», 15 апреля – 5 мая 1970 года. Республиканское управление рекламы «Тимпул». Кишинёвская типография №2 Полиграфпрома Госкомитета Совета Министров Молдавской ССР по печати, 1970.

**Лившиц, Чезза 1958:** Лившиц, М.; Чезза, Л. *Изобразительное искусство Молдавии*. Кишинёв: Шкоала Советикэ, 1958.

#### Date despre autor:

**Victoria Rocaciuc**, doctor habilitat în studiul artelor, conferențiar cercetător, cercetător științific superior, Institutul Patrimoniului Cultural (Chișinău, Republica Moldova)

**E-mail:** [rocaciuc@gmail.com](mailto:rocaciuc@gmail.com)

**ORCID:** 0000-0002-5682-256X

# IMPLEMENTĂRI ALE METODEI LUI I.S.EFIMOV ÎN PLASTICA ANIMALIERĂ MOLDOVENEASCĂ

Ana MARIAN,  
Institutul Patrimoniului Cultural

## Implementation of I. S. Efimov's method in Moldovan animal genre

Faces of birds and animals are characteristic for the creativity of the Russian sculptor Ivan Semenovich Efimov (1878-1959). As for him, the creation of animalistic illustrations is not only sketches from nature, but also an expression of behavioral and emotional states close to human ones. Due to the fact that I.S. Efimov made many sketches for the zoos of Europe, his skill improved. This was demonstrated by his sketches, design and decorative items, in which the influence of folk Russian sculptural creativity was felt in various materials. Although the emotional states of Efimov's works were different from those found in the creativity of the animal sculptors Naum Epelbaum and Nikolai Gabzulin, the method of working with models from nature was introduced with success in Moldovan animalistic sculpture of small forms.

**Keywords:** sculpture, method, study, design and decorative objects, Russian folk sculptural art, materials and techniques.

Chipurile de păsări și animale sunt caracteristice creației plasticianului Ivan Semionovici Efimov (1878-1959) (Матвеева 1965: 5-7). Pentru el, imaginile animaliere nu sunt doar observări din natură, ci sunt și expresia stărilor comportamentale și emoționale apropiate de cele umane.

Inițial, creația lui I.S. Efimov combină genul animalier și pictura (Матвеева 1965: p. 12). El creează picturile *Cal. „Noaptea”* (1904) și *Cal. „Zorile”* (1906), în care chipurile de animale domină compozițional și conceptual. Desenele sale redau animalele în mediul lor firesc – *Măgărușii* (1908). Printr-o linie continuă, plasticianul subliniază contururile unui *Hipopotam* (1913). Cu ușoare hașurări haotice el conferă volum lucrării.

O reprezentare stilizată cu datare necunoscută este cea cu denumirea *Cocoș*. Lucrată în creion colorat și tuș, schița redă principalele caracteristici ale păsării, relevând și dispoziția ei.

Datorită faptului că I.S. Efimov a efectuat studii în grădinile zoologice din Europa, măiestria lui este în continuă creștere (Ефимов 1977: 87-93). Acest fapt ne-o demonstrează schița *Râsul* (1931), în care linia continuă, totodată și fluidă, conturează formele animalului, iar punctele și liniile de pe corp redau blana sa. Totuși, autorul nu abandonează schițele și desenele din natură. Linia ușor întreruptă și petele sporadice de ton pun în valoare chipul unei *Capre* (1933).

Fuziunea graficii de carte cu genul animalier se revarsă în două file grafice: *Porc sub stejar* și *Berbec* (ambele din 1934). Chipurile de animale și păsări sunt tratate prin forme de culoare neagră intensă, care permit evidențierea contururilor.

Interdependența genului animalier cu designul în creația lui I.S. Efimov poate fi observată în lucrarea *Lebădă. Schiță de havuz* (1933). Formele păsării sunt stilizate și amintesc desenele copiilor. Acest procedeu plastic conferă compoziției artistism și originalitate.

Legătura cu arta decorativă în creația plasticianului poate fi atestată prin lucrarea *Farfurie de serviciu pentru copii* (1934), în care capul zebrei este la unison cu linia dezinvoltă de pe marginea farfuriei. De asemenea, legătura strânsă a genului animalier cu artele decorative (Ефимов 1977: 151-154) poate fi sesizată din plin în *Platoul decorativ Țăpușor* (1934), în care chipul animalului domină spațiul central, iar fundalul reprezintă un peisaj multicolor. Fiind din aceeași serie, *Platoul decorativ „Gâște”* (1934) redă, prin contrastul alb-negru cu mici accente de galben, o scenă inspirată din cotidian.

Sculptura face corp unic cu grafica prin așa schițe cum ar fi *Pești. Schiță pentru grafică sculpturală* (?). Autorul reușește să combine linia grafică cu cea sculpturală, creând în stilul său propriu *Lama cu puiul ei* (1950) și *Antilopele* (1952).

Deseori, însă, desenele sculptorului, executate pentru lucrări în material (Ефимов 1977: 115-118), devin opere cu un pronunțat caracter individual și independent, cum este desenul *Pumă rozând*, executată pentru o sculptură ronde-bosse, sau *Cal de mare* – schiță pentru o lucrare din sticlă turnată. În ultima, desenul evidențiază și caracteristicile sticlei, material în care va fi turnată lucrarea.

Un struț din lucrarea *Cazuar* (1939) cucerește prin grația mișcărilor și periajul redat cu lux de amănunte, iar un *Leopard* (1939) se face remarcat prin linia ușoară de contur și punctele diverse ca formă, prin care autorul redă blana animalului. Cunoscând, probabil, desenele în spiritul modernismului, în special, cele ale lui Pablo Picasso, I.S. Efimov lucrează, și el, mai liber și degajat, astfel ca în lucrarea *Boi în Spania* (1934). Schița *Antilopa* (1928) este redusă, de fapt, la contururile și formele inițiale, amintind o producere preistorică. Pe când lucrarea *Gazelă* (1928) și altele ne conduc la ideea că în creația grafică animalieră I.S. Efimov nu urmează o linie de evoluție logică și continuă, lucrările sale fiind interpretate diferit pe parcursul întregii sale vieți artistice (Нейман 1951: 15). Așa este și *Sobolul* (1936), lucrat în tuș cu pensulă, care redă caracterul animalului prin poza sa.

Designul face corp unic cu genul animalier în obiectul *Bufnițe. Suport pentru cărți* (1933), în care chipul păsării înțelepciunii servește în scopuri decorative.

Influența creației populare (Ефимов 1977: 158-159) o sesizăm în lucrarea sa *Cal. Jucărie populară* (?), care redă caracteristicile formelor și decorului specific artei populare rusești. O legătură neobișnuită cu arta culinară este remarcată în lucrarea *Turta „Pasăre”* (1925), în care arta populară face corp unic cu bucătăria națională rusească.

Astfel, desenele cu tentă de realism și stilizare (Тиханова 1980: 9) ale sculptorului I.S. Efimov au contribuit la reliefa caracteristicilor lucrărilor realizate în diverse materiale (Ефимов 1977: 119). Printre primele sale lucrări este cea cu genericul *Mieluț* (1912), care redă puiul de animal abia născut ținându-se încă nesigur pe piciorușe. Tandrețea acestei imagini atinge cote maxime prin modelarea iscusită a formelor.

Liniștea și pacea din această imagine, *Mieluț* (1912), se preschimbă în imagini pline de agresivitate, cum ar fi *Fiara* (1915), în care se lecturează clar firea animalului răpitor. Pe când într-o lucrare anterioară, *Puma* (1908), animalul sălbatic apare obedient și calm.

Vigoarea animalelor sălbatice, cum ar fi cea din lucrările *Bizon* (1913) și *Cerb* (1912,

relief), demonstrează, prin prelucrarea iscusită a lemnului, firea acestor mamifere, redată prin forme masive, amorfe.

Redarea animalului-simbol, precum este lucrarea *Taur de aur* (1912), ne amintește de subiectul biblic cu Moise și exodul evreilor din Egipt. Autorul redă frumusețea fizică a acestui animal, modelat, conform legendei, de meșterii evrei. Sculptorul repetă acest subiect în lucrarea *Bou* (1923), redând vigoarea, forța și demnitatea acestui animal.

Stihia marină este redată cu succes de sculptorul I.S. Efimov în celebra sa lucrare *Delfin* (1935). Compoziția include figura unui delfin lângă o sferă din sticlă, ce reproduce spațiul marin. Această imagine a apărut în urma unor căutări de durată. Printre etapele realizării putem urmări o compoziție cu denumirea *Peștele* (1927), în care autorul explozează posibilitățile materialelor pentru a reda peștele în stihia care îi este proprie.

Formele „baroce”, ponderabile, pot fi sesizate în lucrarea *Curcan* (1927), iar cele din compoziția *Dimineața* (1932) redau, puternic stilizat, formele unui cocoș care cântă în zori. Alt aspect este prezentat în lucrarea *Șoim încătușat* (1927), în care libertatea păsării răpitoare este limitată de om. *Struțul* (1935), însă redă eleganța păsării în mișcare.



Efimov I.S. *Dimineața. Cocoș* (1932)

*Girafa* (1938) în interpretarea lui I.S. Efimov reprezintă plasticitatea formelor și grațiozitatea mișcării ei. La redarea acestui animal recurge și tânărul sculptor din Republica Moldova Vladislav Șevenco (1970-1991). Din punctul de vedere al anatomiei plastice, girafele sculptorului moldovean nu cedează elaborărilor lui I.S. Efimov, fiind și ele pline de grație.

Altă tematică este elaborată de I.S. Efimov în compoziția *Jocul cerbilor* (1933). Această compoziție decorativă conține imagini stilizate de cerbi jucându-se. Compoziția sus-amintită vine în contrast cu starea emoțională din compoziția sculptorului Nicolae Gabzulin din RSS Moldovenească. Animalele din lucrarea sa *Țapii de munte. Neliniștea* (1961, lemn) sunt cuprinse de o stare redată de sculptor psihologic reușit – neliniștea, care vine în opoziție cu vivacitatea și libertatea cerbilor lui I.S. Efimov.

Totuși, stările de agresivitate specifice creației lui Nicolae Gabzulin se atestă și în creația lui I.S. Efimov. Spre exemplu, lucrarea sa *Lupta cerbilor* (1936), care nu cedează din dramatism lucrărilor lui Nicolae Gabzulin. Animalele redată în luptă nu exprimă momente negative, cum ar fi ura.

De asemenea, I.S. Efimov „se înrudește” cu sculptorul moldovean Naum Epelbaum prin lucrări cu chipuri de cerbi, cum ar fi *Tur* (1950) și *Antilopa gnu* (1963, ceramică, email). Ambele imagini tratează frumusețea formelor exterioare ale acestor mamifere gingașe.

În aceeași ordine de idei, I.S. Efimov recurge și la stilizări care induc aspect „grafic” imaginilor, cum ar fi lucrarea *Cerb* (1933). Formele sunt reduse la o linie îngroșată, care conturează imaginea stilizată a animalului. Sculptorul recurge la experimente cu forma și tehnicile în lucrarea *Berbec* (1938), în care animalul este redat printr-o linie ondulată de sârmă, ce conturează formele animalului situat pe un postament de piatră naturală. Astfel, I.S. Efimov utilizează posibilitățile „grafice” ale liniei în crearea unor opere de rezonanță.

Sculptorul recurge și la explorarea faianței. În lucrarea *Leopard* (1936) animalul apare relaxat. Autorul relevă și caracterul agresiv al acestui animal răpitor. Această sculptură a fost precedată de lucrarea *Zebra* (1927, faianță) (Тиханова 1990: 24), care, datorită colorării în dungi și mișcării jucăușe a animalului, capătă o atractivitate deosebită.

Cu totul altă dispoziție este reflectată în lucrarea *Calul* (1939, ceramică) a lui I.S. Efimov. În comparație cu *Calul bătrân* (1979, ceramică) al lui Naum Epelbaum, care redă neputința și suferințele bătrâneții, *Calul* (1939) lui I.S. Efimov este redat la vârsta tinereții, plin de forțe și expresivitate ca imagine.



Efimov I.S. *Pisica cu sferă* (1936)

Una dintre cele mai cunoscute lucrări ale lui I.S. Efimov, *Pisică cu sferă* (1935, faianță) (Тиханова 1990: 24), redă exhaustiv firea acestui animal domesticit de om, dar

care mai păstrează caracterul unui animal sălbatic. Sfera, atribut al reprezentării leilor în sculptura monumentală, devine un atribut și al sculpturii de șevalet, contribuind la relevarea dispoziției în această compoziție.

O altă lucrare memorabilă creată în faianță, *Căprioara și puiul ei* (1929), este cu totul deosebită prin formele unghiulare, stilizate, dar care păstrează candoarea formelor realiste. Tematica maternității în sculptura animalieră este specifică și sculpturii din RSS Moldovenească. Astfel, Naum Epelbaum recurge la acest subiect în lucrarea sa de plastica formelor mici, *Leoaică cu leuț* (1969, lemn). Aceleași sentimente înălțătoare, specifice și omului, sunt redată mai puțin frecvent de sculptori, această tematică fiind una specială, care necesită abilități deosebite.

În anii grei ai celui de-al Doilea Război Mondial, I.S. Efimov creează o compoziție în care redă dorul și aspirațiile sale pentru pace – *Kalmâkă cu mînz* (1943, teracotă). Lucrarea reprezintă o scenă de gen din viața pașnică.

Din aceeași perioadă datează și un *Urs alb pe ghețar* (1940, faianță). Animalul este redat în exasperare, plutind pe ghețar și parcă străduindu-se să-și păstreze echilibrul.

I.S. Efimov lucrează frecvent și în lemn. Din rândul lucrărilor în lemn vom remarca câteva: *Mistrețul* (1926), suprafețele căruia redau musculatura, și *Ursoaica* (1927), redată, și ea, în suprafețe geometrice care subliniază iscusit contururile formelor sale.



Efimov I.S. *Zebra* (1927)

Sculptorul recurge la unificarea chipului omului și peștelui în lucrarea *Selina* (Rusalka, Bregovița) (1923). Datorită soluției plastice reușite, și, parțial, datorită prelucrării iscusite a sticlei, autorul obține un chip expresiv și memorabil.

Ca și V.A. Vataghin, I.S. Efimov, împreună cu sculptorii animalisti B. Siblevski și G. Popandupulo, creează lucrarea monumentală *Cerbul* (1951, bronz), pentru un *Havuz la Casa de odihnă de la Morozovka, împrejurimile Moscovei*. Cerbul este redat maiestuos, asemenea unui rege al naturii, întregu-i chip exprimând dominanță și superioritate.

I.S. Efimov creează și niște *Basoreliefuri pentru un stâlp din vestibulul Gării Iaroslavl din Moscova* (1947), în care diverse animale sunt redată în stihiiile specifice lor. În

colaborare cu arhitectul A. Auhleadev, sculptorul realizează *Havuzul „Sud” de la Gara fluvială din Himki* (1935, cupru forjat și sticlă), compoziție în care delfinii jucăuși sunt reprezentați în momentul în care fac salturi deasupra suprafeței apei.

Către anul 1937, sculptorul creează în domeniul compoziției tematice chipuri de animale și om, cum ar fi compoziția *Pescar cu pește* (1937), în care exagerează „ca și orice pescar” mărimea peștelui prins. Compoziția *Pești în năvod* (1937) pare a fi una modernistă ca viziune, dar care păstrează prea mult realism.

În același an, 1937, I.S. Efimov lucrează și o mască în majolică, *Cap de leu*. Anume colorarea și jocul de lumini pun în valoare acest chip fioros de animal.

Spre sfârșitul vieții sale, I.S. Efimov creează compoziții decorative, cum ar fi *Antilope* (1952, bronz) și *Căprioară cu puiul ei* (1950, bronz). Ambele realizate cu suportul lui G. Popandupulo, aceste reliefuri cu goluri („сквозные рельефы”) sunt dovada măiestriei incontestabile a sculptorului. Referitor la aceste reliefuri, el menționa: „În tendințele către reliefurile cu goluri eu nu sunt singur – mă alimentez din izvoarele sculpturii populare” (Ефимов 1969: 11).

Creația lui I.S. Efimov demonstrează spiritul său creativ, forța rațiunii și inteligența, precum și atitudinea emoțională față de chipurile create. Maestrul scria: „Studiind animalele, înțelegi mai bine oamenii” (Ефимов 1969: 10).

#### **Referințe bibliografice**

**Ефимов 1969:** Ефимов А. Народный художник РСФСР скульптор Иван Семенович Ефимов. Москва: «Советский художник», 1969, 25 стр., илл.

**Ефимов 1977:** Ефимов И.С. Об искусстве и художниках. Москва: «Советский художник», 1977, 424 стр., илл.

**Матвеева 1965:** Матвеева А.Б. Иван Семенович Ефимов. Москва: «Советский художник», 1965, 83 стр., илл.

**Нейман 1951:** Нейман М. Скульптор И.С. Ефимов. Москва: «Советский художник», 1951, 55 стр., илл.

**Тиханова 1980:** Тиханова В.А. Анималисты России. Москва: «Советский художник», 1980, 9 стр., илл.

**Тиханова 1990:** Тиханова В.А. Лик живой природы. Москва: «Советский художник», 1990, 240 стр., илл.

#### **Date despre autor:**

**Ana Marian**, doctor în studiul artelor, cercetător științific superior, Institutul Patrimoniului Cultural (Chișinău, Republica Moldova)

**E-mail:** [anisoara-marian@yandex.ru](mailto:anisoara-marian@yandex.ru)

**ORCID:** <https://orcid.org/0000-0002-1530-0765>

# ȘARJA PRIETENEASCĂ – UN CAPITOL APARTE ÎN CREAȚIA PICTORULUI GLEBUS SAINCIUC

Lucia ADASCALIȚA,  
Institutul Patrimoniului Cultural

## Friendly „portrait caricature” - a special chapter in the creation of painter Glebus Sainciuc

The artistic activity of the painter Glebus Sainciuc has manifested itself over the years in several genres of creation such as painting, the art of masks made in the papier mâché technique, caricature, and also a vast gallery of friendly „portrait caricatures”. In the Republic of Moldova, until the beginning of the 1960s, the „portrait caricature”, as a separate typological unit of caricature, was present in exhibitions and in the written press from case to case. The frequent and unique appearance of friendly „portrait caricature” starting in 1963, signed by Glebus Sainciuc in the literary and political-social magazine *Nistru*, the newspapers *Cultura*, *Tinerimea Moldovei*, *Cultura Moldovei*, *Moldova Socialista*, *Tineretul Moldovei*, *Literatura si Arta*, is remarkable. Skillfully using pen and ink, pencil and crayon, the artist often created „portrait caricatures” seen from different angles – face, profile, three-quarters, or the whole human figure. The images were artistically created by freely drawn lines, sometimes also by means of tonal spots that were meant to emphasize certain physical or psychological features. As a result, through the impressive number of „portrait caricatures” dedicated to writers, poets, directors, and epigrammatists Glebus Sainciuc made a valuable contribution to the initiation and development of „portrait caricatures” in the satirical graphics in the Republic of Moldova.

**Keywords:** portrait caricature, caricature, grotesque, line, tonal stain, writers, poets, epigrammatists.

Arta plastică cuprinde o mare diversitate de genuri, iar grafica satirică ocupă un loc special printre acestea. O varietate tipologică a grafici satirice este șarja. Termenul „șarjă” din limba franceză – „charge” – înseamnă „încărcătură” (Самойлов 1981: 32). DEX-ul definește șarja ca „a înfățișa într-o formă caricaturală, a exagera (în redarea unui personaj, a unei idei)”, iar literatura de specialitate menționează că șarja este o imagine satirică binevoitoare, mai mult seamănă cu un zâmbet prietenos care își pune drept scop să-i facă pe oameni fericiți, să-i facă să râdă și poate chiar să-i facă să-și analizeze comportamentul sau unele trăsături de caracter (Sherry 1987: 22; Айнутдинов 2008: 25). În acest sens, confirmare sunt spusele lui Jacques Riffault, potrivit cărora imaginile umoristice presupun „o atitudine existențială care implică să știi să râzi de tine. Pe de o parte, aduce un aspect nou percepției obișnuite; pe de altă parte, joacă un rol esențial în echilibrul persoanei și diminuează tensiunea” (Grădinaru 2021: 77).

În grafica satirică din Republica Moldova șarja a fost exersată pe parcursul anilor merituos de către Glebus Sainciuc (1919-2012), care la începutul celui de-al șaptelea deceniu realizează și publică intensiv portretele șarjate ale cunoscuților artiști plastici, scriitori,



poeți, compozitori, interpreți, regizori etc. S-ar părea că personalitatea acestora este cel mai puțin favorabilă domeniului satiric, dar iată că Glebus Sainciuc demonstrează contrariul prin utilizarea unei maniere originale de portretizare cu deformări binevoitoare. Cu privire la șarjele realizate de către plasticianul Glebus Sainciuc, K. Şişkan scria în articolul intitulat „В мире улыбок Саянчука”/„În lumea zâmbetelor lui Sainciuc” din revista *Drujba narodov*: „... iată această mapă groasă pe care stăpânul o păstrează cu grijă la fundul unui sunduc. În ea sunt păstrate sute de șarje. Pe fiecare din ele este autograful „modelului”. Acestea sunt realizate în diferite maniere, colorat, generos, creativ îndrăzneț” (Şişkan 1969: 282). Vorbind despre stilul de realizare a șarjelor protagonistului, Dmitri Goltsov menționa: „Maniera proprie constă în detașarea de la faptele logice și opinia publică ce vizează modelul/personajul în vederea utilizării punctului de vedere subiectiv și a impresiei externe despre personalitatea acestuia” (Goltsov, Zevina, Livshits 1967: 235-236).

În anul 1963, pe paginile primului număr al revistei literare și politico-sociale *Nistru*, la rubrica „Satiră și umor”, sunt publicate șarjele realizate de către Glebus Sainciuc la adresa scriitorilor Petru Cărare, Andrei Lupan, Petrea Darienco, Constantin Condrea, Iurie Barjanschi, Valentin Roșca, Ana Lupan, Lidia Mișcenco, Vera Malev, Ariadna Șalari, Raisa Lungu ș.a (Fig. 1). Aceste șarje sunt realizate cu ajutorul liniei trasate liber și uneori a petei tonale, care are menirea de a pune în valoare anumite trăsături fizionomice și relația acestora cu trăsăturile de caracter. Plasticianul apelează la principiul grotesc în vederea evidențierii caracterului personajului. În vederea reliefării trăsăturilor exterioare, portretistice, pictorul apelează la linii de aceeași grosime ce modelează forma. Iar structura liniară și expresia privirii oferă posibilitatea de a reprezenta starea lăuntrică, emoțională a scriitorilor.

La Expoziția „Măști. Șarje” a pictorului Gleb Sainciuc, vernisată în anul 1963 în incinta Muzeului Republican de Arte Plastice, au fost prezentate publicului larg o galerie de portrete șarjate a următoarelor personalități: poeții Liviu Deleanu, Aureliu Busuioc, Petru Zadnipru, Victor Kocetkov, Anatolie Gugel, Nicolae Costenco, scriitorii Ion C. Ciobanu, Ion Druță, Igor Crețu, artista Valentina Izbeșciuc, artista Domnica Darienco, pictorii Igor Vieru și Leonid Grigorașenco și regizorul Valeriu Cupcea (Fig. 2). Caracteristic pentru aceste șarje este faptul că ele sunt realizate prin exersarea diverselor mijloace artistice – tuș și cariocă. Totodată, se observă implicarea mijloacelor grafice, precum punctul, linia, hașura, pata tonală, cu scopul de a sugera atmosfera, textura, spațialitatea. Iar prin implicarea vădită a principiului exagerării pictorul izbutește să prezinte cu credibilitate trăsăturile faciale, care îi fac deosebiți sau chiar unici pe aceste personalități. Șarjele date se evidențiază prin încărcătura expresiilor, structura compozițională, profunzimea psihologică și caracterul realist. Spre exemplu, șarjele dedicate regizorului Valeriu Cupcea, poetului Aureliu Busuioc și artistei Valentina Izbeșciuc par a fi o replică a măștilor lucrate în *papier mâché*, cu ochi proeminenți și chipuri conturate cu linii îngroșate. Comparativ cu alte șarje din palmaresul artistic al maestrului Glebus Sainciuc, cele din expoziție, care au fost tipărite și pe paginile revistei *Nistru* (nr. 2 din 1963), vin să pună în lumină o suită întreagă de emoții pozitive emanate de chipurile brăzdate de semne ale experienței profesionale, de priviri vii și încrezute în experiența profesională acumulată de-a lungul anilor. Toate aceste expresii artistice sunt promovate și de tehnica picturală utilizată larg de către pictor.

Aceeași manieră de realizare plastică este specifică portretelor șarjate ale academicianului Andrei Lupan, actorului Dumitru Caraciobanu și al compozitorului Vasile Zagorschi (Tulnic 1963: 3).

De remarcat, în același număr al revistei *Nistru* a apărut șarja realizată de Lică Sainciuc (fiul), în care este reprezentat chipul lui Glebus Sainciuc (tatăl). Aceasta, la prima vedere, pare a fi o simplă schiță, realizată din câteva linii subțiri, trasate parcă dintr-o suflare, dar care la o analiză mai minuțioasă scoate în vileag exersarea mijloacelor plastice expresive cu impact simbolic care accentuează firea sentimentală a personajului – ochiul, reprezentat prin intermediul unei linii enigmatice. Sunt reprezentative detaliile: ridurile ce brăzdează fața și forma buzelor ce exprimă o notă de tristețe, multe trăiri, încercări și experiență de viață.

În acest context, trebuie remarcată simplitatea și expresivitatea prin intermediul cărora pictorul Glebus Sainciuc dezvăluie trăsăturile celor portretizați. Șarjele la adresa scriitoarelor Lidia Mișcenco, Vera Malev, Ariadna Șalari, Ana Lupan și Raisa Lungu surprind personajele în profil, până la umeri, într-o interpretare de un realism izbitor (Fig. 3). Acestea sunt realizate în maniera desenului liber, relaxat, în contur, utilizând hașura, liniile subțiri și onduloase sau pata tonală, pentru a reprezenta podoaba capilară a tinerelor doamne portretizate. Stările psihologice desprinse din aceste șarje sunt îngândurarea, timiditatea, tristețea și chiar regretul. Aceste stări sunt într-un frumos tandem cu versurile scriitoarelor, înșirate pe foaie, ce însoțesc ca o legendă și completează chipurile imortalizate de plastician cu însușiri de caracter.

În anul 1964, Glebus Sainciuc creează un colaj constituit din desene umoristice și șarje (Fig. 4). În această perioadă de timp creația artistului este destul de originală. Protagonistul, apelând la tehnica colajului, demonstrează abilități de operare cu forme, texturi, structuri și culori diferite. Printr-un proces introspectiv, Glebus Sainciuc ilustrează stările și emoțiile personale. Cadrul compozițional al colajului lucrării, fiind constituit din două părți, este tratat plastic armonios, având o încărcătură proeminent simbolică. Unul dintre compartimente desemnează noaptea prin suprafața de culoare neagră, unde se regăsesc multipli aștri cerești, iar cealaltă parte – ziua, fiind de culoare albă. În prima parte a lucrării se regăsesc șase imagini caricaturale decupate și ulterior lipite pe suprafața ce desemnează vizual cerul pe timp de noapte. Imaginile, realizate din linii continue și subțiri de culoare albastră, prezintă secvențe din noaptea ajunului de Anul Nou cu întâmplările și trăirile specifice acesteia: împlinire, bucurie, generozitate, gelozie, depășirea așteptărilor și posibilităților. Toate fiind încununuate cu imaginea alegorică și simbolică a anilor 1963 și 1964 – doi moși – care își transmit ștafeta „Pace”. În ce-a de-a doua parte a compoziției, organizată conform schemei cadenței ritmice de tact simplu, este utilizată abil modularea proporțiilor ce vizează dimensiunile șarjelor. Aici, pictorul, ca și în alte șarje, folosește contururile chipurilor și contrastul dintre suprafețele albe și cele de un albastru intens în vederea portretizării artistelor Domnica Darienco și Ecaterina Malcoci, a solistei Teatrului de Operă și Balet din Chișinău Maria Bieșu și a pictoriței Ecaterina Roman. Chipurile tinere și pline de energie sunt schițate cu ajutorul liniilor de contur, și ele mlădioase și pline de vervă, iar mândria, încrederea, forța lăuntrică, multitudinea aspirațiilor specifice unor personaje este redată prin intermediul posturii drepte, a bărbiei ridicate și a privirii pătrunzătoare. Pe când naivitatea, lirismul și optimismul firii omenești este valorificat prin accentele modeste realizate

prin punct și pată tonală. Cu toate că personajele sunt reprezentate până la umeri sau până la piept, pictorul Glebus Sainciuc nu ezită să prezinte și unele detalii, precum floare la piept, textura pieselor vestimentare sau bijuteriile și alte atribute care vin să ofere detalii despre apartenența socială și statutul acestor doamne. Analiza șarjelor în cauză oferă prilejul de a cunoaște trăsăturile de caracter ale tinerelor artiste.

În anul 1965, Glebus Sainciuc, prin intermediul șarjei, aduce un omagiu Maestrului Emerit al Artei din RSSM Vladimir Curbet, Artiștilor Emeriți Larisa Oprea, Tatiana Usaci, Ion Furnică, Antonina Galustean, Artistului Poporului din RSSM Spiridon Mocanu ș.a. (Fig. 5). Câteva dintre aceste șarje, alături de alte lucrări ale protagonistului, au fost prezentate în anul 1965 în cadrul Expoziției „Grecu M. Pictură. Sainciuc G. Șarje. Măști” în orașul Baku (AOSP, F. P-2906, inv. 3, d. 237, f. 122; Glebus Sainciuc. Bibliografie 1996: 78). Pentru a sublinia diversitatea plastică a trăsăturilor faciale ale personajelor, plasticianul a realizat imagini cu linii subțiri. Același procedeu a fost exersat și în fundal în perspectiva atingerii unui spațiu aerat, iar prin orientarea linilor în direcții diferite Glebus Sainciuc evidențiază diferite facturi și chiar culoarea materialelor. Pata de culoare este utilizată în vederea dezvăluirii volumului figurii. În același an, artistul publică o galerie de portrete șarjate a multiplelor personalități aflate în floarea tinereții, pe chipurile cărora se evidențiază munca asiduă, smerenia, dârzenia, mândria și aspirațiile spre care tind acestea. Iar expresivitatea ochilor și strâmbătura voită sau spontană a feței scot în vileag toate stările sufletești (Buzuleanu 1965: 6).

Se impun, prin originalitate și abordare deosebită, șarjele realizate cu prilejul desfășurării *Congresului al III-lea al Scriitorilor din RSSM* din 14-15 octombrie 1965. Se atestă că multiple dintre aceste șarje sunt de tip narativ, întrucât pictorul reprezintă nu doar portretul personajelor, dar și detaliile din spațiul înconjurător. Șarjele personalităților Ion C. Ciobanu, Mihai Cimpoi, George Meniuc, Ion Druță, Ion Podoleanu, Pavel Boțu, Vasile Coroban și Arhip Cibotaru sunt realizate în profil, până la umeri, până la brâu sau până la genunchi, fiind exersată reușit tehnica mixtă de îmbinare a elementelor plastice (Fig. 6). Această opțiune i-a oferit plasticianului posibilitatea de a prezenta conținutul scenelor cu încărcătura lor spirituală, culturală și socială. În aceste lucrări se observă un alt interes, unul mai viu, mai responsabil față de context, anturaj și interacțiunea personajelor cu acesta. Principiul de tratare a formelor este cel al exagerării, amintind de șarjele secolului al XIX-lea, or imaginea capului personajelor, fiind realizată supradimensionat, avea menirea de a pune în valoare caracterul discursurilor și a ideilor.

Este de menționat, că mai multe șarje ale plasticianului, văzând lumina tiparului pe paginile ziarelor *Tinerimea Moldovei*, *Cultura Moldovei*, *Moldova Socialistă*, *Večernii Kishinev* în anii 1963-1975, precum și în cadrul expozițiilor de grup sau personale din Odesa (1966), Chișinău (1969-1970), Moscova (1970) și L'vov (1973) oglindesc activitatea intensă a protagonistului în perioada dată (AOSP, F. P-2906, inv. 3, d. 237, f. 122; Glebus Sainciuc. Bibliografie 1996: 78).

Cu începere din anul 1970, paginile ziarului *Tinerimea Moldovei* prezintă cu regularitate șarje prietenești create de Glebus Sainciuc. Maniera artistică de realizare a acestora rămâne neschimbată. În șarjele acestei perioade, linia are un rol esențial, iar jocul dintre suprafețele albe și cele negre contribuie activ la stabilirea unor accente ce reliefează unele fațete necunoscute ale stărilor de spirit a celor șarjați. Astfel, în șarjele din anul 1971 pu-

tem analiza chipurile mulțumite de sine, împlinite și încrezătoare în viitor a lui Emilian Bucov, Petru Zadnipru, Aureliu Busuioc, Gheorghe Vodă, Grigore Vieru, Iosif Balțan, Liviu Damian, sau cele pline de curaj, voință și energie a tinerilor Leo Botnaru, Iulian Filip, Victor Moraru, Efim Tarlapan, Tatiana Zavalistaia, Mihai Mihov. De asemenea, se atestă și prezența șarjelor axate pe persoana oamenilor de rând, precum mulgătoare, învățătoare, studentă, casierită, chirurg, șofer ș.a. Chipurile acestora dau în vileag caracterul unor personaje din viața cotidiană.

În anii '60-'70 ai secolului XX, pictorul Glebus Sainciuc are o colaborare laborioasă cu scriitori și epigramiști, iar aceasta se încununează cu apariția edițiilor „Parodii” de Petru Cărare (Editura Cartea Moldovenească, 1965), „Cartea poeziei” de Aureliu Busuioc (Editura Cartea Moldovenească, 1974), „Parodii și epigrame” de Petru Cărare (Editura Cartea Moldovenească, 1976). Rolul pictorului în cadrul acestor ediții fiind cel de a realiza prezentarea grafică prin implicarea șarjelor făcute la adresa autorilor.

Cu începere din ce-a de-a doua jumătate a anilor '70, alături de ziarul *Moldova Socialistă*, ziarul *Večernii Kishinev*, revista *Kodri* și revista de satiră și umor *Chipăruș*, ziarul *Literatura și Arta* devine promotorul activ al șarjelor semnate de Glebus Sainciuc. În această ordine de idei, remarcăm pagina de satiră și umor intitulată sugestiv „La beciul vechi”, unde pictorul prezintă neobosit portretele unor noi personalități: pictorul Ion Jumati, actrița de teatru Eugenia Todorășcu, regizorii Ilie Todorov și Valeriu Gagi, operatorul Ion Bolboceanu, poetul Vasile Romanciuc și compozitorul Eugen Doga. Pictorul evidențiază transformările la nivel de trăiri și schimbări fizionomice care s-au produs în timp la Vladimir Curbet, Ion C. Ciobanu, Aureliu Busuioc, Emilian Bucov, Nicolae Sulac. Astfel, îi găsim pe paginile acestui ziar mai senini la față, cu privirea mai deschisă, trăirile vieții pronunțate prin ridurile de sub ochi și împlinirea personală evidențiată prin zâmbetul abia schițat.

Un interes deosebit trezește șarja de grup a savanților matematicieni de la Centrul de Calcul al Universității de Stat din Chișinău, apărută pe paginile ziarului *Literatura și Arta* în anul 1978 (Fig. 7). Aceasta este originală din punct de vedere compozițional, prin faptul că plasticianul lucrează cu planurile spațiale și organizează armonios elementele compoziționale constituite după procedeul de intersectare, încrucișare și întretăiere a liniilor și formelor. Luată împreună, toate șarjele și elementele decorative vin să producă o impresie de tact ritmic compus de înaltă tensiune. Profunzimea privirilor și înfățișarea personajelor șarjate evidențiază înalta capacitate de muncă a acestui colectiv și dorința lor de a se afirma pe plan profesional.

În anul 1981 vede lumina tiparului încă o ediție, rodul colaborării strânse pe care o au Glebus Sainciuc și Petru Cărare, cartea „Parodii”, ediția a II-a (Editura Literatura Artistică, 1981), care înglobează în sine și o multitudine de șarje ce au fost prezentate în cadrul *Expoziției creațiilor pictorului Glebus Sainciuc consacrată jubileului de 60 de ani din ziua nașterii* (1979).

Multitudinea și diversitatea șarjelor, prezentate în cadrul expozițiilor, publicate în edițiile periodice (și nu numai) în această perioadă de timp, se caracterizează prin faptul că ele dezvăluie nu doar asemănarea, dar și caracteristicile tipice ale personajului prin pătrunderea în esența caracterului său. Acestea denotă profunzime psihologică, spirit de observație, finețe, bogăție a conținutului. Plasticianul ține cont de micile amănunte care sunt aproape neobservabile de ochiul neexersat, dar care stau la baza atmosferei de redare a subiectului.

În acest context, Gh. Dimitriu scria: „Vorbind despre șarja lui Gleb Sainciuc, putem afirma, că ea pornește foarte mult din instinct și foarte puțin din calcul, susținută fiind de o bogată capacitate de realizare, pe care, de obicei, o condensăm în cuvântul – talent. Șarja – o epigramă în linii, unde artistul trebuie să povestească tot ce e de povestit despre subiectul său, cu mijloacele cele mai laconice – adesea într-o singură linie sinuoasă” (Dimitriu 1963: 63).

În acest context menționăm, că șarjele prietenești ale lui Glebus Sainciuc poartă pecetea unei înalte culturi de realizare plastică, iar de-a lungul anilor acestea au devenit, alături de măștile lucrate în tehnica *papier mâché*, o carte de vizită a plasticianului. Prezența șarjelor semnate de pictor pe paginile anumitor ediții periodice constituie marca de calitate a acestora.

După proclamarea independenței Republicii Moldova, șarjele lui Glebus Sainciuc continuă să apară, ce-i drept mai rar, pe paginile ziarului *Literatura și Arta*. Se observă apariția acestora în special în cazul omagierii sau a unei date importante din viața unei persoane din domeniul cultural, unde textul este însoțit de șarja semnată de Glebus Sainciuc pe marginea căreia se află și autograful pictorului, precum în cazul epigramistului Sergiu Cojocaru (nr. 45 din 5 noiembrie 1998).

Revista *Lanternă magică* publică adesea șarje semnate de Glebus Sainciuc, cele adresate actorilor Ion Puiu, Daniela Mudreac, Aurel Lupan, Emilia Lupan, Ion Marcoci, Margareta Resteu, Aurelia Bunescu și criticului de teatru Gheorghe Cincilei (1992), a actrițelor Mihaela Strâmbeanu, Angela Ciobanu, a actorului și regizorului Victor Ignat (1996). În anii 1991-1996, în ziarele *Tribuna* și *Mesagerul*, pictorul publică șarja poetei Leonida Lari și cele ale actorilor Veronica Savca, Anatol Pogolșa și Pavel Iațcovișchi. Maniera de realizare plastică rămâne neschimbată, iar pe alocuri se observă înclinarea spre utilizarea unor pete tonale mai vaste.

În toate aceste portrete șarjate observăm abordarea complexă, specifică măștilor, în care sunt luate în calcul, în egală măsură, caracteristicile portretistice, stările psihologice, dispoziția. Pe lângă faptul că prin intermediul acestor șarje plasticianul aduce în lumină universul spiritual al acestor personalități, lucrările grafice în cauză îndeplinesc funcția de informare și prezentare a actualității cotidiene.

În anul 2000 apare ediția intitulată „Pălăria gândurilor mele. Parodii din Basarabia” de Petru Cărare. Tot în anul 2000, la Editura Săgeata, iese de sub tipar ediția a III-a a cărții „Parodii” de Petru Cărare, iar în 2018 – cea de-a IV-a ediție, îngrijită de Editura Cartier. Pe paginile acestor ediții perindă aceleași șarje realizate de-a lungul anilor de Glebus Sainciuc, unele fiind reînnoite sau completate cu unele accente, precum este șarja la adresa lui Aureliu Busuioc. În cea din urmă carte, „Parodii”, ediția a IV-a, printre multitudinea de șarje create de Glebus Sainciuc se evidențiază șarjele la adresa personalităților de cultură Vlad Ioviță, Ion Vieru, Gheorghe Vodă, Nicolae Esinencu, Dumitru Matcovschi ș.a. Aici se observă înalta cultură profesională de îmbinare a veridicului cu artisticul. Aceasta evidențiindu-se printr-o pregnantă expresivitate artistică a liniilor îngroșate ce pun accent pe statutul persoanei, profunzimea privirii sau pe atributele ce desemnează domeniul profesat, precum și formelor libere, recognoscibile, ce reflectă senzațiile și trăirile celor portretizați. În șarjele făcute la adresa lui Ion Bolduma, Andrei Lupan, Emilian Bucov, Serafim Saka, Petru Zadnipru se observă surprinderea și redarea cu exactitate a gesturilor făcute dezinvolt de către protagoniști – momente pe care Glebus Sainciuc le utilizează cu

multă abilitate și originalitate în prezentarea teatrală a măștilor. Originală este și prezentarea grafică a copertei cărții „Parodii”, ediția a IV-a, deoarece aceasta cuprinde o serie întreagă de șarje extrase atent din conținutul cărții și care aici capătă culori vii, vibrante și contrastante în vederea valorificării aportului important pe care l-a adus Glebus Sainciuc memoriei culturale a țării. Și coperta ediției „Sub pălăria gândurilor mele. Parodii din Basarabia” nu este mai puțin originală, aceasta punând într-o scenă de tip carusel multipli scriitori și poeți cu toate obiectele de care sunt de nedespărțit și ale căror portrete sunt șarjate. Șarja de grup, plină de culoare și dinamism, prezintă într-o manieră umoristică seriozitatea demersului cultural pe care l-au demarat și îl susțin protagoniștii.

În anul 2023, Muzeul Național al Literaturii Române din Chișinău a inaugurat Expoziția și medalionul literar: Scriitorii promoției '70. Portret în grup. Pentru o perioadă de câteva luni în incinta muzeului sunt expuse lucrările scriitorilor din promoția anilor '70, în semn de omagiu. Pe lângă acestea, în expoziție au fost prezentate și șarjele făcute de Glebus Sainciuc de-a lungul vieții la adresa acestor scriitori. Mai cu seamă că șarjele erau prezentate în original, realizate pe bucăți de foi de desen sau din carnetul de notițe ale pictorului, unele adevărate schițe, altele lucrate în cariocă, tuș sau stilou până la aspectul lor final. Analiza acestora a permis constatarea faptului că pictorul Glebus Sainciuc găsea inspirație pentru crearea șarjelor la orice eveniment cultural sau întâlnire de suflet cu diferite persoane din diferite medii sociale și culturale, iar abilitățile sale profesionale incontestabile îi permiteau realizarea dintr-o suflă a unor portrete șarjate a căror profunzime și încărcătură emoțională depășesc orice aparență. Vom menționa că pictorul Glebus Sainciuc s-a dovedit a fi un observator subtil, care prin intermediul analizei și meditației a deslușit, a înțeles și a prezentat caractere umane.



Figura 1. Șarje în care sunt reprezentate chipurile scriitorilor și poezilor



Figura 2. Șarje prezentate în cadrul expoziției „Măști. Șarje” a pictorului Gleb Sainciuc din anul 1963 [7]



Figura 3. Șarjele la adresa scriitoarelor Lidia Mișcenco, Vera Malev, Ariadna Șalari, Ana Lupan, Raisa Lungu



Figura 4. Foaie grafică realizată în tehnica colajului



Figura 5. Șarjele dedicate Maestrului Emerit al Artei din RSSM Vladimir Curbet și ale artiștilor Larisa Oprea, Tatiana Usaci, Ion Furnică, Antonina Galustean, Spiridon Mocanu [12]



Figura 6. Șarje – Congresul III al Scriitorilor din RSSM [13]



Figura 7. Șarjă de grup – „Savanții matematicieni de la Centru de Calcul al Universității de Stat din Chișinău” [14]

### Referințe bibliografice

**Arhiva** : Arhiva Organizațiilor Socio-Politice a Republicii Moldova. F. P-2906, inv. 3, d. 237, f. 122.

**Buzuleanu 1965**: Buzuleanu V. Luminița studenților (desene de G. Sainciuc). În: *Cultura Moldovei*, nr. 21, 14 martie 1965.

**Dimitriu 1963**: Dimitriu Gh. O revelație: despre expoziția de șarje și măști a pictorului Gleb Sainciuc. În: *Tinerimea Moldovei*, 16 februarie 1963.

**Glebus 1996**: Glebus Sainciuc. Bibliografie. Chișinău: Muzeum, 1996.

**Grădinaru 2021**: Grădinaru A. Umorul în comediile franceze: a traduce fără a trăda emoția. În: *Studia Universitatis Moldaviae*, seria „Științe umanistice”, 2021, nr. 10 (150), p. 75-86. Disponibil on-line: <https://humanities.studiamsu.md/wp-content/uploads/2022/01/10.-p.-75-86-1.pdf> (vizitat 10.05.23)

**Nistru 1963 a**: Nistru, 1963, nr.1, pp. 147-150.

**Nistru 1963 b**: Nistru, 1963, nr.2, pp. 145-147.

**Nistru 1963 c**: Nistru, 1963, nr.3, pp. 152-154.

**Chipăruș 1964**: Chipăruș, 1964, nr. 1.

**Tulnic 1963**: Tulnic V. Ani revărsați în ore. În: *Moldova Socialistă*, nr. 23 din 27 februarie 1963.

**Sherry** : Sherry James. Four modes of caricature: reflections upon a genre. Disponibil on-line: <https://www.jimsherry.com/caricature.pdf> (vizitat 10.05.23)

**Cultura 1965 a**: *Cultura*, 1965, nr. 19, p. 3.



**Cultura 1965 b:** Cultura, 1965, nr. 29, p. 5.

**Literatura 1978:** Literatura și Arta, 1978, nr. 35, p.3.

**Айнутдинов 2008:** Айнутдинов А. С. Типология и функции карикатуры в прессе. În: Вестник Челябинского государственного университета, 2008, № 21, стр. 20-28. Disponibil on-line: <https://cyberleninka.ru/article/n/tipologiya-i-funktsii-karikatury-v-presse> (vizitat 10.05.23)

**Гольцов 1967:** Гольцов Д. Зевина А., Лившиц М. Очерки истории изобразительных искусств Молдавии. Кишинев: Картя Молдовеняскэ, 1967.

**Самойлов 1981:** Самойлов Л. С. Карикатура. Карикатурист. Читатель. Москва: Знание, 1981.

**Шишкан 1969:** Шишкан К. В мире улыбок Саинчука. În: Дружба народов, 1969, № 5.

**Date despre autor:**

**Lucia Adascalita**, drd, cercetător științific stagiar, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, Republica Moldova

**Email:** [lucia.adascalita@dip.utm.md](mailto:lucia.adascalita@dip.utm.md)

**ORCID** 0000-0003-1010-3380

# ОБРАЗНО-ТЕМАТИЧЕСКАЯ КАРТИНА В ТВОРЧЕСТВЕ ПЕТЕРБУРГСКОГО ЖИВОПИСЦА- МОНУМЕНТАЛИСТА А. В. БЕЛОВА

Дарья АНТИПИНА,  
Санкт-Петербургский государственный университет  
промышленных технологий и дизайна

## **Figurative and thematic painting in the works of the Petersburg monumental artist Alexander V. Belov**

Alexander V. Belov (born 1958) is one of the brightest representatives of the St. Petersburg realistic school of painting, but his works are still little researched. Working in all genres, the artist prefers figurative and thematic easel and monumental paintings. A. V. Belov has been teaching at Ilya Repin St. Petersburg Academy of Arts for more than 30 years and has trained a great number of professional painters.

The article is dedicated to easel paintings from different periods of the artist's work: 1990s (early period); 2000s and nowadays. Skillfully mastering the visual arts: the formal, figurative and plastic language of composition, classical drawing, the laws of color harmony, Aleksandr Vladimirovich touches on deep, philosophical themes, often resorting to allegory, symbolism, and allusion. However, the artist always remains in line with the academic, realistic tradition. The themes of his paintings are varied they include references to scenes from life, an understanding of Russian history, and philosophical and religious quests.

**Keywords:** painting, Russian realism, St. Petersburg school of painting, academic school of painting, plot painting.

Петербургский художник Александр Владимирович Белов (род. 1958 г.) – личность многогранная. Выпускник монументальной мастерской Ленинградского института живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина (Россия), он обращается ко всем жанрам и видам изобразительного искусства. Это универсальный художник. Ему доступно и монументальное творчество, и станковая картина. Среди монументальных объектов – росписи Храма Христа Спасителя в Москве (1999) (Кутейникова 2001); мозаики храма Сергия Радонежского в Мидранде, ЮАР (2002) (Кутейникова 2005); росписи Знаменского собора в Курске (2002); иконы для Князь Владимирского собора в Санкт-Петербурге (2004–2006); воссоздание росписей храма Петра и Павла в Петергофе (2010); убранства церкви Святого Пантелеймона в Большом Меншиковском дворце, Санкт-Петербург (2017–2018); иконостаса церкви Воскресения Христова в Екатерининском дворце Царского села (2018) и др. В станковой картине А. В. Белов преимущественно работает в технике масляной живописи, но иногда акварелью и другими материалами.

Истоки его творчества следует искать в **Астраханском художественном училище имени П. А. Власова**. Но в большей степени на формирование его творческой натуры повлияла учеба в Ленинградском институте живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина (ныне Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина). Обучаясь в мастерской под руководством народного художника СССР, академика А. А. Мыльникова (1919–2012), он впитал лучшие принципы и традиции отечественной монументальной живописи конца XX – начала XXI в. Выдающийся советский живописец разработал такую систему профессиональной подготовки художников-монументалистов, которая повлияла на последующие поколения учащихся института Репина. Формально-пластические подходы организации изобразительной плоскости, метод монументального рисунка, работа с цветом – вот основные принципы А. А. Мыльникова. Обучение в мастерской сопровождалось философскими беседами-диалогами, учитель старался донести до молодых художников высокие истины и смыслы, определить категории в искусстве и жизни, говорил о внутреннем и духовном, а не о внешнем. На первоначальном этапе творческого пути А. В. Белов отмечает также влияние петербургских художников-педагогов В. И. Суворова, И. С. Сорокина, И. Г. Уралова, А. Л. Королева. Именно они разъяснили ему секреты рисунка, научили объемно-пространственному мышлению, открыли информативность цвета. Художник считает, что к человеку пытливому информация приходит отовсюду.

Творчество А. В. Белова условно можно разделить на несколько периодов: 90-е гг. (ранний период); 2000-е гг. и наши дни. По окончании Института живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина в 1990 г. живописец получил бронзовую медаль Академии художеств за картину «За Русь Святую» (ил. 1). Остановимся на ней подробнее, так как именно диплом для многих художников является отправной точкой для дальнейшего творчества. Дипломная работа явилась итогом долгого и многотрудного пути становления художника. Монументальная роспись «За Русь Святую» задумывалась для храма Сергия Радонежского на Куликовом поле (архитектор А. В. Щусев, 1913 г.), куда художник специально ездил для выполнения зарисовок. Битва на Куликовом поле 1380 г. – одно из величайших сражений в истории России. Именно оно стало отправной точкой для становления российской государственности и утверждения национального самосознания. Философская концепция дипломной картины – битва добра со злом. В центре композиции – символ Русской веры – православный храм, венчающий композицию. Перед ним – главное действующее лицо – Святой Князь Дмитрий Донской в образе всадника на вздыбленном коне. В его руках победоносное знамя. Князя окружают соратники – славянские воины, дружина. Единое белое формальное пятно объединяет все русское воинство. Ему противостоят темные силы – Мамаевы воины с черными знаменами. Белое войско вытесняет противника. Композиция замыкается в круг. Колорит картины – красно-золотистый, с добавлением черного. Ощущается торжество света, правых сил. Во главе воинства – Иисус Христос, Спас Нерукотворный на хоругвях. Воины бьются и побеждают за Отечество и веру православную. Белая птица в левом верхнем углу

холста – символ Святого Духа. Все наполнено символикой: связь мира земного и небесного. Квадрат – символ земного начала, круг – символ небесного.

Картина-тимпан «Песнь о вещем Олеге» (1989–2005) – возвращение художника к событиям истории и дипломной теме. В основе лежит сюжет одноименного стихотворения А. С. Пушкина. Композиционный центр произведения – фигура Олега, вокруг него с двух сторон располагается дружина. Под ногами череп лошади. Справа – волхв, предвещавший князю смерть от любимого коня. В данном случае художника интересовала философская идея фатализма, судьбы, нити судьбы. Пророчество сбылось, присутствует заданность, изменить фатальность человек не в силах.

По окончании академии А. В. Белов поступил в ассистентуру-стажировку (аспирантуру). Именно тогда возникла его первая серия самостоятельных работ. Художника привлекают различные темы, например, тема юности в картине «Бегущие» (1992) (ил. 2). На холсте изображены двое влюбленных молодых людей. Льет дождь, бушует ветер, под его порывами гнется густая трава, юноша и девушка бегут, защищаясь огромной прозрачной пленкой. Она словно спасает их от трудностей этого мира в нелегкие 90-е гг., когда любое движение казалось бегом на месте. Тематика работы светлая, это картина о прекрасной молодости, о вере в то, что все преграды преодолимы. Картина задумана талантливо, она понятна и близка зрителю. Автор говорит, что писал эту работу, желая показать, что внешние угрозы не страшны, когда спасает любовь.



Ил. 1. А. В. Белов. Дипломная работа «За Русь Святую» для храма Сергия Радонежского на Куликовом поле. Холст, масло, 420×350. 1990

Живописец работает во всех жанрах. Перед зрителем предстают портреты-картины, исполненные в 1990-е гг. Это женские и мужские образы, многие из которых возникли еще в процессе работы над дипломом. А. В. Белов создает галерею образов своих родственников: портреты мамы, деда, дяди, дочери. «Портрет дочери Маши» (1989) отличается культурой живописного письма, прекрасным рисунком, грамотно расставленными акцентами цвета. Живописец применяет различные фактуры: гладкое письмо в лице девочки, фактурное изображение ее кофточки, нюансы цвета в фонах.

Удивителен «Портрет мамы на фоне лоскутного ковра» (1991) (ил. 3). В центре изображена пожилая женщина – мать художника, педагог, воспитавшая не одно поколение учеников. Ее взгляд спокоен, сосредоточен и полон достоинства. Натруженные руки лежат на коленях. Лоскутное одеяло, являющееся фоном, в этом случае приобретает символический смысл, выступая как калейдоскоп жизни с ее радостями, заботами, печальями и трудностями. Композиция холста отличается ясностью: композиционный центр – фигура женщины, а вокруг декоративный фон. Владение рисунком позволяет художнику выразительно изобразить голову и руки портретируемой, показать тонально-пространственную среду, наполнить работу художественными фактурами и деталями. Треугольники светлые, темные, в полосу сменяют друг друга на лоскутном ковре.

Замечательна работа «Портрет Оли» (1994). Милая молодая женщина сидит с огромным букетом полевых осенних цветов и трав. Рядом холст и этюдник. Это портрет жены художника. Вдалеке пушкиногорские мотивы: извивается дорога, символизируя жизненный путь человека. День пасмурный, но в картине ощущается вдохновение, светлое настроение и искреннее чувство.



Ил. 2. А. В. Белов. «Бегающие».  
Холст, масло, 140×153. 1995

Образ русского человека возникает в творчестве А. В. Белова неоднократно. Он пишет своих близких, например, в картине «Зима» (1995) (ил. 4) на фоне белого полотна снега у старого колодца изображена старушка с ведрами и коромыслом – бабушка художника. На лице морщины – следы прожитой жизни. Руки натруженные, крючковатые. Суровое состояние зимнего дня усиливает общее настроение холста, придает грустный оттенок, затрагивает тему одиночества. На втором плане летят птицы – символ вести, духовного начала.

Если в дипломной картине живописец обращается к православной теме, то затем его все чаще привлекают восточные практики. Картины «Путник» (1996) (ил. 5) и «Голос безмолвия» (1997) навеяны философским, духовным учением Е. Блаватской и семьи Рерихов. Художник как мыслящий человек задумывается о смысле бытия, о поиске себя, жизненных критериях. В этих работах действие происходит в Гималаях. Со слов художника, образы словно возникают у него в подсознании, затем переносятся на холст. В картине «Путник» центром композиции является фигура человека, изображенная спиной к зрителю. Это Учитель, он дает пример другим. В руках у него посох, на поясе сума. Одежда на путнике ветхая, потрепанная ветром. Человек идет к храму, золотому городу, к Богу, к истине. Придет эпоха Майтрейи. Он ведет за собой, словно говоря, что каждый может стать идущим по ступеням восхождения духа, наставником. Колорит картины насыщенный, бирюзово-зеленый, художник не боится использовать активные декоративные краски, умело их гармонирует.



Ил. 3. А. В. Белов. Портрет мамы на фоне лоскутного ковра.  
Холст, масло, 110×90. 1991



В «Голосе безмолвия» (по Е. Блаватской) на фоне гималайских вершин изображен старик с посохом, уже познавший жизнь. Он словно растворяется в дымке, слушает голос гор. Это полотно о созерцании, об обращении вглубь самого себя, о космической энергии. Умудренный опытом старец выше земной суеты, он слит с величественными Гималаями. В работе словно ощущается таинственное эхо, музыка гор. Главный персонаж – олицетворение Учителя, мудрого человека, усмирившего в себе звериное начало. Композиция картины пирамидальная, означает стремление к вершине, к совершенству, к духовному росту. Вокруг старца камни, как будто ожившие, в них можно увидеть исчезнувшие цивилизации, пласты древней истории. В каждую свою работу художник вкладывает мысли, которые пытается передать изобразительным языком. Творчество для него – путь познания, стремление переложить на холст, сформулировать открывшиеся смыслы. Вдохновение поднимает его над повседневностью, обыденностью. Работа для художника как способ поделиться сокровенным.

Отдельно стоит картина «Противостояние» (1998). Она носит несколько мистический, символический характер. В центре композиции – Иисус Христос, Бог. Справа и слева – две женские фигуры. Эти люди поссорились, столкнулись их эгоистические эмоции, но художник словно говорит: «Бог их рассудит». Картина наполнена символами: рыба – Иисус Христос, раковина с жемчужиной – символ жизни и перерождения, евхаристическая чаша – символ причастия. У каждого своя судьба, чаша. В то же время чаша одна для всех – для Христа и для людей: «Там, где двое или трое, там Я». В каждом человеке борются низменное и возвышенное. Имеет место внутренний вызов и выбор – светлый или темный. Изображенные на втором плане птицы как различные энергии: счастья, радости, презрения. Люди в рыбьих доспехах, которые никого не защищают.



Ил. 4. А. В. Белов. Зима. Холст, масло, 120×120. 1995

В 2001 г. художника интересует тема купеческой Москвы XVIII–XIX вв. Появляется работа «Ранняя весна в Москве» (2001) (ил. 6). В центре композиции располагается фигура молодой матери с младенцем. Справа и слева от нее женщины постарше. Это излюбленный художниками сюжет трех возрастов, распространенный в мировом искусстве. Женщины одеты в парадную одежду по моде того времени. В тщательной, декоративной выделке одежды проявляется любовь художника к деталям. Картина отличается повышенным цветовым звучанием, позитивным настроением. Она радостна, светла, эмоциональна. Замечательно передано ощущение пробуждения природы. В то же время женщины здесь – хранительницы и продолжательницы рода, символизируют защиту, щит для столицы.

В 2000-е гг. художник пишет произведение «Странники», выполняя несколько вариантов в 2001 (ил.7) и 2006 гг. В какой-то мере эти картины созвучны теме слепцов, распространенной в мировом искусстве. Они также поднимают вечный философский вопрос о поиске себя, смысла жизни, ведомых и ведущих, о слепых и видящих и др. На полотнах изображены семь человек. Семь – цифра стремления к тайнам познания и подготовки к свершению. Слепые ведут слепых. Слышат духовным взором, видят внутренним зрением. Своими ногами на белой простыне снега идущие ищут собственную судьбу. Небольшая деталь – легкое перышко – словно дает им внутреннее зрение.

В середине 2000-х возникает серия женских образов-фантазий. Это «Портрет гречанки» (2000) – декоративная композиция, художественно задуманная. Девушка в национальном костюме несет на своей голове корзину с фруктами на фоне греческой деревни.



Ил. 5. А. В. Белов. Путник. Холст, масло, 120×130. 1996

Другая картина-фантазия, «Лето» (2006), изображает молодую женщину в диковинном головном уборе, состоящем из цветов и трав. Она исполнена декора-



тивно. Характер изображения выдает связь с восточными практиками. Это набор космической энергии. В те же годы художник пишет множество ню, например, «Малая вакханка» (2000), «Обнаженная гречанка» (2003), «Рождение Венеры» (2004), «Свет и тень» (2004) и др.



Ил. 6. А. В. Белов. Ранняя весна в Москве. Холст, масло, 160×130. 2022

Картина «Застигнутые ненастьем» (2007) изображает путешественников, попавших в шторм на ветхой лодке. Мужчины и женщины разных возрастов терпят бедствие. Стоящий на корме, напряженно вглядывается в ночную тьму: нет ли впереди берега, надежды на спасение? Женщина на первом плане оберегает больного старика. Кто-то спокоен, иные отчаялись. Мужчина в задней части судна с трудом сдерживает рвущийся парус. На переднем плане мы видим женщину, держащую в руках пустую клетку. Это аллегория души, которая как птица, рвется наружу. В картине ощущается символично-философский подтекст: она означает преодоление невзгод в море жизни. Полотно наполнено художественными деталями, интересными творческими находками. Генеральная мысль: человек в житейском море, где вода – жидкая, ненадежная субстанция, не имеет опоры. Утлое суденышко, на котором люди плывут, зыбко. Все в итоге зависит от них.



Ил. 7. А. В. Белов. Странники. Холст, масло, 65×100. 2001

Вариантом на данную тему является «Путешествие по Млечному пути» (2020). Несмотря на похожую сюжетную основу, эта работа носит более умиротворенный характер. Путешественники-славяне тихо плывут по морю жизни, словно пытаются познать ее смысл и преодолевая обстоятельства. Это род русский, путешествующий по миру.

Картина «Идущие за звездой» (2022) (ил. 8), только на первый взгляд иконографически напоминает сюжет бегства в Египет. Она изображает путников, преодолевающих трудности путешествия. Композиция картины ясна. В правой части – пожилой мужчина, он ведет под уздцы яка, на котором сидит другой человек. Он закрыл лицо руками, словно напуган тяготами пути. Это Учитель и ученик. Учитель тащит за собой ученика, который еще не прозрел. Эти двое дорожат святым, которое есть между ними. Когда человек наполнен, он готов поделиться с другим. Проводится мысль о единении душ, порождающих внутренние связи, огонь, энергию любви. Художник придумал своей работе еще одно название – «Рождение огня». На поясе ученика сума – чаша земная, от которой нельзя избавиться.

Работа имеет еще один философский смысл: человек, проживая многотрудную жизнь, идет к своей мечте, цели. У каждого есть своя путеводная звезда. Дорога долгая, полная опасностей, преград и препятствий, но звезда указывает идущему путь. Рисование фигур отличается грамотностью и профессионализмом. Каждый фрагмент холста наполнен выразительными, художественными, декоративными деталями. Вьючный тибетский як украшен седлом с орнаментом и упряжью с кисточками. Имеет место аллегория и символика. Художник изображает земную твердь и небесную сферу. Вершины гор на дальнем плане как антенны, настроивающие вверх, к свету, к познанию, как стремление к высоте, к точке. Шторка на переднем плане изображает кулису, занавес. Земной мир понимается как театр, он отделяется от мира небесного, духовного. Пирамиды камней под ногами идущих, словно антенны, места силы.



Ил. 8. А. В. Белов. Идущие за звездой. Холст, масло, 120×120. 2022

Произведение «Поминование» (2023) изображает Богородицу с младенцем, за спиной у которых стоят воины и матери с поминальными свечами и молитвой. Картина символизирует поминование всех воинов, они словно дети Богоматери, как Христос, невинно пострадавший, сложившие свою жизнь за правое дело.

Творчество Александра Владимировича Белова представляет собой серьезное явление в искусстве Петербурга рубежа XX – начала XXI в. Оно отражает собой крепкие традиции монументальной живописи академика А. А. Мыльникова, художественный вкус, глубокую философичность, символичность, знаковость, а также индивидуальность мастера, блестяще владеющего рисунком, чувством цветовой гармонии, формально-пластическим мышлением. Анализ произведений, исполненных автором с 90-х гг. прошлого века по настоящее время позволяет говорить о том, что пластический язык художника не претерпел серьезных изменений. Он остался верен высоким принципам петербургской классической академической школы. В произведениях разных лет были показаны идейно-философские искания автора. Художник – обладатель всевозможных наград и поощрений, в том числе от Министерства культуры РФ. А. В. Белов более 30 лет преподает в Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина и воспитал целую плеяду профессиональных живописцев.

#### **Литература**

**Кутейникова 2001:** Кутейникова Н. С. Храм Христа Спасителя. Участие петербургских художников в создании живописного убранства храма. Санкт-Петербург: Облик, 2001. 134 с.: ил.

**Кутейникова 2005:** Кутейникова Н. С. Мозаика. Санкт-Петербург. XVIII–XXI вв. Санкт-Петербург: Знаки, 2005. 504 с.: ил.

#### **Сведения об авторе:**

Дарья Олеговна Антипина (Санкт-Петербург, Россия), кандидат искусствоведения, доцент, заведующий кафедрой монументального искусства Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна.

**E-mail:** [antipina-dariya@mail.ru](mailto:antipina-dariya@mail.ru)

# ВВЕДЕНИЕ ПРЕПОДАВАНИЯ ГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА КАК ОТДЕЛЬНОГО ПРЕДМЕТА В УЧЕБНЫХ ЗАВЕДЕНИЯХ ДОРЕВОЛЮЦИОННОЙ БЕССАРАБИИ. УСТРОЙСТВО В КИШИНЕВЕ РИСОВАЛЬНОЙ ШКОЛЫ И ПРОБЛЕМА ЕЕ ПРЕЕМСТВЕННОСТИ

Андрей ПЕЛИН,  
Государственный университет Молдовы

**The introduction of teaching graphic arts as distinct disciplines in the educational institutions of Bessarabia before the revolution. The foundation of the Drawing School in Chisinau and the problem of its continuity**

This article examines the evolution of graphic arts as distinct disciplines after their introduction into general and specialized professional education in Bessarabia from the beginning of the 19th century. The analysis of ministerial directives and training methods, the comparison of the regulations and statutes of general and professional schools, the examination of the content of school exhibitions and of the procedures for organizing the teaching process in the field of fine arts in the framework of universal aesthetic education against the background of historical events are also carried out.

Some historiographical errors are specified. The problem of the succession of educational institutions and those in the sphere of culture is also elucidated from a legal and material point of view after the reorganization and change of statutes, taking as examples the destinies of the Communal School of Drawing in Chisinau, the Public Library, the Bessarabia Society of Fine Arts and the Municipal Art Gallery.

**Keywords:** Bessarabia, art, education, programs, exhibitions, succession.

Рабочая гипотеза данной статьи состоит в теории последовательной хронологической непрерывности развития художественного образования в исторической Молдове от иконописных мастерских для узких нужд монастырей и церковных приходов до его систематического и широкого введения в начальных учебных заведениях с последующим его углублением в специализированных школах на основе строго академических программ и методик преподавания.

Уже через год после аннексии Бессарабии к Российской империи графические искусства стали постепенно вводиться в общеобразовательную программу начальных учебных заведений. В частности, с 1813 г. рисование преподавалось как обязательная дисциплина в семинарии, а с 1822 г. – и в ланкастерских школах Бессарабии. Первым документально подтвержденным учителем графических искусств был не кто иной, как один из самых близких сподвижников митрополитов Гавриила (Бэнулеску-Бодони) и Димитрия (Сулимы), будущий архимандрит,

архитектор и издатель, а на то время крестовый иеродиакон Иоанникий (в миру Иван/Иоанн/ Федорович Щапов 1777–1851), *«с самого открытия семинарии в Кишиневе в 1813 г., занимавший в ней вплоть до 1822 года должность учителя рисовального и арифметического классов»* (Халиппа 1902: 145). Таким образом, преподавание рисования как предмета в Кишиневе, а следовательно, и в Бессарабии, следует начинать именно с 1813 г. Жизненный путь Иоанникия заслуживает отдельного изучения.

Областная мужская гимназия, позже переименованная в Кишиневскую 1-ю мужскую гимназию, торжественно открылась 12 сентября 1833 г. С этого же года наряду с чистописанием здесь преподавались и графические искусства.

Одним из первых преподавателей-профессионалов, обучавших гимназистов каллиграфии и рисованию с 1837 по 1863 г., был свободный художник Роман Павлович Одноумов, получивший образование в Санкт-Петербурге в Академии художеств. Впоследствии в 1-й гимназии преподавали и воспитанники Московского Строгановского училища технического рисования, такие как, например, Василий Поликарпович Булатов и Василий Афанасьевич Блинов (Лашков 1908: 25-26).

В первой половине XIX в. учителей рисования не хватало. Поэтому власти привлекали на службу и иностранцев. Например, работавший с 1852 г. в Кишиневском 2-м Уездном училище учитель рисования, черчения и чистописания, Карл Францевич Крауз, а также перешедший в русское подданство и состоящий на той же должности с 1848 г. в Кишиневском 1-м Уездном училище Генрих Павлович Сакмейер (НАА, ГДНА: Ф. 152, оп. 5, ед. хр. 173, л. 19, 20; оп. 6, ед. хр. 30, л. 9, 10). Оба получили свидетельства Императорской Академии художеств в Санкт-Петербурге на звание «Учителя рисования в Уездных Училищах». Вопрос об их происхождении остается открытым. Вероятно, они были выходцами из южногерманских земель, так как оба исповедовали католицизм.

Преобразования 1872–1873 гг. положительно сказались на развитии этого ответвления народного и профессионального образования, что в будущем создаст благоприятные условия для развития собственных национальных традиций в изобразительном искусстве нашего края.

С 1873 г. Министерство финансов начинает содействовать учреждению рисовальных школ и классов для развития художественных способностей среди рабочего сословия и обучения искусству детей народных школ. Это объясняется тем, что оживлению культурной жизни в империи, в частности в Бессарабии, во второй половине XIX в. *«способствовали значительные изменения в социально-экономической структуре общества. Рост предприятий легкой промышленности вызывал необходимость подготовки специалистов»* (Осадчий 1987: 5).

Со дня учреждения (11 января 1871 г.) рисование как отдельный предмет преподавалось в Кишиневской классической прогимназии, в 1884 г. преобразованной в полную гимназию с присвоением ей наименования «Кишиневская 2-я мужская гимназия». Здесь учителями чистописания и рисования работали в разные годы Николай Александрович Голынский, Василий Афанасьевич Блинов, Владимир Фульгентьевич Окушко и др. (Оату 1922: 192, 193). Как правило, эти же преподаватели находились и в штате женских учебных заведений – Земской гимназии, гим-

назии княгини Дадияни, частной гимназии баронессы фон Гейкинг и др. Чистописание и рисование были и в учебных программах школ, училищ и прогимназий уездных городов, таких как Бельцы, Бендеры, Кагул, Оргеев, Сороки и др. Особое значение придавалось рисованию и черчению в учрежденном в 1873 г. Кишиневском реальном училище, так как это учебное заведение с техническим уклоном готовило будущих технологов, инженеров и архитекторов. Кишиневское реальное училище окончили инженер-путеец и архитектор Николай Параскивогло, агроном Константин Казимир, гражданский инженер Александр Асвадулов, архитектор Митрофан Еллади, инженер Андрей Драгоев, инженер-технолог и архитектор Михаил Чекеруль-Куш, архитектор Владимир Сероцинский, агроном Николай Димо, художник Александр Климашевский и др. (*Историческая* 1899: 75-95).

Но до открытия в 1891 г. Городской Рисовальной школы преподавание графических искусств носило чисто прикладной характер. Техническому рисованию обучали будущих мастеровых – столяров, краснодеревщиков, портных и пр. Первой почетной попечительницей Рисовальной школы была супруга кишиневского городского головы Мария Ивановна Шмидт, которую Городская дума просила взять на себя обязанность и по ее заведованию. Начало системного, профессионального художественного образования в Бессарабии следует отсчитывать с 1891 г., так как именно с этого времени обучение проходило по утвержденной программе. По данным историка Юрия Колесника, с 1887 г. в Кишиневе уже существовала частная Рисовальная школа Иосифа Степановича Степанковского (Colesnic 2008: 9). Но приведенная Ю. Колесником дата неверна, так как И. Степанковский был назначен преподавателем рисования Кишиневского реального училища с 1 августа 1888 г., то есть на следующий год (НАА, ГДНА: Ф. 174, оп. 1, ед. хр. 734, л. 3 об.). Тот же 1887 г. приводит в своей статье «Живописцы и скульпторы бессарабцы» в журнале „Viața Basarabiei” и скульптор Александр Плэмэдялэ, но уже в связи с именем фактического основателя Кишиневской Рисовальной школы Терентия Николаевича Зубкова (Plămădeală 1933: 47).

Данные о деятельности Зубкова с 1887 г. на службе заведомо не могут быть обнаружены, поскольку в должности он находился с 1888 г. (НАА, ГДНА: Ф. 316, оп. 5, ед. хр. 684, л. 2). Тем более, что материалы для этой статьи собирались, скорее всего, не по архивным данным, а по воспоминаниям художников старшего поколения. В статье говорится о бессарабском происхождении Терентия Николаевича Зубкова и указывается, что его настоящая фамилия Зубку. Но эти сведения требуют дополнительного документального подтверждения, так как он родился в Херсонской губернии, а все официальные бумаги подписывал «*Терентий Зубков*». Также неверны утверждения о том, что Зубков открыл Рисовальную школу при 1-м уездном училище. После долгих мытарств школу перевели в здание 2-го мужского уездного училища, в котором он служил. В 1-м же уездном училище Зубков работал с 1893 г. (НАА, ГДНА: Ф. 316, оп. 5, ед. хр. 147, л. 2 об.). Неточности – Теринте Зубку, а не Терентий Зубков, учитель рисунка и чистописания в 1-м уездном училище с 1888 г. вместо 1893 г. и др. появляются и в более поздних публикациях (Осадчий 1971: 56; Stavilă 2019: 31). В них неверно указаны мотивы отъезда Зубкова из Кишинева в 1897 г. (якобы из-за недовольства городских властей его передо-

выми взглядами) и следующее место его службы. На самом деле причина переезда носила чисто материальный характер. Это видно из его переписки с местными чиновниками (НАА, ГДНА: Ф. 152, оп. 6, ед. хр. 237, л. 8.). Несмотря на то, что еще 23 февраля 1895 г. решением Совета Академии художеств Зубкову было присуждено право преподавать рисунок в средних учебных заведениях, ему никак не находилось соответствующей его статусу должности.

В 1897 г. Т. Н. Зубкову предложили место преподавателя рисования в Елисаветградской Общественной женской гимназии, в том же Одесском учебном округе, где он благополучно проработал как минимум до 1915 г. (*Справочник* 1915: 197). Сейчас это город Крапивницкий (бывш. Кировоград) в Украине. Далее следы Т. Н. Зубкова теряются.

В августе 1897 г. его сменил на этой должности Владимир Фульгентьевич Окушко. Трудно судить, кто из этих двух выдающихся деятелей внес больший вклад в художественное образование нашего края. Терентий Зубков находился у его истоков, а Владимир Окушко сумел усовершенствовать методику обучения графическим искусствам. Возможно, оба педагога были приверженцами как геометрического, так и натурального методов преподавания изобразительных дисциплин.

Согласно метрической записи, **Владимир Фульгентьевич Окушко** родился в городке Ошмяны Виленской губернии (ныне Гродненская область Белоруссии) 7 февраля 1862 г. в семье титулярного советника, письмоводителя местной Дворянской опеки, беспоместного дворянина Фульгента Фелициановича Окушко, римско-католического вероисповедания (НАА, ГДНА: Ф. 2116, оп. 1, ед. хр. 68, л. 1). Мать – Аделаида Семеновна, православного вероисповедания, была «высококультурной женщиной, сумевшей развить в детях глубокое человеческое восприятие жизни и любовь к прекрасному: музыке, живописи, литературе и природе» (Роднин, Окушко 1962: 6).

Детство Владимира Окушко проходило в обстановке материальных трудностей. Возникшая очень рано склонность к изобразительному искусству развилась во время учебы в Реальном училище в городе Вильно. Юный Владимир много рисует, приобретая серьезные навыки. После окончания Реального училища в 1880 г. он стремится поступить в Академию художеств в Санкт-Петербурге. Раздобыв займы необходимую сумму денег, он едет в имперскую столицу и в июле того же года успешно сдает вступительные экзамены в Академию художеств. Будущий художник усердно принимается за работу на первом курсе Академии по классу рисунка и живописи под руководством выдающегося русского живописца и педагога Павла Петровича Чистякова (1832–1919).

Слабое здоровье вынуждает его прервать занятия. Лишь спустя два года он переводится в фигурный класс, в котором успешно занимается и завоевывает серебряную медаль. Однако в начале 1884 г. занятия вновь прерываются. По возвращении в октябре 1884 г. в Академию В. Ф. Окушко начинает посещать занятия в мастерской Франца Рубо в качестве вольнослушателя и вскоре получает вторую серебряную медаль по батальному классу. Живя случайными заработками, он продолжает учебу, и в январе 1886 г. ему была вручена большая серебряная

медаль уже по натурному классу. Из-за не сданных вовремя (вследствие болезни) экзаменов по теоретическим предметам ему было отказано в выдаче бесплатного билета на посещение занятий в Академии. Также были прекращены занятия в батальном классе Академии. Окушко уезжает в Уфимскую губернию и до 1893 г. работает сельским учителем.

Только спустя 16 лет после начала учебы, 30 октября 1896 г., В. Ф. Окушко получает в Академии художеств свидетельство на право преподавать рисование в средних учебных заведениях и в 1897 г. уезжает в Кишинев по вызову Городской управы и Дирекции народных училищ, где *«предложением Г. Попечителя Одесского учебного округа от 8 августа 1897 г. за № 10597 допущен к исполнению обязанностей учителя чистописания, черчения и рисования в Кишиневском 2 уездном училище, с поручением преподавать рисование на вечерних курсах для рабочих гор. Кишинева и в Кишиневской городской рисовальной школе»* (НАА, ГДНА: Ф. 1772, оп. 7, ед. хр. 318, л. 1-2).

Вступив в должность, *«педагог увидел вместо рисовальной школы небольшую комнату при уездном училище (втором – прим. авт.), с убогими пособиями. Школа существовала лишь номинально, учащиеся ее практически не посещали»* (НАА, ГДНА: Ф. 1772, оп. 7, ед. хр. 318, л. 9). Это несколько противоречит точке зрения ревизора В. В. Корватовского, давшего о Рисовальной школе весьма лестный отзыв в начале того же года, то есть еще при Зубкове (НАА, ГДНА: Ф. 9, оп. 2, ед. хр. 633, л. 69).

Ознакомившись с не очень удовлетворительным, по его мнению, положением дел, В. Ф. Окушко пишет доклад в Городскую управу, в котором просит предоставить отдельное помещение и необходимую сумму на приобретение оборудования и оплату преподавания. После настоятельного требования управой было выделено 850 рублей на наем помещения и приобретение пособий. Просьба о предоставлении жалования в размере 1200 рублей в год была отклонена под тем предлогом, что обучение в школе должно быть платным. Всякие расходы сверх выделенной суммы и вознаграждение руководителя, по решению властей, должны были покрываться взносами за обучение учащихся в размере 3 рубля в месяц.

Таким образом, условия работы оказались довольно сложными. Но это не остановило В. Ф. Окушко, видевшего свой нравственный долг в служении обществу и распространении культуры и искусства. Началась борьба за создание школы, способной не только заложить в учащихся основы профессиональной грамоты, но и воспитать в них художника.

В. Ф. Окушко прилагает много усилий к тому, чтобы школа получила всеобщее признание и популярность. Приглашаются ученики уездных и приходских училищ, учеба с которыми проводится бесплатно, а также частные лица за отдельную плату. Приобретается оборудование для школы и подыскивается помещение. В первом учебном полугодии 1897 г. в Рисовальной школе платных учащихся было 7, а к концу года – уже 17 человек. Во втором учебном году число учащихся возросло еще на 65 человек. К 27 декабря 1897 г. школу посещали 118 человек (НАА, ГДНА: Ф. 9, оп. 1, ед. хр. 5463, ч. 2, л. 362-364). Нужные школе инструменты и инвентарь в немалой степени приобреталось за счет личных средств самого Владимира Фульгентьевича.



В 1900 г. школа представляет собой успешно развивающееся учебное заведение, привлекающее к себе внимание передовой общественности Кишинева. Городская управа не могла с этим не считаться, и на 1901–1902 учебный год она отпускает школе 1200 рублей для найма просторного помещения и 300 рублей для уплаты за жилье при школе директору. 23 октября 1901 г. рисовальная школа переехала в новое помещение с пятью большими светлыми классами для занятий по ул. Гостиной 119 (Шмидтовской, ныне ул. Митрополита Варлаама) в дом Грабойса. Строение сохранилось до наших дней. Общее число учащихся достигает 154 человека (постоянно посещают школу от 32-х до 89-ти учащихся).

На преподавательскую работу приглашаются Николай Гумалик (по живописи), Василий Тарасов (по рисунку) и Александр Костинский (по черчению), а для занятий с учащимися приходских училищ была приглашена ученица Рисовальной школы Малашлиева. Начиная с января 1902 г. вводится рисование с обнаженной натуры в старшем классе, а в мае открывается выставка ученических работ, на которой представлены до 700 рисунков, 24 этюда красками и 28 скульптур.

Таким образом, за четыре года самостоятельного существования школа выросла, превратившись в учебное заведение с серьезной постановкой профессионального обучения. Из стен рисовальной школы выходили подготовленные профессионалы, многие из которых продолжили обучение в высших художественных учебных заведениях России и Западной Европы.

В 1901 г. основывается школьный учебно-методический музей, в который отбирались лучшие ученические работы, а также поступали методические материалы из Санкт-Петербургской Академии художеств. Одновременно была открыта специальная библиотека, содержащая издания по искусству. Все это в совокупности помогло налаживанию нормального учебного процесса, основой которого В. Ф. Окушко считал слияние непосредственного восприятия художником натуры с ее научным изучением. Хорошая постановка учебного процесса выдвинула школу в число лучших средних художественных учебных заведений Российской империи. Некоторое время спустя, сохранив должность в Рисовальной школе, В. Ф. Окушко увольняется из 2-го училища и переходит на службу во 2-ю мужскую гимназию и в Кишиневскую торговую школу (впоследствии Коммерческое училище) (НАА, ГДНА: Ф. 1772, оп. 7, ед. хр. 318, л. 20 об.).

В 1904 г. В. Ф. Окушко среди преподавателей рисования был направлен в составе русской делегации в столицу Швейцарии, город Берн, на 2-й Международный съезд по художественному образованию и воспитанию, обсуждавший вопросы методики преподавания рисунка и эстетического воспитания. В Швейцарии он встречался с одним из первых русских марксистов Георгием В. Плехановым, интересовавшимся работой этого форума.

Кстати, по воспоминаниям внука художника, Владимира Ростиславовича Окушко (1933–2018), его родной дед еще раз побывал за пределами Российской империи, на сей раз в Японии. Точная дата этого загадочного путешествия неизвестна. Можно лишь сказать, что оно могло состояться после Портсмутского мира, заключенного между Россией и Японией по завершении войны 1904–1906 гг. и до начала Первой мировой войны 1914–1918 гг.

В 1903 г. кружок любителей, работе с которым Владимир Фульгентьевич уделял много времени, был официально признан властями, получив название «Бессарабского общества изящных искусств». С 1903 по 1911 гг. этим обществом было организовано в Кишиневе шесть художественных выставок, в которых наряду с местными художниками принимали участие, представив свои произведения, многие мастера России и Украины: И. Репин, К. Костанди, А. Головин, И. Бродский, Н. Пимоненко, Н. Богданов-Бельский, К. Богаевский и мн. др.

В 1907 г. в школу записалось 235 человек. Занимались в ней с большой охотой и дети, и взрослые. Во всем был образцовый порядок. В этих условиях В. Ф. Окушко обратил внимание Управы на затруднительное положение школы и, опираясь на факты, представил доклад, в котором просил окончательно узаконить школу, а также выделить ассигнования на ее нужды и оплату педагогического состава. Он предложил построить специальное здание под Художественный музей с археологическим и этнографическим отделениями. В педагогической системе В. Ф. Окушко эстетическое воспитание занимало первостепенное значение.

Управа отвергла инициативу энтузиаста под благовидным предлогом отсутствия средств. Школа продолжала носить получастный характер. Оплата труда преподавателей складывалась из взносов учащихся. Идя навстречу неимущим ученикам, В. Ф. Окушко освобождал их от оплаты. Их число порой доходило почти до половины.

Приуроченная к 100-летию юбилею анексии Бессарабии к России Бессарабская школьная выставка 1912 г., членом распорядительного комитета которой состоял В. Ф. Окушко, показала, что работы учащихся Городской Рисовальной школы не несут черт схематизма и сохраняют индивидуальный характер. Были представлены 130 рисунков, 36 этюдов масляными красками и 21 предмет по скульптуре, в том числе группа и один барельеф (НАА, ГДНА: Ф. 1862, оп. 25, ед. хр. 1027, л. 16 об.). Видны строгий рисунок и правильно найденные отношения тона, пропорций, свидетельствующие об успешном усвоении учащимися задачи сознательной передачи изображаемого.

До последних дней жизни Владимир Окушко продолжал свой благородный труд педагога и руководителя школы. Осенью 1918 г., будучи уже тяжело больным, он составляет программу преобразования рисовальной школы в художественное училище и пишет учредительный устав. Содержание этих документов явно свидетельствует о расчете их автора на государственную поддержку. В. Ф. Окушко по праву можно считать основателем Кишиневского художественного училища.

Он скончался от чахотки 1 февраля 1919 г., немного не дожив до своего 57-летия. Директором училища временно стал художник Шнеер Коган, а затем ученик Окушко, скульптор Александр Плэмэдялэ.

Ныне существующий правопреемник Кишиневской рисовальной школы и Художественного училища, лицей им. Александра Плэмэдялэ считает годом своего основания 1887. Это в корне неверно, так как вышеизложенные факты свидетельствуют о том, что эта дата взята произвольно. Отсчетом должны служить учредительные документы, а именно устав 1918 г., составленный В. Ф. Окушко и одобренный городской властью (НАА, ГДНА: Ф. 2116, оп. 1, ед. хр. 65, л. 11-16).

Похожая ситуация возникла и с правопреемством Кишиневской публичной библиотеки (Слобозияну 2018: 171-180), Кишиневской городской пинакотеки, а также Союзом художников Республики Молдова. Сразу два учреждения считают себя наследниками первой публичной библиотеки – это Национальная библиотека Республики Молдова и Городская библиотека им. Б. Петричейку-Хашдеу. На наш взгляд, последняя имеет больше прав.

Графические дисциплины, куда входят такие предметы как рисование, живопись, композиция, лепка, каллиграфия (шрифты), а также история искусства, необходимы человеку не только для общей культуры или обретения профессии художника, но и для непосредственного изучения окружающего мира. Благодаря зрительным и осязательным возможностям человека, графическое искусство, в отличие от словесности и музыки, является самым наглядным средством постижения физической реальности, что подтверждает историческое значение академического обучения в данной сфере образования и его влияние на изобразительную культуру населения Республики Молдовы.

#### **Архивные источники**

Архив общественно-политических организаций Республики Молдова, далее – АОП,

#### **Литература**

**Colesnic 2008:** Colesnic I. Colegiul Republican de Arte Plastice „Al. Plămădeală”. Chişinău: Museum, 2008.

**Oatu 1922:** Oatu A. Liceul № 2 de băieţi în Chişinău. Chişinău: Passage, 1922.

**Plămădeală 1933:** Plămădeală A. Artişti plastici basarabeni. În: Viaţa Basarabiei, 1933, № 11.

**Stavilă 2019:** Stavilă T. Artele frumoase din Basarabia în secolul al XX-lea. Chişinău: ARC, 2019.

**Историческая 1899:** *Историческая записка по случаю 25-летия Кишиневского Реального училища (1873 г. – 1898 г.).* Одесса, 1899.

**Лашков 1908:** Лашков Н. В. *Кишиневская Первая гимназия.* Кишинев, 1908.

**Осадчий 1971:** Осадчий Е. *Из истории Кишиневского художественного училища (1887–1917 гг.).* В: *Художественная жизнь Молдавии.* Кишинев: Картя Молдовеняскэ, 1971.

**Осадчий 1987:** Осадчий Е. *Республиканское художественно-педагогическое училище им. И. Е. Репина.* Кишинев: Литература Артистикэ, 1987.

**Роднин, Окушко 1962:** Роднин К., Окушко Р. *Владимир Фульгентьевич Окушко, педагог и художник.* Кишинев: Картя Молдовеняскэ, 1962.

**Слобозияну 2018:** Слобозияну М. 185 лет со дня основания первой публичной библиотеки города Кишинева (22 августа 1832 – 22 августа 2017). Спорная преемственность. В: *Identităţile Chişinăului. Ediţia a 4-a.* Chişinău: Bons Offices, 2018.

**Справочник 1915:** *Справочник на 1915 год об учебных заведениях Одесского учебного округа и служащих в них.* Одесса: 1915.

**Халиппа 1902:** Халиппа И. Н. *Очерк истории народного образования в Бессарабии в первой половине XIX века.* В: *Труды Бессарабской губернской ученой архивной комиссии.* Т. 2, Кишинев, 1902.

#### **Сведения об авторе:**

**Андрей Пелин,** докторант, Государственный университет Молдовы.

**ORCID:** <https://orcid.org/0009-0007-8204-0020>

# DIMENSIUNILE URBANISTICE ALE CHILIEI MEDIEVALE

Mariana ŞLAPAC,  
Institutului Patrimoniului Cultural

## Urban dimensions of medieval Kilia

The earliest information about the Danubian port urban formation Kilia-Licostomo exists in the documents drawn up in the 14th century by the Genoese.

Later, the overall image of medieval Kilia is shaped by different categories of sources. The first iconographic representation of New Kilia was made in the 16th century by the illustrious of the Ottoman miniaturist and calligrapher Nasuh Matrakçı. The settlement is described by the Turkish traveler Evliya Çelebi, the Austrian merchant Nicolaus Ernst Kleemann and others. The planimetric situation of medieval Kilia is fixed in several graphic documents made by the Russian or Ottoman military engineers at the end of the 18th century.

Taking as a basis, the topographic plans of Kilia from the years 1770, 1790, 1794 and 1815, as well as the prospectus-perspective of the fortress from 1770, we made an attempt to reconstruct the urban dimensions of the city. The urbanism of the medieval settlement follows the trajectory of urbanism evolved over time, with the non-geometric street network, crossed by streets parallel to the river line and those converging towards the fortress. The general plan of Chilia from 1815 proposes the first solution to systematize the city according to the "Hippodamic" principles.

**Keywords:** Kilia, urban planning, urban dimensions, topographic documents, plans.

Imaginea de ansamblu a formațiunii urbane portuare danubiene Chilia-Licostomo, aflată în componența Gazariei genoveze, se conturează din documentele italiene din secolul al XIV-lea. În actele întocmite între anii 1360-1361 de notarul genovez Antonio di Ponzò figurează piața centrală, biserica de rit ortodox Sf. Ioan, *loggia* comunei genoveze, curtea de justiție a consulatului, patru bănci, 25 de case de locuit, patru curți, trei depozite pentru mărfuri, portul fluvial, ateliere și prăvălii, o moară, un abator, un mic șantier naval ș.a. (Iliescu 1977: 244-246). În documentele operate de notarii genovezi Domenico da Carignano (1373) și Oberto Grassi da Voltri (1383/1384) figurează o insulă, castrul cu poarta de acces și șanțul de apărare, o arteră de transport, *loggia* comunei genoveze, cancelaria guvernatorului, reședința consulului cu curtea sa, biserica Sf. Dominique, biserica Sf. Francisc, galeria de apărare a insulei, șase clădiri de locuit ș.a. (Raiteri 1973; Tăpkova-Zaimova 1979: 79-86; Cassioli 2014-2015: 95). La acea vreme, formațiunea urbană Chilia-Licostomo era administrată după modelul coloniilor italiene.

Însă la un moment dat, cetatea insulară ridicată pe malul drept al brațului danubian, menționată în lista castelelor patriarhale dependente de Constantinopol ca „Kellia sau Likostomion” (Von Miklosich F.R., J. Müller 1860: 95), nu a putut satisface necesitățile defensive ale așezării (Giurescu 1997: 219). În același timp, dezvoltarea comerțului a cauzat extinderea în suprafață a localității insulare. Astfel, vizavi, pe malul basarabean, s-a constituit o nouă Chilie cu port comercial propriu, debarcadere, depozite, magazine, locuințe și poate o fortificație (Райнов 2003: 7; Giurescu 1997: 219).

O primă reprezentare iconografică a Chiliei Noi este realizată în secolul al XVI-lea de ilustrul miniaturist și caligraf otoman Nasuh Matrakçı (Fig. 1) (Pienaru 2013: 428). Pe miniatura Chiliei, executată în culori contrastante, apare cetatea de piatră cu turnuri de apărare, înzestrate cu ambrazuri înguste și guri circulare de tragere. O poartă arcuită dă spre un debarcader de lemn. În interiorul incintei de zid se găsesc casele joase ale orașenilor acoperite cu șendrilă și vopsite în diferite culori. Reprezentările clădirilor sunt stereotipe, cu aspect obișnuit pentru zonă, plasate pe același plan, de jos în sus. O asemenea manieră de reproducere a edificiilor, cu imagini adunate din perspective diferite, aparține stilului topografic descriptiv, denumit și „pictură topografică” – invenție proprie a lui Nasuh Matrakçı. Totuși, miniatura Chiliei înfățișează doar parțial realitățile existente – pe imagine lipsesc moscheile, șanțurile și citadela; diferă configurația generală a incintei de zid; numărul de turnuri și porți este micșorat ș.a. Valoarea izvorului iconografic se reduce doar la redarea unor anumite elemente componente ale așezării urbane.

Chilia Nouă este descrisă în notele de călătorie ale călătorului turc Evliya Çelebi (1657-1659): „În partea de apus a cetății celei mari, pe o vale dreaptă, se află orașul cel mare, de formă pentagonală. El se compune din unsprezece mahalale, având două mii de case, simple și cu etaj și cu curți îngrădite cu scânduri. Casele sunt acoperite cu șindrilă. Aici se găsesc, în total, șaptesprezece geamii, dintre care cea situată în bazar este foarte frecventată, fiind foarte frumoasă, plăcută, simplă și solid construită... Aici mai sunt și multe școli pentru copii. În centru, pe malul apei, există o baie dublă care este acoperită cu plumb... Mai sunt, de asemenea, cinci sute de dughene pentru toate felurile de bresle. De asemenea, se găsesc și hanuri pentru negustori...” (Călători 1976: 445-446).

La sfârșitul secolului al XVIII-lea, Chilia Nouă este înfățișată în vederea panoramică a negustorului austriac Nicolaus Ernst Kleemann, care în anii 1768-1770 a întreprins pe corabia proprie o călătorie în Orient în scopul de a dezvolta relații comerciale cu Crimeea și Imperiul Otoman (Fig. 2) (Kleemanns 1773: 41). O variantă a aceleiași vedute, editată la 1829, aparține gravurii Carl Hellfahrt (Năstase, Gribincea, Dumitru 2017: 314). Ambele imagini înfățișează panorama urbei medievale văzută dinspre Dunăre. Gravurile se caracterizează printr-un anumit grad de convenționalitate, reprezentând o interpretare a spațiului urban otoman în viziunea unui european. Aici este înfățișat orașul medieval văzut dinspre Dunăre. În plan secund se află cetatea de piatră cu ziduri crenelate și turnuri prismatice sau rotunjite, fără acoperișuri. În spațiul intramuran se pot vedea părțile superioare ale construcțiilor din curte și vârful unuia din cele mai înalte minarete din localitate. Pe gravuri este reprezentată și partea riverană a orașului construit dens cu clădiri joase având acoperișuri în două ape cu coamă. Ici-colo apar cupolele unor edificii publice. Orașul otoman este dominat de minaretele moscheilor cu vârful ascuțite.

Prezintă interes veduta Chiliei Noi din 18 octombrie 1790, realizată de gravorii F. C. Ponheimer, F. Marck și J. Kibler, editată de Johann Thomas Trattner (Фролова 2019: 226-227). Această gravură austriacă înfățișează panorama riverană a orașului, dar privită deja dintr-un alt unghi de vedere, spectatorul aflându-se puțin în amonte pe cursul Dunării. Însă aici se observă anumite diferențe față de imaginea precedentă. Gravura din 1790 prezintă o copie-interpretare a documentului iconografic menționat anterior, realizat, probabil, în baza impresiilor unui martor ocular.

Negustorul austriac Kleemann relatează: „Chilia Nova este situată din partea stângă a celor cinci guri ale Dunării, la trei mile de Marea Neagră... Dinspre Dunăre, acest oraș are un aspect destul de bun, iar poziția sa este foarte favorabilă pentru marinari. Construcția sa dispune de dimensiuni considerabile și include atât un număr impunător de moschei, cât și două biserici armenesti. Cu toate că este înconjurat de un zid prost de piatră, totuși pe malul Dunării se află un castel mare, destul de bine fortificat” (Клемяново 1783: 32-33).

O altă vedere, mult mai realistă, cu detalii concludente privind înfățișarea cetății și a zonei imediat aferente, oferă prospectul-perspectivă al Chiliei, elaborat în scopuri militare de inginerii ruși în anul 1770 (Fig. 3) (AMIRM: F. 349, inv. 17, d. 2283). La sfârșitul secolului al XVIII-lea, fortificația era apărată de patru linii de zid și trei șanțuri. Căile de circulație legau poarta principală de acces a cetății cu porțile dinspre apă ale ansamblului fortificat. Unele străzi erau paralele zidurilor de incintă, dar în general rețeaua stradală se conforma unei planimetrii libere, negeometrice. De-a lungul străzilor, practic în front continuu, erau așezate casele localnicilor cu unu sau două niveluri, având acoperișuri în două pante cu coamă. În curțile alăturate, înconjurată cu garduri de lemn, se găseau grădinile și livezile proprietarilor. În unele locuri există intersecții de străzi în unghi drept, fapt ce confirmă parțial relatările lui Evliya Çelebi că străzile împart teritoriul cetății în 150 de parcele dispuse în tablă de șah.

Situația planimetrică a Chiliei medievale este fixată în câteva documente topografice realizate de militarii ruși sau turci la sfârșitul secolului al XVIII-lea. Cel mai vechi plan cunoscut al orașului este cel elaborat de inginerii ruși la 18 august 1770 în timpul campaniei general-porucicului Nicolai Repnin (Fig. 4) (Красножон 2018: Рис. 6-7; Сапожников 2020: 20). La acea vreme, construcția urbană ocupa un teritoriu aflat la distanța de până la 400-600 stânjeni de la fortificație. Partea mai dens construită se găsea mai aproape de malul Dunării, spre nord-vest de întărirea de piatră. Anume aici se aflau strada comercială cu spațiul destinat comerțului – bazarul, precum și biserica ortodoxă ctitorită de Vasile Lupu la 1648. Zona de locuit înscrisa forma unui sector de cerc cu două sectoare-tentacule: cel de est și cel de vest, între care se găsea cel mai mare cimitir turcesc din oraș. Alte două cimitire turcești, mai mici, erau situate mai aproape de fortificația de piatră. Cimitirul comunității armenesti și cel al comunității evreiești se găseau în partea de nord-vest a așezării.

Urbanismul Chiliei se înscrie pe traiectoria urbanismului evoluat în timp: rețeaua stradală organică, negeometrică, străbătută de străzi paralele liniei riverane și cele convergente spre piesa defensivă. Trama stradală se caracterizează prin frângerea direcțiilor rectilinii. Pe planul sus-menționat sunt indicate atât cartierele existente, cât și cele distruse prin incendiere în timpul acțiunilor armate din august 1770. Extremitatea de nord-est a așezării era apărată de un retranșament turcesc cu val și șanț, însemnat pe plan ca „retranșament început de inamic și neterminat”. Un capăt al retranșamentului era unit cu un sistem de canale artificiale umplute cu apă unite, la rândul lor, cu un iaz și cu apele Dunării – sistem ce proteja destul de eficient partea de est a Chiliei pe timp de viituri. Este de remarcat că lucrarea topografică din vara anului 1770 a fost realizată de asemenea după o inundație temporară a teritoriului aferent albiei fluviului. În timpul asediului cetății, militarii ruși au amenajat în centrul localității construcții de apărare temporare cu linii de comunicare de traseu zigzagat dotate cu două baterii: una fiind destinată pentru

licorne, iar cealalta reprezentând o baterie de breșă. Imediat după ocuparea orașului de armata țaristă incinta de zid a fost amplificată cu două întărituri exterioare de pământ – prima în fața Porții principale de acces și cea de-a doua în fața Porții mici. Documentul topografic din 1770 confirmă dezvoltarea spontană a așezării urbane în jurul unui obiectiv de interes major, în cazul de față fortificația de piatră.

Un alt document grafic rus, cel din octombrie 1790, elaborat în baza planului din 1770, oferă informații prețioase referitoare la textura orașului medieval (Fig. 5) (AMIRM: F. 846, inv. 16, d. 2601). Se observă că în 20 de ani suprafața construită s-a redus la jumătate din cauza distrugerilor anterioare în partea de est a urbei. Pe document sunt indicate și alte cartiere distruse în timpul operațiunilor militare din toamna anului 1790. Traseul străzilor este determinat de configurația malului Dunării și de principalul centru de convergență – fortificația de piatră. În câteva locuri, la intersecții de străzi, s-au constituit piețe cu funcții diferite. Printre spații libere de construcții se numără cimitirele. Planul din 1790 pune în evidență amenajările defensive temporare construite de inginerii ruși în centrul orașului în timpul asediului: două baterii pentru 20 de piese de artilerie, o baterie pentru nouă piese de artilerie, o baterie de breșă pentru 17 piese de artilerie, două traverse, un epolement, un lojement și mai multe linii de comunicare. Un tronson al retranșamentului turcesc a fost reamenajat în lojement protejat de un epolement și un redan.

Următorul document topografic important din punct de vedere informativ privind textura urbană a Chilieii medievale este harta cu proiectul cetății bastionare elaborată de inginerul francez François Kauffer la 8-9 octombrie 1794 la comanda Porții Otomane (Fig. 6) (AMIRM: F. 349, inv. 17, d. 2291). Harta înfățișează zona imediat învecinată a noii fortificații proiectate. Se observă că trama stradală, evoluată liber în timp, este influențată de linia cursului Dunării și obiectivul polarizator –fortificația de piatră. Țarșii, artera comercială principală a orașului cu dughene și prăvălii, este mult mai largă decât celelalte străzi. Aceasta dă într-o piață de contur neregulat în apropierea căreia unde se află biserica moldovenească, de fapt biserica cu hramul „Sf. Nicolae”. Alături este indicată o posesiune a armenilor, unde în perioada medievală putea să funcționeze biserica armenescă. Vizavi, din partea opusă, se află reședința demnitarului otoman Ahmet aga.

De la „poarta grecească” a cetății de piatră se putea ajunge până la biserica grecească, de fapt biserica ortodoxă a populației băștinașe. Pe planul lui Kauffer sunt indicate și edificii de cult musulman: moscheea ruinată a lui Hadji Ahmet situată chiar în preajma cetății, Moscheea arabă și moscheea lui Kura Efendi. Ultimele două sunt amplasate în piețe. Printre construcțiile orășenești mai importante se numără vama, două mori, printre care una de vânt, salhanaua aflată pe malul Dunării, precum și câteva depozite în zona riverană. În cetate se află moscheea sultanului Bayezid al II-lea, baia lui Hadji Saly, cazărmile garnizoanei permanente și depozitul de pulbere.

Pe document sunt indicate de asemenea cartierele ruinate, însemnate ca „ruine” și „ruine și resturi de case”, precum și două mahalale din cele 11, menționate în secolul al XVII-lea de călătorul turc Evliya Çelebi: mahalaua tătărească și mahalaua țigănească. Ultima se învecinează cu cimitirul turcesc. Pot fi observate dispuneri de locuințe în regim „afânat”, dar există și porțiuni de străzi unde clădirile sunt amplasate în front continuu, iar densitatea construcției este mult mai mare. Unele case de locuit ale orășenilor de rând dispun de curți cu grădini.

Pe un plan nedatat al Chiliei realizat de inginerul Kauffer probabil la 1797, când fortificația bastionară era deja construită, sunt indicate cartierul grecesc, mahalaua țigănească, mahalaua tătarească, mahalaua pescarilor, cartierul principal, mahalaua *tekiei*, mahalaua țărșiei ș.a. (AMIRM: F. 846, inv. 16, d. 22021).

Pe releveul orașului executat de general-maiorul rus Ivan Harting la 1 iulie 1807 apar atât fortificația bastionară, cât și o parte a așezării urbane (Fig. 7) (AMIRM: F. 349, inv. 17, d. 2295). Spre nord de cetate pot fi văzute mai multe „construcții particulare”, un cimitir și un tronson al rețanșamentului turcesc. Aici strada comercială țarși și-a schimbat denumirea în „bazar”. În zona de locuit se află trei moschei (două din ele fiind Moscheea arabă și moscheea lui Kura Efendi), precum și biserica grecească, de fapt biserică moldovenească „Sf. Nicolae”. Pe plan sunt arătate drumurile spre satul Kislița și satul Chilia Veche. Teritoriul aferent piesei defensive dispune de foarte puține construcții, urmare a operațiunilor militare ruso-turce de la începutul secolului al XIX-lea.

Următorul document care varsă lumină asupra topografiei urbane a Chiliei la începutul secolului al XIX-lea este planul general al cetății cu *Vorstadt* realizat de inginerii ruși la 14 septembrie 1815 (Fig. 8) (AMIRM: F. 349, inv. 17, d. 2311, f. 1). Pe plan se evidențiază strada principală a vechii așezări cu două ramificații la capătul de sud: un braț ajunge până la poarta de nord a cetății bastionare, iar celălalt ocolește întăritura din spe est și duce în satul Chilia Veche. Capătul de nord al acestei străzi se ramifică în mai multe artere de transport: drumul spre satul Derviști, drumul spre satul Kitai, drumul spre Ismail, drumul spre Akkerman ș.a. Orașul este dezvoltat liniar pe malul Dunării. În spațiul extramuran sunt arătate parcele cu fostele construcții în stil *Fachwerk*, parcele cu noi construcții din stuf și complexul carantinei. Pe malul drept al brațului danubian este indicată o întăritură otomană în proces de construcție.

Planul general al Chiliei din 1815 propune prima soluție de sistematizare a urbei conform principiilor strict „hippodamice”. Zona centrală este individualizată de o piață mare, de contur pătrat. Funcția reprezentativă a acesteia este comasată cu cea comercială – proiectul nu propune niciun spațiu pentru comerț. Noile cartiere, de plan pătrat și dreptunghiular, se prevăd a fi construite, în mare parte, cu case de tip rural, din stuf, după cum relatează legenda documentului. Aici ideea așezării, alcătuită din pateuri egale regulate, situate între străzi paralele și perpendiculare, este inspirată dintr-un „proiect exemplar” rus de factură clasicistă.

Un alt plan de sistematizare a Chiliei, realizat la 1831, aparține inginerului-colonel rus P. Alexeev (Fig. 9). Suprafața construită întrece cea propusă în 1815 – în planul lui P. Alexeev orașul se extinde spre sud, ajungând la 50 ha. Fiecare din cele 186 cartiere dreptunghiulare conține câte opt parcele. Proiectul prevede, de asemenea, două spații cu forța polarizatoare: piața Sobornaia (piața Catedralei), modelată după un plan pătrat cu latura de 220 stânjeni, și piața Kupeceskaia (piața Negustorească), destinată comerțului și activităților meșteșugărești. Dat fiind că planul din 1831 nu respectă soluția tradițională de amplasare a celor două piețe – reprezentativă și comercială pe aceeași axă longitudinală (varianta orașelor Chișinău, Bender ș.a.), nu este lipsită de teme ipoteza proiectării pieței Kupeceskaia pe locul fostului spațiu comercial țarși. Ca urmare, centrul orașenesc se deplasează în regiunea străzii Bolșaiia Dunaiskaia (str. Mare a Dunării) și pieței Sobornaia, la o distanță considerabilă de nucleul istoric al așezării. Pe latura de vest a acestei



piețe sunt prevăzute terenuri pentru amplasarea clădirilor publice. Patru străzi paralele se suprapun vechilor mahalale, asigurând legătura orașului cu cetatea: str. Krepostnaia (str. Cetății), str. Bolșaiia Dunaiskaia, str. Malaia Dunaiskaia (str. Mică a Dunării) și str. Iarmarocinaia (str. Iarmarocului).

Profilul urban este uniform, de o evidentă orizontalitate, cu predominarea cartierelor-parter, acoperite, în mare parte, cu locuințe monoetajate. Noul accent vertical – Catedrala Acoperământul Maicii Domnului, obține întâietate în ierarhia înălțimilor. Conceptul urbanistic din secolul al XIX-lea demonstrează lipsa de armonizare între planul părții medievale și al celei proiectate, precum și ignorarea totală a reperelor arhitecturale existente din epoca precedentă. Ulterior, constructorii ruși au întâmpinat o serie de dificultăți legate de respectarea liniilor roșii și renunțarea la schema tradițională pentru Țara Moldovei de amplasare a caselor în interiorul parcelei.

Pe la mijlocul secolului al XIX-lea, orașul prezintă deja un amalgam din cartiere noi, rectangulare, și insule vechi, neregulate, care mai amintesc de ambianța urbană medievală.



Fig. 1. Reprezentarea Chilieii Noi de miniaturistul otoman Nasuh Matrakçı, sec. XVI (după N. Pienaru)



Fig. 2. Chilia Nouă înfățișată în vederea panoramică a lui Nicolaus Ernst Kleemann, anii 1768-1770 (după N.E. Kleemann)



Fig. 3. Prospectul-perspectivă al cetății Chilia, 1770 (AMIRM)

Fig. 4. Planul orașului Chilia, 18 august 1770 (AMIRM)



Fig. 5. Planul orașului Chilia, octombrie 1790 (AMIRM)

Fig. 6. Proiectul cetății Chilia elaborat de inginerul francez François Kauffer, 8-9 octombrie 1794 (AMIRM)



Fig. 7. Planul orașului Chilia realizat de general-maiorul rus Ivan Harting, 1 iulie 1807 (AMIRM)

Fig. 8. Planul orașului Chilia, 14 septembrie 1815 (AMIRM)

Fig. 9. Planul de sistematizare a Chilie, realizat de inginerul militar rus P. Alexeev, 1831 (după V. Borovski)

## Referințe bibliografice

- Arhiva** : Arhiva Militară-Istorică de Stat a Rusiei din orașul Moscova,
- Cassioli 2014-2015**: Cassioli M. Une ville marchande aux bouches du Danube: Kilia, de la domination Génoise à la conquête Ottomane (XIV<sup>e</sup> – XV<sup>e</sup> siècle). În: *N.E.C. Yearbook*, 2014/2015.
- Călători1976**: Călători străini despre Țările Române. Vol. VI, București: Editura Științifică și Enciclopedică, 1976.
- Giurescu 1997**: Giurescu C.C. *Târguri sau orașe și cetăți moldovene din secolul al X-lea pînă la mijlocul secolului al XVI-lea*. București, 1997.
- Iliescu 1977**: Iliescu O. Chilia în veacul al XIV-lea. În: *Peuce*, 6. Tulcea, 1977.
- Kleemanns 1773**: Kleemanns N.E. *Reisen von Wien über Belgrad bis Kilianova durch die Butschiack-Tartarey über Cavschan, Bender, durch di Nogeu-Tartaren in die Crimm, dann von Karffa nach Konstantinopel, nach Smirna und durch den Archipelagum nach Triest und Wien, in den Jahren 1768, 1769 und 1770. Nebst einem Anhang von den besondern Merkwürdigkeiten der Crimischen Tartaren. Zwente und bermehrte Aufgabe mit vielen Kupfern*. Leipsig, 1773.
- Năstase, Gribincea 2013**: Năstase A., Gribincea M., Dumitru O. *Descriptio Bessarabiae. Bessarabia în cinci secole de cartografie*. București: Editura Institutului Cultural Român, 2017.
- Pienaru 2013**: Pienaru N. Cronică otomană „Tarih-i Sultan Bayezid” (T.K.S.M., fond Revan 1272). În: *Analele Putnei*. IX, 2013, 1.
- Raiteri** : Raiteri S. Atti rogati a Licostomo da Domenico da Carignano (1373) e Oberto Grassi da Voltri (138384). În: Balbi G., Raiteri S. *Notai genovesi in Oltremare. Atti rogati a Caffa e a Licostomo (sec. XIV)*.
- TăpkovaZaimova 1979**: TăpkovaZaimova V. Quelques observations sur la domination byzantine aux bouches du Danube – Le sort de Lykostomion et de quelques autres villes côtières. În: *Byzance et les Balkans à partir du VIe siècle. Les mouvements ethniques et les États*. Londres: Variorum Reprints, 1979.
- Von Miklosich 1860**: Von Miklosich F.R., J. Müller, *Acta et diplomata graeca mediaevi sacra et profana. I. Acta patriarchatus constantinopolitani*. Viena, 1860.
- Клееманово 1783**: Клееманово путешествие из Вены в Белград и Новую Килию, також в земли буджатских и нагайских татар и во весь Крым, с возвратом через Константинополь, Смирну и Триест в Австрию в 1768, 1769 и 1770 годах, с приобщением достопамятностей крымских. Санкт-Петербург, 1783.
- Красножон 2018**: Красножон А.В. Фортеці та міста Північно-Західного Причорномор'я, Одеса, 2018.
- Райнов 2003**: Райнов Б. Очерк истории Килии. Измайльская городская типография, 2003, p. 7;
- Сапожников 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, 2.
- Фролова 2019**: Фролова Ю. Реставрація зовнішнього вигляду фортеці Кілія за іконографічними джерелами 1770 та 1794 років. În: Архітектурний вісник КНУБа. 20, Київ, 2019.
- Date despre autor**:
- Mariana ȘLAPAC**, membru corespondent, doctor habilitat, cercetător științific principal, Institutului Patrimoniului Cultural (Chișinău, Republica Moldova)
- E-mail**: [maslapac@gmail.com](mailto:maslapac@gmail.com)
- ORCID**: 0000-0003-0904-1610

# МАРКЕРЫ КУЛЬТУРНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ МОЛДАВСКОГО ПЕРИОДА БЕЛГОРОД-ДНЕСТРОВСКОЙ КРЕПОСТИ

Светлана БЕЛЯЕВА,  
Институт археологии НАН Украины,  
Уманский Государственный Педагогический университет  
Елена ФИАЛКО,  
Институт археологии НАН Украины

## Markers of cultural identity of the Moldavian period of the Belgorod-Dniester fortress

Historical and archaeological research of the Belgorod-Dniester fortress allows us to highlight the cultural identity markers of the Moldavian period. First of all, this is the creation of a fortress - an outstanding monument of defensive architecture. Its planning structure, spatial composition, functional organization formed a powerful architectural ensemble, in which Byzantine and Western European influences, labor resources and building materials of Moldova were organically intertwined. Official inscriptions and heraldry emphasize the role of the Moldavian Principality of the 15th century. In the process of archaeological excavations, a number of objects, including the barbican, were established to belong to the Moldavian construction period. The Moldavian identity can also be traced in the material culture: a set of belts (patterned buckles), ceramics, coins with images of the Moldavian rulers, which were directly related to the construction of the fortress.

**Keywords:** cultural identity, Moldova, defense architecture, material culture

Выдающийся памятник культурного наследия народов и стран Черноморского региона – Белгород-Днестровская крепость (Одесская область, Украина) – имеет глубокие исторические корни процесса урбанизации и оборонительного зодчества. Здесь находился античный город Тира, древнерусский Белгород, гетуэзский порт-крепость Монкастро, городской ремесленный и торговый центр западной окраины Монгольской империи, оказавшийся в центре причерноморских интересов Литвы после падения власти джучидов. С включением города в состав Молдовы в 1377–1378 гг. начался новый этап в истории крепости, которая и сегодня поражает воображение современников (рис. 1).

Именно в молдавский период были заложены основы архитектурного облика Белгород-Днестровской крепости. Планировочная структура и многие элементы оборонительных сооружений сохранились до настоящего времени. Они презентуют не только «византийско-балканскую модель укрепленного пункта», реализованную мастерами византийской школы (Шлапак 2001: 229), но и специфику молдавского военного строительства XV в., ориентированного на местные стро-

ительные материалы (известняк-ракушечник, песчаник, кирпич, дерево) (Шлапак 2001: 227). Молдавская идентичность фиксируется на ряде объектов, относящихся к периоду возведения дворов крепости, в том числе защитных сооружений Нижнего двора (рис. 2).

В процессе археологических исследований Международной Южной Средневековой экспедицией Института археологии НАН Украины 1999–2010 гг. на территории крепости были проведены визуальные, инструментальные обследования и обмеры архитектурных объектов крепости (Дж. Метью, Дж. Беннет, И. Карашевич (Станкевич), П. Костур), которые позволили уточнить принадлежность ряда крепостных объектов молдавскому строительному периоду. Установлено, что архитектурное решение и оборонная специфика Нижнего яруса крепостной стены Нижнего двора вдоль Днестровского лимана соответствовали особенностям развития артиллерии XV в. Кроме того, в стену было встроено помещение барбакана, возведение которого способствовало усилению обороны и боеготовности данного участка и крепости в целом. На основании результатов химико-петрографических анализов, проведенных сотрудниками Государственного научно-технологического центра консервации и реставрации памятников под руководством Р. Б. Гуцуляка, установлено, что раствор первичных стенок барбакана и основной стены Нижнего двора идентичен, что подтверждает одновременное сооружение стены и барбакана молдавского периода.

Главной задачей проведенных исследований было определить время строительства барбакана и синхронность его возведения со стеной Нижнего двора крепости. Для этого было необходимо найти самую раннюю часть конструкций барбакана, возведение которых осуществлено в процессе строительства нижней линии фортификации. Исследованиями А. М. Мартинюк-Медведской, К. В. Присяжного и Дж. Беннета установлено, что западная часть стены барбакана и часть восточной стены имеют перевязку с основной стеной Нижнего двора. Это свидетельствует о том, что они были возведены одновременно в первый строительный период в XV в., то есть во времена молдавских правителей Белгорода (рис. 3). Строительство барбакана хронологически совпадало со временем создания подобных структур в странах Центральной и Западной Европы и свидетельствовало об уровне оборонного зодчества молдавской державы.

Дендрохронологические анализы деревянных конструкций башен, возведенных в молдавский строительный период (Ю. В. Болтрик, Т. Важный, С. А. Сагайдак), подтвердили наличие местных образцов дуба, использованного при строительных работах указанного периода, и уточнили детали хронологии деревянных конструкций этого периода (Біляева, Болтрик, Фіалко 2022: 278).

Крепость, возведенная мастерами византийской строительной школы с привлечением огромных экономических и людских ресурсов Молдавского княжества, отражала и определенные черты молдавского декоративного искусства. Об этом свидетельствуют эпиграфические памятники Белгородской крепости. «Это официальные надписи и изображения, увековечивающие окончание строительных этапов на мраморных и каменных плитах» (Шлапак 2001: 174), прежде всего, памятная надпись 1454 г. и герб Молдавского княжества.

Молдавская идентичность фиксируется и в материальной культуре крепости. Ее образцы присутствуют в коллекции артефактов непосредственно молдавского периода существования крепости, а также после захвата Белгорода османами. К многочисленной и разнообразной серии находок принадлежат пряжки-пафты, типичные для женского костюма населения Карпато-Балканского региона широкого хронологического диапазона. В Белгороде-Днестровском найдены практически все типы пряжек-пафт (рис. 4), аналогичных собранию из Костешт, классификация которого разработана молдавскими исследователями (Абызова, Ряцева 2007: 95-105). Аналогии белгород-днестровских находок пряжек-пафт широко представлены в музейных экспозициях, в том числе в Национальном музее истории и археологии Республики Молдова. Последующие разработки болгарских ученых по уточнению датировки (не ранее середины XVII в.), происхождения и распространения пряжек-пафт на Балканах (Анатасов, Дымов 2019: 377-394) не меняют региональной привязки этого типа поясной гарнитуры, в том числе его распространения именно в Молдове, а хронологически-типологическая классификация требует еще достаточно веских доказательств с учетом истории этого типа поясной гарнитуры в различных регионах тюркской культуры, в том числе Туркменистана, Крыма, Турции, где прослеживается дальнейшее развитие формальных и декоративных особенностей этого вида поясной гарнитуры.

В комплексе артефактов из раскопок Белгород-Днестровской крепости нашли отражение и керамические материалы, представляющие этнические маркеры молдавской керамики. Это фрагменты сосудов серой и черной керамики с ручками и без ручек, декорированные штампованным растительным и геометрическим орнаментом, залощенными витиеватыми ленточными узорами (рис. 5. 1, 2). Возможно, к молдавским сосудам относятся и некоторые фрагменты керамики с поливой оливкового или зеленого цвета в верхней части горшков вытянутой формы. Такая керамика и ее модификации могла охватывать широкие хронологические рамки XV–XVIII вв. Ее этнографические эквиваленты известны среди молдавской народной керамики и представлены в этнографических коллекциях музеев Молдовы. В этом плане молдавский компонент керамического материала крепости заслуживает дальнейшего изучения.

Особый интерес представляют монеты молдавских князей, по указанию которых проходила постройка крепости в XV в. Они представляют период строительства и начала функционирования крепости. Это несколько бронзовых монет Александра I (1400–1432), бронзовая монета Александра I (1400–1432) – Стефана II (1433–1435, 1442–1447) и серебряный полутрош Стефана III (1478–1504) по определениям Л. Дергачевой, опубликованным нами в совместной работе, посвященной монетным находкам из раскопок Белгород-Днестровской крепости и Очакова (рис. 6. 1–4) (Беляева, Дергачева 2010: 446-447).

Таким образом, несмотря на многокомпонентность и разный этнокультурный состав материальных остатков, значительный хронологический период строительных работ и функционирования Белгород-Днестровской крепости, комплексные архитектурно-археологические исследования и анализ накопленной базы артефактов предоставляют возможность идентификации мощного и разнообразного культурного наследия Молдовы, его вклада в историю цивилизаций Европы и Азии.



Рис. 1. Белгород-Днестровская крепость. Общий вид



Рис. 2. Участок стены Нижнего двора



Рис. 3. 1. Барбакан. 1 – общий вид; 2 – перевязка стены и барбакана





Рис. 4. Пряжки-пафты



Рис. 5. 1, 2. Молдавская керамика



Рис. 6. 1–4. Монеты молдавских господарей



### Литература

**Абызова, Рябцева 2007:** Абызова, Е.; Рябцева, С. Пряжки-пафты из собрания Национального музея археологии и истории Молдовы. In: *Tyragetia. Serie Nouă*, I (XVI), 2, 2007.

**Анатасов, Дымов 2019:** Анатасов, Г.; Дымов, К. Отново за датировката и произхода на пафтите – corrigenda et addenda (по повод колекция в Дуловския музей от с. Окорш, Силитренско). In: В поисках сущности. Сборник статей ив честь 50-летия Н.Д. Руссева. Кишинев: Высшая антропологическая школа, 2019.

**Біляєва, Болтрик 2022:** Біляєва, С.О.; Болтрик, Ю.В; Фіалко, О.Є. Аккерманська фортеця. Археологічні дослідження 1999-2010 рр. Київ: ІА НАН України, 2022.

**Беляева, Дергачева 2010:** Беляева, С.; Дергачева, Л.. Монетные собрания из раскопок Очакова и Белгорода-Днестровского (1999-2005гг.). In: Нові дослідження пам'яток козацької доби в Україні. Київ, 2010.

**Шлапак 2001:** Шлапак, М. Белгород-Днестровская крепость. Кишинев: Изд-во «ARC» 2001.

#### Сведения об авторах:

Светлана Беляева (Киев, Умань, Украина), доктор исторических наук, Институт археологии НАН Украины; Уманский государственный педагогический университет.

**ORCID:** <https://orcid.org/0000-0003-3113-7619>

Елена Фиалко (Киев, Украина), доктор исторических наук, Институт археологии НАН Украины.

**ORCID:** <https://orcid.org/0000-0002-4976-3266>

# COMPLEMENTARITATEA ARHITECTURII ȘI DECORULUI PLASTIC ÎN STRUCTURA CIRCULUI DE STAT DIN CHIȘINĂU

Aurelia TRIFAN,  
Institutul patrimoniului Cultural

The complementarity of architecture and plastic decoration in  
the structure of the State Circus in Chisinau

The State Circus in Chisinau corresponds to the functional and constructive programs characteristic to the architecture of circuses in the ex-Soviet space. The classical parameters of historical circuses were incorporated in a modern building, using the construction technologies specific to the time. Built according to an individual project, the edifice stands out due to its important technical and aesthetic innovations. When designing the volume, the pattern of the massive pillars, organized in zigzag, is used, which leads to a well thought composition.

The expressiveness of the building also comes from active integration of sculpture, painting and plastic decorations in the architecture of the edifice. A bronze sculpture of large proportions was installed above the main entrance: two funny juggling clowns are the artistic imprint of the institution. The structural and pictorial components merge in a relationship of overwhelming proportions within the edifice as well. The foyer was decorated with a monumental painting in the encaustic technique and the side stairs – with ceramic panels in pastel colors.

**Keywords:** State Circus, socialist-modernist architecture, ex-Soviet space, permanent circuses, plastic decoration.

Cercul de Stat din Chișinău, parte componentă a patrimoniului construit modern din Republica Moldova, corespunde programelor funcționale și constructive caracteristice arhitecturii circurilor din spațiul ex-sovietic, încadrându-se în curentul modernist internațional. Arhitectura acestuia ca reprezentant al circurilor permanente din perioada sovietică – clădiri circulare cu deschideri mari, acoperite cu cupolă – este marcată de imperativele timpului, definite de progresul tehnologic, industrializare, cultura de masă, consumism etc. Polemicile privind aprecierea și necesitatea de conservare a patrimoniului construit respectiv au devenit tot mai intense în ultimul deceniu, motivate de semnificația lor culturală și rolul în continuitatea evoluției arhitecturii.

Producția de materiale de construcție noi, inventarea metodelor noi de construcție, precum și creșterea orașelor, au determinat o arhitectură, regândită în context politic și economic și prin raportare comparativă la modelele moderniste occidentale, care a devenit cunoscută sub sintagma de „modernism arhitectural sovietic”. În arealul fostului bloc socialist este utilizată o altă variație a acestuia și anume „arhitectură modernist-socialistă”. Stabilirea începutului perioadei – anii '60 ai secolului trecut – corespunde procesului de cristalizare a unor trăsături caracteristice arhitecturii atât din URSS, cât și din

țările socialiste, care, depășind faza de refacere postbelică, desfășoară un amplu proces de construcție cu accent preponderent pe programele social-comunitare.

Examinarea arhitecturii moderniste sovietice ne face să ne dăm seama cât de variată și creativă este, odată ce se renunță la rigiditatea stilistică a realismului socialist. În parte, această eliberare culturală presupune o reîntoarcere la formulările mai radicale ale constructivismului sovietic. Alteori, realizările ating o monumentalitate de dimensiuni impresionante sau demonstrează soluții originale. În decursul a circa trei decenii (1955–1991), arhitectura sovietică s-a îndreptat către o sinteză a paradigmatelor occidentale și a propriei moșteniri avangardiste, în mare parte neconstruite.

În statul sovietic autoritar, limbajul estetic oficial se impune „de sus”, în primul rând, de liderul de la Kremlin, Nikita Hrușciov, care oprește în mod deliberat evoluarea arhitecturii pompoase staliniste și declară că arhitectura ar trebui să fie funcțională și să răspundă nevoilor populației. Direcțiile unei asemenea politici în construcții au fost schițate la „întrunirea unională a constructorilor, arhitecților și lucrătorilor din industria materialelor de construcție, din industria de mașini pentru construcții, din organizațiile de proiectare și cercetare” din 7 decembrie 1954, după care urmează schimbări radicale în domeniul edificării, o atenție deosebită acordându-se industrializării construcțiilor (standardizare și tipizare, prefabricare și producție în masă a elementelor structurale). Implementarea Hotărârii Guvernului URSS „Cu privire la înlăturarea exceselor în proiectare și construcții” aduce doar un câștig destul de marginal, fiind necesară o revoluție tehnologică.



Fig 1. Circul din Kazan. Arhitect G. Piciuev. 1967

<https://daily.afisha.ru/context/25273-samye-krasivye-zdaniya-rossii-postroennye-na-volne-uvlecheniya-kosmosom/> (accesat 29.01.2022)

Odată cu derularea schimbărilor în societate se schimbă și expresia arhitecturală a clădirilor, inclusiv a circurilor. Perioada de la sfârșitul anilor '60 până la sfârșitul anilor '80 ai sec. XX este una distinctă în istoria arhitecturii URSS, când se schimbă viziunea asupra acesteia, fiind determinată tot mai des de proiecte temerare, neobișnuite, futuriste. Majoritatea circurilor rotunde, sub formă de farfurii zburătoare sau corturi fanteziste, au fost construite anume în această perioadă. Se poate constata astfel trecerea în decurs de un secol de la o fază a constrângerilor arhitecturale impuse atât formal, cât și constructiv, la o fază a unei „nelimitate” libertăți, concretizată într-o gamă largă de posibilități. Formele specifice reflectă tehnologia, dezvăluie modul lor de construcție și elogiază capacitatea tehnicii de a soluționa problemele contemporane.

Un număr mare de realizări spectaculoase în domeniul proiectării circurilor uimesc prin performanțele și modul în care s-au conformat cerințelor funcționale, cât și estetice. Datorită resurselor expresive, programul de arhitectură (circurile) capătă un rol special în formarea contextului urban. Pot fi remarcate mai multe circuri: din orașele Kazan (arh. G. Piciuev, 1967), Soci (arh. Iu. Shvartsbreim, 1971), Circul Mare din Moscova (arh. E. Vulâha și Ia. Belopolski, 1971), Sverdlovsk (arh. Iu. Shvartsbreim, 1980). Imaginile circurilor enumerate evidențiază faptul trecerii lente la utilizarea elementelor prefabricate asamblabile-dezasamblabile.

Totuși, în această perioadă apar și multe circuri similare, construite conform proiectelor-tip. Drept exemplu servesc edificiile din Ufa (1968), Donetsk, Samara și Kuibyshev (1969), Krivoi Rog (1970), Luhansk (1971), Voronezh (1972), Harkov, Briansk (1974) ș.a., fiind proiectate în așa fel încât, în caz de necesitate, să fie folosite nu numai pentru spectacole de circ, ci și pentru concerte, adunări în masă, evenimente sportive și expoziții. Arhitectura este folosită ca un instrument benefic, de educare și de conștientizare. Ansamblul de exigențe satisfăcute de circuri demonstrează evoluarea acestuia, remarcat drept reflex pe plan funcțional al structurilor și suprastructurilor sociale, care formează „comandă socială”.

În general, arhitectura circurilor înglobează o paletă largă de abordări, începând de la construcții simple, demontabile, din materiale modeste și până la edificii de mare amploare, desfășurate pe suprafețe considerabile, care aduc în prim-plan forme actuale de o mare varietate.

Anii '60–80 ai sec. XX sunt marcați de o expansiune activă a industriei în oraș, de construcții în masă a spațiului locativ și de o creștere triplă a populației. Drept consecință a socializării modului de viață, datorită creșterii controlului economic asupra consumului material și energetic, lărgirii gamei și perfecționării materialelor de construcție și ca urmare a dezvoltării tehnologiilor industriale de producție serială, ideile compoziționale manifestă o viguroasă tendință de reformulare adaptivă. Apelând însă la posibilitățile tehnologiei contemporane de industrializare, sunt propuse scopuri de semnificare ideologică a arhitecturii moderniste. Esteticul, ca și mai înainte, rămâne subordonat și este ghidat de interese politice.

Marcat de statutul de capitală a unei republici unionale (RSSM), dinamica dezvoltării Chișinăului este determinată de ambițiile de dezvoltare sovietice. Propaganda în masă a Partidului Comunist, care a luat naștere în URSS încă în anii postrevoluționari, ia în considerare faptul că cirul, devenind principalul tip de spectacol teatral îndrăgit, se transformă într-un instrument important de influență asupra maselor muncitoare.

Aparținând unei tipologii de clădire care elucidează arhitectura secolului XX, Circul de Stat din Chișinău reprezintă un capitol specific al patrimoniului cultural internațional. Este vorba despre seria de circuri permanente, sau „circuri de iarnă” construite în perioada post-belică în fostul lagăr socialist, în cadrul unui program coordonat de culturalizare a maselor. Circul în esență a fost întotdeauna cea mai democratică formă de artă, bucurându-se de o popularitate imensă printre aproape toate vârstele și categoriile sociale ale spectatorilor.

În 1965, în legătură cu jubileul de 530 ani al orașului Chișinău, la nivel unional se decide de a construi un circ nou și în capitala RSSM. Clădirea circului urma să fie construită conform tipului prestabilit de Institutul de Proiectări din Moscova pentru Unități de Divertisment. Însă construcția în baza acestui proiect nu a mai fost demarată. Arhitectul principal al proiectului Semion Șoihet și conducătorul grupului de arhitecți Alla Kiricenko insistau asupra unei clădiri unice din punctul de vedere al imaginii arhitecturale, soluției constructive și modelării funcționale.

Intenția edificării devine iarăși actuală la sfârșitul anilor '70, dar către această perioadă viziunile asupra unei arhitecturi moderne se schimbă: o „cutie” multilaterală, având un etaj și o cupolă joasă nu mai convenea și se ia decizia de a reface proiectul (Kiricenko 2018: 46).

Solicitarea de a construi un edificiu după un proiect individual elaborat la Institutul de Proiectare Moldghiprostroï a fost înaintată ministrului Culturii din URSS Ecaterinei Furțeva și a fost vizată pozitiv. Deoarece orice edificiu pentru spectacole la acel moment era și o armă ideologică, edificiul trebuia să asigure o prezență cât mai mare a spectatorilor. Astfel, apare cerința Asociației Unionale a Circurilor de Stat (rus.: Союзгосцирк), care gestiona întreaga activitate a circurilor din republicile unionale, de a amplasa edificiul în spatele Pieței Centrale, unde se afla autogara, ceea ce trezește împotrivirea proiectanților, care optau pentru un amplasament mai reușit, ce ar scoate în evidență construcția, fiind și un plus pentru contextul urban.



Figura 2. Circul din Chișinău în contextul urban al Bulevardului Renașterii Naționale. Starea actuală. Vedere de sus. <https://euneighbourseast.eu/ru/news/latest-news/moldova-v-kishi-neve-pri-podderzhke-es-zakonserviruyut-zdanie-czirka/> (accesat 20.02.2022)

În consecință este determinată varianta finală de amplasare – bulevardul Tineretului (actualmente Bulevardul Renașterii Naționale) – magistrală de importanță urbană. Totodată, fiind situat pe una din colinele Chișinăului, edificiul se distinge printr-o vizibilitate bună.

Declivitatea terenului pentru construcții generează un proiect individual, distanțându-l tot mai mult de designul tipizat a mai multor edificii la acea perioadă și totodată permite arhitecților să profite de avantajul terenului în pantă pentru organizarea unui nivel adăugător cu intrare principală și hol.

Proiectarea durează o perioadă îndelungată: 1965–1968, 1970–1975 și 1978–1980. Fiecare etapă aduce modificări de adaptare: inițial cercul este proiectat ca o construcție tip monolit, pe parcurs însă se propune să fie construit din elemente prefabricate asamblabile-dezasamblabile. Includerea schimbărilor în structura clădirii prezintă avantaje sub aspect funcțional, economic și arhitectural. Utilizarea principiului demonstrării elementelor structurale acordă grandoare clădirii. E de remarcat modul judicios de utilizare a geometriei. Plastica fațadei accentuează verticalitatea prin sistemul de elemente cu forma literei V, alternând cu elemente orizontale, marcate de suprafețele mari vitrate ale foaierei. Volumetria simplă utilizează ritmul pilonilor, organizați în zigzag, care conduc la o compoziție bine structurată, pentru mulți devenind simbolul horei moldovenești.

Din punctul de vedere al finisajelor exterioare este utilizată placarea cu marmură (pe stâlpii de la parter și pe registrele orizontale) și tencuiala decorativă (pe celelalte elemente). Modul amplasării zonelor vitrate redă funcțiunile spațiilor interioare. În zona de acces, foaier și terase sunt folosite fațade cortine și vitraje ample. În zonele tehnice vitrajele sunt de dimensiuni mai reduse, având în principal rolul de iluminare a spațiilor. Arhitectura exterioară se evidențiază printr-un specific național grație unor elemente utilizate în arta populară și stilizate reușit de autorii proiectului. Pe registrele fațadelor apar panourile trapezoidale placate cu marmură. Poate fi citit desenul ce începe pe registrul de sus și trece pe registrul parterului. Referirea la arta populară, prin implementarea coloritului național, era de fapt condiționată în arhitectura sovietică de puterea de stat. Arhitectura, fiind un mecanism politic de „sublimare, conceptualizare și prelucrare a realității sovietice” (Dobrenko 2007: 57), ca material al culturii societății, trebuia să rezolve sarcini ideologice. Drept „cea mai tehnică dintre arte și totodată cea mai socială, are menirea a crea, a armoniza și a organiza cadrul social” (Catalan 2010: 107-118).

După darea în exploatare în 1981, Cercul din Chișinău este recunoscut drept cel mai bun dintre circurile staționare din spațiul sovietic în ceea ce privește tehnologia și organizarea construcțiilor (Kiricenکو 2018: 47). În 1984, autorii și executanții proiectului au fost distinși cu Premiul de Stat al RSSM în domeniul artei și arhitecturii.

Având o planimetrie reușită, cercul devine și unul din cele mai confortabile atât pentru artiști, cât și pentru public. Acesta este format din două corpuri majore: unul circular, destinat în principal publicului, și unul adiacent, cu spații pentru artiști și animale, înconjurat de un teren de circa trei hectare ce îi aparține.

Sală principală de spectacol, încorporată în volumul blocului, destinată să găzduiască reprezentații de spectacole artistice în fața publicului, are rolul dominant în organizarea spațial-funcțională a clădirii, fiind elementul compozițional major și determinant al acesteia. Arenă de 13 metri în diametru<sup>1</sup>, este prevăzută cu diverse utilaje mecanice care fac posibilă reamenajarea acesteia. Cupola care acoperă arena are un diametru de

44 metri, înălțimea este egală cu 30 metri și este demontabilă. Sala de spectacole, cu o capacitate de 2000 de locuri așezate în trepte (1900 locuri pentru spectatori și 100 locuri pentru trupa de lucru), este împrejmuită de un foaiier în formă de semicerc și terase de vară. În concepția arhitecturală a clădirii s-a căutat realizarea unor spații ample care să permită punerea în scenă a unor spectacole contemporane, având în vedere tehnologia de la vremea respectivă, precum și crearea unui mediu propice pentru spectatori.

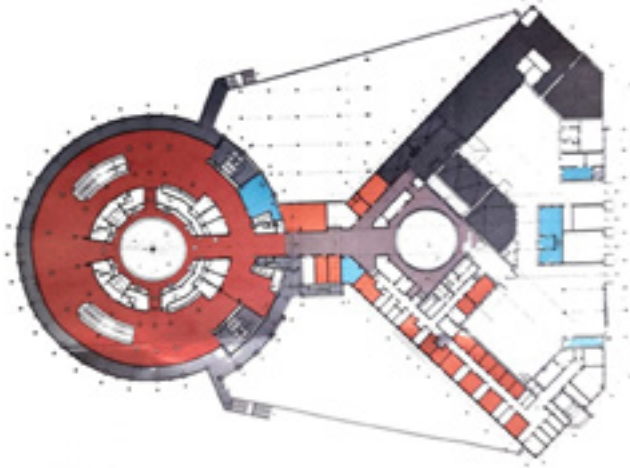


Figura 3. Circul de Stat din Chișinău. Plan ansamblu. Cota  $\pm 0.00$  (Arhiva B.A.C.U.)



Figura 4. Circul de Stat din Chișinău. Sală principală de spectacol în reconstrucție.

Foto V. Trifan, 2023

Corpul adiacent adăpostește toate spațiile destinate artiștilor (spații de cazare și cabine) și animalelor (grajduri și maneje). În acest corp se disting trei zone, fiecare având acces separat: zona pentru artiști, zona pentru animale și zona tehnică. Asemenea corpului pentru public spațiile se desfășoară în jurul arenei secundare, proiectată pentru repetiții cu un diametru mai mic.

La proiectarea celor două corpuri s-a ținut seama de realizarea unei cât mai clare funcționări pentru a realiza un complex cultural la un nivel comparabil cu cele mai desăvârșite circuri din URSS și străinătate. Se dorea o construcție monumentală, conceptualizată ca o îmbinare a componentelor de arhitectură, structură și decorațiune.





Figurile 5 și 6. Frontispiciul clădirii. Compoziția „Clovni”. Sculptor Valeriu Rotari. 1982. Partea dreaptă – până la vandalizare <https://bloknot-moldova.ru/news/katastrofu-kishinevsko-go-tsirka-svyazali-s-proklya> (accesat 23.01.2022); partea stângă – starea actuală. Foto V. Trifan, 2023

Deasupra intrării principale se află o sculptură din bronz de mari proporții reprezentând clovni de circ. Lucrarea de pe frontispiciul clădirii constituie emblema Circului, fiind o amprentă artistică a instituției. Compoziția de circa 12 metri a fost creată de sculptorul Valeriu Rotari (Bortă 2015). Basorelieful instalat pe clădirea Circului din Chișinău a fost inclus în Registrul monumentelor Republicii Moldova ocrotite de stat, aprobat prin Hotărârea Parlamentului Republicii Moldova din 22 iunie 1993.



Figura 7. Foaierul edificiului. Pictură murală în tehnica encausticii. Pictor P. Obuh. 1982. Foto V. Trifan, 2023

Cercul se manifestă printr-o integrare activă a picturii, sculpturii și decorațiunilor plastice în arhitectura interioară. Datorită arhitecților este creată o ambianță de fluiditate spațială, în care componentele structurale și cele picturale se contopesc într-o relație de



proporții copleșitoare. Foaierul edificiului în formă de semicerc, ce împrejmuește sala de spectacole și permite accesul spre terasele de vară, este decorat cu o pictură monumentală, desfășurată în forma unei frize de aproximativ 120 m<sup>2</sup>. Picturile au fost realizate de Pavel Obuh, care folosește o tehnică foarte rară în ziua de azi – encaustica în ceară fierbinte –, când culorile sunt diluate în ceară și supuse unei temperaturi suficient de înalte pentru a căpăta un luciu plăcut, a fi perfect fixate și deosebit de rezistente. În spațiul cu formă semicirculară pictorul înscrie secvențe ale unui spectacol de circ: scene cu fahiri, sirene, clovni, gimnaste, muzicanți, dresori, cai în exercițiu de voltij etc. Datorită tehnicii, dar și dinamicii structurilor plastice, se evidențiază caracterul imponderabil al lucrării. Aptitudinile de desenator și abordarea creativă a fiecărei scene în structura compozițională cu multe figuri au fost menționate de Consiliul artistic al UAP ca fiind cea mai bună lucrare a anului 1982 la nivel republican (Podlesnaia: 2015, p. 258).

La panourile și compozițiile ceramice „Îmblânzitoarea” și „Plecare”, instalate pe pereții Circului, au lucrat Luiza Yantsen și Eduard Saakov, distinși cu medalii de aur ale Academiei de Arte a URSS. Lucrările sunt orientate spre accentuarea caracterului ludic al edificiului, ele „sonorizează” spațiul arhitectural și, în același timp, reactualizează anumite valori spirituale, având impact major asupra privitorului, în special asupra copiilor. Se evidențiază compozițiile plastice ale altoreliefurilor scârilor laterale, alcătuite din multiple personaje ale spectacolelor de circ. Textura delicată a figurilor conlucrează cu introducerea culorilor pastelate în compoziții. Integrarea acestor elemente decorative în structura Circului determină caracterul definitoriu al edificiului, iar lumina care pătrunde în foaier asigură un efect spațial extraordinar.



Figurile 11 și 12. Compozițiile ceramice „Îmblânzitoarea” (1985) și „Plecare” (1986).

Autori: L. Yantsen și E. Saakov. Foto V. Trifan, 2023

Unicitatea Circului de Stat din Chișinău constă, în primul rând, în ideea arhitecturală originală și soluția constructivă adecvată. Autorii proiectului au făcut ca clădirea să corespundă principiilor universale de design și funcționalitate, dar în același timp să aibă propria identitate, ceea ce a avut un rol important în atragerea atenției asupra caracterului unic și valorii arhitecturale a acesteia. În al doilea rând, clădirea se impune publicului prin calități artistice, demonstrând o complementaritate a arhitecturii și decorului plas-

tic. Edificiul încorporează anumite cunoștințe și experiențe, care, imortalizate în structura și expresia arhitecturală, elucidează tendințele din arhitectura națională. Sculptura, reliefulurile plastice și pictura murală, ce finisează atristic exteriorul și interiorul Circului de Stat, sunt forme de exprimare specifice perioadei de referință și oferă un bogat teritoriu de studiu pentru cercetarea evoluării circurilor.

În prezent, după ani lungi de efort din partea Asociației B.A.C.U.<sup>2</sup>, Circul de Stat din Chișinău este recunoscut drept monument de arhitectură și este inclus în Registrul monumentelor Republicii Moldova ocrotite de stat (Hotărârea Parlamentului 2022).

**Note:**

<sup>1</sup>Arena ciroului are întotdeauna aceeași dimensiune indiferent de numărul de spectatori pentru care este conceput ciroul, fiind o dimensiune constantă în întreaga lume. Diametrul acesteia este de 13 metri (sau 42 de picioare) – cerință apărută în secolul al XIX-lea, care impunea condiții pentru demonstrarea numerelor de acrobație și jonglerie ecvestră, precum și de antrenament ecvestru.

<sup>2</sup>Asociația B.A.C.U. (Biroul pentru Artă și Cercetare Urbană) este o organizație (fondată în 2014) axată pe activități în domeniul conservării și reabilitării contextului urban și cultural. Pe lângă acest obiectiv, B.A.C.U. susține și promovează cultura și arta contemporană în sensul creării unor platforme alternative și simbiozei între practicile artei contemporane și activismului urban și social. Una dintre direcțiile principale de activitate ale B.A.C.U. este protejarea, reabilitarea și conservarea patrimoniului construit din perioada socialistă, respectiv monitorizarea activității de menținere, protejare, conservare a patrimoniului arhitectural din Europa Centrală (Serbia, Croația, Polonia, Republica Cehă etc.) și de Est (Ukraina, Republica Moldova, România etc.). (<http://ruti.gov.ro/2016/10/29/birou-pentru-arta-si-cercetare-urbana/>)

### Referințe bibliografice

**Bortă 2015:** Bortă V. Mărturii: Cine este autorul Clovnilor de pe frontispiciul Circului? 20.09.2015. <https://www.ziarulnational.md/cine-este-autorul-clovnilor-de-pe-frontispiciul-circului/> (accesat 18.11.2019).

**Catalan 2010:** Catalan G. Despre sovietizarea arhitecturii românești (1947–1955). În: Anuarul Institutului de Istorie „A. D. Xenopol” din Iași, t. XLVII, 2010, p. 107-118.

**Dobrenko 2007:** Dobrenko E. Socialist Realism and Real Socialism. In: Political economy of socialist realism. Moscova, 2007, p. 57.

**Hotărârea 2022:** Hotărârea Parlamentului Republicii Moldova nr. 129 din 19 mai 2022 privind modificarea Registrului monumentelor Republicii Moldova ocrotite de stat, aprobat prin Hotărârea Parlamentului nr. 1531/1993. În: Monitorul Oficial al Republicii Moldova, nr. 159-163, art. 289, din 27 mai 2022.

<http://ruti.gov.ro/2016/10/29/birou-pentru-arta-si-cercetare-urbana/> (accesat 29.10.2019).

**Kiricenکو 2018:** Kiricenکو A. Modernismul socialist la Chișinău. Activitatea unui arhitect după 1961. În: Arhitectura modernist-socialistă. România și Republica Moldova. 1955–1989/91. Ghid de arhitectură. București: B.A.C.U., 2018, pp. 44-49.

**Podlesnaia 2015:** Podlesnaia N. Pictura monumentală din Basarabia și RSS Moldovenească. Teză de doctor în studiul artelor și culturologie. Chișinău, 2015. 262 p.

### Date despre autor:

**Aurelia TRIFAN**, dr. în arhitectură, cercetător științific al Centrului Studiul Artelor, Institutul Patrimoniului Cultural (Chișinău, Republica Moldova).

E-mail: [trifanaurelia@mail.ru](mailto:trifanaurelia@mail.ru)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9738-3842>

# ИЗ ИСТОРИИ КИШИНЕВСКОГО РЕАЛЬНОГО УЧИЛИЩА. К 150 ЛЕТИЮ ОТКРЫТИЯ УЧЕБНОГО ЗАВЕДЕНИЯ

Алла ЧАСТИНА,  
Институт культурного наследия

## **From the history of Chisinau Real School. On the occasion of the 150th anniversary since the opening of the educational institution**

150 years ago, namely on December 6, 1873, the Real School for Boys opened in Chisinau, whose purpose was to teach practical and technical skills along with general education. In the process of learning, students studied such subjects as: the Law of God, foreign languages, literature, geography, history etc.

In 1885, according to the project of architect Vladimir Tsyganko, a separate building was built for this educational institution. The design was based on a sketch made by the director of this educational institution Nicolae Codrean. The architect Luka Semko-Savoisky was supervising the erection of the building, and the Construction Committee was established. The Bessarabian branch of the Imperial Russian Technical Society, founded in April 1894, had permanent and emergency meetings at the Real School, and a library was opened in addition.

In the National Archives of the Republic of Moldova, numerous documents related to the history of this school have been preserved. Bessarabian newspapers and magazines also contain information about the construction of a building and a church for the Chisinau Real school, which was graduated from by such famous architects and engineers as: Mitrofan Elladi, Stephan Zalevsky, Ippolit Levandovsky, Mikhail Chekerul-Kush and others.

**Keywords:** Chisinau Real School, engineer Tsyganko, architect Semko-Savoisky, construction art, house church.

150 лет назад, а именно 6 декабря 1873 г., в Кишиневе было открыто Реальное училище для юношей. До конца 1860 – начала 1870-х гг. в Бессарабии существовали два вида гимназий: реальные – с преподаванием латинского языка и классические – с греческим и латинским древними языками. В процессе обучения учащиеся изучали такие предметы, как Закон Божий, иностранные языки, словесность, географию, историю, черчение, а также бухгалтерию, землемерие, строительное искусство, нивелировку и др. 15 мая 1872 г. реальные гимназии были преобразованы в реальные училища, целью которых являлось приобретение практических и технических навыков наряду с получением общего образования, а также подготовка «юношей через изучение, главным образом, математики, физики, химии и вообще естествоведения, черчения и рисования к усвоению в высших специальных учебных заведениях технического образования» (Историческая 1899: 5). В докладах Бессарабской областной земской управы 4-му очередному областному земскому собранию, состоявшемуся в декабре 1872 г. (Доклады 1874: 45) шла речь

о принятии Бессарабским земством части ежегодных расходов по предполагаемому к открытию в г. Кишиневе 4-классного реального училища. Согласно первоначальному плану создания реальных училищ, предполагалось 4 класса – для получения общего образования, что соответствовало четырем классам прогимназии, с преподаванием рисования и черчения вместо изучения древних языков. А в 5 и 6 классах было 2 отделения: основное и коммерческое. Причем при основном отделении мог быть введен дополнительный высший класс, в котором учащихся готовили в: 1) высшие специальные учебные заведения; 2) механико-технические; 3) химико-технические. Кроме того, реальные училища могли учреждаться как шести-, пяти-, четырех-, трех- и двухгодичные классы, с одногодичным курсом в каждом из них. В таком виде реальные училища просуществовали 15 лет. А начиная с 1888–1889 учебного года появились изменения: 1) в них полагалось шесть классов с годовым курсом в каждом из них; 2) при них могли быть подготовительные классы; 3) 5 и 6 классы могли состоять из основного или коммерческого отделений; 4) при основном отделении мог быть учрежден так называемый высший класс, в основном для подготовки учащихся для поступления в высшие специальные учебные заведения; 5) помимо основных предметов, к обязательным учебным дисциплинам также относились пение и гимнастика. Танцам и музыке обучались только желающие за особую плату. Инициатива учреждения Кишиневского реального училища принадлежит бывшему Бессарабскому губернатору Николаю Игнатьевичу Шебеко и бывшему попечителю Одесского учебного Округа Тайному Советнику Сергею Платоновичу Голубцову, которая завершилась успешным учреждением Реального училища в г. Кишиневе. 30 ноября 1872 г. Кишиневская городская дума решила принять активное участие в устройстве данного учебного заведения «и назначить ежегодно на этот предмет из городских сумм по 3000 рублей» (Историческая 1899: 7). От Бессарабского Земства было решено найти по 7000 рублей в год на устройство Реального училища. 4 сентября 1873 г. Министерство народного просвещения разрешило открыть 4-классное училище, «считая с III класса, с основным отделением и высшим дополнительным механико-техническим классом» (Историческая 1899: 8), причем в текущем году учредили только III, IV и V классы. К концу сентября того же 1873 г. был назначен директор училища – Николай Дмитриевич Кодрян, ранее занимавший должность инспектора Керченской гимназии. Сразу же приступив к поиску помещения для училища, он остановился на аренде сроком на 2 года и 8 месяцев нескольких домов греческо-подданного Ивана Гумалика, расположенных в центре города, на углу улиц Киевской (сегодня ул. 31 Августа) и Синадиновской (ул. Влайку Пыркэлаб), именно там, где сегодня расположена Греческая церковь. В первых числах декабря приняли 101 учащегося в III, IV и V классы, и еще 64 ученика перешли разные классы из гимназии и прогимназии. 6 декабря 1873 г. состоялось открытие Реального четырехклассного училища, состоявшего «из III, IV, V и VI, с основным отделением и VII, с механико-техническим» (Историческая 1899: 10), о чем сообщали Кишиневские епархиальные ведомости (Открытие 1873: 858-872). И если в начале обустройства училища здания, нанятые в аренду у дворян Гумаликов, считались самыми лучшими, то со временем, тесные классы и кабинеты, расположенные в полуподвальных сы-

рых помещениях без хорошего освещения и вентиляции, не приспособленные для проведения опытов физический кабинет и химическая лаборатория становились серьезной проблемой для учеников и преподавателей. Приобретение собственного здания стало главной задачей администрации училища. К 1881 г. Реальное училище считалось одним из самых лучших в городе. Но из-за невозможности найти финансирование на постройку нового здания, только после апреля 1882 г. решался вопрос о «составлении и утверждении нового проекта и сметы, по исполнению всех требовавшихся формальностей» (Историческая 1899: 15). Бессарабские губернские ведомости в июле 1882 г. опубликовали объявление Директора Кишиневского реального училища о назначении премии в 300 рублей за составление лучшего проекта и сметы для учебного заведения, при этом «стоимость здания не должна превышать 120.000 р.» (От директора 1882). В марте 1883 г. в газете сообщалось о вызове всех «желающих принять на себя подряд по постройке здания с флигелем для его помещений» (Торги 1883). В апреле 1883 г. были объявлены торги в казенной палате на строительство здания, подряд на которое выиграл воронежский купец 1-й гильдии М. Мерейнес. Через год, в апреле 1884 г., была начата постройка, причем в фундамент была заложена медная вызолоченная доска с датой закладки и главными именами всех имеющих отношение к данному важному событию. В ноябре 1885 г. строительство было завершено и сооружение сдано в эксплуатацию. Таким образом, собственное здание для Реального училища было построено по проекту инженера Владимира Николаевича Цыганко (Рис. 1).



Рис.1. Здание Кишиневского реального училища, построенное по проекту инженера В. Н. Цыганко (<https://locals.md/2020/istoriya-pervogo-v-kishinyove-realnogo-uchilishha/>)

В основе плана был эскиз директора данного учебного заведения. Наблюдающим за постройкой состоял архитектор Л. Н. Семко-Савойский, а также по данному вопросу был учрежден Строительный комитет. Первый почетный попе-

читель училища И. В. Кристи принимал активное участие в вопросах, связанных с сооружением собственного здания. При училище была сооружена домовая церковь, внутренним устройством которой занимались Губернский Предводитель Дворянства Иван Егорович Катаржи и Председатель Губернской Земской Управы Ал. Матвеевич Котруца. 9 февраля 1886 г. данная церковь была освящена, о чем сообщалось в Бессарабских губернских ведомостях (Хроника 1886). Описывая вновь выстроенное здание Реального училища, необходимо отметить внутреннее обилие света, изящество отделки, умело приспособленное к потребностям учебного заведения, благодаря инженеру Цыганко, архитектору Семко-Савойскому и Строительному комитету. Само здание располагалось на возвышенном месте, в лучшем (в санитарном отношении) районе города, за которым простирались многочисленные виноградные сады, а из всех окон открывался один из прекрасных видов на город и его окрестности. Здание Реального училища, сооруженное на некотором расстоянии от городского центра, казалось еще более приподнятым из-за достаточно высокого цоколя. Это двухэтажная постройка с подвальным помещением, расположенным под одной частью главного корпуса. Три выступа с аттиками и парапетами располагаются по главному фасаду, стены выглядят чрезвычайно легкими, несмотря на массивность всего сооружения, удачным является расположение высоких арочных окон с полуциркульным завершением и орнаментовкой; особенно выделяется простой карниз без всякой вычурности. Причем все эти архитектурные детали и элементы, как и композиционные мотивы сооружения, в



Рис. 2. Здание Кишиневского реального училища в стиле эклектики (<https://locals.md/2020/istoriya-pervogo-v-kishinyove-realno-uchilishha/>)

Вдоль всего видимого фасада, по краю крыши была установлена «фигурная, металлическая, с каменными тумбами, решетка, скрывающая от зрителя крышу и отчасти дымовые трубы» (Историческая 1899: 19). Главные фасады здания Реаль-

ного училища украшала железная решетка, с других сторон была каменная ограда. Пространство перед главным корпусом и на территории внутреннего двора было засажено деревьями и кустарниками. Перед входом в здание была сооружена гранитная лестница с площадкой и мощенными боковыми разъездами. После завершения сооружение «выделялось среди окружающей застройки и крупным масштабом, и выразительными формами, и развитым объемно-пространственным и планировочным решением» (Юрченко 1990: 278). Сегодня в этом представительном здании располагается один из корпусов госуниверситета на углу улиц Пушкина и Когылничану (Рис. 3).



Рис. 3. Здание одного из корпусов Кишиневского государственного университета, расположенного сегодня на углу улиц Пушкина и Когылничану. Фото автора

Архитектуровед Наталья Юрченко отмечала относительно здания, расположившегося «покоем на площади почти целого квартала», что «оно не могло не втягивать в поле своего архитектурного и градостроительного воздействия соседние сооружения и не оказывать непосредственного влияния на разработку художественной и функциональной сторон последующих учебных заведений» (Юрченко 1990: 278). Внутреннее устройство выглядело также гармонично и соответствовало внешнему виду здания. При входе располагался весьма просторный вестибюль с четырьмя колоннами, предназначенный в качестве шинельной для учащихся, где между боковыми стенами и колоннами находились удобные вешалки с отделениями для обуви (Рис. 4).





Рис. 4. Бывший вестибюль Кишиневского Реального училища, сохранившийся в здании одного из корпусов Кишиневского государственного университета. Фото автора

Прямо из вестибюля открывался вид на широкую лестницу, выполненную из светло-серого мрамора, которая вела на нижний и верхний этажи. Справа от вестибюля, в северо-западной части нижнего этажа, была расположена квартира директора училища. Взойдя на несколько ступеней первого отделения мраморной лестницы, с левой стороны можно было оказаться в просторном коридоре, ведущем к учительской, канцелярии, а с правой стороны располагались низшие классы и библиотеки. Классные комнаты были расположены в юго-восточной части здания, свет из широких и высоких окон падал с левой стороны, двухместные школьные скамьи были построены по системе Кунце. Поднявшись по лестнице, ограждающие стены которой также были оформлены различными наглядными пособиями и гравюрами, переходим в коридор верхнего этажа. Здесь был расположен зал для торжественных собраний, стены которого украшали пилястры и лепные украшения, а также портреты Российских императоров и руководства Министерства народного просвещения. С правой стороны от лестницы находился рисовальный класс и соединенный с ним художественный музей, а далее – кабинеты высших классов. Причем в классе для рисования – шесть окон с прекрасным освещением и специальным оборудованием для занятий. Музейная комната была «увешана по стенам от пола до потолка, прекраснейшими слепками архитектурных орнаментов, классических барельефов, копий с античных статуй небольшо-



го размера и т. п. предметами. Для более рельефного выделения гипсовых фигур стены этой комнаты выкрашены пунцовой краской, что несомненно усиливает эффект этих прекрасных коллекций» (Историческая 1899: 21). Высшие классы на втором этаже были устроены точно так же, как и низшие на первом. Слева от мраморной лестницы верхний коридор вел к церкви и многочисленным кабинетам Реального училища. Вход в эту часть коридора украшала выставка учеников по черчению и рисованию.

Что касается церкви, то для нее отводилось помещение в северо-западном выступе главного корпуса здания. Сохранилось описание: «...С целью увеличения высоты церкви, обыкновенный потолок заменен в ней тремя парусными сводами, поднятыми вплоть до стропил. Освещается она высокими фигурными окнами, расположенными вдоль стен. Иконостас, весьма изящный, выполненный по рисунку, приготовленному одним из воспитанников училища – Е. Белоусовым, украшен художественными иконами Ковалева, свободного художника Санкт-Петербургской Академии Художеств. Его же работы украшают стены алтаря и церкви» (Историческая 1899: 21). В этой же части здания располагались минералогический, зоолого-ботанический, механический, историко-географический, физический кабинеты и метеорологическая станция, оснащенные приборами, коллекциями и машинными устройствами. В юго-западной части на нижнем этаже находился оборудованный гимнастический зал, а над ним, на втором этаже – такого же размера помещение столовой. В этой же части здания находилась так называемая черная гранитная лестница, отделяющая санитарные комнаты, или ватерклозеты. В подвальном этаже, состоящем из шести комнат, были устроены мастерские, в которых реалисты занимались токарным, кузнечным, слесарным и столярным делом. Таким образом, «следование определенной планировочной схеме, в основе которой – распределение учебных кабинетов и спален по обеим сторонам коридора в главных корпусах и одностороннее их расположение в боковых флигелях. При этом, в центральном ризалите первый этаж отводился под вестибюль, библиотеку и гимнастический зал, второй занимали актовый зал, столовая и церковь» (Юрченко 1990: 278). Отопление всего здания осуществлялось при помощи кафельных печей, обогреваемых каменным углем, причем температуру можно было регулировать. Также была хорошо продумана система вентиляции воздуха с проведенной целой сетью «вытяжных каналов, отводящих испорченный воздух из здания в три высокие вентиляционные трубы» (Историческая 1899: 23). Таким было построенное двухэтажное здание для Кишиневского реального училища, предназначенного для решения функций воспитательного и образовательного характера, которое удачно вписалось в городской план Кишинева 2-й половины XIX в. (Рис. 5).

В Национальном архиве Республики Молдова сохранились многочисленные документы, связанные с историей этого училища: личные дела учащихся, ведомости успеваемости, а также различные отчеты о деятельности учебного заведения. При училище в новом здании, под руководством директора Кодряна, заработала метеорологическая станция, главная цель которой состояла в том, чтобы следить за изменениями температуры почвы на разных уровнях глубины, результаты отправляли в главную физическую обсерваторию г. Санкт-Петербурга, а также в

Императорский Новороссийский университет; с 1887 по 1892 г. действовала энтомологическая станция для борьбы с различными врагами растительности. Также при училище были открыты: станция для астрономических наблюдений со специальными приборами, выписанными из-за границы, и картинная галерея, для которой первоначально были заказаны в Санкт-Петербургской академии живописи 4 копии лучших классических работ всемирно известных художников – Рафаэля, Рубенса, Рембрандта и Мурильо, чтобы учащиеся наглядно могли изучать «высокие образцы искусства, особенно разных школ живописи, а равно и историю их возникновения и развития» (Историческая 1899: 36-37).



Рис. 5. Здание Реального училища г. Кишинева 2-й половины XIX в.  
(<https://locals.md/2020/istoriya-pervogo-v-kishinyove-realno-go-uchilishha/>)

Для реалистов старших классов, чтобы закрепить их теоретические познания на практике, дирекция училища устраивала разные ознакомительные экскурсии: «на вокзалы железных дорог, паровые мельницы, фабрики и заводы, как местные, так и находящиеся в Одессе и Николаеве, где они знакомились с применением на практике проходимых ими законов и правил теоретической механики» (Историческая 1899: 37); в загородные местности для срисовывания с натуры разных предметов, для применения на практике съемки планов сел, на различные экспозиции, включая выставки художников-передвижников и «на сельскохозяйственную выставку, устроенную Бессарабским земством в 1892 г.» (Историческая 1899: 37). Также в Национальном архиве Республики Молдова был обнаружен интересный документ, рассказывающий об одной ознакомительной экскурсии, состоявшейся 4 и 5 октября 1909 г. в румынский город Яссы (НАРМ. Ф. 1862, оп. 22, д. 518), куда отправилась группа учащихся VI–VII классов и преподавателей Кишиневского реального училища. Особый интерес представляло пройти именно по следам этой экскурсии, удивительно насыщенной историческими фактами, чтобы узнать историю города, посетив такие архитектурные памятники, как Церковь трех святителей, Митрополия, Церковь Святого Николая, Университет, Семинария и др. Их всюду сопровождали румынские преподаватели из Ясского лицея-интерната,

а также представители городской администрации, которые любезно демонстрировали самые главные достопримечательности города и рассказывали о древней истории Румынии. Бессарабское отделение Императорского Русского Технического общества, основанное в апреле 1894 г., проводило в Реальном училище постоянные и чрезвычайные заседания, и при нем была открыта библиотека. Это общество, как и некоторые другие, возникло здесь благодаря инициативе и ходатайству Бессарабского губернатора А. П. Константиновича и попечителя Одесского учебного округа Х. П. Сольского. В 1883 г. Первым почетным попечителем Реального училища был избран Иван Васильевич Кристи, который состоял в этой должности до 1 февраля 1898 г. (Историческая 1899: 16). Действительный статский советник, кишиневский городской голова Карл Александрович Шмидт являлся вторым почетным попечителем, который состоял в этой должности с 29 января 1898 г. Кроме них, членами попечительства состояли: А. М. Котруца, Х. С. Киров, Е. Н. Дониц, И. П. Синадино, М. И. Сырб и А. Ш. Гринберг, активно участвовавшие в развитии Кишиневского реального училища. И если в 1873 г. в данном училище реалистов насчитывалось 101, то в 1898 г. их было уже в 3 раза больше, а именно 316. Из 282 учащихся, окончивших Реальное училище, 268 поступили в высшие учебные заведения, включая заграничные университеты. Выпускниками этого учебного заведения стали такие известные архитекторы и инженеры, как Митрофан Еллади, Степан Залевский, Ипполит Левандовский, Михаил Чекеруль-Куш и др.

#### Литература

**Доклады 1874:** Доклады Бессарабской областной земской управы 4-му очередному областному земскому собранию, бывшему в декабре 1872 года, 1874, № 1–2, с.45.

**Историческая 1899:** Историческая записка по случаю 25-летия Кишиневского реального училища (1873 г.- 1898 г.). Одесса, типография Новороссийского Телеграфа, 1899.

НАРМ. Ф. 1862, оп. 22, д. 518.

**От Директора 1882:** От Директора Кишиневского Реального училища. В: Бессарабские Губернские ведомости, № 55, 17 июля 1882 г.

**Открытие 1873:** Открытие реального училища в Кишиневе. В: Кишиневские Епархиальные Ведомости, 1–15 декабря 1873, № 23, с. 858-872.

**Торги 1883:** Торги и подряды. Кишиневское Реальное училище. В: Бессарабские Губернские Ведомости, № 2, 9 марта 1883 г.

**Хроника 1886:** Хроника. В: Бессарабские Губернские ведомости № 16, 11 февраля 1886 г.

**Юрченко 1990:** Юрченко Н. А. Учебные здания Кишинева второй половины XIX и их роль в формировании новой городской среды. В: Археология, этнография и искусствоведение Молдовы: итоги и перспективы. Материалы республиканской конференции 8–9 августа 1989 г. Кишинев: Штиинца, 1990, с. 278.

#### Сведения об авторе:

**Алла Частина** доктор искусствоведения и культурологии, Институт культурного наследия, Центр искусствоведения (Кишинев, Республика Молдова).

**E-mail:** [chastinalla@gmail.com](mailto:chastinalla@gmail.com)

**ORCID:** <https://orcid.org/0000-0002-7288-1252>

# ТВОРЧЕСТВО ВЫДАЮЩИХСЯ НЕМЕЦКИХ ЗОДЧИХ XVIII В. – ДАВИДА ГИЛЛИ, ФРИДРИХА ДАВИДА ГИЛЛИ И КАРЛА ФРИДРИХА ШИНКЕЛЯ

Ирина ГОФМАН,  
Архитектурное бюро “Axel Schulschenk”, Эссен, Германия

## **The art of the great 18<sup>th</sup> century German architects David Gilli, Friedrich David Gilli and Karl Friedrich Schinkel**

The 18<sup>th</sup> century architects David Gilly, Friedrich David Gilly and Karl Friedrich Schinkel are known not only as outstanding German architects, but also as personalities in the field of architectural education. Together they worked at the Berlin Academy for Civil Engineering, where they studied and developed new techniques and technologies in architecture and design.

David Gilli (1748–1808) was a member of the Prussian Academy of Arts and represented the ideas of neoclassicism in Germany.

Friedrich David Gilley (1772–1800) was involved in the foundation of the Berlin Academy of Civil Engineering. In 1799, together with Heinrich Genz he founded the “Private Society of Young Architects” (training centre). He is known for his designs of buildings in the style of Classicism.

Karl Friedrich Schinkel (1781–1841) was a member of the Berlin Academy of Architecture and architect of the royal family. The work of Karl Friedrich Schinkel led to the emergence of the “Schinkel School”.

**Keywords:** architecture, architectural schools in Germany, architectural education in Germany, German Art Academies, German Construction Academies.

Давид Гилли (1748–1808) родился в семье торговца Жака Гилли. В 1761 г. он был учеником главного строительного директора Л. Гана и полковника Исаака Якоба, а в 1776 г. получил должность поморского строительного директора и переехал в Штеттин, где родился его сын Фридрих. В 1788 г. Гилли был назначен в высшую строительную администрацию Пруссии главным архитектором. Перед ним стояли новые задачи: благоустройство земель в Западной Пруссии, расширение Бромбергского канала, строительство портов и др. Его перу принадлежат публикации по практическим вопросам экономии древесины в русле решения проблем, связанных со стоимостью строительных работ и использования материалов.

После основания в 1799 г. Строительной академии, членом которой он являлся, подготовка специалистов-строителей в Пруссии улучшилась. Гилли давал уроки строительства шлюзов, портов и дорог, а также построек сельского хозяйства. Учитель и практик, он вдохновил и обучил целое поколение молодых архитекторов строительному искусству. Его самыми известными учениками были Карл Фридрих Шинкель, Карл Халлер фон Халлерштейн, Карл Людвиг Энгель и Мартин Фридрих Рабе (Horn-Oncken 1964: 399).

В 1802–1803 гг. Д. Гилли был директором Строительной академии. Его самыми известными архитектурными достижениями являются проекты деревни и замка Парец (летней резиденцией короля Фридриха Вильгельма и его супруги королевы Луизы, 1796–1803 гг.). Сюда же относилась и новая застройка всей деревни, включая церковь и жилые дома, решенные в едином стиле ранней классической неоготики. Также стоит упомянуть Vieweghaus в Брауншвейге, выполненный в стиле классицизма (сегодня здесь расположен государственный музей). Однако в задачи Давида Гилли также входило множество менее впечатляющих проектов, таких как строительство каналов или внедрение строительства из твердого грунта в сельских районах Бранденбурга. Поскольку еще не существовало разделения на инженеров и архитекторов, повседневные условия работы Гилли также включали коммерческую и техническую ответственность за сооружения, все это шло одновременно с интенсивными теоретическими дебатами о правильном строительстве. Давид Гилли, чья частная библиотека считалась одной из крупнейших в свое время, издал многочисленные публикации. Кроме того, в 1797 г. им основан первый немецкоязычный строительный журнал «Сборник полезных сочинений и известий для будущих мастеров-строителей и любителей архитектуры» (Sammlung 1797–1806). В своем эссе «Некоторые мысли о необходимости объединения различных частей архитектуры с научной и практической точек зрения» (Einige 1799), также появившееся в сборнике в 1799 г., Гилли развил основные идеи, которые позже продолжил Карл Фридрих Шинкель, его самый известный ученик, исходя из формулы «Союз полезного с прекрасным». Уже в 1793 г. Гилли основал частную строительную школу «Lehranstalt für Lehrlinge für Junge Menschen in der Baukunst», которая в 1799 г. стала частью Строительной академии. Среди преподавателей был его собственный сын Фридрих Гилли, чья ранняя смерть разрушила надежды на преемника. Давид Гилли умер 8 лет спустя, в возрасте 63 лет в Берлине (Horn-Oncken 1964: 400).

Если бы Фридрих Гилли (1772–1800) не умер 200 лет назад в возрасте всего 28 лет, он мог бы сформировать архитектурные образы Берлина и Бранденбурга, как это удалось сделать Георгу Венцеславу фон Кнобельсдорфу и Карлу Фридриху Шинкелю. Фридрих Гилли посещал частную школу, где изучал основы архитектуры и другие предметы. Отец возил его в многочисленные командировки, чтобы он мог непосредственно видеть строительный процесс. Гилли получал уроки архитектуры у Карла Готхарда Лангханса и Фридриха Вильгельма фон Эрдманнсдорфа, а также в Академии художеств. Среди его учителей были Кристиан Бернхард Роде, Даниэль Николаус Ходовецкий и Иоганн Готфрид Шадов. В 1789 г. он был назначен руководителем строительства в Королевском дворцовом строительном управлении (Horn-Oncken 1964: 401).

Гилли расширил свои теоретические познания в двух поездках в Западную Германию и Голландию в 1790 г., а также в Западную и Восточную Пруссию в 1794 г. Здесь он впервые столкнулся с произведениями готического и северогерманского кирпичного строительства. Увлечение архитектурой античности сильно повлияло на Гилли. Архитектор переосмыслил классические принципы и сосредоточился на гармонии и интеграции всех элементов здания. Он оказал значительное влияние

на развитие классицизма в Германии. Четкость линии и прочность конструкции стали моделями, которые Гилли реализовывал в своих работах.

Однако два его самых важных творения так и не были построены и сохранились только в качестве эскизов. Один из них – это проект памятника Фридриху Великому. Полностью освободившись от идей подражания античным образцам, он разработал свободное сочетание дорических, римско-коринфских и египетских мотивов. Идея памятника – апофеоз прусского государства в лице его великого короля.

План Ф. Гилли по реконструкции берлинского театра 1797 г. крайне прост снаружи. Интерьер же представляет собой зрительный зал, состоящий из концентрических кругов в три четверти с вестибюлем впереди, что тесно связано с формальным языком античных амфитеатров. Из реализованных проектов архитектора сохранилась молочная ферма, созданная для королевы Луизы в парке замка Бельвю. Это простое здание в деревенском идилическом стиле гармонично вписывается в окружающий ландшафтный английский сад.

В области архитектурной теории Фридрих Гилли также проявил поразительную активность. Он пытался донести свои архитектурно-эстетические идеи до более широкого круга коллег, публикуя различные трактаты. В январе 1799 г. Гилли вместе с Генрихом Генцем основал «Частное общество молодых архитекторов», которое задумывалось как учебное заведение (Clelland 1987: 125-146). По образцу Платоновской академии в нее входили семь членов: два основателя, эксперт по строительству Иоахим Людвиг Зительман, архитекторы Карл Халлер фон Халлерштейн, Карл Фердинанд Лангханс, Мартин Фридрих Рабе и Карл Фридрих Шинкель. Также Гилли преподавал в недавно созданной Bauakademie в Берлине, где в основном занимался оптикой и перспективой. Среди его учеников был Карл Фридрих Шинкель (Horn-Oncken 1964: 401).

После поездки, предпринятой в 1797–1798 гг. он страдал от проблем с легкими. В 1799 г. наступило резкое ухудшение, а через несколько недель Фридрих Гилли умер и был похоронен на кладбище Андреаскапелле в Карлсбаде.

Ф. Гилли значительно повлиял на дальнейшее развитие строительной промышленности в Пруссии не столько работами, сколько своими идеями. Его проекты завораживают и сегодня из-за их вневременной современности.

Карл Фридрих Шинкель (1781–1841) – немецкий архитектор и теоретик архитектуры, один из важных дизайнеров и градостроителей Пруссии. «Если бы Шинкель не родился, нашему уникальному художественному развитию его недоставало бы в самый существенный момент» (Fontane 1862: 149).

С 1794 г. Шинкель посещал гимназию Grauen Kloster в Берлине. В 1797 г. на него произвел глубочайшее впечатление великолепный проект памятника Фридриху Великому, выполненный юным Гилли (Haus, Schinkel 2005: 795-798). В 1798 г., познакомившись с Гилли-старшим, а затем и младшим, он бросил школу и начал работать под руководством этих двух выдающихся архитекторов. Восторженное преклонение перед гениальностью рано умершего Гилли-младшего осталось с ним до конца жизни. В 1799 г. Шинкель начал изучать архитектуру в недавно основанной Bauakademie в Берлине, где проходил обучение у Давида Гилли. После окончания обучения Шинкель работал декоратором сцены и художником.

Все работы раннего периода Шинкеля сделаны под влиянием Фридриха Гилли. Его дружба с Гилли была недолгой – всего через два года, 3 августа 1800 г., Гилли умер. Он оставил Шинкелю две «вещи»: желание увидеть свою работу завершенной им (Шинкелем) и тоску по Италии.

С 1803 по 1805 г. архитектор предпринял длительную учебную поездку по Италии и Франции. Во время всего путешествия в нем преобладал художник. В течение десяти лет (с 1805 по 1815 г.) он реализовывал себя в качестве пейзажиста. Писал маслом пейзажи, цикл перспективно-оптических картин самых красивых и интересных мест почти со всех концов света. Куглер назвал эти работы «самой изобретательной реставрацией замечательных зданий древности» (Kugler 1854: 306-361). Им было создано большое количество станковых картин: пейзажи маслом, гуашью, акварелью, сепией. Он развил в этой области разносторонность, не имеющую себе равных, так что, по мнению Ваагена, он, вероятно, был бы величайшим пейзажистом всех времен, если бы посвятил всю свою энергию этому предмету (Waagen 1843: 305-482).

Мирный договор 1815 г. произвел внезапную перемену, и отныне на первый план выступил Шинкель-строитель. В течение двадцати пяти лет, с 1815 по 1840 г., он работал в крупных объемах, и за это же время ему удалось превратить Берлин, как говорят его поклонники, «в город красоты». Во время своей 25-летней архитектурной деятельности Шинкель создал здание Королевской строительной академии, соборную церковь (реставрация), памятник Кройцбергу, памятник генералу фон Шарнхорсту на Инвалиденкирххофе, театр, Потсдамские ворота и караульные дома справа и слева от него, Старый музей, включая сад удовольствий и фонтан, замковый мост со статуями, церковь Фридриха-Вердерше, четыре церкви, с одной стороны, в Веддинге и Моабите, с другой стороны, напротив Розенталер-Тор и на Гезундбруннене, дворцы принцев Карла и Альбрехта, новые здания Пакхоф, дворец графа Редернше, вход на Нойе Вильгельмштрассе, обсерваторию на Энкеплац, строительную школу и др. (Haus, Schinkel 2005: 795-798)

Если до этого момента Шинкель был «свободным художником» в современном смысле, в 1810 г. при посредничестве министра культуры и просвещения Вильгельма фон Гумбольдта Шинкель стал старшим государственным служащим в Королевском управлении высших государственных служащих и одновременно преподавателем в академии. В 1815 г. он был назначен главным строительным директором, а пять лет спустя принял назначение в качестве профессора строительной академии.

В 1838 г. архитектор становится директором Высшего строительного департамента (Oberlandesbaudirektor). Два года спустя он перенес тяжелый инсульт, от которого так и не оправился. Фридрих Шинкель умер в Берлине 9 октября 1841 г.

Еще в XVIII в. происходит дифференциация профессии мастера-строителя на архитектора и инженера, что повышает требования к подготовке. 14 февраля 1799 г. несколько берлинских архитекторов, скульпторов и художников представили объединенной комиссии Обербаудепартамента, Оберхофбауамта и Прусской академии художеств предложение об основании Строительной академии. Среди них был Давид Фридрих Гилли.

Уже через месяц, 18 марта 1799 г., по приказу короля Фридриха Вильгельма III, стала возможной подготовка архитекторов и инженеров в Строительной академии. Одним из первых профессоров, назначенных в Bauakademie, был сын Давида Гилли, Фридрих Гилли. В 1796 г. Фридрих Гилли стал преподавателем предмета «Оптика и перспектива». На первом плане в учебной программе были научно-технические дисциплины.

В начале XIX в. Карл Фридрих Шинкель был включен в состав высшего строительного управления. Благодаря своим навыкам и опыту он отвечает за эстетические вопросы. Год спустя его друг Петер Кристиан Вильгельм Бойт был назначен главой Строительной школы, с тех пор они тесно сотрудничали. Бойт и Шинкель создают Дом искусства. По замыслу Карла Фридриха Шинкеля новое здание должно служить не просто помещением для школы, но и быть педагогическим орудием, своеобразным высеченным в камне учебником. Здесь богатые декоративные элементы фасада подчинены строгой живописной программе, разработанной лично Шинкелем.

Давид Гилли, Фридрих Гилли и Карл Фридрих Шинкель сыграли важную роль в области немецкой архитектуры и архитектурного образования в XVIII в.

### Литература

**Clelland 1987:** Clelland, Douglas. David und Friedrich Gilly. In: Ribbe, Wolfgang/ Schäche, Wolfgang (Hg.): Baumeister-Architekten-Stadtplaner. Biographien zur baulichen Entwicklung Berlins. Berlin, 1987.

**Einige 1799:** Einige Gedanken über die Notwendigkeit, die verschiedenen Teile der Baukunst, in wissenschaftlicher und praktischer Hinsicht, möglichst zu vereinen. 1799.

**Fontane 1862:** Fontane, T. Wanderungen durch die Mark Brandenburg. Die Grafschaft Ruppin. Der Barnim - Der Teltow. Berlin, 1862.

**Haus 2005:** Haus, Andreas. Schinkel, Friedrich. In: Neue Deutsche Biographie, 22. München, 2005.

**Horn-Oncken 1964:** Horn-Oncken, Alste. Gilly, David. In: Neue Deutsche Biographie, 6. Berlin, 1964.

**Kugler 1854:** Kugler, F. K. F. S., Eine Charakteristik seiner künstler. Wirksamkeit. In: Hallesche Jbb. 1838, 1842, auch In: ders., Kl. Schr. u. Studien z. Kunstgesch., III. 1854.

**Sammlung 1797:** Sammlung nützlicher Aufsätze und Nachrichten, die Baukunst betreffend: für angehende Baumeister und Freunde der Architektur. Berlin, Maurer, 1797-1806.

**Waagen 1843:** Waagen, G. F. C. F. S. als Mensch u. als Künstler. In: Berliner Kal. auf d. Schaltj, 1844, hg. v. d. Kgl. Preuß. Kal. deputation, 1843.

### Сведения об авторе:

Ирина Гофман (Эссен, Германия), докторант, Архитектурное бюро "Axel Schulschenk".

**e-mail:** [gofman.ig@gmail.com](mailto:gofman.ig@gmail.com)

**ORCID:** <https://orcid.org/0009-0006-5948-4128>



**MĂRCI IDENTITARE ALE PATRIMONIULUI  
ARTISTIC NAȚIONAL ÎN CIRCUITUL  
VALORILOR CULTURALE EUROPENE**



# EXPRESII ALE MUZICII NAȚIONALE ÎN SPAȚIUL CULTURAL EUROPEAN (prima jumătate a secolului al XIX-lea)

Victor GHILAȘ,  
Institutul Patrimoniului Cultural

## Expressions of national music in the European cultural space (First half of the 19th century)

The article is dedicated to the promotion abroad of the identity of the national culture through music. Representing an indispensable part of European culture, its resonances (of music) are captured and chronicled in the records of printed editions, in the artistically valued product, sublimated in the creative endeavors of composers from countries such as England, France, Germany, Russia. The purpose of the paper is to perceive how our music is illustrated, in its various poses and forms, how its image, being gradually integrated into the European cultural landscape, is established abroad in the first half of the 19th century. The accelerated circulation of spiritual values during this period was facilitated by the fact that, at the beginning of the century, the influence of the Ottoman Porte in the internal life of the Principalities decreased. As consequence, the relations with Western countries strengthened, which led to the increase in the flow of travelers, guests, visitors, merchants, etc., to mutual knowledge and communication, to the intensification of the exchange and the assimilation of goods and information from various fields. Music is among them. The attention of foreigners is, most of the time, music in the form of national dances, but the ethnic song does not go unnoticed either, which, together with the folk dance, particularizes the imprint of individuality, the identical features and the originality of the culture, thus establishing bridges of connection with the countries in the European space, which will contribute to precipitating the ascendant course of the Romanian Countries and to the approach to living standards, will energize the rising course of modernization.

**Key words:** national music, ethnic dance, musical practices, European culture, musical instruments.

Secolul al XIX-lea, cunoscut ca secol al națiunilor, al istoriei, al progresului social și științific, oferă un cadru prielnic pentru lărgirea cunoașterii culturii țărilor de pe continentul european. În acest context, pentru muzica noastră națională se deschid perspective favorabile pentru iradierea tot mai pronunțată a imaginii și valențelor ei estetice în străinătate.

Printre primele mențiuni despre muzica dansului etnic românesc din acest secol, apărute în spațiul vestic, se numără cea parvenită de la compozitorul, aranjorul, harpistul, colecționarul de muzică galez Edward Jones. În 1804, la Londra, cu semnătura acestuia apare culegerea intitulată „Arii lirice: alcătuite din specimene de cântece și melodii naționale grecești, albaneze, valahe, turcești, arabe, persane, chinezești și maurești [...] la

care se adaugă bașii pentru harpă sau piano-forte [...]”, colecție rezultată în urma călătoriei autorului în Levant. Autorul include în volum muzica a trei dansuri valahe. Subiectul l-am abordat pe larg cu altă ocazie, motiv pentru care ne vom limita doar la consemnarea ediției amintite, fără a oferi detalii suplimentare.

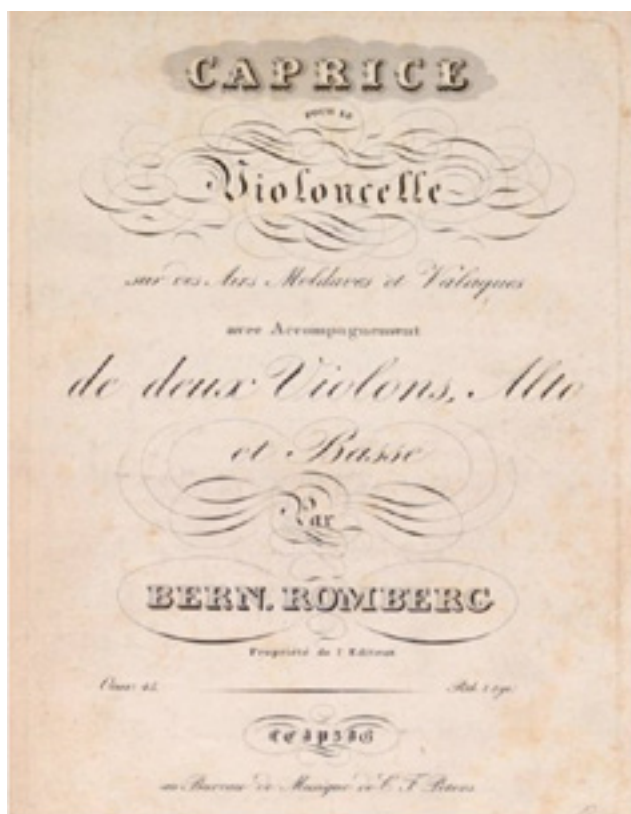
O contribuție personală importantă privind promovarea muzicii naționale în peisajul cultural european aduce violoncelistul și compozitorul Bernard Romberg. Consecințele războiului celei de-a patra coaliții, care a durat în perioada anilor 1806-1807, au făcut ca muzicianul german să ajungă în Moldova. Cum obișnuia în practica concertistică, în timpul turneelor sale în marile centre culturale europene, artistul lua cunoștință cu muzica națională a țărilor vizitate: austriacă, finlandeză, norvegiană, poloneză, rusă, spaniolă, suedeză ș.a., valorificând-o mai apoi în propria creație – concerte, divertismente, capricii, fantezii, variațiuni instrumentale pe teme ale muzicii acestor popoare. La Iași, unde se oprește pentru un timp (data exactă a aflării în capitala Moldovei nu a putut fi stabilită deocamdată), are prilejul să ia cunoștință cu muzica lăutarilor locali. În programul de concert, pe care a avut prilejul să-l susțină la Iași (concertul s-ar fi desfășurat la sfârșitul anului 1806 sau la începutul următorului an, apud Ciobanu, Gheorghe 1978: 40-41), captează atenția și, bineînțeles, atrage odată cu aceasta simpatia publicului, prin includerea în programul de concert a unei compoziții proprii, sonoritățile căreia sunt construite în baza îmbinării mijloacelor de expresie academică cu arhetipul melosului folcloric. Ne referim la o veche melodie națională de dans, cu care i-a încântat pe ieșeni, integrată în scriitura violoncelistică cultă prin procedee de transformare intervalică, ritmică, intonațională, tronsonare, amplificare etc. a structurii tematice inițiale în piesa *Variațiuni pe tema „Mititica”*.



Fragment din piesa *Variațiuni pe tema „Mititica”* de B. Romberg

În rezultatul aflării la București, cunoaște și notează muzica populară valahă, prezentând mai apoi un recital, în care reia experiența de la Iași, incluzând în program variațiuni pe melodii folclorice, intitulate *Capriciul pentru violoncel pe arii moldovenești și valahe, cu două viori, alto și bas sau piano*, în care, alături de melodia „Mititica”, se mai regăsesc integrate melodiile a două cântece de lume (Ciobanu, Gh. „Capriciul” 1974: 222-232).

Prin aceasta, lucrarea lui B. Romberg vine în sprijinul ideii de unitatea în diversitate a folclorului muzical din spațiul carpatic la nivelul elementelor fundamentale. Partitura piesei va fi publicată la Leipzig în anul 1826, fapt ce proiectează identitatea, specificitatea și spiritul muzicii noastre de tradiție orală în circuitul valorilor culturale europene, configurând creația artistică la joncțiunea dintre cultura elitelor și cea a poporului.



Coperta partiturii *Capriciul pentru violoncel pe arii moldovenești și valahe, cu două viori, alto și bas sau piano* de B. Romberg, Leipzig (1826)

Materiale valoroase despre folclorul din Transilvania și Moldova de la începutul secolului al XIX-lea sunt publicate în paginile prestigioasei reviste germane "Allgemeine Musikalische Zeitung". În contextul abordărilor de față, două dintre ele, care conțin informații despre muzica etnică din provinciile române, ne apar relevante.

Prima dintre acestea se referă la studiul despre *Istoria muzicii în Transilvania* (*Geschichte der Musik in Siebenbürgen*), care apare în două numere ale revistei din 1814 (nr. 46 din 16 noiembrie și nr. 47 din 23 noiembrie). Conținutul informațional al ambelor studii constă din date de natură istorică, etnografică, muzicală, transcrieri de melodii. Se menționează ponderea muzicii în viața culturală a locuitorilor, purtătorii acesteia, în care este evidențiat rolul femeilor, cultura muzicală a locuitorilor bazată pe oralitate (necunoașterea notelor muzicale), caracterul melodic al cântecului folcloric (tempo greoi, târăgănat, duios), circulația dansului popular, instrumentele utilizate în practicile muzicale (fluietul, vioara, cimpoiul). Revista muzicală din Leipzig inserează cinci piese în notație lineară din partea apuseană a Carpaților: patru cântece valahe și o melodie de joc pentru două viori – toate vădesc particularitățile melodicii și fluidității ritmice specifice folclorului transilvănean (Cf. *Geschichte der Musik in Siebenbürgen* 1814: 765-772; 781-787).



Fragment din articolul *Geschichte der Musik in Siebenbürgen* publicat în revista "Allgemeine Musikalische Zeitung", Leipzig (1814)



Patru melodii valahe publicate în revista "Allgemeine Musikalische Zeitung", Leipzig (1814)

Șapte ani mai târziu, aceeași revistă (nr. 30 din 23 iulie) publică articolul intitulat *Starea muzicii în Moldova (Zustand der Musik in der Moldau)*. Ca și în cazul precedent, autorul articolului preferă anonimul. Este consemnată tendința elitei moldovene de a da „copiilor lor ... o educație tot mai aleasă” [”ihren Kindern ... eine feinere Erziehung geben”], educație din care făceau parte și artele frumoase (*Zustand der Musik in der*

Moldau 1821: 523). Cu privire la muzica profesionistă în Moldova, sursa citată precizează unele aspecte ale educației muzicale, proces asigurat de pedagog, instrumentele utilizate în practica muzicală: „Muzica nu e neglijată nici ea. Pianul este predat aproape în toate casele de stare mijlocie. Se cântă și la chitară și mai rar la harfă. Cele mai frumoase sonate pot fi auzite uneori, executate la vreunul din aceste instrumente de doamnele moldovene. (...) Profesorii de muzică sînt, fără excepție, străini. Tot străini sînt cei care cântă la balurile ieșene și la alte petreceri, în maniera celorlalți europeni” [”So ist den auch die Musik nicht vernachlässiget: Klavier wird fast in allen mittleren Häusern gelehrt; auch die Guitarre wird gespielt, weniger die Harfe. Man hört bisweilen die schönsten Sonaten auf dem einen oder dem andern Instrumente von moldauischen Frauen ausführen. (...) die Musiklehrer sind inlmer Ausländer; Ausländer spielen in Jasay auf den Bällen und bey andern Lustbarkeiten nach Art der übrigen Europäer.”] (Idem: 525-526).



Articolul *Zustand der Musik in der Moldau* publicat în ”Allgemeine Musikalische Zeitung”, Leipzig (1821)

Nu este omisă din câmpul observațiilor anonimului autor nici muzica plurală. Printre exponenții aceștia se numărau lăutarii, arta cărora reprezenta manifestarea caracterului național. „În rândul poporului de jos – notează colaboratorul revistei germane de la Iași – există tarafuri de țigani, care cântă la diferite petreceri. Nici într-un caz nu există vreun ansamblu instrumental de nivelul celor din restul Europei. Instrumentele obișnuite ale acestor oameni sînt: vioara, clarinetul, flautul, fluierul traversier și un fel de chitară (probabil, cobza – n.n.). Aceasta din urmă este foarte răspândită și e însoțită de voce, totuși fără cunoștințe muzicale propriu-zise.” [”Unter dem gemeinen Volke finden sich Zigeunerbanden, die bey gewissen Lustbarkeiten spielen, aber durchaus kein Musikchor; das einem Orchester gliche, wie man es im übrigen Europa sieht. Die gewöhulichen Instrumente sind: die Violine, die Klarinette, die Flöte, die Querpfeife und eine Art



Guitarre. Die letztere ist unter dem Volke allgemein und wird bisweilen mit der Stimme begleitet, doch ohne eigentliche Musikkenntniss.”] (Idem: 524). Se mai precizează că muzica moldovenească „se limitează la melodii de mici proporții, de obicei triste și aproape totdeauna în tonalitate minoră, precum și la cântece și dansuri.” [”Sie ist auf Melodien von geringem Umfange, welche gewöhnlich schwermüthig, fast immer in Moll sind, und auf Lieder und Tänze beschränkt.”] (Ibidem). Între cele cinci documente muzicale publicate în revistă se numără trei *Cântece moldovenești* (nr. 2-4), configurația melodică a cărora denotă originea lor instrumentală, o melodie de nuntă – nr. 1 (*Muzică de nuntă moldovenească, fără cuvinte*) și un *Cântec grecesc care se cântă în Moldova* (nr. 5).



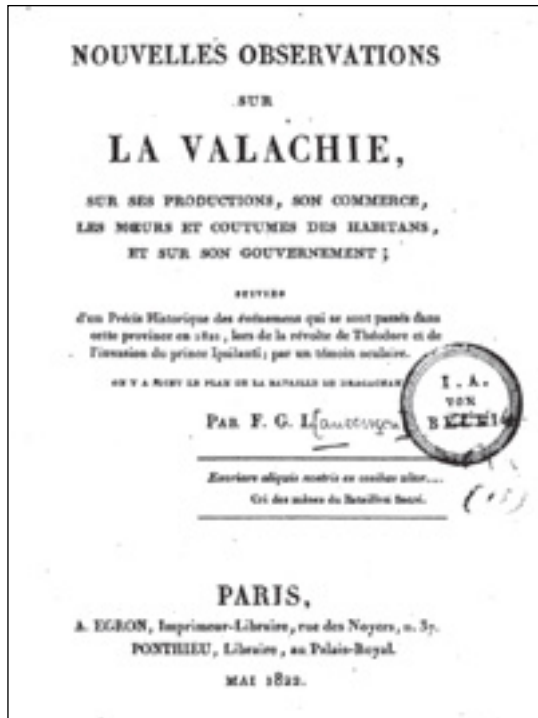
Cinci melodii moldovenești publicate în revista "Allgemeine Musikalische Zeitung", Leipzig (1821)

Conținutul articolului publicat de revista germană, precum și exemplele atașate reprezintă o mărturie a tradiției muzicale din Moldova și, nu în ultimul rând, orientarea culturii noastre artistice spre „curentul european”.

Interesante mărturii care atestă integrarea muzicii românești în mișcarea artistică europeană a vremii sunt relatate de către profesorul francez F. G. Laurençon, aflat timp de 12 ani în teritoriile de pe ambele maluri ale Prutului. În lucrarea sa «Nouvelles observations sur la Valachie...», apărută în 1822 la Paris, acesta semnaleză interesul manifestat pentru cultivarea muzicii profesionale, inclusiv pentru cea instrumentală. „După o perioadă scurtă de timp, notează autorul, se pare că muzica devine a fi favorită. Se pot vedea profesori de vioară, chitară, harpă, flaut și pian, dar datorită delăsării și nonșalanței lor obișnuite, domnișoarele care se ridicaseră la nivelul unui cadril sau a unui vals, se considerau deja muziciene perfecte, mulțumindu-se cu atât.” [«Depuis peu de temps, la musique semblaît avoir pris faveur. On voyait des maîtres de violon, de guitare, de flute et de fortepiano; mais grâce à leur insouciance ou nonchalance ordinaire, les



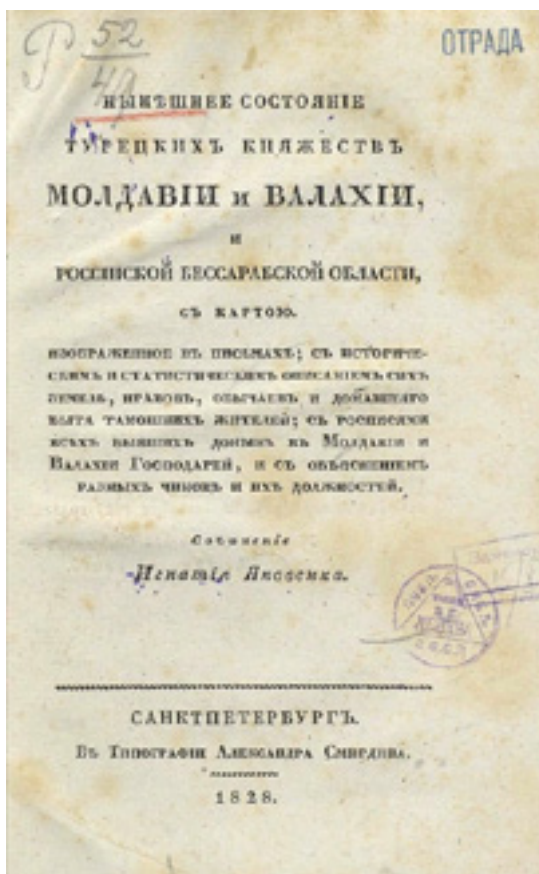
demoiselles qui s'étaient élevées à la hanteur d'un quadrille ou d'un walse, se croyaient déjà musiciennes accomplies et s'en tenaient là.»] (Nouvelles observations 1826: 35-36). Referindu-se la cântecele noastre, le apreciază ca fiind destul de frumoase [«Les airs sont assez jolis»], în timp ce dansul îl găsește ca fiind unul anost («mais la dance fort insipide.») (Idem, p. 37).



Coperta monografiei «Nouvelles observations sur la Valachie, sur ses productions, son commerce, les mœurs et coutumes des habitans, et sur son gouvernement...» de F. G. Laurençon, Paris (1822)

Scriitorul și geograful rus Ignatie Iakovenko sosește în anul 1820 la Chișinău, după care trece Prutul, publicând ulterior în 1828 la Sankt Petersburg un volum în formă de epistole, în care descrie cele văzute în timpul vizitei sale în lucrarea „Situația actuală a principatelor turcești Moldova și Valahia și a provinciei rusești Basarabia [...]” («Нынѣшнее состояние турецкихъ княжествъ Молдавіи и Валахіи и Россійской Бессарабской области [...]»). În conținutul celor 14 scrisori se regăsesc descrieri de natură geografică, etnografică, politică, administrativă, socială, lingvistică. De asemenea, autorul relatează despre tradițiile observate în țările vizitate. Un fragment nu tocmai generos în informație din scrisoarea a IV-a, înregistrată cu data de 9 mai 1820, consemnează cultura dansului de epocă din principate, prezentă în saloanele mondene ale timpului. „Boierii cu soțiile lor – precizează vizitatorul – dansau aproape ca europenii: ecoseze, cadriluri, mazurci, valsuri și altele, cu toate că hainele lungi îi cam împiedicau, lipsindu-i de acea libertate în mișcări pe care o au europenii.” [«Бояре и дамы танцуют всегда почти по-Европейски: экосесы, кадрили, мазурки, вальсы и прочее, при всемъ томъ, что долгополое

платѣе мушинѣ весьма много препятствуетъ имѣ въ танцахъ сихъ бытъ столько свободными, какъ Европейцамъ.»] (Нынѣшнее состояніе 1828: 59). Am reproduces acest fragment din dublul considerent: mai întâi, pentru a scoate la iveală faptul evident și anume pe acela că fiecare dintre dansurile de salon specificate avea firește nevoie și de o asigurare muzicală specială, iar scena prezentată indică asupra funcționării dansului străin, însoțit obligatoriu de elementul muzical, care, cel mai probabil, era întreținut, conform practicilor existente în primele decenii ale secolului al XIX-lea atât în Moldova, cât și în Valahia, de o formație instrumentală. Mai apoi, este și un indiciu care scoate în evidență procesul de modernizare a societății din principate și de asimilare de către acestea a formelor de viață și cultură artistică apuseană, în care schimbul și circulația de valori dintre spațiul estic și cel vestic îl asigurau bunurile culturale.



Foia de titlu a monografiei «Нынѣшнее состояніе турецкихъ княжествъ Молдавіи и Валахіи и Россійской Бессарабской области» de Ignaty Iakovenko, Sankt Petersburg (1828)

O filă despre muzica noastră etnică, înscrisă în paginile altei publicații din străinătate, apare la 1825 în revista moscovită „Telegraf de Moscova. Revistă de literatură, critică, știință și arte” («Московский Телеграфъ, журналъ литтературы, критики, наукъ и художествъ»).



Coperta revistei «Московский Телеграфъ, журналъ литературы, критики, наукъ и художествъ», Moscova (1825)

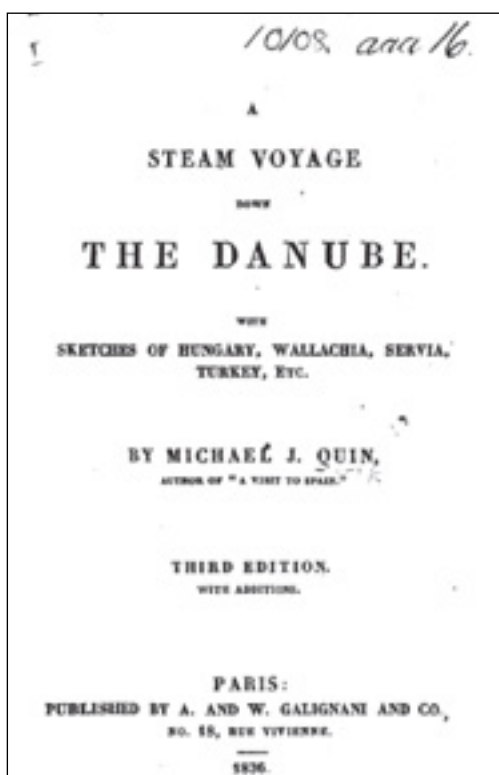


Piesa «Цыганская песня» așa cum apare în revista «Московский Телеграфъ» (1825)

Piesa intitulată „Cântec țigănesc” («Цыганская песня») este transcrisă pentru voce și pian, reprezentând o replică a cântecului „Arde-mă, frige-mă”, motiv îndrăgit de poetul rus Aleksandr Pușkin în timpul exilului basarabean din anii 1820-1823, notat pe portativ de o cunoștință a sa. Manuscrisul acestei „melodii impetuoase” [«дикий напев»] scriitorul îl „păstra cu grijă” [«бережно хранил»] (Глумов А. 1950: 76).

Călătorul irlandez Michael Joseph Quin, în călătoria sa spre Constantinopol, trece prin Moldova și Țara Românească, impresiile acumulate furnizându-i material, pe care îl inserează în lucrarea „O călătorie cu vaporul pe Dunăre. Cu schițe despre Ungaria, Țara Românească, Serbia, Turcia etc.”. Volumul este editat în 1836 la Paris în limba engleză și tradus ulterior în limbile franceză și germană.

În capitolul V al volumului, alături de înfățișarea priveliștilor dunărene, voiajorul descrie o scenă pastorală, în care menționează facultățile muzicale ale unui barcagiu, semnalizând o melodie melancolică interpretată de acesta, pe care o numește „Balada valahă”.



Foia de titlu a a lucrării “A Steam Voyage down the Danube. With sketches of Hungary, Wallachia, Servia, and Turkey, &c” de Michael Joseph Quin, Paris (1836)



Iată cum descrie oaspetele scena observată: „Se făcea un efort teribil și melancolic, cântându-se cu un puternic accent nazal; iar în intervalele dintre versuri, unul dintre valahii noștri, un tânăr voinic cu umerii lați și cu capul gol, care părea să fi fost numai ce adus din pădure, scotea câte un țipăt strident și abrupt, căruia peste puțin timp după efectul ecoului se părea că îi răspunde o voce de dincolo de munți.” [“It was a wild and melancholy strain, sung with a strong nasal accent; and in the intervals between the verses, one of our Wallachians, a lathy, hardy, bareheaded youth, who seemed to have been

just brought in from the woods'set up a shrill abrupt shout, which, from the effect of the echo, seemed in a little while after to be answered by some voice far away over the mountains.”] (A Steam Voyage 1836: 77).

Aceste și alte aspecte, surprinse în însemnările care se regăsesc în lucrările străinilor aflați în principate în prima jumătate a secolului al XIX-lea, demonstrează că mesajele muzicii naționale românești este atractivă și apreciată de cei care au intrat în contact cu ea, pentru cei care au cunoscut-o. În plus, „se poate afirma că relatările privind muzica noastră, deși dominate de o tentă neprofesionistă, au meritul să fi consemnat, fie și parțial, tipologia artei sonore românești.” (Cosma, Octavian Lazăr 2018: 177). Totodată, documentele prezentate în demersul de față denotă interesul crescând pe care îl exercită muzica noastră națională asupra străinilor, valorificând-o în diferite forme. În așa fel, depășind hotarele țării, ea se impune în circuitul bunurilor culturale europene. În istoriografia continentală sunt înscrise date, informații, specimene de muzică, cultivate la începutul secolului al XIX-lea la noi atât în mediul țărănesc, cât și în cel monden, expresii care stabilesc punți de legătură cu spațiul occidental.

#### Referințe bibliografice

**A Steam 1836:** A Steam Voyage down the Danube. With sketches of Hungary, Wallachia, Servia, and Turkey, Etc. By Michael Joseph Quin, Author of “A visit to Spain.” Third edition with additions. Paris: Published by A. and W. Galignani and Co., no. 18, rue Vivienne, 1836.

**Ciobanu 1974:** Ciobanu Gheorghe. „Capriciul” de B. Romberg și cîntecul moldovean „Mititica”. În: *Studii de muzicologie*. Vol. X. București: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1974, pp. 222-232.

**Ciobanu 1978:** Ciobanu Gheorghe. Izvoare ale muzicii românești. Vol. II. Muzica instrumentală, vocală și psaltică din secolele XVI-XIX. București: Editura Muzicală, 1978.

**Cosma 2018:** Cosma Octavian Lazăr. Pagini din istoria muzicii românești. Partea I. Cristalizări. București: Editura Academiei Române, 2018.

**Geschichte der :** Geschichte der Musik in Siebenbürgen. In: *Allgemeine Musikalische Zeitung*, № 46, Den 16<sup>ten</sup> November, s. 765-772 und № 47, Den 23<sup>sten</sup> November, s. 781-787.

**Nouvelles 1922:** Nouvelles observations sur la Valachie, sur ses productions, son commerce, les mœurs et coutumes des habitans, et sur son gouvernement...» par F. G. Laurençon, Paris (1822)

**Zustand 1821:** Zustand der Musik in der Moldau. In: *Allgemeine Musikalische Zeitung*, № 30, Den 23 Juli 1821, s. 523-526.

**Глумов 1950:** Глумов А. Музыкальный мир Пушкина. Москва-Ленинград: Государственное музыкальное издательство, 1950.

**Нынѣшнее 1828:** Нынѣшнее состояніе турецкихъ княжествъ Молдавіи и Валахіи и Россійской Бессарабской области, съ картою. [...] Сочиненіе Игнатія Яковенка. СанктПетербургъ: Въ типографіи Александра Смирдина, 1828.

#### Date despre autor:

**Victor GHILAȘ**, doctor habilitat în studiul artelor, cercetător științific principal, Institutul Patrimoniului Cultural (Chișinău, Republica Moldova)

**E-mail:** [ghilasvictor@yahoo.com](mailto:ghilasvictor@yahoo.com)

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

# CONTRIBUȚII LA ROMÂNIREA CÂNTĂRII PSALTICE: DE LA FILOTEI SIN AGĂI JIPEI LA ANTON PANN<sup>1</sup>

Violina GALAICU,  
Institutul Patrimoniului Cultural

## Contributions to the Romanianization of psaltic singing: from Filothei sin Agăi Jipei to Anton Pann

The study highlights the most important contributions to the Romanianization of psaltic singing from the 18th century to the first half of the 19th century.

Firstly, the paper focuses on the *Psaltichie Rumânească /Romanian Psaltiche* by Filothei sin Agăi Jipei, the first ecclesiastical musical work in the Romanian language.

Further, the influence and extension of the artistic credo affirmed by Filothei in the creation of other authors from the 18th century (Ioan sin Radului Duma Brașoveanu, Constantin Ftori Psalt of the bishopric of Râmnic, Naum Râmniceanu etc.) is revealed.

A larger space is reserved for the two major works in order to establish a musical-religious repertoire in the Romanian language - the activity of Macarie Ieromonahul and Anton Pann.

A comparative evaluation of the contribution of the two predecessors will favor Anton Pann, who proved to be more daring in respect of the Romanianization of psaltic singing, less enslaved to the Greek model, more sensitive to the musicality of the Romanian language and the desires of artistic truth.

**Keywords:** Filothei sin Agăi Jipei, Macarie Ieromonahul, Anton Pann, Romanianization of psaltic singing, translation, adaptation, musicality of the Romanian language.

Studiul pune în valoare cele mai importante contribuții la românirea cântării psaltice din secolul al XVIII-lea -- prima jumătate a secolului al XIX-lea.

Ne vom referi, mai întâi, la Filotei sin Agăi Jipei, figură emblematică a epocii brâncovenesci, de al cărui nume se leagă Școala domnească de Mizică Psaltică de la București și o operă muzicală singulară, de mare rezonanță istorică și civică.

Întors în țară de la Muntele Athos (unde s-a desăvârșit întru cele ale «musiciei», «teologhiei» și limbii grecești) la sfârșitul secolului al XVII-lea, Filotei traduce și apoi tipărește la Snagov, în 1700, două dintre cele mai apreciate cărți ale vremii – *Învățături creștinești* și *Floarea darurilor*. 13 ani mai târziu, la 24 decembrie 1713, vede lumina tiparului *Psaltichia rumânească* și încă peste câteva luni, în 1714, primul *Catavasier* în limba română. Dacă în prefețele celor două traduceri din 1700 tălmăcitorul este numit – de cei care au îngrijit edițiile – „Sfetagorețul” (toată titulatura – „Prea cuviosul Ieromonah Filotei Sfetagorețul”), *Psaltichia rumânească* este semnată de „Ieromonahul Filotei sin Agăi Jipei”, iar *Catavasierul* apare cu semnătura „Ieromonahul Filotei ot mitropolie” (vezi Barbu-Bucur 1989: 197-198).

---

1 Articol în redacția autorului

Motivația apariției traducerilor de la 1700 se găsește chiar în prefețele lor. Aflând la Sf. Munte „și această cârtică care se cheamă *Floarea Darurilor* scrisă în limba grecească”, Prea Cuviosul Ieromonah Sfetagorețul a adus-o în țară și s-a străduit „de o au întors spre cea de moșie și de obște limba noastră rumânească pentru ca să fie bine primită de lăcuiitorii acestuiași loc” (apud Barbu-Bucur 1989: 197).

*Învățăturile creștinești* fiind o «carte folositoare de suflet», se cereau și ele tălmăcite pre limba locului, ca să nu mai fie «voroave cu nevoie de înțeles» și pentru a le pricepe oricine «fără osteneală» (apud Barbu-Bucur 1989: 198, 202).

Or, cea mai importantă lucrare dăruită de Filotei românimii rămâne *Psaltichia* - prima operă muzicală ecleziastică în limba română. *Psaltichia rumânească* este scrisă la imboldul lui Antim Ivireanul, un alt reprezentant de vază al „Academiei Brâncoveanului” (astfel numește Nicolae Iorga pleiada de cărturari - promotori ai idealurilor iluministe brâncovenești) și este dedicată chiar distinsului voievod (vezi Cosma 1973: 255).

Se știe că data finisării manuscrisului este 24 decembrie 1713 (vezi Barbu-Bucur 1989: 95). Judecând după volumul lucrării și după vârsta pe care ar fi avut-o autorul în momentul definitivării ei (peste 70 de ani), s-au avansat presupuneri (vezi Barbu-Bucur 1989: 96) că fundamentala operă a lui Filotei a fost concepută cu mult înainte de 1713, probabil în ultimele decenii ale secolului al XVII-lea. Oarecum în continuarea *Psaltichiei* vine *Catavasierul*, tradus și tipărit de Filotei în 1714 la Târgoviște. Acesta reia o seamă de cântări conținute în *Psaltichia rumânească*, completându-le cu o *Pashalia* (vezi Cosma 1973: 263).

Mobilul acțiunii de adaptare a textelor românești la melodiile tradiționale bizantine ni se dezvăluie în „Prefață”: „Pentru aceasta și eu... văzând cum că în fieștecă zi ... se cântă catavasiile... iar se înțeleg foarte de puținei, cât numai viersul (melodia - nota noastră) sânt ascultând, iar nu și înțelesul celor ce se cântă, tălmăcit-am pre a noastră de țară și de obște limbă toate catavasiile, cu troparele...” (apud Cosma 1973: 257), precum și în versurile, care îi succed, adresate cântăreților „acestei Vlaho-muzichii și ... către celălalt pravoslavnic norod al Țării Românești”: „Că iată s-au tălmăcit, spre al vostru folos,/ Care cu nevoie din grecie s-au scos,/ Prin cuvinte rumânești și prin glasuri grecești, / Inema și sufletul să ți le îndulcești” (apud Cosma 1973: 257).

*Psaltichia rumânească* are 259 folio și cuprinde cântările tuturor slujbelor de peste an: „*Catavasiile, troparele, condacele* și cu *hvalitele* fiecărui praznic împărătesc; rânduiala utreniilor și a celor trei liturghii, *irmoase* veselitoare, urmate de *polihronii* și cântări în cinstea domnitorului, mitropolitului și a marilor demnitari; *Paraclisul*; o gramatică a psaltichiei vechi, foarte sumară; *Anastasima*; *Antologhionul* și *Penticostarul*, sfârșind cu *Rugăciunea lui Filotei pentru Constantin Brâncoveanu*, la care se adaugă, la începutul manuscrisului, *Anixandarele* lui Iosif Protopsaltul de la Mănăstirea Neamț, iar la sfârșit o *Doxologie* a lui Balaș, preotul țărîngădeanul, scrise mai târziu de altă mână” (Barbu-Bucur 1989: 96).

Sebastian Barbu-Bucur (vezi Barbu-Bucur 1984: 16) observă că Filotei nu respectă succesiunea firească (pentru colecțiile de acest gen) a grupurilor de cântări, ci își începe *Psaltichia* cu *Catavasierul* și *Liturghierul*. Duma Brașoveanul, care copiază manuscrisul lui Filotei, revine la ordinea general acceptată a compartimentelor: *Propedia*, *Anastasima*, *Antologhionul*, *Penticostarul*, *Triodul* și numai după aceea *Catavasierul* și *Liturghierul*.

De remarcat includerea unei propedii în structura manuscrisului, care nu este altceva decât un compendiu teoretic, în care se dau lămuriri cu privire la nomenclatura semi-

ogرافică bizantină și utilizarea glasurilor, mărturiilor, fforalelor etc. Prezența propediilor (zise și gramatici, papadichii, erminii) este un lucru obișnuit pentru codicele psaltice din secolele XIV-XIX, or, importanța propediei luate în discuție constă în faptul că ea este prima și cea mai completă propedie în limba română.

Cercetătorii (vezi Barbu-Bucur 1984: 4-14) semnaleză o anume neconcordanță între eșafodajul teoretic din gramatică și practica muzicală vie, chiar și cea din momentul scrierii *Psaltichiei*, nemaivorbind de cea actuală. Neconcordanța se constată nu numai în cazul compendiului lui Filotei, ci și în cazul majorității lucrărilor de acest fel și este inerență, de vreme ce realitatea muzicală se afla în permanentă transformare, iar preceptele teoretice se reeditau aproape mecanic de la un manuscris la altul, de la un secol la altul. Cu toate acestea propedia lui Filotei conține indicații care, coroborate cu repere din alte propedii, mai vechi și mai noi, sunt foarte utile pentru descifrarea și studierea muzicii psaltice din perioada brâncovenească (vezi Barbu-Bucur 1984: 14).

Totalitatea cântărilor (1255 de piese) se divide în: 1) preluări din patrimoniul bizantin și 2) creații originale ale Filotei sin Agăi Jipei (vezi Ciobanu 1974: 283). Printre sursele bizantine la care a apelat Filotei se numără și *Anastasima* de Leon Filosoful și Ioan Glykys, *Doamne striga-am*, pe opt glasuri, *Antologhionul* cu toate prosomiile de Neon Patros, *Penticostarul*, două *doxologii* de Balaș Țarigrădeanul (vezi Cosma 1973: 259; Brâncuși 1993: 267). Preluările se împart și ele în: a) traduceri în care textul muzical rămâne intact și b) transcrieri în care textul muzical suportă schimbări, dictate, pe de o parte, de acomodarea la prosodia și topica limbii române, pe de alta - de rațiuni estetice („...alcătuit mai scurt pentru nezăbavă”, spune Filotei în unul dintre comentarii, vezi Cosma 1973: 259).

Compozițiile originale (menținute, firește, în limitele canonului bizantin) ocupă un loc modest în economia *Psaltichiei* (vezi Cosma 1973: 260), dar, așa puține câte sunt, dau măsura individualității creatoare a lui Filotei. Remarcabile sunt, în acest sens, *Catavasiile Floriilor*, concepute, după cum mărturisește autorul, „pre glasul rumânesc că iaște mai lesne și mai frumos” (apud Cosma 1973: 260). Expresia „pre glas rumânesc”, insolită pentru momentul scrierii *Psaltichiei*, a dat de gândit cercetătorilor (vezi Cosma 1973: 260-261; Breazul 1941: 58; Ciobanu 1974: 309-310), aceștia căutând să-i descifreze valențele. Împreună cu (și mai mult decât) specularea terminologică (vezi Cosma 1973: 260-261) specificul muzical al *Catavasiilor* deschide parantezele, aducând explicația necesară. În cazul de față prin „glas” se subînțelege nu atât un sistem sonor aparte cu angrenajului particular, cât expresia melosului, definită de mersul treptat, suitor și coborător, ritmul parlando, formulele sugerând inflexiuni de doină sau baladă. „Evident, un asemenea profil melodic „este mai lesne și mai frumos”, deoarece atinge zone adânci ale folclorului, conferindu-i un caracter direct, sincer și apropiat mediului autohton. [...] Ca atare, Filotei prin „glas rumânesc” are în vedere muzica de esență românească, având un specific propriu, individualizat” (Cosma 1973: 260-261).

Atât în *Catavasiile*, cât și în celelalte piese în care aportul lui Filotei este considerabil, se vedește predilecția pentru stilul sobru și concis, contururile melodice clare, fără excese ornamentale, ca și pentru expresia esențializată și interiorizată. După cum afirmă Octavian Lazăr Cosma, „troparele, condacele, stihirile sale sunt adevărate capodopere ale genului, de o simplitate și limpezime serafică” (Cosma 1973: 262).



Dar nu numai ca aspect muzical, ci și ca aspect lingvistic *Psaltichia rumânească* este o operă cu totul remarcabilă. Autorul *Psaltichiei* apelează la varianta cea mai cizelată a limbii literare românești de la răspântia secolelor XVII-XVIII, în plus, el se dovedește a fi un excelent mânuitor al metaforelor, comparațiilor, subtilităților conotative ale cuvintelor și expresiilor (vezi Barbu-Bucur 1989: 202).

Înscriindu-se pe linia făuririi repertoriului de cântări sacre în limba vorbită de popor, mai având și o certă valoare artistică, opera lui Filotei sin Agăi Jipei s-a bucurat de o largă circulație în toate cele trei provincii românești. Demersul acestui înaintaș este de neprețuit prin faptul că el reprezintă prima tentativă conștientă și sistematică de orientare a muzicii psaltice din arealul românesc pe un fâgaș autohton.

Toate manuscrisele de limbă română din secolul al XVIII-lea – *Anastasimatarul* (manuscrisul românesc nr. 1106) scris pe la mijlocul secolului, *Psaltichia românească* a lui Ioan sin Radului Duma Brașoveanu (manuscrisul românesc nr. 4305) scrisă în 1751, *Antologhionul românesc* al lui Constantin Ftori Psalt al episcopiei Râmnicului (manuscrisul românesc nr. 2219) scris în 1767 - se dovedesc a fi copii după *Psaltichia rumânească* a lui Filotei sin Agăi Jipei (vezi Barbu-Bucur 1989: 107; Cosma 1973: 373; Brâncuși 1993: 262-263, 295). Dar și o parte dintre manuscrisele bilingve reeditează, într-un număr mai mare sau mai mic, cântările lansate de Filotei (vezi Barbu-Bucur 1989: 113-114; Brâncuși 1993: 263, 301) și asta este o dovadă a impactului puternic pe care l-a avut opera ilustrului înaintaș asupra mentalităților muzicale ale vremii.

Vom analiza în cele ce urmează alte două demersuri majore în vederea statuării unui repertoriu muzical-religios în limba română - activitatea lui Macarie Ieromonahul și Anton Pann.

În 1819, la înscăunarea lui Dionisie Lupu ca mitropolit al Țării Românești, Macarie (la acea oră muzician și dascăl consacrat) rostește discursul de investitură. În același an, 1819, Dionisie Lupu organizează, în cadrul Mitropoliei, o școală de muzică psaltică «pre graiul limbii noastre» și îl numește pe Macarie epistat (director) al acesteia (vezi Cosma 1974: 87; Ionescu 1997: 57; Moisescu 1985: 91; Brâncuși 1980: 150-151). Totodată, Dionisie Lupu îl însărcinează cu tălmăcirea din grecește în românește a tuturor cântărilor necesare serviciului religios. „Deci preasfinția sa știindu-mă pre mine smeritulu între ieromonahi, de-săvârșitu întru amândouă sistemele, îndestulatu cu iscusința cea de mulți ani și cu dreaptă socoteală de a prefăce și a le aduce pre acestea în graiulu patriei în cea mai cuviincioasă și nestrămutată a loru înființare și aprinsu cu râvna ca unulu ce și pe sistima cea veche nu puține cărți în limba noastră am prefăcutu și cântări am alcătuitu, chemându-mă mi-au poruncitu ca toate cărțile sistimii cei noao să le prefacu românește și să le paradosescu, sistisindu-mi și scoală de musichie româneasca” (Macarie Ieromonahul 1923: 6).

Fiind vorba de un volum de muncă uriaș, i s-a propus să colaboreze cu alți doi muzicieni de prestigiu - Anton Pann și Panait Enghiurliu. Or, Macarie a preferat să lucreze de unul singur (vezi Cosma 1974: 87; Ionescu 1997: 57; Moisescu 1985: 91). Motivele opțiunii sale nu se cunosc, dar se lasă întrezărite: probabil, psaltul a considerat că răspunderea pentru o întreprindere atât de serioasă nu poate fi colectivă, ci numai individuală, succesele, ca și eșecurile, urmând să fie asumate de fiecare în parte.

Între 1819 și 1821 Macarie își redactează manuscrisele, trei dintre care - *Teoreticonul*, *Anastasimatarul* și *Irmologhionul* - vor vedea lumina tiparului la Viena, în 1823.

Peste ani, seria de tipărituri inaugurată la Viena se completează cu încă două volume - Tomul al doilea al *Antologiei* (1827, București) și *Prohodul Domnului* (1836, Buzău), anul apariției *Prohodului Domnului*, 1836, fiind și ultimul an de viață al ilustrului ieromonah (vezi Cosma 1974: 88; Ionescu 1997: 58-61; Moiescu 1985: 92-94; Brâncuși 1980: 152).

Strădania de iluminist, de editor și difuzor al cărților de strană, de tălmăcitor și dascăl a lui Macarie se extinde atât asupra Țării Românești, cât și asupra Moldovei și Transilvaniei, prezența lui fiind semnalată la București, Sibiu, mănăstirea Neamț, mănăstirea Bârnova, Căldărușani, Țigănești, Buzău (vezi Cosma, 1974: 88; Brâncuși 1980: 152). Psalții formați la școala lui Macarie - Costache Chiosea, Grigorie, Iancu Stan, Constantin Ioan, Ioniță, Iosif Naniescu, Stoicescu, Matache (Buzău) Ghelasie Basarabeanul, Dimitrie Jianul, Arhimandritul Gherasim (vezi Cosma 1974: 88, nota 3) – au îngroșat armata de promotori autohtoni ai muzicii hrisantice, precum și pe cea a militanților pentru cântarea psaltică de factură românească.

Opera precursorului nu se rezumă la titlurile publicate, ci este mai vastă. Iată lista lucrărilor rămase în manuscris: *Stihirar*, *Papadichie*, *Irmologhion Calofonicon*, *Calofonicon Irmologhion*, *adecă Irmoase frumos glăsuitoare*, *Pricesniar*, *Cântările Sfintei Liturghii*, *Compoziții de psaltichie*, *Anixandarii*, *Doxologia Sfântului Ambrozie al Mediolanilor* (vezi Ionescu 1997: 61-65).

Trăsăturile esențiale ale artei muzicale profesate de Macarie sunt puse în valoare de triada tipăriturilor vieneze din 1823.

*Teoreticon sau privire cuprinzătoare a meșteșugului musiciei bisericești după așezământul Sistemii cei noao*, Viena, 1823, „are meritul de a fi prima carte de teoria muzicii publicată în limba română” (Cosma, 1974: 92). *Teoreticonul* trebuia să apară în bloc cu *Anastasimatarul*, dar, probabil din rațiunea de a-i da ponderea necesară, Macarie l-a editat separat (vezi Moiescu 1985: 92).

Însăși noțiunea de „teoreticon” pare să fie împrumutată de la Hrisant, semnatarul unei lucrări teoretice cu titlu similar. Tratatul lui Macarie nu este o simplă propedie, ci o gramatică autonomă, în care se precizează nomenclatura semiografică, se dau lămuriri asupra posibilităților de combinare a semnelor, se insistă asupra structurii și semnificației glasurilor, toate acestea fiind însoțite de exerciții de paralaghie. Macarie se arată a fi partizanul unei concepții modale ce descinde din teoria și practica muzicii arabo-persane și se întemeiază pe divizarea octavei în 68 de părți egale (tonul mare are 12 subdiviziuni, tonul mic - 9 subdiviziuni, iar tonul mai mic - 7 subdiviziuni). Este interesant că *Teoreticonul* conține și indicații metodice, utile procesului didactic; în special, autorul recomandă însușirea gradată - de la simplu la complex - a elementelor muzicii psaltice.

În legătură cu *Teoreticonul* lui Macarie mai rămân neelucidate două momente: manuscrisul de la care se revendică (s-a crezut multă vreme că psaltul român a folosit manuscrisul grecesc nr. 761, datând din 1820, aflat în fondurile Bibliotecii Academiei Române, or, Titus Moiescu demonstrează că nu acesta a stat la baza tălmăcirii, ci altul asemănător, vezi Moiescu 1976: 20) și terminologia pe care o vehiculează (fiind vorba de o traducere de pionierat, echivalentele noționale găsite de Macarie nu sunt întotdeauna convingătoare sau sunt, de-a dreptul, confuze; în orice caz, sensul unor noțiuni trebuie precizat, vezi Cosma 1974: 92; Brâncuși 1980: 154).

*Anastasimatarul bisericesc după așezământul Sistimii cei noao*, Viena, 1823, este „prima tipăritură românească conținând cântări” (Cosma 1974: 92). *Anastasimatarul* urmează îndeaproape lucrarea omonimă a lui Petru Lampadarie Peloponezianul, editată de Petru Efesiul în 1820 la București. Macarie păstrează, în mare, linia melodică a cântărilor grecești, dar nu pregetă să o retușeze în detalii pentru a o pune de acord cu textul românesc. Cele mai izbutite piese ale volumului sunt: *De frumusețea fecioriei Tale* și *Să se veselească cele cerești* (vezi Cosma 1974: 92-93).

Gestul adaptării cântărilor la muzicalitatea limbii române capătă consistență în *Irmologhion* sau *Catavasierul musicesc*, Viena, 1823. Cartea cuprinde: *Catavasile praznicelor împărătești și ale Născătoarei de Dumnezeu, ale Triodului și ale Penticostarului, Sedelele de la utrenie, cântările Triodului din Săptămâna cea Mare, Canonul Sfintei Casii din Sâmbăta cea Mare, tropare din Prohodul Domnului, Bindecuvântările Învierii și Podobiile de la vecernie* (vezi Cosma 1974: 94).

*Irmologhionul* excelează nu numai prin conținutul muzical (Macarie intervine cu dezinvoltură în piesele preluate, pe care le modelează sau le rescrie în spiritul său și, totodată, își etalează personalitatea în compoziții originale, de o rară frumusețe melodică), ci și prin prefața sa – o pledoarie fierbinte pentru arta „patrioticească” și un veritabil manifest estetic.

Mai întâi, Macarie subliniază ilegitimitatea supremației elementului grecesc în biserica românească, supremație la care s-a ajuns prin neglijarea tradițiilor autohtone: „Și aceasta, iubitele, întocmai o am pățimit noi Români... că din nestatornicia și prefacerea vremurilor și a firilor... ne-am depărtat de la slovele cele strămoșești... Ne-am slujit de slovele țirilicești, apoi de carte elinească și Psaltichie grecească./.../ ... Cei mai mulți, după ce învață câte puțină elinească, se rușinează a se arăta că sunt Români...”. „Așișderea și cei ce învață câte puțină Psaltichie grecească, până în ziua de astăzi se rușinează nu numai de a cânta „heruvicul” și altele Românește, ci și „Doamne, miluiește” a zice pre limba sa” (apud Cosma 1974: 95).

Scrutând opera înaintașului în ansamblul ei, vom constata împreună cu exegeții bizantinști (vezi Ciobanu 1974: 320; Cosma 1974: 84-87; Petrescu 1934: 182) caracterul limitat, de jumătate de măsură, a întreprinderii lui Macarie. Într-adevăr, dacă pornim de la întrebarea: ce s-a putut face pentru românirea cântării cultice în condițiile istorice respective și ce s-a făcut efectiv, ajungem la concluzia de mai sus.

În raport cu climatul în care a activat Filotei sin Agăi Jipei ambianța epocii lui Macarie era mult mai propice dislocării cântării grecești din biserica românească. Cum ideea autohtonizării cultului era împărtășită și de domnitor, și de cărturarii timpului, și de clericii indigeni, și de enoriași, se putea interveni mai activ în repertoriul muzical ecleziastic spre a-l racorda la simțirea românească. Or, cea mai mare parte a efortului macarian se rezumă la preluarea cântărilor grecești consfințite de reformă și la traducerea lor în limba română. Altfel zis, ținta modificărilor este textul, nu și substanța muzicală, modelată în măsura în care o cere palierul textual.

Repertoriul statuat după 1814 nu numai că era vulnerabil sub aspectul purității stilistice și al valorii, ci era și mult mai străin de idealul muzical autohton decât muzica bizantină medievală. Respectiv, intuiția trebuia să-1 fi călăuzit pe Macarie spre straturile mai adânci ale culturii psaltice, cel puțin, spre opera lui Filotei, cu atât mai mult cu cât acesta făcuse deja tentative de transpunere a melosului bizantin „pre glasul rumânesc”.

Printre primii a sesizat deficiențele conceptului macarian de românire a cântării sacre George Breazul: „Macarie însuși nu cugeta la muzica propriu-zisă, la viersul creștinesc și românesc, așa cum îl pomeniseră părinții noștri”, ci „la folosul și podoaba neamului în patrioticească grăire...”. El „cugeta la cântările grecești spre a le aduce pre acestea în graiul Patriei în cea mai credincioasă și nestrămutată a lor înființare” (Breazul 1941: 574-575).

Și Ioan Dumitru Petrescu îi reproșează înaintașului îngustimea viziunii: «Macarie Ieromonahul însă nu face un istoric al cântării bisericești, documentar, ci el privește, pur și simplu, cântarea timpului său: complet grecizată, cu ifos de Țarigrad, deci cu o manieră de interpretare proprie obișnuințelor turcești-țarigrădene, cu un amestec foarte pronunțat de elemente străine, curat profane, persane taxâmuri și pestrefuri turcești. Și de aceea îmbrățișează cu atâta entuziasm sistima nouă, care împrumută ceva și de la occidentali” (Petrescu 1934: 182).

Octavian Lazăr Cosma este mai maleabil în aprecieri, punând pe seama conjuncturii momentului reticența lui Macarie în promovarea înnoirilor (vezi Cosma 1974: 84-87).

În fine, chiar dacă posteritatea mai are și rezerve (să nu uităm că de pe pozițiile zilei de azi lucrurile se văd altfel decât se vedeau la începutul secolului al XIX-lea), numele lui Macarie rămâne unul de referință în istoria sinuoasă a românizării muzicii liturgice. „El a imitat tipul cântării grecești, dar a introdus dulceața în cântare” (apud Ionescu 1997: 71), spune simplu dar sugestiv Constantin Erbiceanu, unul dintre primii biografi și cercetători ai creației „fericitului întru pomenire Macarie Ieromonahul”<sup>2</sup>.

În paralel cu Macarie Ieromonahul Anton Pann muncește la transpunerea în românește a repertoriului cultic. Personalitate de excepție, multiplu înzestrată (istoriograf, teoretician, traducător, dascăl, interpret, folclorist, literat, slujitor al culturii ecleziastice și laice deopotrivă), Anton Pann a lăsat o operă pe măsură, ale cărei componente se completează și se intercondiționează.

După un solid stagiul de interpret în strana celor mai importante biserici bucureștene, perioada de studiu la Școala de cântăreți ai Mitropoliei condusă de Dionisie Fotino, prezența la cursurile lui Petru Efesiul de la Sfântul Nicolae-Șelari (întru inițierea în inovațiile aduse de reforma hrisantică), mai urmând și îndemnul mitropolitului Dionisie Lupu, Anton Pann purcede la talmăcirea cântărilor bisericești în limba română. Această îndeletnicire va fi îmbinată cu activitatea didactică și interpretativă (este angajat, o vreme, la biserica din Șcheii Brașovului, la Școala de muzică a episcopiei Râmnicului, precum și la alte școli și seminarii). În scopul multiplicării cărților traduse înființează la București o tipografie din care scoate, rând pe rând, opere literare laice și tipărituri religioase.

Acea parte a creației lui Anton Pann de care se ocupă bizantiniștii se divide în două compartimente: opera muzicală (dăm și lista lucrărilor publicate: *Axionul*, 1818?, *Chirie de duminici* în opt glasuri..., 1826, *Irmos calofonicon*, 1827?, *Penticostar*, compus... pentru cererea și îndemnarea prea cuviosii sale maichii Platonichi, stariții mănăstirii Dintr-un lemn, 1827, *Noul Doxastar*, prefăcut în românește după metoda vechi al serdarului Dionisie Fotino, tomul I, 1841, *Irmologhion sau Catavasier*, care cuprinde în sine toate catavasiile sărbătorilor împărătești de peste an, troparele, condacele și exapostilațiile. Cuprinde și podobiile tuturor glasurilor, binecuvântările și slujba morților..., 1846, *Heruvico-chinonicar*, care cuprinde în sine heruvice și chinonice pentru tot anul lângă care s-au adăugat și *Axioanele* tuturor glasurilor și ale praznicilor, tomul I<sup>3</sup>, 1846, *Pa-*

*resimier*, care cuprinde în sine cântările cele mai de trebuință ale postului mare, 1847, *Privighier*, care cuprinde în sine toată rânduiala privigherii sau a mâncării..., 1848, *Tipic bisericesc*, care cuprinde rânduiala duminicilor, a sărbătorilor stăpânești și a sfinților aleși de preste tot anul..., 1851, *Noul Doxastar*, vol. II-III, 1853, *Epitaful sau slujba înmormântării*..., 1853, *Irmologhion-Catavasier*, 1854, *Noul Anastasimatar*, tradus și compus după sistema cea veche a serdarului Dionisie Fotino..., 1854) și elaborările teoretice (*Bazul teoretic și practic al muzicii bisericești sau gramatica melodică*..., 1845, *Prescurtare din Bazul muzicii bisericești și din Anastasimatar*, care se cântă grabnic și zăbavnic, 1847, *Mică gramatică muzicală teoretică și practică*, care cuprinde în sine învățătura tuturor semnelor și scărilor muzicii bisericești..., 1854, vezi Cosma 1975: 142).

Prima carte tipărită „întru a sa tipografie de muzică bisericească”<sup>4</sup> este *Bazul teoretic și practic*..., ceea ce dovedește că Anton Pann, ca și Macarie Ieromonahul, resimțea stringența punerii în circulație a unui îndreptar teoretic, elaborat pe temeiul noului sistem. *Bazul*... este o lucrare amplă, ce cuprinde prezentarea semiografiei hrisantice (a celei diastematice, ritmice și cheironomice), specificarea genurilor muzicii psaltice (diatonic, cromatic și enarmonic), analiza ehurilor cu scările respective, descrierea celor 18 ftoale (diatonice, cromatice și enarmonice), a scărilor determinate de ftoale, inventarierea cadențelor în cele trei idiomuri (papadic, stihiraric și irmologic). Textul mai conține observații utile „pentru completirea sau combinația semnelor și ortografia lor” (apud Moiescu 1996: 8), încheindu-se cu o metodică de predare a muzicii în seminarul Sfintei Mitropolii (vezi Moiescu 1996: 8).

*Bazul teoretic*... este scris sub forma unui dialog – modalitate nouă pentru gramaticile psaltice românești, dar obișnuită pentru gramaticile din manuscrisele grecești.

S-a crezut un timp că modelul *Bazului teoretic*... este *Marele Teoreticon al Muzicii de Hrisant*, or, cercetările recente (vezi Moiescu 1996: 8-9) au demonstrat că lucrarea corespunde mai degrabă *Bazului teoretic și practic al muzicii bisericești* de Phōkeōs, apărut în 1842 la Constantinopol, abia acesta fiind inspirat din *Teoreticonul* părintelui reformei. Elementul nou pe care îl comportă *Bazul*... lui Anton Pann față de sursele de inspirație și, concomitent, față de *Teoreticonul* lui Macarie stă în subdivizarea tonului, și anume: 4 subdiviziuni - tonul mare, 3 diviziuni - tonul mic, 2 subdiviziuni - tonul mai mic, toată scara diapazonului însumând, astfel, 20 de subdiviziuni. Rămâne de stabilit sorginea conceptului lui Anton Pann (vezi Moiescu 1996: 9). Petre Brâncuși consideră că ea trebuie căutată în muzica tradițională indiană (vezi Brâncuși 1980:154), cu atât mai mult cu cât teoreticienii români care i-au urmat s-au raliat în unanimitate acestui concept.

*Bazul*... lui Anton Pann nu este numai o gramatică, ci și o scriere istoriografică, grație Introducerii, comparabile întrucâtva cu prefața *Irmologhionului* macarian.

Limbajul tuturor lucrărilor teoretice semnate de Anton Pann excelează prin claritate și precizie, iar terminologia cu care operează este mai adecvată decât la Macarie Ieromonahul.

Ca și Macarie, Anton Pann a tradus, a adaptat și compus cântări și, ca și la Macarie, granițele dintre cele trei forme de activitate muzicală sunt labile și permeabile. În tot ce a făcut Anton Pann a urmărit românirea cântării sacre bizantine, mișcându-se spre țintă cu mai multă fermitate și eficiență decât antecesorul său. Însuși termenul de „românire” îi aparține, el semnificând, pe de o parte, înlocuirea limbii grecești cu limba română în

muzica de strană, pe de alta - punerea de acord a liniei melodice psaltice cu textul românesc (vezi Ciobanu 1974: 320).

Strategia de traducător Anton Pann și-o construiește pe temeiul postulatului supremației cuvântului. El nu numai că insistă asupra mlădierii melodiei după prozodia și topica limbii române (în prefața *Bazului...* sunt dezaprobați cei care „n-au făcut decât au rădicat silabele zicerilor streine și au așăzat silabele zicerilor românești”; „într-alt loc viind locul melodiei și într-alt tonul zicerii”, s-a ajuns să se denatureze „noima sau înțelesul zicerilor românești” (apud Ciobanu 1974: 320), ci formulează imperativul potrivirii ethosului muzicii cu cel al cuvintelor: „Cât ar greși intraducătorul unei cărți, de ar zice pământ în loc de: cer, mărire, tânguire, în loc de: smerenie și bucurie, atât greșește și traducătorul unei cântări de va întrebuița melodia unia în locul altia” (apud Ciobanu 1974: 320).

Pentru a respecta accentul tonic, precum și semantica cuvintelor românești, Anton Pann intervine cu temeritate în originalul melodic grecesc, comprimă desfășurarea, înlătură arabescurile și perorațiile. Deseori Anton Pann, după ce dăltuiește melodia grecească pentru a o adecva structurii textului românesc, o dezvoltă cu totul liber, așa cum face și Macarie în unele dintre *Axioanele praznicare*. Trăsăturile definitorii ale scrisului lui Anton Pann (ele se dezvoltă mai ales în capodoperele *Pre înțelepciunea...*, *De frumusețea fecioriei tale*, *Slavă sa aibă*, *Limbile să salte*, *Domnul stătu crai în țară*, *Ca pre un viteaz*) sunt „limpezimea, eleganța și noblețea discursului muzical” (Cosma 1975: 145), dexteritatea transformărilor tematice, fantezia melodică debordantă. Anton Pann a sporit ponderea stilului irmologic în cântarea de strană de la noi (vezi Ciobanu 1974: 321-322; Cosma 1975: 145), ceea ce a însemnat încă un pas în direcția „românirii”, dat fiind că acest stil corespunde mai mult sensibilității autohtone decât altele.

Exegeții (vezi Cosma 1975: 137-145; Ciobanu 1974: 319-322; Moiescu 1996: 9-10), cu excepția lui Ioan Dumitru Petrescu (vezi Petrescu 1934: 188) sunt, în general, de acord că Anton Pann a fost mai categoric în demersul de românire a cântării sacre decât predecesorii săi, mai puțin aservit modelului grecesc, mai sensibil la muzicalitatea limbii române și dezideratele adevărului artistic. Cu toate acestea, nici înfăptuirile lui Anton Pann nu s-au putut sustrage acelor carențe, despre care am vorbit deja în legătură cu moștenirea muzicală a lui Macarie Ieromonahul. Anton Pann, ca și Macarie, s-a raportat doar la cântarea constantinopolitană de după 1814 și nu a valorificat vechea muzică liturgică autohtonă, impregnată de secole de simțire românească. Ca creator de repertoriu național, ca reformator, Anton Pann nu a luat în calcul – și ar fi trebuit s-o facă – cântarea psaltică de la sate, apropiată de matricea muzicii tradiționale și purtătoare a unui autentic ethos românesc. Piatra unghiulară a acțiunii de românire este și la Anton Pann textul cântării psaltice și nu fondul muzical, care se modifică doar în măsura în care este adaptat specificului rostirii românești. Oricât de temerară, proaspătă, plină de har apare opera sa, ea rămâne marcată de prejudecățile momentului istoric în care s-a zămislit și limitată de orizontul respectiv.

Accentele critice care transpar în scrierile muzicologice la obiect nu relativizează însemnătatea contribuției celor doi mari psalți români din prima jumătate a secolului al XIX-lea, contribuție care a netezit drumul performanțelor ulterioare din aceeași arie de preocupări, precum și redimensionării savante, inclusiv plurivocale, a melosului de filiație bizantină.

### Note și comentarii

1. Manuscrisul figurează în unele studii cu denumirea *Meșteșugul cântărilor bisericesti pe glasuri* (vezi Brâncuși 1993: 301 și Cosma 1974: 78).
2. Formulă preluată din titlul unui manuscris (*Anixandarele*) semnat de Macarie Ieromonahul.
3. Titus Moisescu indică apariția a două tomuri ale acestei lucrări, ambele datate cu 1847 (vezi Moisescu 1985: 99).
4. Formulă preluată, probabil, din una din prefețele tipăriturilor lui Anton Pann (apud Moisescu 1985: 98).

### Referințe bibliografice:

**Barbu-Bucur 1989:** 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.

**Barbu-Bucur 1984:** Barbu-Bucur S. Filotei sin Agăi Jipei. Psaltichie rumânească, II. Anastasimatar. În ediția „Izvoare ale muzicii românești”, vol. VII B, București: Editura Muzicală, 1984.

**Brâncuși 1993:** Brâncuși P. Muzica românească și marile ei primeniri, vol. I. Chișinău: Editura Lumina, 1993.

**Brâncuși 1980:** Brâncuși P. Muzica românească și marile ei primeniri, vol. II, București: Editura Muzicală, 1980.

**Brezul 1941:** Brezul G. Patrium Carmen. Contribuții la studiul muzicii românești. Craiova: Scrisul Românesc, 1941.

**Ciobanu 1974:** Ciobanu Gh. Studii de etnomuzicologie și bizantinologie, vol. I, București: Editura Muzicală, 1974.

**Cosma 1973:** Cosma O.L. Hronicul muzicii românești, vol. I. București: Editura Muzicală, 1973.

**Cosma 1974:** Cosma O.L. Hronicul muzicii românești, vol. II. București: Editura Muzicală, 1974.

**Cosma 1975:** Cosma O.L. Hronicul muzicii românești, vol. III. București: Editura Muzicală, 1975.

**Ionescu 1997:** Ionescu Gh. Studii de muzicologie și bizantinologie. București: S.n., 1997.

**Macarie Ieromonahul 1823:** Macarie Ieromonahul. Irmologhion sau Catavasier musicesc alcătuit românește pre așăzământul sistimii noao dupre cel grecesc. Viena, 1823.

**Moisescu 1996:** Moisescu T. Anton Pann - personalitate complexă a culturii muzicale românești (1796-1854). În: Studii și cercetări de istoria artei, seria Teatru, Muzică, Cinematografie, Tom 43, 1996. Extras, pp. 3-12.

**Moisescu 1976:** Moisescu T. Dascălul de cântări Macarie Ieromonahul. În: Macarie Ieromonahul, Opere, vol.I, Theoriticon. București: Editura Muzicală, 1976.

**Moisescu 1985:** Moisescu T. Prolegomene bizantine. București: Editura Muzicală, 1985.

**Petrescu 1934:** Petrescu I.D. Manuscrise psaltice grecești din veacul al XVIII-lea. În: Biserica Ortodoxă Română, nr. 3-4, 1934, pp. 180-189.

**Poslușnicu 1928:** Poslușnicu M. Gr. Istoria muziceii la Români de la Renaștere până în epoca de consolidare a culturii artistice. București: Cartea Românească, 1928.

### Date despre autor:

**Violina Galaicu**, doctor în studiul artelor, cercetător științific coordonator, Institutul Patrimoniului Cultural (Chișinău, Republica Moldova)

**E-mail:** violina.galaicu@gmail.com

**ORCID:** <https://orcid.org/0009-0006-6449-9455>

# ELEMENTUL DE JAZZ – FACTOR INFLUENT ASUPRA INDIVIDUALITĂȚII LUI OLEG NEGRUȚA

Galina CHIFORIȘIN,  
Institutul Patrimoniului Cultural

## The jazz element – an influential factor on the individuality of Oleg Negruța

Oleg Negruța is a notorious figure in the history of national music. He imposed himself through his prodigious activity as a composer, but also a faithful teacher who educated a great number of disciples. As a composer, he writes a series of works in different musical genres such as instrumental and vocal chamber works, symphonic, vocal-symphonic and concertante works. Oleg Negruța's compositional style is a mixture of national, classical and jazz music. Thus, in this paper we will try to characterize and highlight the side of jazz music present in the creation of the master. In this sense, the jazz element represents an influential factor on O. Negruța's compositional style and defines his musical thinking, constituting its specific feature. However, the impact on his personality is derived from the characteristics of African-American folk music, in this sense, we will present a historical-general incursion into jazz music, which the composer takes and places in most of his works.

**Keywords:** Oleg Negruța, jazz, concert, style, language.

### Introducere

În creația compozitorului Oleg Negruța elementul de jazz este frecvent utilizat. Acesta recurge la folclorul afroamerican și îl combină armonios cu cel autohton în rigorile muzicii clasice europene. Acest tip de lucru cu materialul sonor este unul pe cât de interesant, pe atât de complex la nivel compozițional și interpretativ. Analizând lista creației autorului, am observat implementarea elementului de jazz în mai multe lucrări, „printre cele mai cunoscute fiind: *Fantezie pe o temă de Paganini*; *Concertul nr. 2 pentru clarinet și orchestra de coarde*; *Suita tinereții*; *Te salut Chișinău*; *Fantezie – parafrază pentru vioară și orchestră*; *Vals pentru chitară și orchestră*; *Suita – Dimineața, Seara, Noaptea etc*” (Ceaicovschi-Mereșanu 1992: 72).

### Individualitatea compozitorului

Maniera individuală de scriitură a lui O. Negruța în cazul dat se bazează pe direcția stilistică de jazz, aceasta fiind una din caracteristicile de bază predilecția sa. Se știe că maestrului îi place să cocheteze cu jazzul, atât în latura componistică, cât și în calitate de interpret pianist. Deseori, fiind pe scenă în cadrul concertelor, acesta interpretează creații proprii jazziste.

### Elemente de jazz

Jazzul este izvorul nesecat de inspirație și terenul propice pentru a-ți pune sentimentele pe tavă, totodată punând la discreția ascultătorului înțelegerea mesajului. De ce? Pentru că în jazz este ușor să-ți exprimi emoțiile, obiectivul principal este să fii cât mai creativ



și să lași imaginația să te ghideze. Cu o linie melodică începe o creație, dar apoi fiecare compozitor o transformă improvizând, jucându-se cu tot felul de note. Un alt lucru care o face specială este abordarea ritmului. Poți să scrii nenumărate lucrări cu acest ritm și nu se vor epuizeza modurile în care poți compune creații în stil de jazz. Acest fapt se datorează expresiei profunde de sine pe care o imprimă compozitorul în procesul de creare.

„Jazzul există de mai bine de 100 de ani, iar o definiție fixă încă nu i s-a atribuit, fiindcă acesta a suferit multiple modificări în timp, s-a divizat în mai multe stiluri cu diferite conotații, astfel încât este greu de spus ce este tipic pentru jazz. Totuși, atunci când compozitorul concepe o lucrare, sau noi o analizăm, încercăm să evidențiem următoarele componente sau elemente”: (web-site).

1. **Tonalitatea** în muzica de jazz, spre deosebire de muzica tradițională europeană, pune accentul, în primul rând, pe expresivitate, și mai puțin pe frumusețea sunetului. Sunetele instrumentelor sunt aspre, nefiltrate și eruptive, iar dacă e voce umană, atunci aceasta este plângătoare sau acuzatoare. În cazul dat nu vorbim de tonalitatea clasică majoră sau minoră, ci mai degrabă de niște adjective care exprimă maniera de interpretare – tristă, melancolică, triumfală etc.

2. **Improviția** este poate elementul cel mai tipic în muzica de jazz. La început, jazzul se cânta fără note, interpreții improvizau pe diferite teme sau armonii, individual sau alternativ în mici formații, fiecare având propriul său stil de improviție, ușor de recunoscut. Improviția este în mod normal însoțită de repetarea schemei unui acord.

3. **Ritmul** însoțește totdeauna execuția muzicii de jazz, ce se evidențiază prin frecvențele sincope. Ritmul conferă muzicii un swing tipic ce ocupă uneori primul plan, iar tonalitatea melodiei și frazarea ei cad în umbră. Ritmul este preluat de instrumentele de percuție, iar melodia este trasată la instrumentele solistice din componența orchestrală. Între ritm și melodie se creează o stare de tensiune, alteori însă ele se contopesc într-un flux continuu, de nedespărțit.

**Genurile** Blues și Swing aparțin folclorului afroamerican și sunt caracterizate de o formulă armonică constantă și de un ritm în patru timpi, este o componentă esențială a muzicii de jazz, care îi conferă o anumită dispoziție, atât în formele lente, cât și în cele mai rapide. Muzicologul V. Tcacenco afirmă că „swing-ul este un tip de pulsație metro-ritmică, care se bazează pe inflexiuni micro din pulsația metrică de bază, creând senzația instabilității interne, de balansare” (Tcacenco 2003: 91).

## **Analiza Concertului nr. 2**

O lucrare în acest sens, care însumează calitățile componistice ale lui O. Negruța, este *Concertul nr. 2 pentru clarinet și orchestra de coarde*. Această lucrare atrage atenția instrumentiștilor pe care o interpretează la cel mai înalt nivel în cadrul concertelor și nu doar, lucrarea fiind și în vizorul pedagogilor ca material didactic de interpretare. În acest sens îi menționăm pe clarinetiștii Simion Duja, Sergiu Mușat și fiul maestrului Alexandru Negruța, interpreți fideli ai creației pentru acest instrument, dar și, în special, a lucrărilor scrise de O. Negruța.

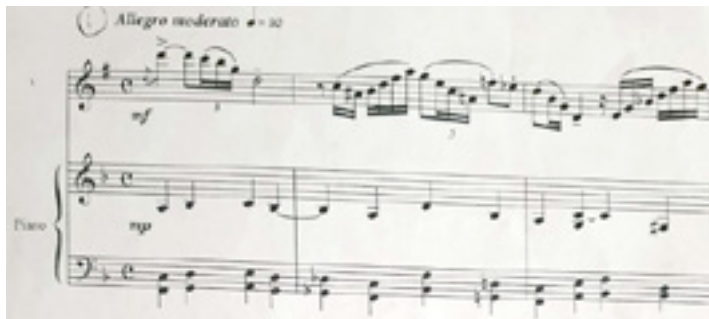
În continuare vom prezenta una dintre capodoperele maestrului în care vom descoperi o altă latură componistică, de fapt, o direcție stilistică foarte specifică gândirii sale muzicale. Astfel, *Concertul nr.2 pentru clarinet și orchestră de coarde* semnat de Oleg Negruța este reprezentativ pentru scriitura compozitorului. Caracteristic pentru

această creație, de altfel și celorlalte concerte pentru clarinet, este păstrarea tiparului arhitectonicii clasice. Chiar dacă textura muzicală a lucrării conține elemente specifice jazzului, la nivelul gândirii general compoziționale și al succesiunii părților, din punctul de vedere al tempoului, constatăm caracteristicile unui ciclu tipic concertant – *repede-lent-repede*. Elementele de jazz sunt determinate, în mare parte, de interesul compozitorului pentru acest gen de muzică, creând în rezultat concepția ideatică individuală a întregului ciclu. Compozitorul abordează o serie de elemente din sfera jazzului, cum ar fi *Blues* sau *Swing*, integrându-le creativ, la fel ca și sursa folclorică în *Concertul nr. 2*, în tradiționalele trei părți contrastante ale genului de concert la nivel de tematism, ritm, tempo etc.

*Concertul nr.2 pentru clarinet și orchestră de coarde* conține trei părți contrastante: *Allegro moderato-Andante-Swing*. În acest sens, **Prima parte** este scrisă în forma de sonată: Expoziție, Tratat, Repriză, Codă.

**Expoziția** începe cu tema principală (TP) în partida clarinetului cu avânt, un salt la interval de octavă datorită apogiatului inițial, și umplerea ulterioară a acestuia printr-o mișcare descendentă. Linia melodică este destul de agilă, curgătoare, expresivă și emană o însușire pozitivă. Pe alocuri este cromatizată și foarte activă (urcând și coborând rapid în intervale scurte de timp). Partida orchestrei este neutră, abținându-se de la confruntare ori dialog și destul de statică, fiind axată pe o factură acordică și nuanța de *mp*. Ea fixează stabil tonalitatea F-dur și creează un suport armonic pentru partida clarinetului:

Exemplul 1



Tema secundară (TS) este pregătită de o scrută punte și începe de la indicațiile autorului în partitură – *a tempo*. Aceasta contrastează cu tema principală, având un caracter narativ, epic. Ea este îmbogățită prin ornamente, care conturează o imagine peisagistică. Deși factura este predominant melodică, destul de sinuoasă, totuși tema secundară răsună destul de calm și domol. Partida orchestrei nu-și schimbă rolul de acompaniament și suport armonic:

Exemplul 2



**Tratarea** reprezintă un Episod cu două valuri a procesului de dezvoltare. Primul val începe de la *Tempo I* și aduce un contrast evident în desfășurarea discursului muzical prin elementele de *jazz*, respectiv genul *Blues*. Tema sună la vioară, activ și vesel, iar instrumentele de percuție creează fundalul ritmic în stil de *jazz*:

Exemplul 3



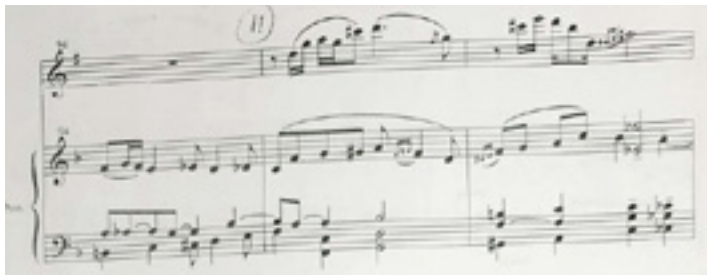
Al doilea val al dezvoltării, destul de voluminos, începe de la *meno mosso*. Acesta se bazează pe factura acordică a temei principale, formându-se în rezultat un contrast pronunțat între cele două etape ale tratării. El se impune prin caracterul melancolic. Tema este dezvoltată prin ornamentare, cromatizare, mișcare ascendentă și descendentă, prin *gliss* de la un sunet la altul, astfel se creează o imagine sonoră, ce îmbină productiv contextul arhitectonic și intonațional tradițional cu elemente *jazz*:

Exemplul 4



De la măsura 93 începe *Repriza* în oglindă cu tema secundară îmbogățită cu elemente în stil *Blues* ca o continuare a dezvoltării, cu o structură ritmică respectivă și un caracter dansant. Astfel în repriză pătrund și se integrează organic imagini sonore de *jazz* din compartimentul Tratării:

#### Exemplul 5



Coda primei părți este dinamizată, cu nuanțe dinamice proeminente *f-f*, *marcato* în partida orchestrei, iar tema, crescând în intensitate și diapazon, finalizează măreț și festiv prima parte.

**Partea a II-a** este contrastantă prin caracter. Tonalitatea este f-moll și reprezintă un *Andante* tipic clasic. Structura părții este tripartită simplă:

A + B + A<sub>1</sub> + Coda

Compartimentul A debutează cu tema la clarinet în tonalitatea f-moll, nuanța de *mf*, având o linie melodică cromatizată, descendentă și conturând un caracter sumbru, melancolic, trist. Orchestra creează fundalul sonor corespunzător stării lăuntrice:

#### Exemplul 6



Comparativ cu prima parte, aici instrumentul solistic este în dialog cu orchestra. Tema este trasată ulterior în orchestră cu aceleași caracteristici, dar fragmentată. Astfel se creează impresia de parcă clarinetul nu lasă orchestra să expună ideea în întregime și re-

pede o stopează prin preluarea liniei melodice în partida sa. Se conturează o comunicare de tipul întrebare-răspuns (tema fiind executată când la instrument, când la orchestră):

Exemplul 7



De la indicația autorului în partitură – *a tempo* începe compartimentul B. Deși este destul de scurt, aici tema este dramatizată prin trasarea ei în diapazonul grav al clarinetului, iar pulsația ritmică nouă în partida orchestrei dă o stare de nervozitate și agitație:

Exemplul 8



Repriza părții mediane readuce starea inițială în partida orchestrei, apoi în cea a instrumentului solistic, iar tema este amplificată factual, dinamizată, principiul de dialog persistă:

### Exemplul 9



Ca o concluzie a părții a doua este Coda. La nuanța de *p* și *mp* linia melodică în tonalitatea de bază f-moll redă o atmosferă calmă, sumbră, tristă, se creează impresia de parcă eroul este estenuat de puteri:

### Exemplul 10



**Partea a III-a** reprezintă finalul Concertului și este scrisă în stil de *Swing*. Această parte contrastează cu precedenta, revenind la *jazz*. Forma părții este tripartită complexă:

Introd. + A + B + A + Codă

Finalul începe cu o scurtă introducere orchestrală în tonalitatea F-dur. Are caracter de dans, vioi, activ, vesel, cu ritm punctat și factură acordică. Suportul armonic este în stil de *jazz*, presupunând septacorduri alterate, trecerea unui septacord în altul, accente marcate pe timpi tari, dar și slabi etc:

### Exemplul 11



Tema de bază la clarinet este agilă, în același caracter, dansantă, susținută de partida orchestrei în factură acordică, iar instrumentele de percuție zugrăvesc pulsația ritmică specifică de *jazz*:

#### Exemplul 12



De la indicațiile autorului în partitură – *Andante tranquillo*, începe secțiunea mediană B. Aici compozitorul realizează o arcadă cu prima parte: reia tema secundară din tratare cu același caracter, stare emotivă, imagine sonoră, factură, linie modică. Ideea artistică ar fi următoarea: eroul încearcă să se detașeze de griji, întrebări, căutări prin dansul *Swing*, însă la un moment dat îi reapar acele îndoieli, redată prin compartimentul B, care, de fapt, reprezintă reminiscența episodului tratării din prima parte:

#### Exemplul 13



Totuși autorul/eroul nu se lasă copleșit de gânduri negative și mai puțin plăcute, ci revine la atmosfera inițială creată prin dansul *Swing*, marcând astfel repriza finalului. Aceasta este expusă analogic ca și în compartimentul A, readucând caracterul dansant, vesel, plin de energie vitală etc. Iar faptul că a învins în final ideea pozitivă este argumentat prin Coda întregii lucrări, ce încheie creația festiv și glorios, susținută cu *sf*, pasaje ascendente la clarinet, registru acut și factură acordică în orchestră:

#### Exemplul 14







### Concluzii

În concluzie vom menționa, *Concertul nr. 2* are o formă tripartită contrastantă, cu o arcadă intonațională între partea întâi și partea a treia, datorită reluării motivelor în final. Partea întâi este scrisă în forma de sonată și corespunde rigorilor clasice ale genului de concert. Partea a doua reprezintă un *Andate* în forma tripartită, iar partea a treia este un final netradițional scris în forma tripartită mare. Legătura tonală între părți: F-dur, f-moll, F-dur. O particularitate dinstinctă a acestui concert este exploatarea resurselor limbajului jazzist. Constatăm succedarea liberă a figurațiilor melodico-armonice, care lunecă rapid în ascendență și descendență în întreg spațiul sonor al instrumentului, dând naștere unor ecouri de improvizații instrumentale de jazz.

Întregul *Concert nr.2 pentru clarinet și orchestră de coarde* „demonstrează faptul că inventivitatea și stilul autorului ating cote înalte, ceea ce pune direct mari probleme tehnice și de expresie în fața interpreților” (Chiciuc, Mușat 2012:74). Totodată, se face resimțit felul în care compune autorul – tipic de jazz pe întreaga creație. Elementul de jazz este un factor influent asupra redării tematismului, interpretării ritmului în orchestră, precum și maniera de interpretare a solistului în care persistă, improvizația, alunecări de pe sunete, intonații specifice din folclorul afroamerican. Este de menționat faptul că autorul recurge la genurile muzicii de jazz cum sunt Swing-ul și Blues-ul. Introducându-le în materialul sonor al creației, aceasta capătă caracterul de jazz cu tot spectrul de elemente constituanțe ale acestui stil. Toate aceste aspecte în ansamblu evidențiază concertul dat, ca fiind o lucrare originală, interesantă, captivantă în ipostaza de ascultător, iar în cea de interpret presupunând unele dificultăți tehnico-interpretative, dar și o pregătire la nivel înalt.

### Referințe bibliografice

**Ceaicovschi-Mereșanu 1992:** Ceaicovschi-Mereșanu G. *Compozitori și muzicologi din Moldova*. Chișinău: Universitas, 1992. 264 p.

**Chiciuc, Mușat 2012:** Chiciuc, N., Mușat, S. Cele trei concerte pentru clarinet și orchestră de coarde ale compozitorului Oleg Negruța. În: *Anuar Științific: Muzică, Teatru, Arte Plastice*, 2012, nr. 3, pp. 73.

**Tcacenco 2003:** Tcacenco, V. Cu privire la interpretarea noțiunii de swing. În: *Învățământul artistic – dimensiuni culturale: Conf.de totalizare a activității științifico-didactice a profesorilor* (anul 2003), ed. a 3-a. Chișinău: Grafema Libris, 2003, pp. 101–104.

**Web.Site:** [https://www.isjbraila.ro/file\\_comp](https://www.isjbraila.ro/file_comp) (accesat 12. 06. 2023)

### Date despre autor:

**Chiforșișin Galina**, cercetător științific stagiar, Institutul Patrimoniului Cultural (Chișinău, Republica Moldova)

**E-mail:** [iabanji.95@mail.ru](mailto:iabanji.95@mail.ru)

**ORCID:** <https://orcid.org/0009-0005-9964-5259>



# **TRIO PENTRU CLARINET, BARITON ȘI PIAN DE O. NEGRUȚA – PARTICULARITĂȚI STRUCTURALE ȘI DE LIMBAJ**

Radu CAZAC,  
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

The author proposes to study some structural and language elements applied in the work Trio for clarinet, baritone and piano by Oleg Negruța - outstanding national composer, pianist and a good teacher. This creation was originally conceived for another instrumental composition, being predestined for violin, cello and piano, but, as almost all of the master's opuses are subject to multiple transcriptions, the given trio is no exception. The work consists of two contrasting parts in terms of tempo and character. After subjecting it to a detailed musicological analysis, I noticed that the author respects some structural and language peculiarities such as: the form and its constituent elements, the tonal ratio in the second part, etc.; but also some deviations such as the tonal ratio of the basic themes in the first part of the creation or even the composition of the work itself which consists of only two parts both written in sonata form (as a rule the miniatures are written in small simple or complex forms). However, the given Trio demonstrates how interesting the composer's imagination is and actually represents Oleg Negruța's own musical thinking.

**Keywords:** Oleg Negruța, language, form, elements, trio, style.

## **Introducere**

În literatura de specialitate se știe că *Trio* este o compoziție sau parte dintr-o lucrare muzicală scrisă pentru trei voci sau pentru trei instrumente (grup de trei executanți sau trei instrumente care execută o asemenea compoziție). Totodată, aceasta constituie și partea de mijloc, mai melodioasă și mai liniștită, în cadrul formelor ample ca structură (de exemplu, forma de sonată sau concert). Dumitru Bughici menționează că "există patru accepții pentru definirea acestei noțiuni: 1. *Formație muzicală de cameră* – alcătuită din trei instrumentiști, sau trei cântăreți, fiecărui interpret revenindu-i un rol mai totdeauna egal în realizarea unității ansamblului; 2. *Compoziție muzicală* pentru o formulă de trei muzicieni; 3. *Parte mediană* în cadrul unor piese instrumentale sau orchestrale ca menuet, scherzo, vals, marș etc. 4. *Trio-Sonată* – în secolele XVII-XVIII era foarte răspândit, genul instrumental denumit trio-sonată. Genul dat s-a afirmat prin două variante: *sonata da chiesa* sau *sonata de biserică* și *sonata da camera* sau *sonata de concert*. Trio-sonată se prezintă și astăzi în programele unor concerte publice de muzică de cameră. Acest gen a avut rol decisiv în cristalizarea și apariția genului de *sonată clasică*" (Bughici 1978: 361).

În cazul dat, Oleg Negruța concepe o lucrare de sine stătătoare numită *Trio*, referindu-se mai mult la componența instrumentală decât la rigorile genului în sine. Astfel, observăm în palmaresul componistic al maestrului și o nouă tratare a genului de *Trio* instrumental, care presupune o altă structură și gândire muzicală. Într-un articol de referință muzicologii E. Gârbu și D. Trocinel consideră că „Oleg Negruța este unul din autorii

care se încadrează în pleiada compozitorilor nonconformiști, care și-a dedicat numeroase creații muzicii instrumentale de cameră, pentru diferite componente instrumentale, și înscrie o pagină importantă în acest domeniu. Cercetând muzica instrumentală de cameră a lui Oleg Negruța, putem evidenția două tendințe componistice: 1. Creații în care nu se evidențiază clar nici trăsături specifice folclorului, nici jazzului și muzicii pentru copii; 2. Creații dedicate în totalitate stilului de jazz cu îmbinări folclorice. Maestrul permanent se adresează în lucrările sale la aceste două sfere muzicale. Ca urmare, putem remarca faptul că autorul se adresează miniaturilor, în care nu se evidențiază nici trăsături specifice folclorului, nici jazzului, dar reprezintă o apartenență a cadrului muzicii academice” (Gârbu, Trocinel 2022: 12).

### **Analiza creației *Trio pentru clarinet, bariton și pian de O. Negruța***

Arhitectonica **părții I** corespunde tiparului clasic al formei de sonată, însă diferă caracterul, de regulă, partea întâi trebuie să reprezinte un *allegro* de sonată, însă Oleg Negruța renunță la această subtilitate și aplică un alt caracter – *domol*, gingaș și melancolic. Acest fapt aproprie creația de trăsăturile definitorii perioadei clasicismului târziu. Schematic, putem reprezenta partea I astfel:

Expoziție			Dezvoltare			Repriză		
Intr.	TP	TS TC	TS	TP	cadență	TP	TS	Încheiere
Cif.	1	6 8	10	11	12	14	16	17
	c	B Es	B	g		c	c	c

Debutează partea I cu o introducere scurtă pe durate mari inițial în partida pianului, apoi se suprapune clarinetul și baritonul. Funcția acestei introduceri este de a prezenta tonalitatea, coloritul sonor al instrumentelor și incipientul caracter.

Ținem să menționăm că rolul pianului este cel de acompaniator fidel, iar partida sa plină în acorduri masive suplinește orchestra. Celelalte două instrumente sunt solistice și se completează reciproc.

Urmează la cifra 1 TP, în partida clarinetului, plină de lirism, cantabilitate, gingașie pe nuanța de *p*, în registrul grav al instrumentului, astfel ilustrând o sonoritate melancolică și contemplativă. Linia melodică este desfășurată și trasată de pe diferite înălțimi sonore. La cifra 2 observăm includerea baritonului ca și completare ca niste isonuri, sau ca un contrapunct imitativ.

La cifra 3, tema principală este trasată în partida baritonului, iar clarinetul, la rândul său, completează asemănător cu pasaje în manieră imitativă, formând niște structuri ritmice sincopate ce conferă mișcare linie melodic.

La cifra 5, în partida pianului este o scurtă punte spre tema secundară. Puntea se bazează pe mișcare descendentă și secvențată, totodată se produce inflexiune în tonalitatea B-dur.

În continuare, la cifra 6, în partida clarinetului este TS în tonalitatea B-dur, acest raport al tonalităților este unul tipic romantismului muzical, compozitorul negând regulile clasice ale construcției interioare a formei de sonată.

Tema secundară este una contrastantă ca și caracter. Faptul că este scrisă în tonalitate majoră, îi oferă un colorit senin și caracter liric. Aceasta derivă intonativ din tema principală, la fel conținând pasaje ascendente și descendente împresurate cu unele alterații accidentale.

Ulterior, la cifra 7, tema secundară este trasată în partida soliștilor și prin tehnica de scriitură polifonică, și anume canon. La nuanța de *forte*, în registrul acut, această temă sună expresiv, plină de ascensiune, inspirație și entuziasm.

În același caracter continuă imaginea sonoră TC. Aceasta însumează trasăturile temei principale și secundare, concluzionând prin aceleași principii de scriitură, și anume elemente de scriitură polifonică – imitație, contrapunct; și completări reciproce între soliști.

După un *respiro* și *fermatto*, la cifra 10 începe compartimentul următor, dezvoltarea. În acest caz, aceasta este în oglindă, respectiv, inițiat este trasată tema secundară, în unison la clarinet și bariton, în registrul destul de acut, această temă continuă ideea sonoră din expoziție, însă aceasta este supusă unor varieri, transfigurări ritmice și intonative.

La scurt timp este trasată în unison tema principală în oglindă. Acest fapt prezintă încă un procedeu interesant de lucru caracteristic pentru compozitor. Tema este dezvoltată intonativ, iar schimbarea direcției liniei melodice o face aproape de nerecunoscut.

Toată energia acumulată se revărsă în cadența solistului la clarinet, deși este de scurtă durată (doar 4 măsuri), totuși reușește actantul să demonstreze măiestria tehnicii interpretative. Și s-ar părea că aici se încheie compartimentul dezvoltant, mai cu seamă că ajutorul ne duce în eroare printr-o repriză falsă la cifra 13, dar nu, urmează la cifra 14 tradiționala repriză.

Repriza începe cu tema principală în același caracter nostalgic și melancolic. De data aceasta tema este expusă mai întâi la bariton și prin imitație la clarinet. Linia melodică este variată intonativ, îmbogățită cu unele sunete accidentale, înfrumusețări și formule ritmice sincopate. Cu toate aceste transformări, per general se simte caracterul inițial și intonațiile transparente de la început.

De la indicațiile autorului *Adagio* încheia partea I la unison pe baza elementului inițial al temei principale. Soliștii interpretează în registrul mediu, iar pianul finalizează cu un pasaj în registrul acut în tonalitatea C-dur ca simbol al tinderii spre ceva mai optimist și vesel.

**Partea a II-a** introduce un pronunțat contrast de caracter, tempo și intonativ. Aici predomină caracterul triumfal, măestos și energic. Deși autorul nu menționează genul acestui final, totuși, se conturează trăsăturile unui marș triumfal. În acest sens, observăm pulsația ritmică a marșului în partida pianului cu accente și acorduri verticale.

Forma părții este cea de sonată cu schema:

Expoziție	Dezvoltare	Repriză	Codă
Intr. TP TS	TP	TP TS	TP
Cif. 1 5	9	12 16	21
Es B	b	Es Es	Es

Începe partea a doua cu o introducere în partida pianului ce din start demonstrează caracterul vital și atmosfera unui final festiv și optimist. Linia melodică este agilă și bazată pe formula ritmică de triolet cu accente ritmice pe timpii tari și slabi.

Urmează expunerea temei principale în partida baritonului în tonalitatea Es-dur, caracter energic, tema susținută este de acordurile verticale pe pătrimi în partida pianului. Și aici sunt prezente accentele pe timpii slabi ai metrului. Linia melodică este destul de desfășurată, în ascensiune și foarte expresivă în caracter *maestoso* indicat de autor.

Tema principală este trasată la clarinet de la cifra 3, în unison cu baritonul. Din acest fapt, aceasta acumulează și mai mult caracter dominant și tipic unui marș cadențat, evident susținuți de partida pianului.

După o scurtă punte în partida pianului urmează tema secundară în tonalitatea B-dur, ce introduce lirismul, caracterul melancolic și starea de nostalgie. De la indicațiile autorului *Meno mosso, dolce, cantando*, linia melodică este din nou la bariton bazată pe formule ritmice sincopate, însă se simte contrastul prin schimbul de acompaniament la pian ce se aseamănă cu cel al unei nocturne, ce constituie formulele ritmice pe triolet.

De la cifra 6, ușor tema este preluată de clarinet în registrul de maximă expresivitate, această temă sună plină de lirism și caracter melancolic. În continuare, la cifra 7, tema secundară din nou este în partida baritonului, însă de data aceasta observăm inversia ei, chiar și a pasajelor de completare din partida clarinetului, deci, autorul utilizează unul prin procedeul scriiturii polifonice – inversia.

La cifra 9 începe compartimentul dezvoltant. Deși este diminuată ca volum și conține dezvoltarea doar a temei principale, totuși, acest compartiment însumează trăsăturile specifice de variere, fragmentare, transfigurare etc. Aici, tema principală este în tonalitatea b-moll, iar acest fapt o apropie de tema secundară. În acest sens, menționăm că rolul compartimentului dat este mai mult de a continua atmosfera lirică și nostalgică a temei secundare din expoziție. Ca și în expoziție, tematismul perindează de la un solist la celălalt, iar rolul pianului rămâne neschimbat.

După scurta dezvoltare, revine repriza cu toate elementele incipiente, caracterul energic, stilul marșului cadențat, factura acordică, tonalitatea Es-dur, ordinea de succedare a temelor la soliști și trăsăturile specifice unui tipic final optimist. Aici întâlnim același procedeu de inversie a temei, a pasajelor și completărilor la soliști. La fel sunt respectate expunerile temei, registrul, nuanțele dinamice etc. Tema principală în tonalitatea Es-dur, din nou la bariton continuă atmosfera inițială.

La cifra 16 este expusă tema secundară, de data aceasta în tonalitatea de bază Es-dur, în aceeași manieră cantabilă și lirică în partida baritonului, urmată în partida clarinetului și după supusă inversiei.

Încheie lucrarea cu o Codă bazată pe tema principală în tonalitatea de bază Es-dur trasată în unison la clarinet și bariton, la nuanța de *ff* și accente iregulate în registrul de maximă expresivitate.

## Concluzii

După o analiză a creației *Trio* pentru clarinet, bariton și pian de Oleg Negruța, am constatat următoarele:

1. Lucrarea este formată din două părți contrastante prin caracter, tempo și tematism. Structura părților se bazază pe arhitectonica formei de sonată cu elementele constituante atât în prima parte, cât și în a doua. Prima parte reprezintă un cântec liric, iar a doua – un marș tipic pentru final.
2. Limbajul muzical este unul variat – contrastul tonal, acorduri masive, formule ritmice sincopate și de triolet etc. Lucrul cu textura muzicală este diversă: variere, transpoziție, inversie, imitație și canon – procedee polifonice.
3. Relația dintre soliști și pian este una strânsă. Materialul de bază este expus la so-

liști fie pe rând sau concomitent la unison, iar pianul fiind un fidel acompaniator asemănător sonorității orchestrei.

Conchidem, deși este o lucrare destul de clară ca și concepție muzicală, totuși din ipostaza de interpret, pe tot parcursul lucrării, aceasta presupune o pregătire înaltă, rezistență și atenție maximă.

#### **Referințe bibliografice**

1. **Bughici 1978:** Bughici D. *Dicționar de forme și genuri muzicale*. București, Editura Muzicală, 1978, 370 p.

2. **Gârbu, Trocinel 2022:** E. Gârbu., D. Trocinel. Unele aspecte ale creației compozitorului Oleg Negruța. În: *Democrația și educația prin cultură – repere ale integrării europene*. Materialele conferinței Democrația și educația prin cultură – repere ale integrării europene. Chișinău: Editura Moldova, 2022, pp. 11-16.

#### **Date despre autor:**

**Cazac Radu**, doctorand la Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice (Chișinău, Republica Moldova)

**Email:** [radu\\_cazac@yahoo.com](mailto:radu_cazac@yahoo.com)

# REVERBERAȚII CLASICE ALE TEATRULUI POPULAR ROMÂNESC

Anca Doina CIOBOTARU,  
Universitatea Națională de Arte „George Enescu”, Iași

## Classical reverberations of Romanian folk Theatre

The end of the 19th century was marked by multiple political, economic, social and cultural changes throughout Europe and in the Romanian Principalities. The ever changing times and the importance of the events (we distinguish the Union of the Principalities in 1859 - “Little Union” and the abdication of Cuza - 10/11 February 1866) can fascinate us and divert us from our pre-occupations with Romanian folklore and the related comparative studies, but also with the valorisation of popular theatre in the cultured dramaturgy. And yet, the visiting card of our cultural identity would not be complete if powerful personalities such as Vasile Alecsandri, Theodor T. Burada, Ghe. Dem. Teodorescu (the list being, obviously, much longer) and - after a century - George Călinescu would not have been concerned with the flavour and the power of synthesis of ideas, specific to the “small theatre”. Through their works (collection, research or processing), Romanian dramaturgy was given the chance to be enriched with plays inspired by puppet and mask theatre. In this regard, we will bring to attention three reference texts, within which we can find folkloric roots: *Iașii în Carnaval (Iasi in Carnival)*, *Ion Păpușarul (Ion - the Puppeteer)*, by Vasile Alecsandri, and *Brezaia*, by George Călinescu.

**Keywords:** folk theatre, Vasilache, Brezaia, Vasile Alecsandri, George Călinescu, censorship

Sfârșitul secolului al XIX-lea a fost marcat de multiple schimbări de natură politică, economică, socială și culturală în întreaga Europă și pe Teritoriul Principatelor Române deopotrivă. Eferescența timpului și importanța evenimentelor (distingem Unirea Principatelor de la 1859 – „Mica Unire” și abdicarea lui Cuza – 10/ 11 februarie 1866) ne pot fascina și abate de la preocupările manifestate în epocă pentru folclorul românesc și studiile comparative aferente, dar și pentru valorificarea teatrului popular în dramaturgia cultă. Și totuși, cartea de vizită a identității noastre culturale nu ar fi fost completă dacă personalități puternice precum Vasile Alecsandri, Theodor T. Burada, Ghe. Dem. Teodorescu (lista fiind, evident, mult mai amplă) și – după un secol – George Călinescu nu ar fi fost preocupate de savoirea și forța de sinteză a ideilor specifice „teatrului cel mic” – teatrul popular de păpuși. Prin intermediul lucrărilor lor (de culegere, cercetare sau prelucrare), dramaturgia românească a primit șansa de a se îmbogăți cu piese inspirate din teatrul de păpuși și de măști. În acest sens, vom aduce în atenție trei texte de referință, în interiorul cărora putem identifica rădăcini folclorice: *Iașii în Carnaval*, *Ion Păpușarul* de Vasile Alecsandri și *Brezaia* de George Călinescu.

Relația dintre ele se bazează nu doar pe valorificarea unor personaje din teatrul popular românesc, ci, mai ales, pe dimensiunea subversivă relevată de o lectură aplicată

și creativă. Acceptând ideea promovată de antropologul francez Claude Levi – Strauss cu privire la faptul că etnografia, etnologia și antropologia nu constituie trei discipline diferite, ci trei etape ale aceleiași cercetări, deschidem o nouă perspectivă de abordare – cea antropologică. Astfel, acceptăm că, dincolo de ideea că teatrul (teatrul de păpuși) reprezintă o oglindă a lumii, textele dramatice destinate teatrului de păpuși (populare sau culte) reprezintă o cale de înțelegere a timpului căruia îi aparțin. Relația artă – artist – societate poate fi descifrată printre rânduri; analiza modului de preluare a eroilor și a temelor specifice teatrului popular în dramaturgia cultă (indiferent de etapa căreia îi aparțin) deschide o perspectivă semnificativă.

Descifrarea sensurilor poate fi deschisă de scrisorile prezentate în prefața primei ediții, apărută la Editura Socec, republicate în „Reperete istorico-literare”, semnate de Aurora Slobodeanu, cuprinse în volumul *V. Alecsandri. Comedii*, în 1984 (Alecsandri 1984: 577). Prin intermediul lor înțelegem dimensiunea antropologică a *cântecelor*: „*Mircești, 186... Amice*, fiecare generație produce naturi diferite și tipuri caracteristice de un mare interes pentru studiul social și istoric al fiecărei epoci. Acele figuri serioase sunt comice, mărețe sau ordinare, nobile sau tâmpite, frumoase sau hâde, blânde sau fioroase etc. poartă sigiliul secolului lor și compun tabloul original al societăților ce se succed și se prefac cu timpul. (...) Tipurile cele mai interesante s-au stins fără a lăsa nici o urmă vederată...și numai un geniu profund ar putea să le întrevadă prin vălul întunericii ce le ascunde și să le scoată iar la lumină.” (Petrașcu 1894: 3).

O lume în schimbare surprinsă în textele sale ca într-o serie de litografii animate. Lista celor mai cunoscuți păpușari (din a doua jumătate a secolului al XIX-lea), cuprinsă în volumul *Teatrul de Animație în România* (Pepino 2018: 10-13)(realizată pe baza resurselor bibliografice disponibile), ne poate ajuta să înțelegem impactul acestora în epocă, răspândirea lor în toate Provinciile Românești și modul în care arta lor a influențat începuturile dramaturgiei culte autohtone. În fapt, de multe ori, Alecsandri folosește textul dramatic ca pe un instrument politic, oferindu-ne o cale de înțelegere a subtililor punți ideatice dintre generații. „O societate omenească e ca o celulă organică care se renaște pe de o parte, însușindu-și materii noi, și moare pe de alta, îndepărtând materiile vechi.” (Pepino 2018: 13) – așa își începea Nicolae Petrașcu cartea *Vasile Alecsandri – Studiu critic* (publicată în 1894); pornind de la acest gând, ne putem plasa în zona perspective antropologice pe care o putem avea cu privire la opera dramaturgului invocat. Reamintim, în acest sens, faptul că el a fost și unul dintre „fruntașii” Revoluției de la 1848, din Moldova, numită și „revoluția poezilor”; atașamentul față de ideile unioniste l-au dus în poziția de deputat în Divanul ad-hoc al Moldovei, la 1858, și în Adunarea Electivă la 1859, și de Ministru de Externe în cele două Provinciile Românești pentru o scurtă perioadă (1859–1860). În acest context, legăturile sale cu Mihail Kogălniceanu și cu problema dezrobirii țăganilor, transpusă prin Legea de la 22 decembrie 1855, în vremea lui Ghica Vodă, ne apare firească. Astfel, preocupările lui Alecsandri în domeniul creației folclorice și preluarea *jocului păpușilor* în cântecul *Ion Păpușarul* capătă semnificații suplimentare - ne aduce în atenție figura unui păpușar vestit în epocă, personajele din jocul său, dar și probleme sociale esențiale.

Cercetările realizate de-a lungul timpului m-au adus în contact cu prețioase resurse de informare din domeniu; în acest sens aduc în atenție varianta propusă de Teodor T. Burada:

- Vasilache țiganul
- Gacița, femeia lui Vasilache țiganul, cu copilul,
- jupânul Leiba Badragan,
- un cioban,
- o oaie,
- un țigan cu dairaua și cu un urs,
- fata Ilenuța,
- fata Ciubăroaiei,
- un cioclu,
- un turc,
- un cazac,
- un dascâl de la biserică,
- un drac,
- un calic,
- un șoarece,
- o mâtă,
- Napoleon Bonaparte.

Personajele cu care Ion Păpușarul/Tătărășanul călătorește prin lume sunt prezente (parțial) și în varianta pe care ne-o oferă T. T. Burada - *Păpușile*:

- Vasilachi Țiganul,
- jupânul Leiba,
- soția jupânului,
- mâtă și șoarecii,
- Turcu Pilaf Aga,
- Cazacu Moscov Ghiaur.

Lor li se adaugă „păpușile noi (lefegii)”: un silvicultor de codru, un conductor de drumu mare, un profesor de mimică, un inspector de profesori, un controlor de percep-tori.

Prin intermediul lor se conturează o lume, devin mărturii consemnate de autor cu o intenție declarată: „Pentru urmașii noștri de vor fi curioși a ave idee de timpul actual, aceste cânticele le vor înfățișa portreturi fotografice...Într-acesta consistă tot meritul lor” (Alecsandri 1984: 634). Ion Păpușariul intră în conflict cu autoritățile (reprezentate de epistat) pentru că nu înțelege de ce „nu mai este voie a giuca păpușele, după obiceiul vechi”. Lumea păpușilor sale pare să fie aidoma lumii de fiecare zi de la mijlocul veacului său. Și totuși... „Păpuși, dar ca Vasilache Țiganu, jupânu Leiba din Târgu Cucului și ca toate celelalte dihăanii din coșciugu ista, cu deosebire că unele te fac să râzi și că celelalte te fac să și plângi câteodată. Sărmane păpușele, frumușele, curățele!... voi ați înveselit pe moșii și strămoșii noștri, ca pe niște oameni cu bunătatea-n suflet și cu răsu-n față; (...) ce fac eu, Ion Tătărășanu, cu betele păpuși?...doar să pun să tragă clopotele ca la cele multe obiceiuri strămoșești.” (Alecsandri 1984: 37) Alecsandri este parte dintr-o lume în schimbare, în interiorul căreia (și atunci, ca și acum) valorile se amestecă.

Momentul schimbărilor economice, politice și sociale, determinat de „Mișcarea pa-soptistă” și, ulterior, de Unirea Principatelor, nu putea rămâne fără urmări resimțite și în



plan cultural, diferențierea rural-urban fiind tot mai evidentă în materie de creație populară; îndepărtarea de tradiție apare ca o consecință inevitabilă, destructurările estetice apărându-ne ca forme de adaptare – păpușarii trebuia să aibă „o țară de politichie și de plapomație” (Alecsandri 1984: 39). Statutul de păpușar nu era unul prea comod, cenzura fiind cât se poate de activă. Dovezi referitoare la acest aspect pot fi întâlnite și în arhivele statului, dar și în studiile folcloriștilor. „Cu prilejul jocului *Irozilor* din anul 1863, însă, se vede că unele tacâmuri de Irozi nu se purtau cuviincios cu publicul și în afară de aceasta, în cântecile cu caracter religios, mai adăogeau și unele mai dișănțate, care se abăteau de la buna cuviință și morală, așa că autoritatea comunală, în înțelegere cu p. s. locotenent de mitropolit, cari întotdeauna privegheau de aproape menținerea și ridicarea prestigiului religiunii creștine și a moralei publice, în fața celor petrecute, au găsit de cuviință a opri reprezentațiunile Irozilor.

În contra acestei dispozițiuni, un număr mare de irodari au făcut în ziua de 20 noiembrie 1864 o cerere îndreptată primarului orașului, rugându-l să li se învoiască *facerea unui Irod*, promițând că vor *umbla cu cea mai mare pază și liniște*. Primarul însă respinge această cerere (...).

În urma stăruinței însă a unui mare număr de cetățeni, încredințând autoritatea comunală că irodarii se vor ținea strict numai de reprezentațiunea religioasă, fără a jigni câtuși de puțin religiozitatea reprezentațiunii, și fără a atinge morala publică, s-a învoit jocul Irozilor așa cum s-a apucat din bătrâni.” (Burada 1991: 32)

În fapt, interdicțiile au durat până în 1879, când autoritățile au cedat stăruințelor lui Ioan Hangan (păpușar vestit din Iași) și ale lui Ion Creangă, încuviințând reluarea lor. Astfel de interdicții creau un mediu ostil dezvoltării artei păpușarilor. În fapt, primele note acide cu privire la „tâlharii care poartă mănuși” atribuite păpușarilor pot fi identificate în *Iașii în Carnaval*, în 1845. Nu doar licențiozitatea era sancționată, ci și spiritul satiric al acestora ce viza diverse aspecte ale vieții sociopolitice. Alături de personajele tradiționale sunt introduse caractere dramatice noi care să corespundă realităților zilei: „Astea-s, boieri d-voastră, păpușelele cele vechi pe care le-am apucat de la părinți; dar au mai ieșit și altele, de când cu mâncarea cea de Constituție...ce-a mai fi și aceea...Noi tătărășenii le zicem lefegii!” (Alecsandri 1984: 30) Remarca nu e câtuși de puțin măgulitoare și, cu siguranță, va fi produs supărări celor vizați.

Observăm, așadar, că *Vasilache Țiganul* este protagonistul ambelor variante, dar personajele partenere diferă sau ocupă poziții diferite, în funcție de trama jucată. Ion Păpușarul/ Tătărășanu pare mai puțin interesat de problemele conjugale decât de cele ale comunității. Astfel, protagonistul este prezentat din perspectiva preocupărilor sale – nu tocmai onorabile, și a dorinței sale de emancipare socială, el devenind proprietarul unei dughene în „vârfu Trisfetitelor”. Conjunctura era una favorabilă; legiferarea dezrobirii țiganilor în Principate (31 ianuarie 1844 în Moldova și Legiuirea din 22 februarie 1856) crease premisele obținerii unui nou statut social, dar nu a putut schimba în mod radical atitudinile și prejudecățile concetățenilor.

Postura în care Vasilache este prezentat nu este una câtuși de puțin avantajoasă; păpușarul afișează o atitudine cât se poate de acidă:

„Pe când tu erai țigan

Tot prindeai câte-un curcan.

Acum ești cetățenos  
Mai *baros* și mai *chiros*.  
Tanda, landa, măi balane,  
Ai agiuns român, țigane;  
Cată să te lași de lene  
Ca să nu fii smuls de pene.” (Alecsandri 1984: 37)

Deși este dificil de stabilit cât din spiritul textului aparține lui Alecsandri și cât păpușarilor, între forma prelucrată și cea populară există numeroase asemănări, care ne indică faptul că problema dezrobirii nu a rezolvat problema integrării; ea rămâne încă deschisă. Această remarcă poate permite decuparea unei scheme actanțiale în care accentul poate fi mutat de pe fapte pe cauze, pe rădăcini. Acest aspect ne readuce în atenție dimensiunea antropologică a textului; în acest sens, observăm faptul că, în varianta „cultă” viața de cuplu a lui Vasilache nu prezintă prea mult interes; importantă rămâne relația indiv – comunitate. Sub lupa ironiei este prins cuplul Jupân Leiba din Târgu Cucului – balabusta. Referirile sunt cât se poate de concrete, zona din care provin cei doi fiind o zonă în care au locuit până la mijlocul secolului XX foarte mulți evrei; astăzi, doar prezența Sinagogii (mierarilor) și a sediilor unor organizații neguvernamentale mai amintesc de fosta comunitate. Evident, jupânul se ocupă de...afaceri: „El vinde rachiu amestecat cu vitriol și cu ciomofai, și dacă se-mbogățește, împrumută bani cu dobândă...ieftin, ieftin, numai o sută la unu.” Viața celor doi este surprinsă într-un moment de relaxare și de tandrețe conjugală: „... jupân Leiba o ieșit la plimbare cu balabusta pe la *gredini poblich*, ca să asculte *mozichi*.

— Balabustă, știi una, mă rog?

— Vuăs?

— Chind a fi tot târgu Ieși a nostru, are se chinte muzichi jidvesc la gredina poblich.

— Și ce are se chinte mă rog, Leibușor?.

— A se chinti: Balabusti mititichi, dragu niu ...” (Alecsandri 1984: 37)

Simplicitatea limbajului și topica ne pot îndreptăți să ne gândim că autorul nu a intervenit prea mult atunci când a preluat fragmentul. Faptul că soața nu are un nume, fiind identificată printr-o trăsătură fizică, ne dă indicii nu doar asupra unei modalități stilistice, ci și asupra unui anume tip de imagine promovat, diferit, în esența sa - de cel din interiorul relației. Versurile pot deveni, pentru o privire atentă, tușe delicate ale unui tablou cu vibrații profunde.

Există o mențiune ce însoțește titlul cânticelului/ „canțonetei comice” *Ion Păpușarul*: „Cîntat de d-nul Luchian, pe Teatrul din Iași”; așadar, Vasile Alecsandri încredințează, în stagiunea 1864 – 1865, textul actorului Nicolae Luchian, remarcabil actor de comedie, al timpului. Chiar dacă informația poate deschide întrebări, pentru că, în volumul editat de Academia RSR, în 1965, se precizează: „Potențele satirice ale jocului păpușii îl fac pe Vasile Alecsandri să introducă forma dramatică populară în piesa *Iașii în Carnaval* (actul III, scena a 8-a). Același dramaturg schițează într-unul din cânticelele interpretate cu haz de M. Millo figura pe cale de dispariție a lui Ion Păpușarul”, faptul că acest personaj este interpretat de unul dintre cei mai importanți actori ai timpului ne relevă preocuparea lui Alecsandri pentru impactul viza; Nicolae Luchian reprezenta un punct de reper pentru interpretările de natură comică (cu precădere) de la sfârșitul secolului al XIX-lea. Anii de

formare profesională petrecuți la Paris (1839 – 1844) au fost în complementaritate cu studiile realizate în cadrul „<<școlii naționale>>” a lui M. Millo - cum le numește Gh. Bariț” (Alterescu 1966: 18). Relația de prietenie dintre dramaturg și actor a fost întărită de încrederea profesională și de valorile comune. Abilitatea actorului Nicolae Luchian de a releva nuanțe comice și dramatice, deopotrivă, ne determină să reflectăm asupra profilului catracterial pe care dramaturgul dorea să îl contureze. Astfel, textul își revendică dreptul la prezență pe lista textelor ce furnizează mărturii despre patrimoniul nostru imaterial. Ion Păpușarul nu e doar un personaj, ci un simbol al celor ce și-au dăruit parte din viața lor acestei arte. Povestea păpușarului anonim - cenzurat sau ignorat, se repetă în bucle de timp și spațiu; recuperarea memoriei istoriei profesionale conturează identități și reflectă caractere. Reîntoarcerea către lumea păpușarilor populari ne duce către noi înșine, către ceea ce poate am uitat că avem: infinitul potențial de a dărui povești, răstălmăciri ale lumii. Subiectul rămâne deschis; în arhive, neștiute, sunt încă documente ce așteaptă să fie re/descoperite, pentru a ne declanșa noi conștientizări ale prezentului.

Istoria teatrului de păpuși poate fi privită și ca o istorie tainică a celor ce au slujit formelor sale tradiționale sau moderne, marcând, astfel, identitatea culturală a spațiilor cărora le-au aparținut. George Călinescu ne relevă forța subversivă a acestei arte. Fără a ne lansa comparații incomplete sau forțate, readucem în atenție faptul că și el, asemenea unor alți scriitori importanți, a abordat genuri literare diferite: poezie, proză, publicistică și, nu în ultimul rând, dramaturgie – destul de puțin cunoscută. Aflat, în mod evident, în umbra romancierului sau a exegetului, dramaturgul oferă surprize livești generoase celui care știe să se bucure de asocierea ludicului cu erudiția. Într-un moment în care conștiința civică și memoria colectivă a românilor era manipulată (într-un mod mai mult sau mai puțin vizibil) și cenzura funcționa după reguli greu de acceptat de spiritele creatoare, Călinescu le-a vorbit semenilor despre tiranie, abuzuri, absurditatea totalitarismului, slăbiciunile și patimile lumesti - altfel spus, despre viață – prin ... păpușă. Piese sale pot fi private și ca o tribună de susținere a ideilor sintetizate, uneori, în forma unor gânduri publicate în paginile revistei „Contemporanul”. „...Mergem la teatru, ca să fim sinceri, spre a vedea evenimentele, cum unul se ceartă cu altul, cum se încaieră oamenii între ei, ce spune cutare și ce răspunde cutare, ce iese din această gălceavă. Teatrul este pentru noi.” (Călinescu 1956)

În dramaturgia călinesciană, dihotomia comic-tragic dispare, pentru că ea este topită în destinul personajelor – metaforă pe care ni le propune. Grotescul îmbracă forme subtile, expresive; în spatele ironiilor amare se ascunde dorința de a demasca nonvalorile și falsitatea. Poveștile sunt răsturnate, demitizate. Totul pare a viza demascarea minciunii și a imposturii; *Fluturele*, *Basmul cu minciunile*, *Brezaia* - doar trei exemple de piese care stau sub semnul acestei dorințe. Ne vom opri asupra subiectului propus în piesa *Brezaia*, în mod evident, de universul folcloric. Înțelegerea subtextelor trebuie să aibă drept punct de plecare statutul lor dramatic raportat la contextul scrierii și receptării sale. Cunoașterea faptului că primii receptori (dar și interpreți) ai textelor pentru păpuși erau intelectuali și (deopotrivă) specialiști în hermeneutică și tainele slovelor (de la Institutul de Istorie și Teorie Literară) ne poate ajuta să intuim substratul subversiv al acestora. Anii cincizeci – șaiszeci ai veacului trecut au fost marcați de dihotomii false (spre exemplu, cei cu „origine sănătoasă” și cei fără) ce au plasat societatea românească (și nu numai) într-un con al

intoleranței și al valorilor răsturnate. George Călinescu a părăsit această lume la data de 12 martie 1965; ultimul volum publicat, primit de la „Editura pentru Literatură Universală”, a cuprins dramaturgia. Îl aștepta; era poate o formă de eliberare; ieșirea din „turnul de fildeș”, abandonarea „memoriei broaștei țestoasei” (Călinescu 1956: 1); de-a lungul anilor, „Cronicile optimistului”, din revista „Contemporanul” au cuprins fragmente și din aceste bijuterii literare, în care ludicul se metamorfozează în armă metaforică. În același an, în numărul 5 al revistei „Teatru”, George Banu provoca cititorii să reflecteze asupra „gânditorului ca dramaturg”; la finalul articolului, trei rânduri devin o concluzie sugestivă: „Teatrul lui Călinescu constituie, în primul rînd, un mod dialogat de cugetare și, de aceea, indiferent de concluziile trase, îți reamintește permanent ideea că <<adevăratul om de teatru, ca și veritabilul literat, este un gînditor>>” (Banu 1965). Astăzi, George Călinescu și George Banu povestesc într-o altă dimensiune; gândurile lor au alte vibrații, iar noi ne putem adăposti la umbra spiritului lor ironic pentru a ne revigora creativitatea.

În *Brezaia* – text transpus scenic, cu precădere, după 1989, suntem ghidați să privim teatrul popular de măști dintr-o altă perspectivă – cea a resurselor de subversivitate, a incisivității topite în umor, grotesc sau naivitate; ni se relevă ambivalența caracterelor dramatice și incapacitatea personajelor de a se opune abuzului în mod asumat; cu toate acestea, conducătorul dictator, reprezentat de Irod, este pedepsit: Brezaia, devenită soața dictatorului, nu îi va aduce pacea conjugală visată, ci o viață- pedeapsă, lesne de intuit. Structurile dramatice cu filon avangardist și personajele propuse permit abordări scenice expresive. Formele de transpunere scenică se nasc din semnificația acestora, născută din întâlnirea dintre textul călinescian, sensul primar al personajelor și receptor. Alăturarea lui Irod cu Brezaia (ca și a alaiului adiacent), născută din împletirea sacrului cu profanul, proprie asocierii *Irozilor* cu jocul cu valaha Brezaie, generează expresivitate grație filtrului histrionic oferit de viziunea scriitorului. „George Călinescu era actor. Totul la el era spectacol” (Duduța 2005).

Într-o lume în care asistăm la destructurarea teatrului popular, prin forme stradale ce frizează kitsch-ul, exemplele invocate ne oferă șansa reevaluărilor contemporane, a reapropierii de esența fermentului viguros al teatrului popular (de măști sau de păpuși), care a învins trecerea timpului, demonstrând nevoia omului de ludicitate și exprimare intermediare de mască.

Le putem privi ca pe o călătorie de întoarcere către rădăcinile arborelui genealogic profesional. Chiar dacă fiecare generație de păpușari constituie o nouă ramură a acestuia, cei mai mulți membri ai marii familii rămân în lumea umbrelor – neștiuți, dar prezenți în amintirea emoțională a celor care le-au întâlnit personajele. În fond, lumea artei teatrale aparține energiei prezentului continuu.

Din nefericire, astăzi lumea satului este lipsită de bucuria întâlnirii (fie ea și sporadică) cu *Jocul Păpușilor*. Stângace dar pline de vervă, ironice și directe ele își permiteau libertatea de a oglindi lumea, de a arăta semenilor că „regele e gol”. Lumea pare a fi uitat să râdă de propriile-i cusururi și neputințe și ... tace sau mimează comunicarea; parcă a uitat de unde vine și încotro se îndreaptă și privește doar în pământ (sau în farfurie?!). Despre viitor nu vorbește nimeni; lada păpușilor are astăzi același destin ca și cutia Pandorei – ține speranța sub capac. Parafrazându-l pe Cioran, putem spune că am câștigat în tehnică dar am pierdut spiritul liber al păpușarului anonim.

### Referințe bibliografice

**Alecsandri 1984:** Alecsandri, Vasile. Comedii. București: Minerva, 1984.

**Alterescu 1966:** Alterescu Simion. Premise pentru caracterizarea artei scenice românești, în a doua jumătate a secolului al XIX –lea. În: Studii și cercetări de istoria artei. Seria Teatru, Muzică, cinematografie, Nr. 1, 1966, p. 18.

**Banu 1965:** George Banu. Gânditorul ca dramaturg – însemnări despre teatrul lui George Călinescu. În: Teatru, nr. 5, anul X, 1965.

**Burada 1978:** Burada, T. Teodor. Opere. Folclor și Etnografie, vol. 3. Ediție critică de Viorel Cosma. București: Editura Muzicală, 1978.

**Burada 1991:** Burada T. Teodor. Istoria Teatrului în Moldova. Chișinău: Editura Hyperion, 1991.

**Călinescu 1956:** George Călinescu. Memoriile unei broaște Țestoase. În: Contemporanul, [XI] nr. 13, 30 mar, 1956.

**Ciobotaru 2013:** Ciobotaru, Anca Doina. Teatrul de animație între magie și artă, ed. a II-a. Iași: Editura Artes, 2013.

**Duduța 2005:** Duduța Olean. Grădina lui Geoerge Călinescu. Disponibil: [http://bmim.muzeulbucurestiului.ro/fisiere/19-Bucuresti-Materiale-de-Istorie-si-Muzeografie-XIX-2005\\_274.pdf](http://bmim.muzeulbucurestiului.ro/fisiere/19-Bucuresti-Materiale-de-Istorie-si-Muzeografie-XIX-2005_274.pdf)

**Flegont 1967:** Flegont, Olga. Manifestări de artă teatrală în antichitate pe teritoriul țării noastre. În: Teatrul, 1967, Nr. 2.

**Gitză 1968:** Gitză Letiția, Chimeț Jordan, Silvestru Valentin. Teatrul de păpuși în România. București: Meridiane, 1968.

**Istoria 1965:** \*\*\**Istoria teatrului în România*, vol. I. București: Editura Academiei, 1965

**Pepino 2018:** Pepino Cristian (coordonator). Istoria Teatrului de animație. București: Teatrul Țândărică, 2018.

**Petrascu 1894:** Nicolae Petrascu. Vasile Alecsandri – Studiu critic. București, 1894.

### Date despre autor:

**Anca Doina Ciobotaru**, profesor universitar, doctor habilitat, Universitatea Națională de Arte „George Enescu” (Iași, România)

**E-mail:** [ciobotaru\\_anca@yahoo.com](mailto:ciobotaru_anca@yahoo.com)

**ORCID:**

# RELAȚIA ÎNTRE BISERICĂ ȘI STAT REFLECTATĂ ÎN FILMELE LUI NICOLAE MĂRGINEANU

Elena DULGHERU,  
Universitatea din București

## The relationship between church and state reflected in Nicolae Margineanu's films

Nicolae Mărgineanu, one of the most important Romanian filmmakers, is a veteran of the historical film. He is practically the only of the Romanian filmmakers trained in Socialism who kept his ideas after 1990 without moral compromises. The filmmaker's interest in historical film and in the major values of the national tradition was expressed in his early and mature creation periods, in important films (dedicated to iconic figures of Romanian culture, like Mihai Eminescu and to the life of Romanians in the 19th century Transylvania). However, his interest in the history of the Christian churches in Romania under Communism became evident in his later films. The open persecution of the Church by the atheist state before 1989, as well as the hidden prosecution after 1990, is a central concern of his late work. This theme has borne fruit in documentary films and in complex socio-historical dramas, with an important echo in the Romanian society.

We will focus on the feature films "Bless you, Prison!" (2002), "White Gate" (2014), "Soul's Redemption: A Pocket Guide" (2018) and "The Cardinal" (2019), which we will present from the angle of the main plot, in order to highlight the connections between Church and State during the Communist period and later.

**Keywords:** Romanian historical cinema, relationship between state and Church, New Romanian Wave, ideology in cinema, persecution of the Church, historical realism.

### I. Introducere

Nicolae Mărgineanu, unul dintre cineaștii reprezentativi pentru România, este un veteran al filmului istoric și un maestru al acestuia. Este, practic, singurul din generația cineaștilor impuși în perioada socialistă a cărui operă, luată în ansamblul peliculelor care contează (trecând cu vederea câteva lung-metraje pe teme de actualitate, discutabile, realizate între 1999 și 2008), și-a păstrat ideatica și după 1990, fără compromisiurile ideologice pe care cei mai mulți congeneri ai săi de breaslă le-au făcut odată cu schimbarea de paradigmă de după căderea regimului comunist, schimbare care a influențat considerabil și industria de film din România.

Interesul regizorului, scenaristului și directorului de imagine Nicolae Mărgineanu pentru filmul istoric și reperiile majore ale culturii naționale s-a manifestat din perioada timpurie a creației sale, rodind în pelicule importante, dedicate unor personalități iconice ale culturii române (ca Ion Creangă, Mihai Eminescu, Ștefan Luchian) și vieții grele a românilor din Ardealul secolului al XIX-lea.

Imediat după eliberarea de sub regimul comunist și aparenta anulare a cenzurii ideologice, o nouă temă majoră a îmbogățit filmografia cineastului, și anume: prigoana

Bisericii din România sub comunism (nu doar a celei ortodoxe, ci și a celorlalte culte tradiționale: catolic și greco-catolic). Oprimarea programatică și deschisă a Bisericii/Biseriilor creștine istorice de către statul ateu înainte de 1989, cât și prigoana tacită, oarecum diminuată, dar niciodată oprită, de după 1990, exercitată de continuatorii aceluiași aparat opresiv, camuflați în structurile administrative și de putere, a devenit o preocupare de credință a creației târzii a cineaștului și totodată un angajament moral și cetățenesc al acestuia. Această direcție se adaugă temei politice centrale a operei sale târzii: persecuția de către statul socialist a mișcărilor naționale patriotice, opozante la comunism, precum și persecuția tacită, mult mai insidioasă a memoriei acestei persecuții de către structurile statului paralel de după 1990 (ca în filmul *Fals tratat de mântuire a sufletului*).

## II. *Binecuvântată fii, închisoare!*

Această temă a fost fructificată de cineașt în filme documentare, dar în special de ficțiune, concentrate pe investigarea dramelor frământatei epoci staliniste din România, pelicule cu miză istorică importantă, controversată și astăzi, care punctează tot atâtea momente de reușită ale cineaștului. Ecoul de presă, dar mai ales de public al acestor filme este indiscutabil, ca și perenitatea lor, în ciuda reticenței unei părți a presei și lumii cinematografice, poziționate ideologic oarecum opozit față de respectiva chestiune. Acest ciclu tematic debutează cu *Undeva în Est* (1991), dramă istorică tulburătoare despre rezistența la campania forțată de colectivizare a satelor din Transilvania, realizată după un roman de Augustin Buzura.

Primul film al regizorului care aduce în prim-plan prigoana Bisericii de către regimul comunist este *”Binecuvântată fii, închisoare!”* (2002), realizat după un scenariu scris de Nicolae Mărgineanu, regretatul regizor și scenarist Cătălin Cocriș și scenaristul Tudor Voican, dramă istorică inspirată de romanul autobiografic omonim al Nicoletei Valeria Bruteanu, publicat inițial la Paris în 1976. Romanciera, emigrată ulterior în Franța, unde își publică volumul sub numele Nicole Valery-Grossu, este nepoata pe filieră maternă a marelui demnitar Iuliu Maniu, secretară a Partidului Național Țărănesc, condus de unchiul ei și redactoare a ziarului partidului, „Dreptatea” (între 1945-1947). După instaurarea regimului comunist și interzicerea partidelor democratice, Nicoleta a fost evacuată din casă și ulterior, în 1949, arestată. Rezistă teriblelor interogatorii și bătăi din beciurile închisorilor comuniste fără să se dezică de idealul său politic și patriotic și petrece patru ani în regimul dezumanizant al închisorilor politice. Torturată brutal, ea își găsește puterea în credință (greco-catolică) și rugăciune, a cărei forță transformatoare o descoperă abia după gratii. Literatura memorialistică a consemnat, prin numeroase mărturii atât ale eroinei, cât și ale apropiaților ei, profunda sa omenie și credință, care au fost un reazem moral pentru camaradele de celulă, reușind să îmbлінzează până și comportamentul draconic al funcționarilor închisorilor Mislea și Malmaison - momente de viață exemplare, remarcabil reconstituite dramatic de Nicolae Mărgineanu.

Experiența Nicoletei Valéry-Grossu este citată și de istoricul acad. Alexandru Zub, alături de cele ale lui Constantin Noica și Soljenițin, ca model de sublimare a suferinței prin credință, în studiul său *”Aspecte spirituale în închisorile regimului comunist”*, publicat în revista „Theological Dialogue” a Institutului Teologic Romano-Catolic „Sfântul Iosif”: „Împăcarea cu statutul închisorii ca detentio honesta era o soluție la îndemâna oricui,

însă deloc ușor de pus în practică. *Filosoful Constantin Noica a mers până la a-l preface pe adversar în „fratele Alexandru”, un semen așin cu fratele biblic, pentru care se cuvine a ne ruga, căci numai astfel se poate rupe catena răului, cauzalitatea malefică. Se putea ajunge foarte sus în această compasiune. În timpul unei anchete nocturne, cum erau atâtea, Nicole Valéry-Grossu L-a invocat pe Dumnezeu, ceea ce a produs o dezlănțuire de mânie a anchetatorului: „Niciodată n-am fost atât de înspăimântată ca în noaptea aceea. Mă învinuiam că prin cuvintele mele l-am incitat pe acest om la ură și blasfemie împotriva Creatorului”. Eroina acestui episod e chiar autoarea cunoscutei cărți de memorii ”Binecuvântată fii, închisoare!”, gândită în consonanță cu ceea ce scrisese și Soljenițin despre rolul reclusiunii politice”.*

Pelicula lui Nicolae Mărgineanu rămâne fidelă, în literă și spirit, acestor mărturii memorialistice, pe care le structurează într-o suită de secvențe de factură realistă, extrase din materialul narativ al cărții-sursă, care urmăresc destinul Nicoletei. În stilul său bine cristalizat, regizorul evită excesele metaforice, dar extremele brutal-naturaliste și senzaționalul ieftin, practicând un limbaj realist și sintetic, bazat pe observația psihologică și socială a relațiilor interumane din mediul concentraționar. Adesea, vocea cineastului se retrace, pentru a lăsa cuvântul eroinei principale, care își rememorează viața, citind din filele romanului autobiografic. Filmul câștigă, astfel, autenticitatea prețioasă a documentului, fără a pierde potențialul de generalizare și emoție oferit de ficțiune.

Pionieratul peliculei în cinematografia română a filmului istoric ficțional de detenție, cu sau fără subtext religios, a constituit piatra de încercare a actorilor, în majoritatea lor, tineri, puși să interpreteze roluri de un dramatism atipic pentru cinematografia română contemporană, lipsită, în general, de un exercițiu sistematic în privința genului istoric; aceasta a fost marea provocare a filmului, așa cum au remarcat actrița protagonistă Maria Ploae, precum și actorii secundari, în numeroase interviuri, care au reținut atenția presei vreme de mai mulți ani. Fără a beneficia de o promovare mediatică foarte energică, filmul și-a creat, treptat și firesc, o largă și binemeritată popularitate și a câștigat un bogat palmares internațional.

După multipremiatul *Privește înainte cu minie* (1993), o dramă socială despre avaturile Revoluției din decembrie 1989 și deziluziile disidenților anticeaușiști care s-au jertfit pentru libertate, *Binecuvântată fii, închisoare!* este pelicula cu cariera internațională cea mai spectaculoasă și cu cele mai bogate ecouri în presă, din filmografia regizorului.

### III. Poarta Albă

Copleșit de succesul filmului, multă vreme cineastul nu a mai îndrăznit să reia această temă, considerînd pelicula apogeul carierei sale. Abia peste 12 ani, după ce își exersează mîna cu documentare tematice (ca *Demascarea* - 2010, despre fenomenul reeducării de la închisoarea Pitești) și cu câteva dramatizări radiofonice, unde portretizează personalități remarcabile din închisorile comuniste (ca psihologul Nicolae Mărgineanu, tatăl regizorului, și părintele ierom. Arsenie Boca), cineastul se încumetă la un nou lung-metraj de ficțiune pe tema închisorilor comuniste, realizînd viziunea de mare sinteză din *Poarta Albă* (2014).

Scenariul filmului, scris de regizor împreună cu tînăra scenaristă Oana Maria Cajal, este din nou inspirat din bogata literatură memorialistică de detenție, beneficiind și de



asidua documentare personală a regizorului în numeroasele dialoguri cu foști deținuți politici. Dar perspectiva filmului este alta: cineastul nu se mai concentrează pe o personalitate marcantă a detenției românești și a literaturii carcerale, ci urmărește destinul a doi adolescenți apolitici – doi ”anoni””, ajunși din întâmplare la Canal, experiență care îi va confrunta cu o dură școală a vieții și le va marca profund devenirea lăuntrică.

Doi liceeni sunt condamnați la muncă silnică într-unul din lagărele de la Canalul Dunăre-Marea Neagră, pentru vina de a fi încercat să emigreze ilegal, trecând Dunărea înot, în plină dictatură stalinistă. În lagăr, ei întâlnesc printre deținuți profesori, juriști, poeți, remarcabili oameni politici ai epocii interbelice, dar și oameni simpli, condamnați pentru convingerile lor sau pentru gesturi minore, interpretate ca un afront la adresa ”puterii populare”. O întregă frescă a elitei intelectuale, politice și spirituale românești le defilează în fața ochilor și le oferă puternice lecții de viață. Din această frescă policromă se desprinde figura aparte a părintelui ieromonah Arsenie Boca, o legendă vie a monahismului românesc dizident și o personalitate teologică, științifică și mistică inegalabilă a României secolului XX. Alura sa de noblețe și de sfințenie, creionată discret de actorul Bogdan Nechifor, susține din umbră moralul deținuților, greu pus la încercare de regimul de exterminare de la Canal. Pentru cei doi adolescenți, închisoarea devine o școală a vieții și o șansă de desăvârșire a caracterului. Filmul este construit ca o frescă de memorabile portrete de detenție, schițate în scurte, dar dense episoade dramatice, structurate mozaicat.

Polul represiv al statului totalitar antiromânesc și anticreștin este reprezentat caustic, dar detașat și fără îngroșări vitriolante, prin câteva lozinci politice agramate, care astăzi par mai degrabă ridicole, și de galeria gardienilor, personaje ”sub vreme”, triste emanații ale epocii, cărora actorii reușesc să le restituie o fărîmă de umanitate. Realismul aspru al scenografiei și decorurilor (semnate de jurnalistul și scriitorul Dumitru Nicodim, el însuși fost deținut politic, supraviețuitor al gulagului dunărean), densitatea expresivă a imaginii în alb/negru (semnate de directorul de imagine Mihai Șerbușcă) și montajul abil (asigurat de colaboratoarea fidelă a cineastului, Nita Chivulescu) construiesc o atmosferă rafinat-invazivă a claustrării, însă nu una depresiv-sufocantă, de tip kafkian, ci străluminată discret de umanitatea personajelor și de voalate momente de elevație harică.

Între ipocrizia lozincilor staliniste și subversiunea bancurilor politice, ispășite cu ani grei de Canal, se derulează un întreg spectru de impresii, emoții, chipuri, povești de viață, în crochiuri dramatice de mare sinteză.

Un profesor condamnat pentru un cuvânt inoportun, un judecător abuziv, hrănit cu pâine de cel pe care-l condamnase pentru că hrănise un fugar cu o pâine, un poet grav bolnav, dar plin de vervă artistică (amintind de Radu Gyr sau de alți poeți ai detenției), care-și croșetează versurile în nodurile unui pulovăr, prilejuiesc partituri perfect caligrafiate de veterani ai scenei românești, ca Ion Besoiu, binecunoscutul Adrian Titieni și tânărul și foarte promițătorul Marius Turdeanu. Deținuții – unii, visători inadaptați, alții, îndârjiți, sau revoltați, sau docili, ori disperăți – alături de brigadierii carcerali care-i controlează – nu atât torționari înrăiți, cât funcționari degradați de obediență și terorizați ei înșiși de superiori – creează un tablou colectiv impresionant prin umanitate, diversitate și naturalețe psihologică, din perimetrul cvasi-simbolic al țării arestate, foarte sugestiv redat regizoral.

O atât de nuanțată și percutantă descindere în teritoriul sârmei ghimpate, ce încarce-rase o țară întreagă, cu convertirea întru artistic și înțelegerea istoriei din unica perspec-tivă care-i dă sens – aceea a umanității, salvate prin credința în Dumnezeu – este unică în filmul românesc. Acesta este cel mai important atu artistic al lui Nicolae Mărgineanu, acesta este și spectrul dramatic și tematic în care cineastul rămâne inegalabil în peisajul filmului românesc.

#### **IV. Fals tratat de mântuire a sufletului**

Următorul lung-metraj care explorează hățișurile relației dintre Biserică și statul ro-mân – atât cel comunist, cât și urmașul său capitalist – este *Fals tratat de mântuire a su-fletului* (2018). Realizat după un scenariu de Bogdan Adrian Toma (colaborator al maes-trului Mărgineanu și la filmul *Cardinalul*), acest thriller de investigație politică pornește de la tema controversatei ”vânătorii de securiști”, practicate de Consiliul Național pentru Studierea Arhivelor Securității (CNSAS), pentru a urmări dosarul presupusei colaborări cu Securitatea a unui călugăr bătrîn și legătura acestuia cu sinuciderea, cu decenii în urmă, a unui student.

Firul narativ principal este plasat în actualitate, mai precis în perioada deceniului al II-lea al mileniului actual. Doi investigatori CNSAS, versatul Sorin Toma (alias Ioan Andrei Ionescu) și debutantul Radu, aghiotantul său (interpretat de Bogdan Nechifor), cercetează cazul după regulile clasice ale thrillerului de investigație politică. În prima parte a filmului avem senzația că plonjăm în convențiile filmelor hollywoodiene de gen, calchiate pentru jungla politică românească. Dar această impresie se risipește pe măsura desfășurării acțiunii și a adaptării calapodului filmului investigațional la realitățile politi-ce, sociale și mentale românești.

Primul anchetator, aparent imbatabil și înrăit în meseria sa, care i-a modelat și con-vingerile morale, este un sceptic, cel de-al doilea este un proaspăt absolvent de Drept, prea sensibil pentru această meserie, neconvins că și-a găsit calea profesională și, pe de-a-supra, credincios. Regulile investigației se destructurează de la sine, când cei doi descoperă că preotul suspect, retras într-o sihăstrie montană, nu se aseamănă deloc cu portretul făcut acestuia de Securitate. Victimă, erou, trădător? Vor înțelege investigatorii CNSAS, înăspriți în deconspirarea foștilor torționari, apărați tacit de statul corupt și complice, chipul adevărat al suspectului pe care îl urmăresc? Ori, prin concursul unor împreju-rări extreme, care pun în pericol chiar viața anchetatorilor, bătrînul monah anchetat va schimba el însuși mentalitatea, relația cu Dumnezeu și destinul anchetatorilor săi?

Actorii, de la tinerii interpreți ai anchetatorilor la veterani (Remus Mărgineanu în rolul călugărului urmărit și Maria Ploae în rolul stareței mănăstirii unde este duhovnic părintele, alcătuind un cuplu cu o chimie scenică aparte), realizează prestații convingă-toare și adesea emoționante (mai ales spre final), în roluri nuanțate, dificile și inedite ca tipologie pentru cinema-ul românesc.

Filmul, pe nedrept neglijat de critică și de festivaluri, îmbină destul de abil și surprin-zător intriga politico-polițistă de gen cu meditația etico-religioasă pe tema vinovăției, trădării, iertării și transfigurării lăuntrice, creionând totodată o frescă atentă, complexă și inedită ca abordare a societății românești contemporane.

## V. Cardinalul

Ultimul film al regizorului, din punct de vedere cronologic, pe subiectul relației Bisericești – stat este *Cardinalul* (2019), povestea destinului eroic al episcopului greco-catolic martir și omului politic Iuliu Hossu, cel care a citit Proclamația Unirii de la Alba-Iulia la 1 Decembrie 1918 și care, după 32 de ani de la Marea Unire, ajunge în penitenciarul de la Sighet, împreună cu alți prelați greco-catolici și reprezentanți marcanți ai României interbelice, făuritori ai României Mari, printre care Iuliu Maniu și Gheorghe Brătianu. În închisoare, la ordinul Securității, prelaților greco-catolici li se cere să treacă la Ortodoxie, promițându-li-se în schimb eliberarea. Măsura fusese impusă în anii '50 de statul stalinist, dar subtextul acestei măsuri nemaîntâlnite în istoria Bisericii Ortodoxe nu era religios, ci politic: se dorea ruperea legăturilor Republicii Populare Române cu Vaticanul, factor politic influent și care nu putea fi controlat de puterea sovietică. Episcopul Iuliu Hossu respinge șantajul, îmbărbătându-și confrății de credință să nu cedeze.

Scenariul, semnat de Bogdan Adrian Toma, împletește povestea vieții episcopului Hossu, surprinsă în fragmente istorice exemplare, anterioare și ulterioare detenției, cu fresca socială a închisorii, impresionant redată dramatic și actoricește, potrivit canoanelor exersate deja cu succes în *Binecuvântată fii, închisoare!* și mai ales în *Poarta Albă*.

Verticalitatea morală a episcopului Iuliu Hossu este urmărită și în libertate: în timpul celui de-al Doilea Război Mondial, în Ardealul ocupat de horthyști, când acesta înfruntă curajos benzile huliganice ale studenților iredentiști maghiari, în violența lor campanie de epurare etnică a Transilvaniei. Incoruptibilitatea morală și românismul asumat al episcopului sunt afirmate și spre finalul vieții acestuia, când în 1969, retras cu domiciliu forțat la mănăstirea Căldărușani, este vizitat de o delegație a Papei Paul al VI-lea, care îi propune demnitatea de cardinal la Vatican, adică și șansa de a părăsi România și de a se elibera din claustrare. Episcopul refuză propunerea, replicând, potrivit demnității sale ierarhice, că nu voiește să-și părăsească turma care i-a fost încredințată.

Realizat în manieră cvasi-documentară, cu inserturi de reportaje autentice ale epocii, cu un ritm bine susținut și răvășitor prin dramatismul filelor istorice și a personalităților evocate, aproape uitate astăzi, filmul oferă o excelentă lecție de istorie, onestă și convingătoare, așa cum nu s-au făcut aproape niciodată (nici înainte și nici după 1989) în cinematografia românească de ficțiune. Nimic demagogic, nimic vetust, fals ori scolastic în lecția cinematografică de istorie a lui Nicolae Mărgineanu!

Rolurile episcopilor greco-catolici mărturisitori sunt aduse la viață de actori veterani ai unor teatre de provincie, profesioniști de înaltă ținută, rareori văzuți pe ecrane, impresionanți prin demnitatea firească și trăirea adâncă, bazată pe martiriu și compasiune, ce o imprimă personajelor: Radu Botar în rolul titular, Remus Mărgineanu în rolul episcopului, Valeriu Frențiu și Mircea Andreescu în cel al episcopului Alexandru Rusu. Maria Ploae – actrița-fetiș a regizorului - apare în rolul episodic, dar răvășitor, al unei țărănci, sora directorului închisorii (Radu Bănzaru într-un rol de excepție), a cărei fiică, lovită subit de o boală incurabilă, este vindecată în urma rugăciunilor episcopului deținut Iuliu Hossu.

Imaginea, semnată de Gabriel Kosuth, conferă reflexivitate și vibrație chipurilor și atmosferei, conferind filmului o adâncime a straturilor și substraturilor de înțelesuri, cum rareori vedem în cinema-ul românesc de ieri și de azi și mai ales în cel istoric.

Cu toate că scenariul mustește la tot pasul de capcanele polemicilor interconfesionale și interetnice, ținute din sinuozitățile peisajului istoric evocat, precum și de capcana moralismului, inerentă episoadelor eroice, regia nu se împiedică de ele și nu le cade în plasă, concentrându-se abil și matur pe adevărurile umane eterne, și anume pe coordonatele patriotismului, curajului moral și demnității, manifestate în condiții extreme, potrivit motto-ului din trailer-ul filmului: *Orice iad în care petreci un timp poate deveni o poartă către rai.*

## VI. Concluzii

Destul de deficitară cunoaștere pe plan internațional a filmografiei lui Nicolae Mărgineanu din ultimii douăzeci de ani se datorează, în cea mai mare măsură, factorilor de promovare internațională a filmului românesc (instituții culturale și de imagine abilitate, rețele de distribuitori, festivaluri, presă internațională, critici și alți lideri de opinie cultural-cinematografică etc.), precum și strategiei de promovare a studioului independent producător, AgerFilm, strategii inerent modeste. Analiza acestui aspect, complex și eterogen, de marketing cinematografic (în care nu sunt incluși doar factorii estetic și economic, ci și cei politico-ideologici, generaționali, de lobby și de mentalități) nu face parte din tema prezentului studiu. În orice caz, la inaderența unei părți a mediului cinematografic românesc față de temele predilecte ale regizorului – inaderență pe care am menționat-o în treacăt, dar care nu reflectă și atitudinea publicului spectator – se adaugă și o reticență a regizorului însuși – un veteran al ecranului românesc, impus cu mult înainte de 1989 în peisajul cinematografic autohton și european. Acesta, împreună cu mica sa echipă, își rezervă energiile prioritar creației, lăsând promovarea în seama aparatelor abilitate. Aceasta ce nu este, de obicei, suficient, mai ales în condițiile promovării insistente, agresive și generos bugetate, de care se bucură, pe plan autohton, dar și internațional, cineaștii mai tineri, ori aderenți ai unor curente agreeate de partea influentă a presei și mediului cinematografic oficial.

Cu tot acest relativ handicap de imagine din ultimii aproximativ douăzeci de ani, filmul istoric, cu sau fără substrat religios, al lui Nicolae Mărgineanu face față examenului timpului și gusturilor celor mai exigente ale publicului și specialiștilor, penetrând și impunându-se acolo unde este nevoie de el.

Cinema-ul românesc contemporan, începînd mai ales cu Noul Val, este constant și programatic sărăcit de dimensiunea eroică a existenței, cât și de problematicile majore ale vieții. Venite pe filiera sincronă a minimalismului cinema-ului recent european, motivele anti-eroului, anti-eroismului și narcisismului autoscopnic urban au intrat între factorii definitorii ai esteticii Noului Val românesc, dar și ai esteticii unor genuri de cinema subsecvente acestuia.

În aceste condiții de relativă disoluție identitară, doar un cinema istoric și social cu profunde reverberații etice și umaniste, ca cel al lui Nicolae Mărgineanu, poate oferi premisele unei analize în profunzime a relațiilor complexe, nelineare și imprevizibile dintre individ și societate, în speță, a relației dintre stat și Biserică și a dramelor individuale rezultate din coliziunea celor două.

**Notă:** Toate filmele regizorului realizate după 1990 sunt produse de studioul Ager Film în colaborare cu Centrul Național al Cinematografiei.

## Referințe bibliografice

<https://www.agerfilm.ro/>

<https://bogdanadriantoma.com/film-romanian-2/>

**Dulgheru 2014:** Elena Dulgheru. Hristos în zeghe la „Poarta albă”. În: Ziarul Lumina, 12 noiembrie 2014.

**Dulgheru:** Elena Dulgheru. „Platoul de filmare - O poartă spre cer? - Recenzia filmului „Binecuvântată fii, închisoare!””. Disponibil: <https://www.nistea.com/eseuri/platoul-de-filmare-o-poarta-spre-cer/217>

<https://emiliachebac.com/un-interviu-cu-regizorul-nicolae-margineanu-despre-cardinalul/>

<https://www.tezaur-oasteadomnului.ro/index.php/publicatii/4867-rezistenta-spirituala-in-romania-comunista-1954-1960-x>

**Zub 2010:** Acad. Alexandru Zub. Aspecte spirituale în închisorile regimului comuniste. În: Dialog Teologic, nr. 25 (2010), Iași. Disponibil: [https://dialogteologic.ro/wp-content/uploads/2018/05/dt251\\_alexandru-zub-.pdf](https://dialogteologic.ro/wp-content/uploads/2018/05/dt251_alexandru-zub-.pdf)

**Lazăr 2011:** Virgil Lazăr. În așteptarea învierii... În: Ziua de Cluj, 17 aprilie 2011. Disponibil: <https://zcj.ro/justitie/--64950.html>.

**Ortodoxia 2021:** \*\*\* Ortodoxia peste granițe. Modele de viață creștină în diaspora contemporană – Nicoleta Valeria Bruteanu (Nicole Valéry-Grossu), 27 iunie 2021. Disponibil: <https://www.sfantatreimeghencea.ro/ortodoxia-pest-granite-modele-de-viata-crestina-in-diaspora-contemporana-nicoleta-valeria-bruteanu-nicole-valery-grossu/>

**Binecuvântată:** *Binecuvântată fii, închisoare... (fragmente din carte)*; Închisoarea ca experiență mistică. Prefața cărții de Ana Blandiana; Nicole Valery Grossu - notă biografică. Disponibil: <http://www.ceruldinnoi.ro/pages/nicole%20valery-grossu.htm>

### Date despre autor:

**Elena Dulgheru**, Dr. în Cinematografie, lector universitar, Universitatea din București (București, România)

**E-mail:** elena.dulgheru@gmail.com.

# DISCURSUL POETIC: VALORI ARTISTICO-ESTETICE (Rolul formulelor poetice în creația cinematografică a regizorului Vlad Druc)

Dumitru OLĂRESCU  
Institutul Patrimoniului Cultural

## Poetic discourse: artistic-aesthetic values (The role of poetic formulas in the cinematographic creation of director Vlad Druc)

The evolution of nonfiction cinematography, concurrent with its various functions, has also demonstrated its artistic potential. The basic component of this potential is the poetic language with its formulas - figures of speech: symbol, metaphor, repetition, archetypes, mythological and biblical motifs, etc. These are some “nerve centers” (L. Ghinzburg), the touch of which arouses meditations, provokes emotions, and determines the conceptual and stylistic identity of the creators. It makes the cinematic narrative cross the limits of the concrete, tending towards universality.

Based on the cinematographic creation (*Goblen/Tapestry*, *Vremuri de-a trăi/ Times to Live*, *Vai, sârmana turturică / Woe, Poor Turtledove*, *Cheamă-i, Doamne, înapoi/ Oh God, Call them back*, *Obsesie/Obsession*, *Frontiere/ Borders*, *Tata/ Father*, *Ștefan cel Mare /Stephen the Great*, etc.) of the director Vlad Druc, who managed to explore most of the functions of style (artistic, figurative, symbolic, aesthetic, cognitive, etc.), we will research the conception of this filmmaker about the role and artistic-aesthetic possibilities of poetic language, about the ways of creating and using poetic formulas in the context of non-fiction cinematographic discourse.

**Keywords:** nonfiction art, figure of speech, symbol, metaphor, poetic language.

Filmul documentar și-a obținut statut de artă atunci când a reușit să demonstreze că realitatea abordată prin limbajul cinematografic devine artă sau o *stare estetică a materiei*, conform opiniei lui André Bazin, care, ținând cont de esența poeticului filmului, afirmă, pe bună dreptate, că: *Se întâmplă cu cinematograful același fenomen ca și cu poezia* (Bazin 1968: 65). Și în acest complex proces de interpretare a realității pentru a realiza condițiile supreme ale frumosului, ale sublimului, ale veritabilei arte, pe lângă alte imperative estetice, ca și în toate genurile de artă, se impun și figurile de stil. Cele mai frecvente sunt metafora, simbolul, alegoria, dar și unele arhetipuri, motive mitologice sau biblice. Toate aceste imagini figurative în contexte adecvate ale structurilor filmice pot obține mari valori expresive, adesea de o rară plasticitate, de mari rezonanțe afective, cognitive, de multiple și profunde sugestii ideatice.

Arta cinematografică, fiind o artă de sinteză, creează mari posibilități ca prin componentele ei aceste figuri de stil, în calitatea lor de elemente poetice, să scoată faptul ordinar din cotidian pe alte unde, conferindu-i noi dimensiuni, expresie universală.

Vom încerca să aprofundăm aceste idei, care ne orientează spre o percepere a dublei naturi a artei filmului de nonficțiune, ce o face, așa precum au observat mai mulți teore-

ticieni de film, prin baza sa documentară să aparțină epocii în care a fost creat, iar prin substanța de poetic, de artistic să aparțină universalului.

Vlad Ioviță, Gheorghe Vodă, Emil Loteanu, Anatol Codru, Pavel Bălan sunt cineaștii noștri care și-au impus viziunea lor de a recompune lumea, realitatea la modul poetic, apelând la metafore, simboluri, construcții arhetipale, motive mitologice ș.a.m.d. Chiar în acei ani de grave rătăcirii ideologice ale regimului totalitar acești cineaști s-au străduit ca filmele lor să săvârșească contactul intim cu tainele ancestrale ale tradițiilor populare, cu sevele mitice și etnofolclorice originare.

Toate acestea l-au interesat și pe regizorul Vlad Druc, reprezentant al celei de a doua generație de cineaști documentariști, care într-un mod filosofic, profund, original a continuat tradițiile filmului nostru de nonficțiune.

Diapazonul tematic al creației cineastului Vlad Druc este foarte variat, iar o bună parte ocupă filmele dedicate artelor și culturii naționale.

În filmul de artă cineastul re-interpretează o realitate, adică repercusiunile estetice și artistice obținute deja în opera originală: artă plastică, teatrală, coregrafică, populară etc. Și în această specie deosebită a filmului de nonficțiune, printre alte modalități de expresie audiovizuală, de explorare a limbajului cinematografic, prezintă interes felul de utilizare a figurilor de stil, dezvăluind noi dimensiuni estetice, noi semnificații ale operei artistice supuse investigațiilor cinematografice.

Se știe din cele mai vechi timpuri că Sacrificiul este un motiv al renunțării la bunurile pământești din marea dragoste de spirit, de frumos și divin.

Cu timpul, Sacrificiul uman a fost înlocuit cu jertfirea animalelor, fapt ce marchează o etapă în evoluția mintală a omenirii și un pas spre autonomia sa cosmică.

Aceste idei îl fac pe regizorul Vlad Druc să găsească, pentru motivul jertfirii Mielului Divin pe altarul artei, ambianțe sugestive în structura filmelor *Goblen* și *Vai, sărmana turturică*. Menționăm ambianțele sugestive nu întâmplător, fiindcă anume ele fac în cazul respectiv ca motivul Sacrificării Mielului să-și păstreze propriile semnificații, exprimând și alte valențe simbolice.

În filmul *Goblen* regizorul Vlad Druc, paralel cu *chinurile facerii* goblenului, propune un excurs în istoria veche a tapiseriei moldovenești, legată de numele și destinul Olenei, fiica lui Ștefan cel Mare, căsătorită cu Ioan – fiul lui Ivan al III-lea, țarul Rusiei. Viața dramatică, plină de evenimente, va exercita o influență puternică asupra harului artistic al tinerei mame.

Pline de originalitate, lucrările Olenei, *Duminica Floriilor* și *Purtarea Crucii*, rămân să culmineze istoria tapiseriei moldovenești și a celei rusești. În urma mai multor intrigi Olena, dezmoștenită, este întemnițată împreună cu fiul ei Dumitru. Inima sa de mamă intuiește viitorul tragic al fiului și creează lucrarea *Tăierea capului Sfântului Ioan Botezătorul*, utilizând, cât ar fi de paradoxal, un procedeu „împrumutat” din cinematografia modernă. Imaginea reprezintă concomitent două acțiuni: momentul când călăul ridică sabia, iar Ioan, cu durere în privire, apleacă capul, ca tot neamul nostru. Și al doilea moment: capul lui Ioan, despărțit de trup, stă pe o piatră. Acțiunea se desfășoară între niște dealuri și coline ondulate și împresurate cu arbori – peisaj venit, parcă, din amintirea Olenei despre plaiul natal, despre locurile de naștere, despre Moldova, pe care nu o va mai vedea niciodată...

Imaginea lucrărilor Olenei este montată la începutul filmului, conferind întregii narațiuni cinematografice un suflu poetic concomitent cu tonalitatea de noblețe și cu misterul actului de creație.

Anume după imaginea acestor lucrări, ce mai păstrează suflarea marilor personalități și a evenimentelor istorice, dar și amprentele degetelor de aur și ale sufletului chinuit al frumoasei Olena – talentata autoare, care a trăit o viață zguduitor de dramatică, anume aici, în acest context, regizorul Vlad Druc, posedând un spirit subtil al ambianței, introduce imaginea cu motivul Sacrificiului mielului, realizată voit într-un mod naturalist (cu sânge veritabil ce picură și se prelinge încet pe verdele crud al ierbii și al pelinului, îndreptându-se spre rădăcini...), contrastând prin diverse asociații cu finețea cromaticii și a facturii pânzelor Olenei.

Pentru a intensifica semnificațiile motivului Sacrificiului, regizorul montează în acest context și imaginea polipticului lui Van Eyck *Mielul Mistic* (1432).

Tot efectul se bazează pe translucidarea culorilor, pe felul lui Van Eyck de a sesiza și de a picta formele în lumină și de a le conferi prin lumină dimensiune, veridicitate și poezie. Regizorul face ca prin această imagine a Mielului mistic, fiind ea însăși o minune prin amploarea concepției, splendoarea coloritului și a profunzimii poetice, să se înalțe maiestuos, să se împletească ca niște arabescuri imaginea pânzei lui Van Eyck cu polifonia capitolului *Agnus Dei* din misa C-dur opus 86 de Ludwig van Beethoven, evidențiindu-se tema majoră – mântuirea robului lui Dumnezeu prin sacrificare – și prin continuarea ecoului cu *Agnus Dei* ale acelor voci divine peste imaginea ierburilor crude, peste mieii neprihăniți din stepa Bugeacului încețoșat al Basarabiei...

Ambianțe sugestive pentru același motiv al Sacrificiului mielului găsește regizorul Vlad Druc și în filmul *Vai, sărmana turturică*, dedicat artistei Maria Drăgan – una din multele noastre jertfe, acuzată de... prea mult talent și condamnată la moarte.

Din narațiunea filmului, dominată de profundă nostalgie, aflăm că talentul înnăscut al artistei face ca într-un timp scurt ea să se afirme și să ajungă printre primele interprete de muzică populară. Dar se găsesc modalități și se face tot posibilul pentru a frânge frumosul zbor al tinerei interprete. Până la urmă, mult îndrăgita interpretă Maria Drăgan, trădată de prieteni și colegi, uitată de toată lumea, se topește ca o lumânare în marea tristețe și umilință, moare în satul ei de baștină...

Cineaștii ne conving că tot ce a avut această artistă în viața ei scurtă a fost cântecul și scena, pentru care a pățimit și prin ele s-a mântuit, ducându-se, zbuciumată de povara frumosului, în lumea cealaltă. De aceea și motivul Sacrificării mielului vine să se înscrie organic în imaginea filmică, mai ales că regizorul Vlad Druc face ca acest ritual să se petreacă în fața casei părintești, sub pomul drag Măriei și în văzul mamei îndurerate.

O expresie profund poetică a dramei românilor din Bucovina de Nord, rămași „criminalicește” în spațiul sovietic, regizorul Vlad Druc reușește s-o obțină în lungmetrajul *Frontiere* tot prin motivul Sacrificării mielului. După ce regizorul face ca prin date și destine concrete să rămânem adânc pătrunși de groaza chinurilor și mizeriei, prin care au trecut și continuă să treacă bieții oameni numai din cauza faptului că s-au născut români, introduce imaginea divină a unei turme de miei albi, ce-și așteaptă ajunul Paștelui – ziua mântuirii lor. În acest context evoluează drama destinului unui neam al cărui sacrificare e o tragică și continuă realitate. Astfel, prin mecanismul poeticului regizorul face trimiteri



la conjunctura politică, socială, împrumutând elemente din simbolurile biblice, devenite arhetipuri.

Vrem să menționăm, că după sfâșietoarea constatare a poetului Ioan Alexandru despre aceea că *Noi, moldovenii, suntem mieii înjunghiați în mijlocul Europei* (Alexandru 1994) acest motiv al Sacrificiului se reactualizează, obține grave dimensiuni ale durerii, ce se trag din bătrâna istorie, dar și din impertinentul prezent.

Încă în tinerețea artei cinematografice Serghei Eisenstein, referindu-se la geneza cinematografeii, menționa rolul ontologic al construcțiilor simbolice, metaforice și arhetipale în structurile filmice. Arhetipul în structurile filmice, de regulă, trece în sferele poetice.

Aceste momente l-au interesat în mod deosebit și pe regizorul Vlad Druc, și pe operatorul Iulian Florea în tulburătorul poem cinematografic *Cheamă-i, Doamne, înapoi*, dedicat părinților și, mai întâi de toate, mamelor noastre rămase undeva departe și topindu-se încet în lacrimile așteptării. Cineaștii încearcă o generalizare poetică a concesiilor interacțiunii dintre motivele mitului Morții și lumea Părinților și a Casei părintești, o călătorie metaforică dintre casă – realitatea materială și spirituală și Casa de dincolo, cu o experiență virtuală.

Așa ne-a fost sortit de istorie ca adesea să ne apărăm vatra casei părintești până la jertfirea de sine. De aceea nouă, spre deosebire de alte popoare, imaginea casei părintești ne este scumpă și ne trezește emoții profunde.

În film sunt sesizate și multiple semnificații poetico-filosofice ale acestui spațiu – Casa părintească, prin care trec toți muritorii. Ale unui spațiu sacru, aflat în narațiunea cinematografică respectivă într-o stare aparte, unde predomină sentimentul unei mari despărțiri. Și, dacă în acest film se trece pe o punte – aluzia metaforică la Marea Trecere – și, dacă vedem și imaginea scundă a cimitirului – nu acestea ne provoacă sentimentul mântuirii, ci jocul de contraste pe care mizează regizorul Vlad Druc, și anume pe explorarea poetică a momentelor întâlnirii a două lumi: a celei care *Terminându-și rostul lor / lângă noi se sting și mor* și a celeilalte lumi (prin imaginea copilului), care numai își începe drumul vieții. Aici Geneza și Moartea se ating, se întrepătrund într-o mântuire și continuitate.

Mișcările domoale, zâmbetul stins, privirile lungi și senine ascund acel tulburător adio de la viață. Afară de aceste mișcări, cineaștii mai fixează și alte semne și gesturi, care împreună cu poemul *Rugă pentru părinți* a poetului Adrian Păunescu creează o profundă stare poetică, în care persistă sentimentul pregătirii de marea Trecere, de o plecare la un drum, la cel mai lung drum...

Anume în *Întâmpinarea calmă a morții, moartea senină, moartea sau nunta miopritică, Marea Trecere* etc. filosoful Emil Cioran a intuit și unele din originile patologiceii noastre bunătăți și bunavoințe, afirmând cu o anumită revoltă un *acceptism suferind și crispat: Abandonarea pasivă a soartei și morții; necredința în eficiența individualității și a forței; distanța minoră de toate aspectele lumii au creat acel blestem poetic și național, care se cheamă „Miorița” (...), rana neînchisă a sufletului românesc. Mai vin apoi doinele ca să dea vibrația lor tânguitoare și totul s-a sfârșit* (Cioran 1943: 65).

Putem să ne revoltăm oricât de mult, dar totuna rămânem aceiași: nu ne dorim Moartea, dar nici nu ne temem de ea când vine, nu fugim de Moarte și nici nu ne lamentăm când o simțim. Destinul istoric ne-a hărăzit această interpretare optimistă po-

etico-filosofică a Morții – motiv frecvent în arta și literatura română și, după cum am conștientizat, explorat poetic și într-o serie de filme de nonficțiune.

Pământul, Soarele, Cerul, Apa, Piatra sunt elemente de temelie ale Universului, servind drept motive primordiale ale vieții mitice și poetice. Semnificațiile acestor simboluri au alimentat mereu arta și cultura tuturor civilizațiilor, începând cu cele primitive și terminând cu cele moderne.

Motivul Apei, în calitate de simbol al Ploii, este folosit de Vlad Druc în filmul *Frontiere*. Ca hotar între lumea de ieri și cea de astăzi, ca o spălare pentru totdeauna din memorie a zilei de ieri, regizorul introduce imaginea Ploii: printre monumentele lui Lenin și Stalin, răsturnate la o margine de lume, pasc liniștit vitele. Și peste toate acestea plouă...

Imaginea Ploii persistă și în filmul *Ștefan cel Mare*. Plouă peste bătrâna și frumoasa mănăstire de la Putna. Ploaia monotonă se conjugă perfect cu melodia divină prin care se roagă preoții întru iertarea păcatelor, întru sănătatea oamenilor, iar ploaia continuă să cadă peste ape, peste șesuri, peste capetele și sufletele oamenilor...

Afară de semnificațiile ei purificatoare, Ploaia întreține și corespondențele omului cu Cosmosul, aidoma unui alt simbol atestat în filmele noastre cum este Scara – una din figurile simbolismului ascensional, un cod de legătură al teluricului cu Cosmosul.

Regizorul Vlad Druc în filmul *Vremuri de a trăi*, evitând declarațiile verbale, îl surprinde pe protagonistul său – moș Ilie Grozavu, un bătrân de vreo 80 de ani, lângă o scară îndreptată spre cer. Bătrânul pozează mândru la începutul panoramei verticale, efectuate de-a lungul scării, ce spune multe despre destinul și împlinirile acestui bătrân prin faptul că marchează o ascensiune, o înălțime spre Cer...

Cu totul alte semnificații are simbolul Scării în filmul *Obsesie* al aceluiași regizor. Pe treptele unei scări se urcă o tânără, dar scara se termină într-un zid de piatră, duce în neunde, sugerând ideea disperării, a dezorientării omului în echilibrul lui sufletesc.

Din mitologie se știe că imaginea Curcubeului este puntea dintre lumea de jos și cea din înaltul Cerului. Punte pe care vin zeii pentru a comunica cu cele două lumi. În majoritatea cazurilor, Curcubeul înseamnă ascensiune și în artă este exploatată mai mult anume această semnificație. Și filmul de nonficțiune a utilizat Curcubeul cu sens de ascensiune, de purificare a materiei și a ființei umane, de fertilitate sau de reînnoirea ciclică (filmele *Chemarea gliei*, *Formula curcubeului*, *Vierii* ș. a.), dar Curcubeul reprezintă și drumul morților. El, în viziunea lui Mircea Eliade, este calea descendentă prin care Cerul comunică cu oamenii de pe Pământ. Curcubeul poate să preceadă și anumite tulburări în armonia universului și chiar să capete o semnificație rău prevestitoare: aceasta este o a doua fațetă a acestui complex simbolic. *Când un stat este în pericol să piară, cerul își schimbă fața... și apare un curcubeu...* (Eliade 1992: 80), menționa Mircea Eliade. Anume această semnificație a simbolului respectiv l-a interesat pe regizorul Vlad Druc în lungmetrajul *Frontiere* (din dialogia *Quo vadis, populi?*).

Corespondențe dintre Cer și Pământ din cele mai vechi timpuri poartă și imaginea Păsării -simbol al sufletului, al eliberării de greutatea pământescă, al prieteniei pe care o nutresc zeii față de oameni. Păsările simbolizează și libertatea divină, starea spirituală, forța interioară a naturii omenești de a aspira spre ascensiune, spre transcendere. Toate acestea l-au inspirat, i-au dat un aflux de energii marelui sculptor Constantin Brâncuși,

care, după propriile afirmații, toată viața sa a căutat esența zborului, străduindu-se să prezinte imponderabilul sub o formă sintetică pentru *Păsările* sale vestite în toată lumea, exprimând ideea filosofică a esenței zborului de vis, forma zborului vertical între Cer și Pământ. Zborul ce a obținut o verticalitate perfectă în *Coloana infinitului* – fantastică succesiune de aripi. Ideea dezvoltată în filmele dedicate celebrului sculptor român create de cineaștii Paul Orza, Adrian Petringenaru, Jean Prodinas, Laurențiu Damian, Cornel Mihalache, Grig Modorcea și alții.

Balada turturelei, care *zboară până pică* (îndeplinindu-și semnificația de intermediar dintre Cer și Pământ) devine leitmotivul filmului *Vai, sărmana turturică*, creat integral sub semnul Păsării. Protagonista filmului – regretata cântăreață Maria Drăgan – aidoma turturelei din baladă „a zburat pân-a picat”. Aici regizorul Vlad Druc conferă simbolului Păsării și semnificația Sacrificării în numele Creației paralel cu *Agnus Dei* – un alt motiv al Sacrificiului despre care deja s-a vorbit. Vedem Pasărea – Maria Drăgan, zbuțumându-se (filmată ralenti), căutându-și locul acolo în Ceruri, iar în altă imagine, deja pe Pământ, în mijlocul asfaltului fierbinte, vedem un pui de pasăre disperat, pierdut între viață și moarte, rățește aiurit printre uriașele și amenințătoarele roți de mașini, printre tălpile oribile ale oamenilor cruzi și nepăsători. Cineaștii filmează astfel partea inferioară a mulțimii de oameni, că ea amintește de un monstru furios, fără cap și cu multe picioare, urmând să strivească bietul puișor...

Și dacă, conform mitologiei, Pasărea simbolizează imaginea sufletului, care scapă de trup, atunci toate acestea se întâmplă cu sufletul omului, cu sufletul celui care s-a deosebit și s-a abătut de la turmă și nu mai poate fi acceptat nici în Cer, nici pe Pământ.

Tot sub semnul Păsării regizorul V. Druc creează și lungmetrajul *Aria*, dedicat celebrei noastre interprete Maria Cebotari. În contextul filmului regizorul recurge mai pe larg la spectrul polisemantic al imaginii Păsării, alternându-i însăși funcționalitatea între ipostaza de simbol și metaforă, exprimând visul omului de a se smulge din greutățile pământeste și de a atinge, aidoma îngerilor, culmea înălțimilor absolute, apropierea de Dumnezeu și îndepărtarea de cele lumești. Mai fiind și un simbol al pasiunii, imaginea Păsării substituie chipul creatorului atins de miracolul geniului, împlinindu-l... Și numai la finele peliculei, când am cunoscut drama destinului artistei M. Cebotari, percepem multitudinea de semnificații integrate în imaginea Păsării, care se repetă ca un refren în tot traiectul lucrării. Dar, totuși, în „prim-plan” regizorul plasează ideea spiritului migrator al Păsării /artistei, fiind atunci solicitată pe cele mai mari scene ale lumii. Or, Pasărea/ artista, în calitatea ei de „mesager divin”, și-a luat zborul, transcendând viața telurică și eliberându-se de viața inferioară, mai concret, de ororile apocaliptice ale Războiului Doi Mondial, în epicentrul căruia artista a supraviețuit doar creând.

Pasărea este asociată metaforic și cu stările superioare ale ființei. Sufletul însuși este reprezentat de o pasăre, care prin cântec își revarsă sufletul peste lume. Semnificație exactă a faptului că Maria Cebotari și-a jucat/cântat pe scenă și pe ecran propria dramă.

Regizorul V. Druc utilizează aceste construcții simbolice, metaforice sau arhetipale cu semnificații complexe, reușind să exprime poetic niște adevăruri dure. Modalitățile de expresie sunt condiționate de caracterul, destinul și circumstanțele în care s-a desfășurat fulminant drama vieții mării artiste M. Cebotari. Și anume această modalitate – de a exprima altfel faptele într-un context filmic sugestiv convinge, emoționează și fascinează.

În filmul *Frontiere*, același regizor, Vlad Druc, într-un context absolut imprevizibil, introduce imaginea unui Porumbel: învălmășeli, încâierări în unele localități din Bucovina, contradicții aprige pe Piața Marii Adunări Naționale din Chișinău. Și deodată toate acestea alternează brusc cu imaginea unui Porumbel alb pe tot ecranul, aducând cu el ceea ce era strict necesar la acel moment oportun: conform Noului Testament, Porumbelul reprezintă Sfântul Duh, este un vechi simbol al păcii, al armoniei, al speranței. Astfel, acest simbol, în contextul filmic respectiv, și-a realizat valențele semnificative, conferind atmosferei de pe ecran o anumită tensiune.

În multe filme atestăm imaginea Porții. Dincolo de momentul ei decorativ, cineăștii au folosit în diverse contexte semnificațiile simbolice ale acestui element arhitectonic. În sens imediat, Poarta este o deschidere spre ceva, o trecere dintr-un spațiu în altul. Cel mai frecvent este trecerea de la un spațiu mai larg la un spațiu mai restrâns, de la un spațiu neînsușit la un spațiu plin de viață. Multiplele semnificații ale Porții le întâlnim în legendele și basmele noastre populare. Porții, prin cântece, îi destăinuim durerile inimii: *De ți-ar spune poarta ta / Câte nopți am plâns cu ea /*. La Poartă mamele ne așteaptă și ne petrec. Prin Poartă trecem când suntem miri și mirese și tot prin Poartă trecem spre lumea cealaltă...

Și în filmul *Tata*, dedicat unei familii numeroase de muzicanți, simbolul Porții are mai multe semnificații, fiind perceput și din punctul de vedere al copiilor, care și-au părăsit părinții, și din punctul de vedere al tatălui, aflat în așteptarea copiilor, împrăștiați prin lume.

Oprindu-ne la semnificațiile poetice ale Porții în mai multe contexte filmice, ne dăm seama că această imagine în majoritatea cazurilor a simbolizat sau a fost metafora unei deschideri spre lume sau spre sine însăși, perspectiva unui început sau a unor noi universuri.

Majoritatea arhetipurilor și simbolurilor mitologice sau biblice cu sensurile lor unitare, fiind montate în contextele realității, creează construcții de metafore sau alegorii cu trimiteri la personaje, evenimente sau fenomene esențiale, căci, după cum se știe, universul, ce stă la baza mitului, pornește de la figura condensată a acestuia, precipitându-se în simbol. În contexte create prin montaj sau „prinse pe viu” de către cinești relația intrinsecă între semn și obiectul semnificat, ce stau la baza acestor simboluri, se transformă în relații metaforice sau metonimice.

În mai multe filme cineăștii noștri au reușit să exploreze poetic semnificațiile Crucii, legate și de crucificare ca cea mai crudă pedeapsă, o moarte extrem de chinuitoare însoțită de biciuirea lui Hristos înainte de crucificare și apoi străpuns în coaste cu sulița. Crucificarea a avut loc o singură dată și pentru totdeauna cu Cel ce s-a jertfit pe Cruce pentru păcatele noastre și poartă o semnificație eternă și cosmică.

Printr-o metaforă compusă din simbolul Crucii, plasată în centrul unei realități dure, regizorul Vlad Druc în filmul *Frontiere* reușește să reveleze despre aceleași evenimente tragice – deportările – din viața unui întreg popor. După dramaticele revocări ale mulțămiiților români din Bucovina sovietică despre destinul lor regizorul montează imaginea unei Cruci de mormânt, însoțită de un bocet sau, mai bine zis, plâns cu multă durere de niște românce de pe pământurile Bucovinei: *Bucovină, ce-ai pățit, / Cine-n două te-a-mpărțit? / Bucovină, floare-aleasă / Cheamă-ți gospodarii-acasă.*

În cazul respectiv, alături de simbolul de bază, un component important al acestei construcții metaforice complexe îl constituie coloana sonoră, acordând secvenței figurative profunzime și noi dimensiuni.

La sfârșitul filmului *Frontiere* regizorul mai folosește încă o dată simbolul Crucii în compunerea unei noi metafore. Acordul final al filmului este conceput ca o sinteză dură a destinului tragic al românilor din Bucovina. Această metaforă cu componentul ei de bază – simbolul Crucii – exprimă într-un mod poetic esența unei crâncene realități. Drama acestui popor cu un trecut trădat, cu un prezent umilit și cu un viitor răstignit este substituită de imaginea Crucii pe fundalul unui apus sângeriu de soare. Ce poate fi mai tragic decât această îmbinare de imagini, ce vine să exprime Golgota acestui neam...

Regizorul Vlad Druc, pornind de la supliciu Mântuitorului despre aceea că acolo unde este Crucea este și răstignitul, introduce într-un subiect despre seceriș imaginea unei Cruci aflate în mijlocul lanului de grâu. Această imagine a Crucii bătrâne, înconjurată de combine moderne, de priviri curioase, ascunde taina Anonimului răstignit, îmbogățind subiectul respectiv și făcându-l să culmineze prin multiple asociații cu răzmerițele și luptele țăranului pentru un petec de pământ, cu chinurile îndurate de el de-a lungul vremii, cu jertfele din timpul foametei, a deportărilor și a colectivizării forțate. Interpretarea crucifixului ca un moment cosmic, ca o *creație a lumii* (Golgota se află în relații cu antropo- și cosmogonia inițială) a înlesnit această asimilare și transfigurare a străvechilor motive mitologice și în filmul de nonficțiune.

O altă imagine artistică frecventă în cinematografia noastră de nonficțiune este metafora Drumului. Sensurile metaforice și simbolice ale Drumului le găsim în toată literatura și arta universală, fiind cel mai vechi topos al narațiunii (*Odiseea*, *Divina comedie*, *Don Quijote*).

Și la direct, și la figurat e sinusoidal Drumul din filmul *Tata*, în care autorii ne dau de înțeles că imaginea acestui Drum e spațiul între naștere și moarte. La începutul Drumului un tată (Petre Moga de la Ștefan Vodă) frământă pâinea, apoi iese prin poartă, iese din sat, trece mândru pe o plajă cu femei frumoase, amintindu-și știe el de ce... (episod interzis – era anul 1978!), pe drum întâlnește și o nuntă, la care el cântă din trombon, fiind muzicant înăscut, își vizitează cei nouă copii – muzicanți și ei, găsindu-i împrăștiați pe drumurile lumii. Și la sfârșitul călătoriei sale urcă spre ultimul popas al omului – un cimitir întors pe dos din cauza alunecărilor de teren, cu sicriile ieșite vertical din pământ, cu crucile răsturnate cu vârful în jos... – tot ce îl așteaptă pe acest om cu fire de artist la celălalt capăt al Drumului său (episod interzis).

După cum ne dăm bine seama, sensul metaforic al Drumului se revelează într-un context poetic. Regizorul Vlad Druc, fiind conștient de acest fapt, creează în lungmetrajul *Ștefan cel Mare* prin montaj, prin efecte și accente muzicale din coloana sonoră o profundă atmosferă poetică. El face ca în imaginea Drumului să sesizăm și esența metaforei spirituale a Marelui Voevod, Drumul vieții acestei personalități, care a îngrijit cu multă osârdie și de lumea spirituală a neamului, ridicând zeci de biserici și mănăstiri, ctitorind artele și cultura. Anume pe aceste căi sufletești ale lui Ștefan cel Mare pune regizorul accentul în filmul său.

Regizorul Vlad Druc în lungmetrajul *Frontiere* a folosit multiple figuri de stil. Aici el propune o altă modalitate de creare a metaforei Drumului. După ce reușește să ne implice profund (prin cronică cinematografică, destine concrete) la drama românilor din Bucovina de Nord, el introduce imaginea unui Drum supraaglomerat de vite. Planul cinematografic de lungă durată filmat ralenti și însoțit de fluierături stridente de tren, de

împuşcături și strigăte disperate de oameni, creează o imagine metaforică, generalizând poetic prin conjugarea acestei imagini cu Drumul vieții a sutelor de mii de destine văduvite de istorie și umilite pe pământul lor natal. În continuarea acestui Drum cu rezonanțe golgotiene, regizorul montează imaginea altui Drum din timpul Podului de Flori (1990) aglomerat, arhiplin de oameni, care se îndreaptă spre frontieră cu speranța să treacă hotarul pentru a se întâlni cu frații și cu părinții despărțiți de soarta vitregă a Basarabiei...

Observăm că la crearea acestei sinteze poetice, afară de metafora Drumului, este implicată și o altă figură de stil – repetiția, prin care expresia cinematografică emană energii întregului film prin repetarea anumitor imagini.

Exemplele din filmul *Frontiere* confirmă că valoarea estetică a repetiției nu se limitează doar la faptul de a evidenția ceea ce e necesar de perceput, dar de a intensifica prin insistență atmosfera emotivă a filmului și de a fi un catalizator activ în procesul de asimilare a imaginii filmice. Tehnica repetiției presupune un deosebit simț al gradului de intensitate sugestivă a ambianței, al ritmului și al simetriei. De posesia acestor calitative poetice ne convinge regizorul Vlad Druc în același lungmetraj *Frontiere*. În actul cvasidocumentar de creare a unei splendide metafore, utilizează cu multă măiestrie mecanismul și estetica repetiției: imaginea (mai mult prin prim-planuri) chipului unei fete regizorul o repetă de mai multe ori. Plasând-o în diverse ambianțe reale, ea devine martoră a evenimentelor retrăite de eroii filmului, și acea crâncenă realitate devine și pentru ea o durere.

Planurile cu imaginea fetei se mai repetă, iar din off vine un cântec plâns (cântat atunci în mare taină pe pământurile Siberiei): *Unde te-ai pornit, Mărie, / Ți-ai luat calea pribegiei.*

Acest cântec are la bază motivul Drumului în destinul unei femei deportate, dar în film, prin metaforizare, el devine motiv al destinului Bucovinei. Aici metafora repetată de mai multe ori devine o alegorie, ce exprimă foarte plastic o idee mai abstractă ca imagine, și anume cea de destin.

Aici actul poetic intensifică emotiv narațiunea cinematografică, facilitează principalul proces de metaforizare, care treptat continuă prin transferul de sens de la semnificant la semnificatul exprimat prin imaginea acelei tinere femei ca până la finele filmului să se reverse într-o tulburătoare metaforă a destinului Bucovinei. Regizorul dedică în întregime ultimul act al filmului desfășurării acestei autentice construcții metaforice, care împreună cu metafora Drumului a determinat profunzimea universului poetic al lungmetrajului *Frontiere*.

O importanță deosebită în construcția acestei metafore, ca și în majoritatea imaginilor artistice create de cineastul Vlad Druc, o are accentul muzical. Fragmentele selectate din piesa muzicală *Passion* (muzica la filmul regizorului Martin Scorsese *The last Temptation of Christ – Ultima ispită a lui Iisus Hristos*) a compozitorului Peter Gabriel exprimă profund starea de durere interioară, iar rezonanțele acestei stări sunt purtate de accentele muzicale utilizate nu numai în timpul procesului de metaforizare, ci pe parcursul întregului film. Piesa respectivă, fiind atât de exact găsită în contextul coloanei sonore a filmului, creează impresia că a fost scrisă special pentru filmul *Frontiere*.

Astfel, ideea esteticianului Wallace Stevens despre faptul că realitatea este un clișeu, de care scăpăm doar prin metaforă, o putem sesiza în multe filme ale cineastului Vlad Druc, în care se evidențiază străduința de a concepe imaginea filmică ca o reprezentare iconică, utilizând cu succes figurile de stil, având drept scop de a produce în conștiința

spectatorului declanșarea unor idei noi ale căror semnificații să depășească cadrul acțiunii filmului, fondul său ideatic. Cineastul se străduie ca imaginea să fie semn purtător de sensuri: un „ceva” comunică mai profund un „altceva”. O imagine filmică sau corelația dintre mai multe imagini pot „metaforiza” o realitate: singularul simbolizează pluralul, aparența – esența, iar partea simbolizează universul.

Figurile de stil, arhetipurile, motivele mitologice și cele din tradițiile populare, utilizate reușit în structurile narațiunii cinematografice, aspiră spre universalitate, reușind să deschidă unele culturi altor culturi – funcție importantă în actualul proces de interculturalitate.

Astfel, regizorul Vlad Druc a demonstrat posibilitățile limbajului poetic în procesul de interpretare a realității, obținând noi semnificații, profunde generalizări ale mesajului, oferind discursurilor sale cinematografice rezonanțe universale.

#### **Referințe bibliografice**

**Alexandru 1994:** Ioan Alexandru. Noi timpuri. În: *Literatura și Arta*, 15 decembrie 1994.

**Bazen 1968:** Andre Bazen. *Ce este cinematograful?* București: Editura Meridiane, 1968.

**Cioran 1943:** Emil Cioran. *Schimbarea la față a României*. București: Editura Vremea, 1943.

**Druc 1981:** Vlad Druc. *Trestie în vânt*. Chișinău: Literatura Artistică, 1981.

**Eliade 1992:** Mircea Eliade. *Meșterul Manole*. Iași: Junimea, 1992.

#### **Date despre autor:**

**Dumitru Olărescu**, doctor în studiul artelor, cercetător științific coordonator, Institutul Patrimoniului Cultural (Chișinău, Republica Moldova)

**E-mail:** [dumitru.olarescu@yahoo.com](mailto:dumitru.olarescu@yahoo.com)

**ORCID:** <https://orcid.org/0000-0001-9651-5364>

# VICISITUDINILE IDENTITARE ALE CREAȚIEI EXPONENȚILOR DE VÂRF AI DIASPOREI MOLDOVENEȘTI DE LA MOSCOVA<sup>1</sup>

Ana-Maria PLĂMĂDEALĂ,  
Institutul Patrimoniul Cultural

## Identity vicissitudes of the creation of the top exponents of the Moldovan diaspora in Moscow

The objective of the present scientific paper is to bring out of anonymity an important segment of the evolution of national art in the context of the eastern refuge-exile of the 70s. The exodus of the people of culture, unprecedented in other ex-Soviet republics, is accentuated *ab ovo*. It is explained by the establishment of an atrocious ideological dictate in the Moldovan SSR, which uprooted everything that was talent and value.

Appealing to the juxtaposition of the identity and psychoanalytic perspective, we come to the conclusion that the refuge-exile oxymoron manifests itself in two diametrically opposed stages, the first paying tribute to the utopianism of the 60s, and the second being inscribed in the immance of the loss of the artistic self, ravaged by the orphan syndrome.

In conclusion, the author argues the need to evaluate the serious consequences of the refuge-exile equation, a borderline situation for the artists rejected by the homeland, but also of the homeland left without Artists, and of the phenomenon of the second “ethnic renaissance”, guided by the Moldovan diaspora in Moscow.

**Keywords:** refuge-exile, exodus of people of culture, utopianism of the 60s, borderline situation, repression and sublimation.

### Preambul

Autorul articolului este preocupat de decenii de scoaterea din anonimat a fenomenului relevant al evoluției prospere a artei naționale în contextul refugiului-exil răsăritean al anilor '70 ai secolului XX. Primul demers științific, ce ia în dezbatere acest subiect ființial apare în revista *Arta* [Plămădeală 2010-: 38-45], vizând complexitatea estetic-filozofică și psihologică a statutului identitar al „generației de aur”, care a fost impusă să ia drumul pribegiei. Pentru prima dată a fost scoasă la lumină situația-limită atât pentru artiștii izgoșiți din patrie, cât și a Patriei rămasă fără Artiști.

Revenind astăzi la drama culturală provocată de „teroarea istoriei” (M. Eliade) sovietice, se ia în dezbatere, prin juxtapunerea racursului identitar cu cel psihanalitic paradoxul nemaîntâlnit în spațiul exsovietic – supraviețuirea în creația diasporei moldovenești a discursului axat pe pattern-urile identitare. Aceasta este răspunsul la dilema hamletiană „a fi ori a nu fi” – continuarea sondajelor în ierarhia valențelor arhetipale, îmbogățindu-le cu stările de spirit inedite: sindromul orfanului, nostalgia paradisului pierdut, complexul

---

1 Articol în redacția autorului



anonimatului. Deși vigilenții ideologi nu se așteptau niciodată la o asemenea răzvrătire, prigoana a condus nu la anihilarea „naționalismului burghez”, ci la o revenire îndârjită la straturile originare ale conștientului și subconștientului „sufletului ancestral”. Sâmburele arhetipal neatenuat continua să călăuzească creația, situându-se în impulsul major de a depăși „ruptura” de plai prin „rațiunea creației” [Eliade 1996: 7], anihilând astfel pericolul neființei.

În RSSM bodiulistă animozitatea înverșunată față de intelectuali, în general, și artiști, în special, nu se poate compara cu nicio altă republică ex-sovietică, prigoana, cum ne demonstrează mărturiile din arhiva de partid, luând forme dintre cele mai perverse și perfide. În urma acestor lupte crâncene ale puterii sovietice cu artiștii exponențiali s-a ajuns la rezultatele scontate: decapitarea cinematografului (în urma emigrării lui Mihail Kalik, Emil Loteanu, Vadim Derbeniov), a teatrului (văduvit de un dramaturg de talia lui Ion Druță și de un regizor înzestrat care era Ion Ungureanu), a muzicii de estradă (în urma plecării lui Eugen Doga și reîntoarcerii în Siberia a lui Mihai Dolgan, născut acolo de părinții deportați).

Începe o perioadă halucinantă prin paroxismul paradoxurilor cultural-artistice. Centrul căutărilor artistice în albia demersurilor spirituale românești, memoria ripostând uitării, se mută din Chișinău la Moscova. A urmat aproape un deceniu când flacăra românismului lumina din metropola sovietică prin piesele lui Ion Druță, montate de Ion Ungureanu, prin muzica inspirată a lui Eugen Doga la filmele „rusești” ale lui Loteanu, dar și din Siberiei de gheață se revărsa plânsul chitarelor lui Mihai Dolgan. Astfel, diaspora moldovenească reușea ceea ce cei din RSSM nu aveau cum s-o facă – să asigure continuitatea procesului artistic basarabean.

În acei ani, din Moscova venea o gură de aer proaspăt, o speranță de supraviețuire, în pofida seismelor istorice, a virtuților sufletului etnic. Nu a putut să dureze însă la nesfârșit existența acestor lumi culturale paralele, a celei adevărate la Moscova și a celei efemere la Chișinău, emigranții persistând în promovarea arhetipurilor spiritualității române, cei din RSSM fiind supuși unei mankurtizări violente și excelând în fabricarea opurilor propagandiste cu un pronunțat iz publicitar. Aceste două universuri nu se întâlneau, nu se întrepătrundeau, ci, mai degrabă, în condițiile cenzurii moldovenești, se respingeau reciproc. Astfel s-a și produs o înstrăinare dintre „ai săi” și dintre deja „străini”, care nu va mai fi recuperată niciodată.

Am putea chiar presupune că anume verva patriotică a determinat o căutare disperată a timpului pierdut. Rana despărțirii a șubrezit preeminența caracterului contemplativ al elegiei în favoarea dramatismului existențial, tandemul Ion Druță – Ion Ungureanu, dar și cel al lui Emil Loteanu – Eugen Doga extrapolând noile opere în negura destinului vitreg al spiritelor rătăcitoare.

Or, „golurile” și „rupturile” în evoluția procesului cultural din RSSM în urma expulzării celor mai talentați, deci și celor mai vinovați, a facilitat demolarea unor cetăți spirituale cum ar fi literatura, cinematografia, teatru, în mare parte și muzica. Fără rebelii care au luat drumul pribegiei era mult mai ușor să-i subjugi pe cei rămași, silindu-i să accepte misiunea rușinoasă de a se preface în artiști angajați de putere, în artiști de curte. Jubilau în această situație anormală nu numai cerberii ideologici, dar și tagma impostorilor în ale artei, care au „recuperat” cu râvnă vidul format.

Am constatat în articolul citat omniprezența „...complexului izgonirii din rai ca un dat inerent chiar și în cazul evadării din iadul în care s-a prefigurat de cumplitele catastrofe istorice baștina devastată” [Plămădeală 2010: 39]. Revenind la această constatare pe cât de dramatică pe atât de iremediabilă, mi-am dat seama că am exagerat cu invecitivele critice despre dedublarea credo-urilor identitare ale artiștilor din diasporă, mai ales a lui Ion Druță. Or, m-a iluminat sintagma lui M. Pollak „identitatea rănită” [Pollak 1998: 1], care dezvăluie exhaustiv motivul crizelor cumplite ale tuturor culturilor din estul european, apogeul manifestându-se în fostele republici din exURSS.

Astfel, criticând piesele drugiene realizate la Moscova pentru inconsecvența atitudinii auctoriale față de personajele sale, nu mi-am dat seama că exilul l-a făcut să trăiască două vieți paralele: prima, în care făcea efortul să-și păstreze intact pattern-urile pe care și-a clădit opera confesională, dar și cea de a doua, în care înțelegea perfect că întru supraviețuire trebuia să-și amăgească destinul, care irevocabil îl ajungea din urmă. Nu mi-am dat seama că în cazul molipsirii de molima „identității rănite” suferă cumplit nu numai integritatea umană, ci, în cazul artistului, și cea creativă.

Iată de ce monologismul confesional al operei drugiene premoscovite nu avea cum să nu se transforme în dialogul antonomic. Mea culpa, maximalismul romantic nu mi-a permis să apreciez instinctul artistic al măiestrului...

Mesajul exegezei recente constă în recuperarea impulsurilor și motivelor intrinseci care-l conduceau pe Ion Druță la unica posibilitate de a riposta, prin apelarea la ingenuitatea limbajului esopic.

În atmosfera pe atunci mai liberală la Moscova decât la Chișinău, Ion Druță a înțeles că trebuie găsită imediat o modalitate subversivă de a spune lucrurilor pe nume. Asta l-a și îndemnat să plăsmuiască două tipuri de existență a neamului: cea care lăncezește în obscuritatea „socialismului evaluat” și cea care, sfidând realitatea obscură, alege înțelepciunea populară, permițându-i să trăiască sub cerul senin al arhetipurilor multisekulare. Important este faptul că anume ciudații, marginalii Ruța și Călin Ababii îi trezesc din somnul lor de moarte pe Tudor Mocanu, Pavel Rusu și Mihail Gruia, care au venit din același humus, însă nu au avut curajul să lupte pentru păstrarea integrității sale. Aceste confruntări a doi poli ce se resping și se atrag pare un apel la adresa a însăși poporului ce-și pierde glasul. Niciun alt scriitor din exURSS nu a pus în fața poporului său o oglindă demascătoare.

În perioada drugiiană înscrisă în vicisitudinile inerente ale oximoronului „refugi-exil” se întâmplă niște perturbări fundamentale ale harului său nepereche. Coborând din seninătatea mioritică, Ion Druță, periclitat de suferințele inerente exilatului, a înțeles că nu are cum să-și exprime sinele afectat decât dacă nu găsește noi modalități de factura dramatică, chiar tragică. Astfel el construiește o lume în care realitatea încorsetată în dogmatismul ideologiei comuniste se înfruntă cu cea perenă a visul împlinirii rostului major al omului pe pământ, pentru care se sacrifică ciudații vremurilor turbure.

Pentru a-și argumenta poziția, Ion Druță apelează la rosturile paradigmei seculare a rolului bufonului. Dacă continuăm să medităm în cadrul „identității rănite”, conștientizăm imediat: nelumiții, ciudații își păstrează intactă identitatea, chiar dacă sunt periclițați cu diverse cataclisme ale vieții, iar cei angajați în structurile statale devin martirii inevitabili ai sindromului „de a purta în sine viața unui străin” (Rebreanu 1995: 228). Harul

esopic i-a permis lui Druță să lanseze două categorii de eroi în plină opoziție – „homo naturalis” și cel „sub vremi”.

Perioada druțiană „înscrisă” în oximoronul refugiu-exil se manifestă pregnant prin necesitatea de a schimba nu numai mesajul și stilistică, ci și preferințele genuistice. Druță-scriitorul părăsește spațiul epic al romanului, pledând pentru o nouă simbioză – teatru – film, ce garantează din start operarea cu noi virtualități și criterii artistice.

În articolul „Dimensiuni cinematografice ale operei lui I. Druță” am lansat ideea: „Enigma discursului lui Ion Druță poate fi dezlegată doar prin introducerea conceptului de meta artă, concept care dezvăluie complexitatea viziunilor artistice, altoite deopotrivă atât pe arborele mito-folcloric, cât și pe cel cinematografic” [Plămădeală 2008: 380]. Astfel, prin liantul mit-film am consemnat polifonismul discursului druțian la intersecția arhaicului cu modernul. Iată de ce didascaliile – o modalitate de comentariu laconic, se îmbracă în hainele diverselor tipuri de montaj: asociativ, retrospectiv, introspectiv, care creează o atmosferă incredibil de cinegenică. Aici se clădește nu un spațiu informativ, ci unul confesional, care aduce în acțiunea scenică intensitatea trăirilor interioare ale protagoniștilor. Se observă că Ion Druță deține un evident har cinematografic care generează nu doar o armonie desăvârșită între limbajul cinematografic și cel teatral, ci și pasiunea căutării și regăsirii reciproce.

Să nu uităm că Ion Druță a scris scenarii cinematografice inspirate, dar a fost izgonit (sic!) din cinematografie pentru păcatul „necuviinței”. Se pare, totuși, că nostalgia filmului a emigrat în spațiul didascaliilor. Fenomenul artistului Ion Druță constă în sfârtecarea caracterului ilustrativ și secundar al didascaliilor tradiționale, investindu-le spațiul revelațiilor al spiritului personajelor, dar și al examenului de conștiință a celor ce au cedat...

Deși viața era prezentă în cele mai cotidiene amănunte ale existenței umane, în subtextul imaginii reale se aciuă o simțire lirică debordantă prin exuberanta sa duioșie, care parcă nu avea nimic în comun cu narațiunea ca atare, dar învăluia subiectul concret într-o atmosferă de o înaltă ținută poetică și confesională a „setei de eternitate”. Modalitatea de a pune totul pe balanța *Illo tempore* evoluează fulgerător în perioada „dezghețului hrușciovist”, devenind o cumpănă dramatică a fervorii „renașterii etnice”. Cum altfel s-ar putea explica sensul oximoronic al construcției subiectului în piesele-ecou al paradisului pierdut: de la muncile de câmp și vinderea recoltei la destăinuirile răscolitoare ale personajelor, care au fost damnați să se despartă de păsările tinereții, de copacul copilăriei, de tărâmul Doinei, de străvechea Clopotniță, deci să trăiască fără suflet.

Or, profunzimea filozofică și prospețimea fascinantă a imaginii vieții se datora reînvierii arhetipurilor, simbolurilor, miturilor, venite din spațiul ancestral al spiritualității românești. Astfel, opera lui Ion Druță polemizează tacit cu ideologia comunistă, care îl desparte pe omul de trecutul istoric, de tradițiile culturale, de religie, lăsându-l în glaciala singurătate a unui orfan spiritual.

În dorința sa arzătoare de a le aminti oamenilor de trăirile sufletului uman, discreditat de morala sovietică în calitate de o rămășiță burgheză, Druță și-a clădit în interiorul templului creației sale mitul ontic al Mioriței, care a impulsionat cristalizarea unui inedit univers artistic la toate straturile ideatico-estetice.

Arhetipul ciobanului mioritic stă la originea precumpănirii în opera druțiană a unui distinct tip de erou – eroul nostalgic, o versiune etnică a personajului romantic, ce-și

manifestă mesajul altruist prin ascensiunea spirituală și prin efervescență aspirației spre ideal, spre absolut, determinând ponderea structurilor monologice și caracterului elegiac al confesiunii lirice. Talentul vizionar al scriitorului creează o simbioză inedită a tipologiei eroului care îmbină aparențele unui marginal cu aspirațiile nobile ale eroului spiritual, deoarece ambele categorii își demonstrează firea rebelă optând pentru libertatea absolută. Devotamentul pătimaș al mitului visului romantic îi caracterizează implicit pe marii sihaștri ai culturii: Don Quijote, Hamlet, Demon, dar și ciobanul mioritic, Ruța, Călin Ababii, Veta, Horia.

Ca orice spirit neoromantic și acești eroi, mereu în opoziție cu actualitatea imediată, se înstrăinează de viață, devenind invariabil niște neadaptati, niște marginali, niște „nelumiți”, sugerând astfel perenitatea neamului anume prin relevațiile soluției și catharsisului mioritic.

Simțind în profunzimile spiritului său cutezător că are o misiune secretă de a lupta cu uitarea întru triumful memoriei, Ion Druță a înțeles că nu are cum să-și realizeze crezul spiritual în RSSM bodiulistă, primul emigrând la Moscova. Datorită excepționalei sale intuiții însă, tot el a dezvrăjit mitul supraviețuirii sufletului etnic nealterat în cadrul exilului răsăritean.

„Sfânta sfintelor” – piesa de vârf a perioadei s-a dovedit a fi nu numai o spovedanie a lui Ion Druță, ci și una a regizorului Ion Ungureanu, și a compozitorului Eugen Doga. Moldova părăsită, întruchipată succesiv de Doina, mătușa Ruța, Călin Ababii, rămânea pentru ei o icoană, un spațiu sacru, însă în subconștient ei își dădeau seama că o privesc și cu ochii unui Pavel Rusu ori Mihai Gruia, adică din exteriorul efemer, nu din interiorul peren. Excepționala expresivitate în redarea zbuciumului interior al personajelor titulare, accentuată de Ion Ungureanu până la dimensiunile unei tragedii, ascunde în subtext drama celor trei coautori ruți de baștină. Și un Ungureanu, și un Doga, aidoma lui Druță, îi extrapolează protagonistului spectacolului, spre abolire, unele stări de spirit de esența tragică. Ei încă sper că vor găsi drumul de întoarcere, cum s-a întâmplat cu Mihai Gruia, la Sălcuța copilăriei. Or, ei ispășesc vina față de țara lăsată de ei de izbeliște... Sentimentul vinei, chiar dacă nu sunt vinovați sau se cred nevinovați, sălășluiește și în sufletele coautorilor.

Existența între două culturi și două istorii se soldează inevitabil prin imanența opțării în favoarea uneia dintre ele. Inițial, Druță depune un efort considerabil de a-și altoi creația la confluența a două universuri etnoculturale. Acest spectru dublu se reliefează în „Întoarcerea lui Tolstoi”, scrisă de Ion Druță la sfârșitul anilor '60. Tolstoi în viziunea lui Druță apare ca un înțelept blând, o personalitate care și-a depășit etapa moralizatoare a ultimelor scrieri, accedând în sfera superioară a opțiunilor spirituale. Fără să exagerăm, am putea conchide că introducerea în cultura rusească a modalităților metaforice și simbolice ale desfășurării subiectului, precum și a filosofiei naive a sufletului etnic produce un efect uimitor. Or, făptura lui Tolstoi, în viziunea druțiană, se relevă în ipostaze nebănuite și manifestări nemaiauzite.

S-ar putea presupune că Ion Druță, prin parabola lupului hăituit, regăsește coordonatele dintre destinul geniului rus și cel al basarabeanului exilat, accentuând condiția eternă a artistului pribeag. O asemenea pătrundere în spațiul altui suflet etnic prin intuițiile și revelațiile propriei spiritualități nu se vor mai repeta însă.

Problema discordanței de fond ține de bine-cunoscutul eticocentrism al culturii ruse și esteticocentrismul spiritualizând al celei românești, în varianta basarabeană. Or, Constantin Noica atenționează: „Cei ca au văzut morala acolo unde era spiritualitatea n-au înțeles nici ce este, nici ce poate fi înăluntru lumii românești, cel puțin pe linia prelungită în cultură a orientării noastre țărănești și populare” [Noica 1991: 35]. Indubitabil, Ion Druță, după Sadoveanu, este cel mai adânc implantat în tiparele originare ale dimensiunii mitofolclorice ale discursului artistic românesc. Din acest punct de vedere, prima etapă moscovită a lui Ion Druță (dar și a lui Emil Loteanu, Eugen Doga, Ion Ungureanu etc.) se raportează exemplar la această legitate ancestrală, deoarece ei sunt nativ fascinați de soluția mioritică a armoniei, nu de cea a „rupturii” obsedante în cultura rusă.

Fenomenul druțian este plămădit pe solul estetic-spiritual basarabean. În celebra dramă *Casa mare* tratarea inedită a unei probleme, considerate preponderent morală, a produs o adevărată revoluție în dramaturgia sovietică. Extrapolând situația duplicitară din sfera polemicilor moraliste în cea a virtuților spirituale, Ion Druță a dezvoltat soarta umană în coordonate ontologice revelatorii.

Întru argumentarea ideii noastre – conform căreia, fiind implementată preponderent în dimensiune spirituală, nu și în cea morală, cultura română are o deschidere mai pronunțată spre etern și cosmic, – îl cităm pe marele filosof rus Mihail Bahtin care propune o delimitare de esență între moral și spiritual. Astfel, filosoful atestă: „Principiile spirituale (libertatea interioară, ponderea umanului, conștiință, dreptate) sunt categorii universale și imuabile... Spiritualitatea se cristalizează întotdeauna în interiorul personalității, reprezentând principiul și modalitățile existenței indispensabile de conținutul „eului”. Moralitatea însă ține întotdeauna de interese de grup (naționale, religioase, de clasă, de breaslă), reprezentând un sistem închis de norme și reguli, adus din exterior, care limitează libertatea opțiunii” [Бахтин 2002: 11].

O idee la fel de sugestivă a lui Mihail Bahtin consolidează concepția noastră referitoare la simbioza inedită a tipologiei eroului druțian, care îmbină manifestările unui marginal cu aspirațiile nobile ale eroului spiritual. Astfel, Bahtin relevă următorul paradox: „A reacția în concordantă cu morala existentă înseamnă a fi bine adaptat societății. A acționa în funcție de criterii spirituale înseamnă adesea a fi condamnat de societate, a fi într-un permanent pericol de a pierde libertatea, uneori chiar și viața” [Бахтин 2002: 13]. Anume marginalii lui Ion Druță – Vasiluța, Ruța, Călin, Simion, Ecaterina mică, Păstorul sunt, cu adevărat, ființe libere, împlinindu-se ca personalități. Tudor Mocanu, Pavel Rusu, Mihai Gruia, urmând morala timpurilor vitrege, se plasează inopinant în tagma „sufletelor în ceață”. Astfel se produce răsturnarea temerară a valorilor, în urma căreia eroii proclamați de sistem se transformă în antieroi, iar antieroi blamați de regim în eroii salvatori râvnind la reabilitarea eternului omenesc.

Or, personajele druțiene, prin frenezia avântului spiritual, sfârtecă obscuritatea stăgării prin revelațiile visării și elanului altruist în calitatea de cele mai importante virtuți ale omenirii. În anii '70 atât eroii de factură identitară cât și mesajele spirituale găzduite în sferile înălțătoare ale neoromantismului, își amplifică ponderea în creația teatral-cinematografică a lui Druță.

„Doina”, iar mai târziu „Păsările tinereții noastre”, „Frumos și sfânt”, „Plecarea lui Tolstoi”, „Horia” respiră aerul cinematografic și mai pregnant, ceea ce se remarcă în spe-

cial în ponderea rolului didascaliiilor în dramaturgia lui Druță, care prin juxtapunerea unor principii ale montajului paralel cu cele ale montajului retrospectiv și introspectiv se transsimbolizează în ipostaza unor micronuvele ale vorbirii interioare prin expresivitatea plastico-metaforică. Anume didascaliiile trezesc asociații tot mai sugestive cu secvențe cinematografice, generând efectul „filmului în teatru”. Fenomenul este determinat și de imposibilitatea realizării virtualităților cinematografice, Ion Druță extrapolându-și nostalgia filmului în spațiul dramaturgiei.

Astfel sensul major al frământărilor marelui Tolstoi se decodifică prin paralela copleșitoare dintre destinul implacabil al Artistului și cel al lupului pribeag, iar trecerea în neînțelegere a lui Pavel Rusu depășește cadrul serial, integrându-se în cel cosmic prin participarea vuietului văilor (o altă expresie a principiului montajului laitmotiv). La fel de sugestiv, de o semnificație confesional-cathartică se infiltrează în osatura dramei „Frumos și sfânt” „vorbirea interioară” a protagoniștilor în umbra copacului din copilărie – salcia. Modalitățile alegorice de a consemna clipele revărsării inimii denotă o particularitate fascinantă a caracterului național, venită dintr-o filozofie a vieții – pudoarea în exteriorizarea sentimentelor și trăirilor. Întru a da glas poporului său, Druță, cu o dârzenie pătimașă, extrapolează în spațiul scenic valențele confesionale ale naturii însuflețite și rostitoare, ce fascinează prin racursurile cinematografice. Astfel, el inaugurează imperativul anihilării convenționalismului teatral prin asimilarea din poetica filmică dezmarginirea spațiului și a timpului. Prin această sfidare a unor legități tradiționale ale artei scenice se proliferază fenomenul revoluționării drugiene a limbajului teatral prin virtualitățile duble ale efectului cineteatral. Or, nu e vorba de impactul unei arte asupra alteia, ci de o coexistență ambivalentă a universurilor spirituale de o factură distinctă. Or, anume această capacitate nestăvilă a gândirii artistice drugiene de a zbura peste specii și genuri generează farmecul irezistibil al creației sale. Dorul drugiian de arta filmului anume în prima perioada a refugiului- exil vine din profunzimele unui suflet răvășit, care își poate salva harul doar prin omneprezența confesiunii, care străbate ca o a două voce artistică spațiul scenic.

Arhitectonica contrapunctică, tot mai pregnantă, ce determină chiar transformările structurale ale poeticii pieselor drugiene, se datorește în mare parte virtualităților psihanalitice ale limbajului cinematografic.

În plăsmuirile sale din anii '70-'80 se instaurează un univers bipolar – un spațiu sacru în care dăinuie virtuțile și aspirațiile ancestrale și unul profan, ostil purității spirituale și creativității estetice a neamului. În subtextul creațiilor sale, ca și în sufletul uman, se produce lupta crâncenă între sacru și profan, lumină și întuneric, dragoste și ură, memorie și uitare, iar personajele se divizează în ctitorii identității și cei slabi de înger, care s-au lăsat păcăliți de vremelnicia sloganelor sovietice.

Și dacă primele creații literare ale lui Druță au afinități pronunțate cu genurile poetice – elegia și balada, „Doina”, „Păsările...”, „Frumos și sfânt”, „Horia” se structurează aidoma dramelor cinematografice, axate pe principiul contrapunctic, îmbogățit de potențialul confesional și irepetabil al montajului intro și retrospectiv și cel asociativ.

Fiind un exponent elocvent al revalorificării mitologiei autohtone, Druță purcede el însuși la creația mitică, care se infiltrează în discursul modern și prin revelațiile sinergiei celei de a șaptea artă.

O rezonanță nepremeditată a acestor discursuri se explică printr-un fenomen pe atunci neînțeles nici de autori înșiși, nici de spectatori. Evocarea virtuților spirituale etnice ale unui neam se situa în ipostaza de cenzură milenară, care dezvăluia hăul dintre eternitatea valorilor general umane și postulatele moralei sovietice. Putem să ne mândrim că anume Ion Druță primul a tras clopotele alarmei, dezvăluind criza umanului în piesele sale de referință – „Doina”, „Păsările tinereții noastre”, „Frumos și sfânt”, „Horia”. Cinghiz Aitmatov a fost acela care, prin mitul mancurtului, a scos la lumină consecințele devastatoare ale trădării de neam. În cele din urmă Tenghiz Abuladze, prin tragedia cinematografică „Căința”, a indicat unicul drum al mântuirii. Îndrăznesc să emit ipoteza că anume acești monștri sacri ai „culturii sovietice multinaționale” au pus degetul pe rană, semnând un diagnostic funest al sistemului inuman.

P.S. Fenomenul dârzeniei artiștilor diasporei moldovenești de la Moscova a semnalat nepremeditat un al doilea pisc al harului inovator al „renașterii etnice” în RSSM, care demonstrează forța spiritului și sufletului ca o valoare indestructibilă. Bucurându-se de un succes nemaîntâlnit nu numai în cadrul exURSS, ci și în străinătate, artiștii din diasporă, fără să știe poate, erau îmbătați și de sentimentul mândriei naționale pentru faptul că, schimbând coordonatele geografice, nu au trădat credo-ul romanticilor al priorității tămăduirii lumii prin artă. A fost de fapt o renaștere după moartea inițiatică, o revenire la vetrele strămoșești cu noi ofrande ale creativității neamului.

#### **Referințe bibliografice**

- Eliade 1996:** Eliade M. Literatura diasporei. Craiova: Macedonski, 1996.
- Noica 1991:** Noica C. Pagini despre sufletul românesc. București: Humanitas, 1991.
- Plămădeală 2010:** Plămădeală A.-M. Destinul intelectualului basarabian între refugiu și exil. În: Arta 2010, pp?
- Plămădeală 2008:** Plămădeală A.-M. Dimensiuni cinematografice ale operei lui I. Druță. În: Fenomenul artistic Ion Druță. Col. Academica. Chișinău: S.n., 2008.
- Pollak 1998:** Pollak M. Viena 1900. O identitate rănită. Iași: Polirom, 1998.
- Rebreanu 1995:** Rebreanu L. Opere alese. Vol. III. București: Editura pentru literatură și artă, 1995.
- Бахтин 2002:** Бахтин М. Философия поступка. Севастополь: Метрополь, 2002.

#### **Date despre autor:**

**Ana-Maria Plămădeală**, doctor în studiul artelor, cercetător științific principal, Institutul Patrimoniului Cultura (Chișinău, Republica Moldova)

**E-mail:** anamaria.plamadeala@mail.ru

**ORCID:** 0000-0002-5861-0624

# MODALITĂȚI DE INTERPRETARE CINEMATOGRAFICĂ A OPEREI CREANGIENE (în baza filmelor lui Ion Popescu-Gopo)

Violeta TIPA,  
Institutul Patrimoniului Cultural

## Methods of film interpretation of Creanga's works (based on Ion Popescu-Gopo's films)

The Romanian director Ion Popescu-Gopo (1923-1989) periodically turned his attention to the works of Ion Creangă, deciphering and interpreting in his own way the motifs and characters, which are so original and full of fascination. In his films, we detect an increasingly daring involvement in the ideational approach, as well as a distancing from the original subject. If "Povestea lui Harap Alb/The Tale of Harap Alb" is rendered in the formula of a fairy tale within a fairy tale, starting from the idea of a game: where the name of the film *If I Were... Harap Alb* (1965) comes from, and the main character found himself in the situation, when he has to overcome the same difficulties, then in the following films the director includes more obvious changes.

"*Povestea porcului/The Pig Story*" turns it into *Love Story* (1977), replacing the pigskin with an alien's spacesuit. The message of the tale "*Fata babei și fata moșneagului/The old woman's girl and the old man's girl*" can be found in the story of the two contemporary little girls in *Maria Mirabela* (1981).

In the last film "*Rămășagul/The Bet*" (1985), inspired by the tale "*Punguța cu doi bani/The Purse with Two Coins*", the director gathers characters from the most diverse tales in a carnival, confusing their paths, clashing and challenging them to take unexpected actions. Obviously, Gopo plays "with Creangă's tales", entering an artistic-stylistic competition with the great Disney, as well as in a competition of ingenuity and spirituality with the author of the tales himself - Ion Creangă.

**Keywords:** Ion Creangă, Ion Popescu-Gopo, tale, interpretation, film.

Regizorul român Ion Popescu-Gopo este printre puținii cineaști care și-a propus să „traducă” în limbaj cinematografic din opera clasicului literaturii noastre Ion Creangă. Gopo este atras de frumusețea lumii pe care o redă în *Amintiri și Povești*. Fiind unul dintre autorii îndrăgiți al regizorului, își va asuma valorificarea operei prin mijloacele limbajului cinematografic. În contextul apelării la operele literaturii, critica menționa: „...impulsul cineastului de a adapta rezidă în dorința de a insufla operei litere, mai exact de a-i da consistență materială, a o obiectiva. El ar vrea să vadă aieva, ceea ce în timpul lecturii văzuse doar cu ochii minții, ar vrea ca lumea de ficțiune să prindă carne, personajele să vorbească și să se miște cu iluzia realității, spațiile deschise să fie prezentificate. De altfel, el caută ceea ce căutase și scriitorul, dar dispunând de alte mijloace” (Ionaș : 146).

Or, transferarea textului literar într-un alt limbaj ce ține de dimensiunea spațiului și a timpului solicită multă fantezie și ingeniozitate de care nu este lipsit Gopo. Iar această



interpretare de către regizor a textului în imagini audiovizuale este și o viziune personală asupra poveștilor crengiene, care în ultimă instanță devine o nouă creație, un „text vizual” nou.

### *De aș fi... Harap Alb* (1965)

Prima apelare la opera humuleșteanului a fost „Povestea lui Harap-Alb”, una dintre cele mai semnificative creații ale scriitorului. Într-un interviu, Gopo comenta ideea filmului: „...am construit o poveste secundă, pe sub aceea a lui Creangă, sondând în toate părțile, pentru a descoperi de unde vin firele basmului care nu-i deloc atât de simplu cum pare. Și mai sunt și alte noduri foarte complicate, încifrate, ermetice aproape prin semnificațiile lor, cum se întâmplă și în celelalte povești ale humuleșteanului...” (Sava 1985 : 28).

Pentru a descifra însemnele basmului, Gopo merge pe formula „basmului în basm”, urmărind pe parcurs două linii de subiect: a poveștii propriu-zise a lui Harap Alb, pe care o povestește împărăteasa copiilor săi, și a doua – cum s-ar proiecta povestea în viață sau, mai bine spus, în visul feciorului mai mic, care, deși cunoaște „povestea pe din afară”, totuși cade în cursa Spânului.

Aceste două linii de subiect se împletesc reciproc. Firul poveștii, țesut de Împărăteasă (actrița Eugenia Popovici) fiilor săi, anticipează evenimentele principalei linii de subiect. Regizorul introduce elemente noi, ce completează și întregesc istoria Craiului și a familiei sale.

În pregeneric dintr-o ceață, ce treptat dispare, se profilează împărăția Craiului, unde are loc testarea celor trei feciori ai săi, care își demonstrează abilitățile, ținând cu arcul într-un măr. Apogeul este nimerirea cu săgeata în inelul din mijlocul fructului. Spre regret, fiul cel mic nici pe departe nu atinge ținta – fapt ce-l afectează pe Crai. Această primă încercare, la care sunt supuși feciorii Craiului, parcă ar înlocui fraza de început a mai multor povești populare, unde împăratul avea trei feciori, dintre care cei doi mai mari erau pricepuți la toate, iar cel mic – era prost.

Deși scriitorul nu face diferență dintre fii Craiului, regizorul merge pe calea basmului tradițional, unde cei doi erau vrednici, iar mezinul nu e bun de nimic: nici agerime, nici abilitatea de-a mânui arcul, dar și prin reacția la strigătul Craiului, ce-l sperie încât nu nimereste ușa, se împiedică și cade...

Regizorul Ion Popescu Gopo a recompus „Povestea lui Harap Alb” după legile cinematografului, dar și ale basmului tradițional, renunțând la unele scene din carte, care nu aduc nimic nou în dramaturgia filmului sau în evoluția lui, completându-le cu altele, ce îmbogățeau și intensificau dramaturgia filmului, oferind totodată și unele explicații.

A doua încercare Craiul (actor George Demetru) le-o organizează fiilor când aceștia pornesc la drum. Pentru a fi sigur că la cârma împărăției fratelui său va fi cel mai vrednic dintre fii, el le iese în cale în pielea de urs. Ursul, acel animal destul de frecvent în poveștile populare, este un simbol al puterii, fertilității, sănătății. „Ursul se prezintă ca erou civilizator, strămoș totemic, stăpân al lumii de jos, geamăn zoomorf al omului, ocupând un loc intermediar între animalitate și umanitate” (Evseev 1994: 195). Nu e întâmplător nici prezența celor doi urși pe blazonul familiei. Fiii cei mari se întorc acasă, dezicându-se de împărăție. Atunci, după legile poveștilor, la drum pornește cel mic, cel care nu se înscrie în standardele curții. Deși scriitorul, prin postura de personaj principal,

îl apropie de un Făt-Frumos din poveștile populare, în film el nu e chiar atât de curajos precum Făt-Frumos despre care Călin Căliman scria: „...e cam prostuț și cam fricos, mult mai indecis, mai lipsit de siguranță, decât inamicul său pe viață și pe moarte, Spânul (Cristea Avram) un tip fermecător...” (Căliman 2011: 208).

Nechibzuința sa o urmărim chiar din secvența întâlnirii cu ursul: ajungând la pod, vede pe malul opus un urs, exclamă „O-o, taica!” și, trecând prin apă, cade de pe cal, iese și se năpustește asupra animalului, strigând „Tăticul!”, fiind sigur că se luptă cu taică-său. Toate acestea le urmărește Craiul deghizat, strigându-i: „Ăl mic, sunt aici!”. Din încăierarea cu ursul iese speriat, dar părintele îi simte curajul. El primește binecuvântarea părintelui de a pleca spre împărăția lui Verde Împărat, fiind convins de ajutorul pe care-l va primi din partea calului său năzdrăvan. Și pentru a fi recunoscut de Verde Împărat îi dă jumătatea de stema familiei.

Regizorul construiește filmul pe câteva evenimente nodale: de la testarea abilităților, încercarea fiilor, ajutorul dat fiului cel mic de către Sf. Duminică, întâlnirea cu Spânul, căderea în robie, încercările la care sunt puși de către Roșu Împărat și revenirea acasă cu fata împăratului.

O atenție deosebită Gopo acordă întâlnirii fiului cel mic al Craiului cu Spânul și transformarea lui în Harap Alb. Prima întâlnire are loc la un lac, unde se oprește să-și potolească setea: din apă apare un individ în care îl intuiește pe Spân. Deși crăișorul știe povestea și sfatul părintelui, totuși, când drumurile încep să se încălcească, el va încălca cuvântul. Regizorul redă într-o singură secvență. În film avem același decor teatral (scenografie Ion Oroveanu) de poveste, în care drumul apare ca un cerc vicios, doar tropăitul copitelor indică la o mișcare, de fiecare dată revenind la locul unde l-a întâlnit pe Spân. A treia oară Spânul se oferă singur să-l conducă pe fiul Craiului la Verde Împărat. Drumul celor doi este lung și trece printr-un fost câmp de luptă, unde fumul pârjolului încă dogora în aer, o mulțime de spânzurători și roți împânzesc locul, unde avuse loc, după spusele Spânului, „un măcel”. Harap Alb comentează această „privești tristă”: „Nu prea e vesel pe aici...”, preluat de Spân: „E chiar trist... e locul unde a fost un măcel (...) de roți erau legați și ridicați spre soare să moară de sete...”, iar la masa rămasă, încă plină de tacâmuri, „au sărbătorit victoria bând vin roșu în lac de sânge”. Pentru Harap Alb toate acestea sunt basme, pe care le-a auzit în copilărie. Tot aici are loc și lupta între cei doi, când fiul Craiului din fugă sare drept în fântână: căci de ce te temi, de ceea nu scapi! Pentru a-și păstra viața, el acceptă rolul de sluga Spânului, primind botezul cu numele de Harap Alb și, jurându-i credință până la moarte, îi oferă și stema.

De aici vor începe încercările pentru fiul Craiului – și sălături din grădina ursului, și capul cerbului bătut cu nestemate, care rămân după cadru. Regizorul se axează pe cea mai primejdioasă încercare, dar care e cea mai spectaculară – de-a aduce fata Împăratului Roș. Evident că și Împăratul Roș îi va pune la o serie de încercări pe care nu le vor putea trece fără ajutor. În cale îi întâlnește pe Gerilă, Flămânzilă, Sărilor, Ochilă, Păsărilă...

Una dintre secvențele cele mai semnificative ancorate în tradiția națională este scena ospățului pantagruelic la Roșu Împărat (actor Emil Botta), care îi încearcă mai întâi în luptă cu străjerii săi, apoi o noapte într-o casă încinsă și cu masă: „Dar dacă nu veți fi buni mâncători și buni băutori, arunci voi porunci să vă taie capetele!”. Masa plină de bucate, vinul curge gărlă, doar că mai lipsesc lăutarii. Astfel, Harap Alb se adresează Împăratului:

„Măria ta! E o datină străveche, să ne cânte la ureche. Cu muzică merge mai bine...”. Vin așa-zișii lăutari ai Împăratului Roșu (acei străjeri cu cagule roșii pe cap și legături de piele bătute-n ținte argintii) și încep să îngâne un cântecel despre „Iarna vine, vine.../frigul crește tot mereu.../păsărica-rica.../Cip-cirip...”, la care ceata lui Harap Alb reacționează, alungându-i și luându-le locul: Flămânzilă (Mircea Bogdan) transformă clavisinul în țambal, iar Sătîlă (Florin Vasiliu) ia vioara și încep un cântec de pahar despre viață...: „... când se duc oltenii în piață,/ ca la patru dimineată/ fire-al să fie de viață/ că-i subțire ca o ață/ tragi de ea și zici că ține/ Și s-a rupt când ții mai bine...”. (versurile cântecului de pahar de Jak Fulga și muzica de Henri Mălineanu).

Ultima încercare – cu cele două fete la care crăiasa albinelor nu-l va putea ajuta și din motivul că a fost prinsă de Spân, dar și din cauza că Harap Alb a uitat povestea... În ajutor îi vine chiar fiica Împăratului, care îi face semn cu un fir din franjul luat din costumul lui. Finalul se așteaptă să fie fericit ca în toate poveștile, dar happy-end este doar în visul lui Harap Alb, care a adormit în tronul împărătesc...

Semnificativă este chiar intenția scriitorului în crearea unei povești în care să se oglindească întregul univers „...Din toată mulțimea asta de povești cu Făt-Frumos – zicea el (Ion Creangă – n.n.) – ar trebui făcută o singură poveste, în care Făt-Frumos să aibă toate însușirile și apucăturile tuturor Feților-frumoșilor și să ia cu dânsul pe toți Sfarmă-Piatră și Sfarmă-Lemne și câte dihăanii și băhăhăanii toate și să facă toate isprăvile și năzbâtiile pe care le fac printre atâtea povești”. De altfel, în „Povestea lui Harap Alb” autorul a adunat din cele mai diverse personaje preluate din folclorul popular.

„Cine citește pe *Harap-Alb*, vede foarte bine că această poveste este o sintetizare din atâtea alte povești asemănătoare cu isprăvile lui Hercule. Ba mai sunt și invențiuni și completări ale lui proprii, cum e de pildă: Păsări-lăți-lungilă...” (Speranția 2006: 110).

Din această idee, posibil, s-a inspirat și regizorul Ion Popescu-Gopo, care în ultimul său film, creat în baza poveștii „Punguța cu doi bani” a lui Ion Creangă, adună cele mai diverse personaje, prezentându-le într-un întreg caleidoscop din pregeneric în târgul din centrul localității. Le regăsim printre vânzători, țărani, artiști, circarul cu numărul său senzațional (cu aruncarea cuțitelor), copii etc.

### ***Rămășagul* (1986)**

Ion Popescu-Gopo, de data aceasta, va merge pe calea intertextualității, apelând atât la universul poveștilor noastre populare, cât și la filmele sale anterioare. „Strategia aducerii la zi a basmului nu se bazează numai pe deplasarea cadrului acțiunii de la țară la oraș, atmosfera iarmarocului fiind un argument important de atracție, dar și pe amestecul de personaje arhetipale și situații din alte povești” (Duma 1997: 35). În acest context se pronunță și Magda Mihăilescu, menționând „intertextualitatea gopistă” ca una dintre principalele delicii ale filmelor autorului. Am putea confirma că regizorul cu acest film intră pe teritoriul postmodernist, confirmat de pregenericul filmului, unde subiectul poveștii este expus *in nuce* – un caleidoscop al personajelor pe cântecul *Inimaginabil*, interpretat de Angela Similea.

Regizorul structurează filmul în câteva fire narrative. Pentru început, Gopo își propune să contureze noi identități ale cunoscutelor personaje din povești (sau /și filme), structurându-le în perechi, începând de la tradiționalul cuplu: baba și moșneagul, care

formează o familie patriarhală, unde baba (Draga Olteanu-Matei) crește o găină, iar moșneagul (Ion Lucian) meșteștește cocoși din tablă pentru acoperiș. Or, găina babei și cocoșul de tablă formează a doua pereche de personaje. Apoi vor urma: Zâna Bună, fermecată (Angela Similea), care are grijă ca poveștile să-și mențină parcursul său tradițional, și este măritată cu Zmeul Zmeilor (Florin Piersic), care, la rândul său, nu se poate conforma cu înfrângerile și tot încearcă să-l bată pe Făt-Frumos („...la basmul următor, îl bat de-i sar capacele”). Evident că nu lipsesc nici cele două personaje din mitologia românească, Făt-Frumos și Ileana Cosânzeana. Altă pereche o formează cei doi tâlhari păguboși, care mereu nimeresc în situații defavorabile; cei doi îndrăgostiți – fata circarului fioros și muzicantul. Drumurile și destinul acestor personaje ramifică linia de subiect, ce se intersectează cu cea a rămășagului încheiat de moșneag pe o punguță cu doi bani de aur. Pe lângă aceste perechi, în film sunt prezente și alte personaje mai mult sau mai puțin implicate în drumul lung al pungii: circarul fioros, care tot încearcă să-i despartă pe îndrăgostiți; crâșmărița, scriitorul, care, după ce ascultă povestea moșului, cumpără un cocoș de tablă etc. și, desigur, Cocoșul hibrid – jumătate pui, jumătate tablă, despre care însuși regizorul spune: „...Ar fi fost prea naiv să fac un cocoș obișnuit, care, la rândul lui, să facă ceea ce face, neobișnuit, cocoșul din basm. N-am putut să procedez ca într-un desen animat sau ca în teatrul de păpuși...” (Sava 1985 : 29). Astfel, cocoșul va fi creat o păpușă în volum (sculptura căruia a fost executată de Enache Hărăbor, iar cizelare de Ion Ușurelu), și animat de însuși Ion Popescu Gopo. În film au fost combinate filmările actorilor, desenele animate și cocoșul în volum.

Deși filmul e departe de povestea originală, motivul ei devine un motiv al filmului, începând cu pregenericul în care se relatează pe scurt subiectul viitorului film, ce se încheie cu o trimitere la povestea lui Creangă: „*Dar povestea se termină frumos, aproape ca-n basmul lui Ion Creangă*”. Întâlnirea moșneagului cu scriitorul în hanul „La șapte cocoși” ne sugerează întâlnirile lui Creangă cu Mihai Eminescu la Bolta Rece și încurajarea lui să scrie povești, ceea ce face și moșneagul, povestindu-i scriitorului povestea cocoșului său năzdrăvan jumătate tablă, jumătate pui, rezultatul dragostei dintre găina babei și cocoșul de tablă... Povestea propriu-zisă „Punguța cu doi bani” o povestește circarul fiicei sale înainte de somn...

După cum menționează exegeții, regizorul de data aceasta nu încearcă să descifreze semnificațiile incluse în povestea lui Creangă, *ci scoate la suprafață „ludicul în stare pură”*. Povestea crengiană devine un motiv pentru noi invenții și aventuri ale cocoșului hibrid, pornit în urma punguței... Gopo menționează că a folosit și în filmul *Rămășagul* aceeași tehnică și metode ca la filmele anterioare: „...Cocoșul găsește o pungă și nu întreabă a cui este. Zice doar în sinea lui: - E-a mea! Deci de la început, ar fi însemnat să pornim filmul greșit. Logic și moral este să dai punguța înapoi, celui căruia îi aparține...” (Sava 1985 : 29). De aici și necesitatea de a argumenta apariția punguței în rezultatul rămășagului propus moșneagului de către Zâna bună, fermecată. Iar moșneagul, căutând un ascunziș pentru punguță, nu găsește altceva decât s-o agațe de ciocul cocoșului de tablă de pe acoperiș.

Un vânt năprasnic îi smulge cocoșului punguța și de aici se implică cocoșul – jumătate pui, jumătate tablă – în readucerea punguței la locul ei, care devine o întregă aventură. Firul narativ al cocoșului îl duce pe urmele punguței, ca în basmul lui Creangă, nimerind în focul de armă tras de tâlhari, încât scapă punga pe un pod, unde o găsește

muzicantul și o pune în jocul de cărți. Iar toți banii câștigați de circar în joc îi înghite cocoșul, care este scăpat într-o fântână... Deși înghite toată apa: nu doar seacă fântâna, ci și marea. Pentru a demonstra dispariția apei, regizorul introduce diverse tertipuri: concomitent dispare și vinul din paharul și din sticla Zmeului... Cocoșului îi este milă de peștii (lumea acvatică este redată în imagini animate) din mare care mor fără apă și ...o varsă înapoi. Bucuria revenirii apei este întâlnită cu muzică și dansuri, întreg alaiul de pești și alte animale maritime îl conduc pe cocoș până la Zâna bună.

Pe parcursul filmului, regizorul introduce diverse secvențe „misterioase” create cu ajutorul efectelor tehnice: dispariția oamenilor din han în timpul întâlnirii moșneagului cu Zâna bună, fermecată; imaginea dublă a muzicantului în același cadru: el și „vocea sa lăuntrică” care-l încurajează („nu fi trist”, „a ta e lumea cu adevărat” etc.), precum și transformările de la sfârșitul filmului, când Zâna bună, fermecată, le îndeplinește tuturor dorințele: de la tâlhari dispar pistoalele etc., mai puțin soțului – Balaurului, care visează să-l biruie pe Făt-Frumos.

Gopo și în acest film revine la ideea de film muzical, invitând-o în rolul Zânei pe Angela Similea, cunoscută interpretă de muzică ușoară a anilor 70-80 ai secolului XX, care va interpreta cântecele alături de Anda Călugăreanu, Mirabela Dauer (*Dac-ai ști cât te iubesc* în duet cu Aurelian Andreescu), Aurelian Andreescu și Grupul 3T. Echipa de actori cu nume, precum Florin Piersic, Draga Olteanu, Ion Lucian, Iurie Darie vor conferi filmului un caracter irepetabil.

### ***Povestea dragostei* (1977)**

Gopo re-citește „Povestea porcului” a lui Ion Creangă din perspectiva secolului XX. Filmul este construit la intersecția poveștii tradiționale cu modernitatea. Debutase cu o babă (Eugenia Popovici) și un moșneag (Mircea Bogdan, care a jucat și rolul lui Flămânzila în *De-aș fi... Harap Alb*), care au trăit o viață și n-au avut copii, iar acum, la bătrânețe, își doresc un suflet care să le aline zilele rămase (dorința și-o exprimă prin cântec, tradiția românului de a-și cânta durerea), acest început de poveste este caracteristic pentru mai multe povești populare, dar și basme culte.

Regizorul inspirat și de tendințele timpului către cucerirea universului cosmic, a unor filme precum *2001: O odisee spațială* (1968) a lui Stanley Kubrick, înlocuiește pielea de porc cu scafandrul extraterestru, astfel schimbând radical chipul și originea personajului principal, venit dintr-o altă galaxie. Viitorul Făt-Frumos va crește în căsuța mică și sărăcăcioasă a moșnegilor. Iar regizorul ne prezintă crâmpoșele din viața lui: cum joacă fotbal cu moșul, umblă iarna la săniuș, sărbătorește ziua de naștere cu tortă și lumânări, cum moșul îl învață să scrie și să citească, iar mai târziu îl surprindem meșterind o căruță care merge singură etc.

În prima parte a filmului moșneagului îi revine rolul principal, încât regizorul decide să-i contureze chipul prin noi secvențe. El, ajuns la bătrânețe, poate și-ar accepta soarta, dar baba, obsedată de un copil, de un suflet oarecare, nu-l lasă în pace. Are și moșul slăbiciunile sale față de pahar, în care-și varsă amarul vieții. Inventează diverse tertipuri: ba bea cu paiul, pe care baba îl taie, ba ascunde sticla într-un lemn. Dar cel mai sigur este vecinul, care fierbe țuică, și la care vine să-și plângă soarta. Aici, încurajat de țuica din butoi, pornește către împărat (la „cuscu”) cu „pețitul”.

Cea mai spectaculoasă secvență din film este „pețirea fetei de împărat”, redată cu mult umor și ingeniozitate. Venirea moșului la palat cu tot alaiul de pețitori, precum e tradiția la români, cu lăutari, cu colaci, cu brad împodobit etc. Moșneagul declară că fiul său va face podul, demonstrând și documentul – o plăcuță pe care scrie: „Eu fac podul”, fapt ce-i înveselește pe curteni. Iar împăratul indignat îl trimite după fecior. Și aici are loc o răsturnare de situație: inițiativa este luată de moșneag, care după o mică ezitare îl provoacă cu întrebarea sa: „Feciorul meu se prinde să facă podul și dacă nu ne va plăcea fata? (...) Feciorul meu mi-a spus să mă uit biiine, că el nu se însoară așa cu oricine...”. Astfel, fetei de împărat i se organizează un întreg „casting”: dacă e frumoasă, dacă picioarele nu sunt strâmbe, dacă știe să gătească, în special, ouă fierte nici moi, nici tari... Și aici, moșneagul *găsește călcâiul lui Ahile*, motivând: „După cum gătește, nu știu dacă mai face podul...” și părăsește palatul. La toate acestea împăratul rămâne blocat, adresându-se împărătesei și fetei: „Și voi, ce stați? Da ce să facem? Fierbeți ouă!”.

Regizorul în această secvență, pe de o parte contează pe tradițiile populare, ce contribuie la îmbogățirea tabloului identitar al filmului, iar pe de altă parte satirizează unele forme arhaice ale tradițiilor populare. Gopo nu pierde nici o ocazie să introducă în structura filmică și elemente care ar produce zâmbet, precum: masa plină de ouă fierte; buzduganul legat de piciorul fetei împăratului, care a venit la mire; împăratul care-și pune casca, crezând că feciorul moșului este un cavaler în armură etc.

Gopo reface călătoria fetei de împărat spre Mănăstirea de ceară, ce nu mai trece prin păduri neumblate și pline de animale fioroase, ce ar aduce-o la Sf. Miercuri, Sf. Vineri și Sf. Duminică, care o înzestrează cu daruri pentru a putea atinge scopul. Locul celor trei fețe sfinte le-a ocupat Crăiasa zânelor, minunea minunilor, care are chip de o pasăre (!?). Și le indică drumul spre Mănăstirea de ceară.

Gopo își menține stilul său combinând imagini de desen animat în filmul cu actori. Astfel, fata de împărat în drumul său se întâlnește cu Cicy, un cioroi animat (care-l înlocuiește pe ciocârlanul șchiop), care îi întoarce fetei buna dispoziție prin cântecul său: „Hai zâmbește, căci pedeapsa e aproape de sfârșit/ și încă o dată, niciodată nu greși cum ai greșit, / pentru că înveți, înveți înveți...”. Împreună parcurg vesel și ușor drumul, zburând pe o scară „în înaltul cerului de ajungeau soarele cu picioarele și luna cu mâna” spre tărâmul fantastic, către Mănăstirea de ceară... unde hârca de bătrână este înlocuită cu Regina, care e mama tuturor fetelor și se căsătorește cu toți bărbații. Așadar, a doua parte a filmului se distanțează evident de basmul crengian, aducând nu doar noi linii de subiect, ci și un decalaj stilistic.

Critica românească, referindu-se la acest film, menționa: „Efortul cinematografului nostru de a păși pe tărâmul fabulosului, al basmului, al legendei, dă semne vădite de oboseală. În ultima vreme, au apărut doar un *Păcală* după Dulfu și o *Povestea dragostei* după Creangă: filme relativ decente, dar departe de a fi «revelatoare» pentru unicitatea expresivă a folclorului și a fantasticului nostru popular, filon prețios, și el, în direcția coagulării unui stil, dacă nu a unei «școli naționale»” (Potra 1979: 139).

**Maria Mirabela** (1981) este cel mai cunoscut film în spațiul nostru, fiind o coproducție cu studioul „Moldova-film” și „Soiuzmultfilm”, precum și o colaborare cu poetul Grigore Vieru și compozitorul Eugen Doga. În acest caz, Gopo și în calitate de scenarist

recurge la simbolurile poveștii: cuptorul – focul, fântâna – apa, părul/copacul – aerul, cărora le oferă chipul unor personaje desenate (formula îndrăgită de regizor) – broșcuța Oache, Omide și Scăpărici, care împreună cu cele două surori descoperă lumea și pe sine în drum spre Zâna Pădurii. Nu ne vom opri la această peliculă, care am analizat-o anterior (Tipa 2020: 185-191).

Gopo a abordat opera crengiană dintr-o perspectivă modernă, încercând să recitească poveștile, să le intuiască esența ascunsă, construind și niște parabole cinematografice. La fel, a „selectat” momentele mai „cinematografice” din opera lui Creangă, plasându-le la baza noilor creații. Multe secvențe le-a introdus de la sine sau le-a îmbogățit cu elemente-simboluri și metafore. Mereu s-a aflat în căutarea unui ritm cinematografic pentru poveștile lui Creangă. A reușit să exploreze toate componentele limbajului filmic (imaginea, muzica, efectele ) reușind să reanimeze opera literară, conferindu-i noi valențe artistice. Gopo a mers pe o cale nouă, neexplorată de nimeni până atunci, experimentând în domeniul limbajului cinematografic: îmbinând imaginile cu actori cu cele desenate, atingând un nivel înalt de interacțiune dintre aceste două limbaje diverse.

Evident, filmele lui Ion Popescu Gopo, realizate în baza operei lui Ion Creangă, rămân a fi un exemplu de interpretare cinematografică a operei crengiene.

#### Referințe bibliografice

**Căliman 2011:** Călin Căliman. Istoria filmului românesc (1897-2010). București: Contemporanul, 2011.

**Duma 1997:** Dana Duma. Gopo. București: Meridiane, 1997.

**Evseev 1994:** Ivan Evseev. Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale. Timișoara: Amarcord, 1994.

**Potra 1979:** Florin Potra. Profesiunea: filmul. Incursiune în timpul și spațiul cinematografului românesc. București: Meridiana, 1979.

**Sava 1985:** Valerian Sava. Mai întâi a fost imaginea. Interviu cu Ion Popescu Gopo. În: Almanah Cinema, 1985, p. 29.

**Tipa 2020:** Violeta Tipa. Magia filmului de animație. Chișinău: Epigraf, 2020.

#### Date despre autor:

**Violeta Tipa**, doctor în studiul artelor, cercetător științific coordonator, Institutul Patrimoniului Cultural (Chișinău, Republica Moldova)

**E-mail:** [violeta\\_tipa@yahoo.com](mailto:violeta_tipa@yahoo.com)

**ORCID:** <https://orcid.org/0000-0001-9930-8520>

# COORDONATE IDENTITARE ÎN MEDIILE TIPĂRITE DIN TRANZIȚIA POST TOTALITARĂ

Alexandru BOHANȚOV,  
Institutul Patrimoniului Cultural

## Identity coordinates in the printed media of the post-totalitarian transition

Analyzing identity issues in printed media, we will start from the phenomenon of “resistance through culture” in the Soviet period to the acquiring of “national consciousness” and the strengthening of cultural identity in post-communism. This investigative path involves the identification of relevant examples in the subject matter and issues addressed in the cultural press of the time (*Literatura si Arta/Literature and Art, Nistru/Bessarabia, Sud-Est Cultural/ Cultural South-East and Contrafort/Counterfort*), in book production (border literature - memoirs and diaries, autobiographical essays, various conversations, etc., but also in fiction books in which identity issues are presented). As a corollary to the stated thematic axes, the first two editions of the “*Colocviilor revistei Sud-Est/ South-East Magazine Colloquiums – „Teatrul în căutarea identității”/Theatre in search of identity, as well as “Cultura și integrarea europeană”/Culture and European integration* can be considered. We also aim to elucidate the identity tensions in the “odyssey of the struggle for the Romanian language” (Mihai Cimpoi), when the true national, linguistic and cultural identity of the Moldovans from beyond the Prut was put in brackets.

**Keywords:** identity, printed media, transition, cultural press, Romanian language.

Conceptul de „tranziție” (o trecere – lentă sau bruscă – de la o stare, de la o situație, de la o idee la alta – din Dicționarul Explicativ Ilustrat al Limbii Române citire) a devenit în anii '90 ai secolului XX una destul de des utilizată în fostele țări comuniste, inclusiv în lucrările de specialitate care au abordat domeniul culturii media. Conceptualizarea termenului de „tranziție” este consemnată într-o cunoscută lucrare lexicografică de specialitate și desemnează procesul de trecere de la sistemul comunist de structură socială (formă de guvernare, organizare economică etc.) la sistemul de tip capitalist – occidental.

Procesul de tranziție al fostelor țări socialiste este mult mai complicat decât se credea inițial, această schimbare a generat un număr mare de necunoscute și se întinde pe o perioadă mai îndelungată decât se anticipase. Autorii evidențiază, în mod special, două probleme majore: „a) înlocuirea sistemului politic totalitar bazat pe un partid politic unic, cu un sistem politic democrat, de tip multipartit; b) înlocuirea economiei de comandă, centralizate cu o economie de piață” [Anchete 2015 : 638]. În ultimul deceniu al sec. XX s-a produs o schimbare de paradigmă în viața politică, socială și culturală a tânărului stat Republica Moldova. A fost abolită cenzura, au apărut noi instituții culturale, s-au multiplicat canalele mediatiche, iar oferta cultural-artistică s-a diversificat. Îndelungata sciziune între așa-zisa cultură „înaltă” (elitară) și cultura „joasă” (populară, de masă) s-a diminuat, acest lucru fiind perceput de foarte puțini cercetători și analiști ai fenomenului cultural.



Nu mai puțin problematică și sinuoasă este tranziția postcomunistă în literatura românească din Basarabia, în care a fost semnalat un fenomen specific societăților în tranziție: **continuitate și ruptură**. S-a purces la o revizuire sau evaluare critică a producției literare din anii constrângerilor ideologice. Aceste concepte operaționale sunt analizate pertinent într-o teză de doctorat în filologie privind discursul criticii literare basarabene în tranziția post totalitară, dar ele pot fi extrapolate și la alte tipuri de discurs artistic. Astfel, pe parcursul anilor 1985-1991 în creația literară s-au manifestat două tendințe antinomice: de sorginte *ideologică* (a realismului socialist) și de sorginte *estetică*, inclusiv postmodernistă [Ivasășen 2019]. În primul deceniu al mileniului trei a fost publicat un roman excepțional de factură postmodernistă – *Hronicul Găinarilor ivit lumii de către domnia mea Aureliu Busuioc, gramătic* (2012, ediție definitivă). Această capodoperă s-a alăturat celor 4-5 romane importante din secolul XX: *Povestea cu cocoșul roșu* (1966) de Vasile Vasilache, *Zbor frânt* (1966) de Vladimir Beșleagă, *Povara bunătații noastre* (1970) și *Biserica Albă* (1983) de Ion Druță. Vom spune doar atât: iată un roman pe care ar trebui să-l citească toți românii basarabeni instigați de gândul nobil de a înțelege în profunzime – prin intermediul unei originale și captivante ficțiuni artistice – de ce li se întâmplă ceea ce li se întâmplă, în fond. Criticul Andrei Țurcanu: „HRONICUL GĂINARILOR... (un) roman-parodie a istoriei Basarabiei din ultimele două secole, narațiune-parabolă a hibridizării unui popor, a căderii sale în derizoriu și neant” [Țurcanu 2020: 173].

Într-un volum de publicistică politică și culturală, în care este radiografiată deriva societății moldovenești de la euforia actului de proclamare a Republicii Moldova drept „stat suveran, independent și democratic” (la 27 august 1991) până la readucerea la putere a guvernării comuniste (26 februarie 2001), scriitorul Vitalie Ciobanu relevă faptul reprobabil de *trădare a intelectualilor*: „Este adevărat că tonul schimbărilor politice la sfârșitul anilor '80, în Basarabia, l-au dat intelectualii. Elanul acelor zile mai stăruie în amintirea multora dintre noi: adunări incendiare la Uniunea Scriitorilor, articole de presă în care s-au rostit pentru prima oară public, după 1945, între Nistru și Prut, marile adevăruri despre identitatea moldovenilor, despre limba română și istoria națională. Am trăit un adevărat delir al recuperărilor, într-o perioadă când România încă mai gema sub regimul Ceaușescu. Atunci au ieșit în prim-plan câteva figuri: Gr. Vieru, L. Lari, D. Matcovschi, N. Dabija, M. Cimpoi etc., iar cel mai popular săptămânal devenise *Literatura și Arta*. Din păcate, intelectualii basarabeni n-au reușit să impună un program de transformări radicale ale cadrului politic, economic și social pe care să-l controleze” [Ciobanu 2005: 26-27]. Peste câțeva vreme, masele sărăcite au pus pe seama „limbii latine” necazurile materiale din anii '90 și au găsit de cuviință să-i acuze pe „scriitorii tribuni” de acel dezastru generalizat. Într-un fel, puterea neocomunistă i-a folosit pe intelectuali pentru a-i legitima în funcție, după care i-a transformat în „oile negre” ale unei interminabile tranziții.

În această problemă acută, deloc simplă, care ține de „trădarea intelectualilor” ori „trădarea cărturarilor” (preluând titlul controversatului volum al filosofului francez Julien Benda, publicat în 1927), a formulat un punct de vedere cumpănit, judicios și mult mai aproape de miezul adevărului Valentina Tăzlăuanu, eseist și critic de teatru, redactor-șef al revistei *Sud-Est Cultural*. Arătând că elementele catalizatoare ale mișcării de eliberare națională au fost totuși intelectualii noștri, dânsa concluzionează: „Nu există

nici un motiv să se pună la îndoială buna-credință a celor mai mulți dintre ei, care au înțeles să participe la o mișcare de eliberare națională și nu la una de eliberare de... cultură. Sau, mai grav, la una de eliberare de caracteristicile naționale ale acesteia din urmă” [Ciobanu].

Astfel, se spune că un fost prim-ministru de „mare ispravă” în această tranziție „originală” din Basarabia este autorul unui slogan devenit celebru prin părțile noastre: lumea vrea **pâine și la pâine**, nu limbă, istorie, carte sau teatru... Prin urmare, dacă stăm prost cu economia și nu mai sunt bani pentru subvenții – cărțile, filmele ori teatrele să mai aștepte sau să se descurce singure...

Când, în sfârșit, după emblematicul și neuitatul an al Mișcării de renaștere națională – 1989 – au venit și la Chișinău prestigioase trupe teatrale din România, precum Teatrul Național din Craiova, Teatrul de Comedie din București, Teatrul Național „Vasile Alecsandri” din Iași, credeam că în serile respective vom auzi clasică întrebare a unei urbe cu adevărat teatrale: „Nu aveți un bilet în plus?!”

N-a fost să fie, din nefericire!..

S-au auzit, în schimb, o serie de voci ignorante care te lasă, pur și simplu, stupefiat: „Ni l-ați adus pe Cehov... Suntem sătui de autorii ruși”... (Este vorba de spectacolul craiovean *Unchiul Vania* – n.n.).

După ultimul act al versiunii scenice a celebrului text dramatic *Șase personaje în căutarea unui autor* de dramaturgul italian Luigi Pirandello, prezentat de Teatrul Național „Vasile Alecsandri” din Iași, asistența s-a rărit vizibil...

Criticul de teatru Constantin Cheianu a încercat, într-un expozeu rostit în fața actorilor craioveni, să atenueze întrucâtva nedumeririle fraților de peste Prut: „Am putea invoca aici și niște cauze subiective, cum ar fi proasta organizare, lipsa de coordonare, dar principala cauză este, se pare, cea obiectivă. Teatrele noastre au prezentat mulți ani spectacole cu 12-16 spectatori în sală. Noi abia începem să avem un spectator pentru asemenea lucrări ca *Piticul din grădina de vară*, ca cele semnate de Cehov și când dvs. ziceți că veniți într-un turneu prestigios în Basarabia, să știți că este „un turneu prestigios” de corvoadă care cere un anume sacrificiu” [Cheianu 1990].

Și totuși, în pofida celor spuse, s-a constituit un public de teatru basarabean care, în virtutea unor circumstanțe vitrege ale istoriei (ce nu pot fi invocate drept scuze la nesfârșit!), are și un specific al său. Dar este timpul să ne sincronizăm cu mișcarea teatrală românească și – de ce nu?! – cu cea europeană. Primii pași au fost făcuți grație înzestraților tineri de la Teatrul Național „Eugène Ionesco”. Izbânzile lor artistice sunt și ale spectatorilor noștri. Atâția câți îi avem. Nu întâmplător, marele regizor englez Peter Brook sublinia: „Dacă un teatru bun depinde de un public bun, atunci orice public are teatrul pe care-l merită” [Brook 2014: 35].

Tranziția post totalitară a sedimentat în lumea creatorilor de bunuri simbolice un gust amar, fiindcă instituțiile de cultură responsabile de susținerea literaturii și artei s-au devalorizat din lipsă cronică de resurse financiare și artiștii au rămas de unii singuri în fața propriei arte (mai ales, în ultimul deceniu al veacului douăzeci, care a plecat în istorie fără nicio strălucire). Poetul Leo Butnaru redă această stare de spirit: „Dintr-o lume sinistă, caricaturală – cea a comunismului, ne-am pomenit transbordați în brațele surorii sale – Tranziția, hâdă și ea, deșănțată și necruțătoare. Ieri înjuram bolșevicii, astăzi – și pe ei,

și pe neocomuniști, și pe „democrați”, și pe oportuniști care merită cu toții, cu prisosință, oprobiul celor mulți” [Butnaru 2001: 236].

Coborând puțin în istoria recentă, vom înțelege că vânturile înnoirii climatului social-politic și al vieții culturale de la Moscova – capitala imperiului comunist – se resimțeau în toată plenitudinea chiar din primăvara anului 1985, odată cu „înscăunarea” tânărului lider reformator Mihail Gorbaciov în fruntea PCUS, pe când în RSS Moldovenească „sovietizată magistral” de comuniștii retrograzi ele au început să bată din ce în ce mai puternic abia spre sfârșitul anilor '80 ai sec. XX, când fenomenul *perestroikăi și lumina transparenței* nu mai puteau fi stăvilite.

Un rol hotărâtor în declanșarea procesului de transformare a societății noastre l-a avut Adunarea generală a scriitorilor moldoveni din 18-19 mai 1987, denumită pe bună dreptate „o noapte furtunoasă” [Cimpoi 1996: 296], precum și Plenara Comitetului de conducere a Uniunii Scriitorilor din RSS Moldovenească (30 octombrie 1987), care a scos în vileag gravele probleme de sorginte națională, dar și de natură economică, socială, culturală, ecologică etc. cu care se confrunta mica republică sovietică. Nu întâmplător, celebrul vers *Ce vor scriitorii*, dar și poezia cu același titlu, bineînțeles, ale scriitorului și omului politic Ion Vatamanu au avut darul să devină simbolice.

A fost o perioadă de glorie a presei scrise, când principiul „vaselor comunicante” între cele două entități creatoare (jurnalismul și literatura) a funcționat ireproșabil și a avut un rol benefic în profesionalizarea câmpului mediatic din Republica Moldova. Putem aduce în sprijinul acestei idei câteva exemple edificatoare: activitatea publicistică a scriitorilor Ion Druță, Serafim Saka, Dumitru Matcovschi, Andrei Țurcanu. Astfel, pentru prozatorul și publicistul Serafim Saka (1935-2010) – un adevărat *spadasin* al interogației intelectuale [Ciobanu], cum l-a caracterizat confratele său de breaslă Vitalie Ciobanu, **întrebarea** a reprezentat un mod fundamental de existență în cadrul fostului imperiu sovietic. Mărturie grăitoare sunt volumele *Basarabia în GULAG* (1995), *Aici: atunci și acum. Dialoguri* (2010).

În prima scriere publicistică te impresionează felul în care autorul a reușit să-i facă pe doi străluciți militanți pentru cauza românească în Basarabia – preotul Vasile Țepordei și Dumitru Crihan (fiul omului politic Anton Crihan, deputat în Sfatul Țării), supraviețuitori ai închisorilor staliniste – să-și dezgolească sufletul răvășit de amintiri extrem de amare și dureroase.

Al doilea volum este unul antologic și include interviurile pe care scriitorul Serafim Saka le-a realizat de-a lungul a cinci decenii cu personalități notorii ale culturii basarabene – Eugeniu Coșeriu, Emil Loteanu, Mihai Grecu, Vasile Vasilache, Grigore Vieru, Ion Druță, Ion Ungureanu, Aureliu Busuioc, Mihai Cimpoi ș.a. Imediat după apariția acestei cărți, cunoscutul poet Emilian Galaicu-Păun consemna într-o cronică radiofonică: „Omul-replică, dacă nu cumva chiar omul-problemă (indiferent de autorități, în fața cărora a preferat să i se „taie” capul, în repetate rânduri, decât să și-l plece), Serafim Saka se manifestă în spațiul public, de circa jumătate de veac, drept un *strigător în pustie* – întrebându-se pe sine și mai ales interogându-i pe alții despre toate neașezările vremurilor noastre” [Galaicu-Păun].

A avut loc o schimbare la față a presei culturale. În acest sens, credem că trebuie „Să-i dăm Cezarului ce-i al Cezarului!” – această expresie celebră rezumă rolul-cheie

pe care l-a jucat săptămânalul *Literatura și Arta* în procesul de renaștere națională al basarabenilor. Într-o perioadă de separare a luminii de întuneric și a apelor de uscat, cum vociferau spiritele mai „bătăioase” în acele timpuri bulversante, *Literatura și Arta* a fost calificată drept un săptămânal îndrăzneț, combativ, înfruntând un timp perfid când minciuna și demagogia se aflau în capul mesei. Această revistă săptămânală a stimulat enorm lupta pentru emancipare națională a românilor basarabeni. Iată doar câteva dintre meritele deosebite ale acestei publicații:

- În scurtă vreme devine publicația literară cu „tirajul cel mai mare din Europa”: 186.000 de exemplare în anul 1989;
- a apărut în grafie latină, cu regularitate, începând cu 15 iunie 1989, cu mult înainte de adoptarea Legii privind trecerea la grafia latină;
- săptămânalul a devenit un simbol al deșteptării naționale; publicația franceză *Figaro* menționa (1990): „*Literatura și Arta* a avut același rol în revoluția renașterii basarabene pe care l-a jucat Televiziunea Română în evenimentele dramatice din decembrie 1989”.

În paginile săptămânalului au fost abordate multe teme considerate „tabu” până atunci – deportările și foametea provocată din anii 1946-1947 (despre care regimul comunist spunea că n-au avut loc), problema grădinițelor românești etc. Revista *Literatura și Arta* a fost cu adevărat un „spărgător de gheață totalitară”. Îmi amintesc că în cadrul unei întâlniri memorabile cu studenții de la Facultatea de Jurnalism și Comunicare Publică a Universității Libere Internaționale din Moldova de la începutul mileniului trei, mult regretatul poet, prozator și publicist Nicolae Dabija spunea: „Azi revista *Literatura și Arta* face tentative disperate să depășească o stare amară de lucruri, când actuala conducere a republicii a condamnat săptămânalul (care într-un fel a adus-o la putere și i-a creat și țară) la dispariție. Apelând la înțelepciunea populară, vom spune la modul tranșant: „Nu mor caii când vor câinii”.

Un important istoric al culturii europene – savantul elvețian Jacob Burckhardt – a devenit autorul unei cugetări fundamentale: „Orice cultură începe cu un miracol al spiritului: limba”. Cuvintele respective consună perfect cu aforismul poetului și filozofului Lucian Blaga: „Limba este întâiul mare poem al unui popor”. Întrucât Rusia țaristă și puterea comunistă din fosta Uniune Sovietică au provocat prejudicii enorme structurii interne a limbii române din Basarabia (la nivel fonetic, lexical, gramatical etc.), dar și cu referire la buna funcționare a acesteia în arealul străbun, atribuindu-i rolul de Cenușă-reasă în raport cu limba rusă, era firesc ca în a doua jumătate a anilor '80 ai secolului XX, într-o provincie românească (copleșită de o rusificare acerbă, de lungă durată, în timpul țarismului, iar peste vreo două decenii și de o „sovietizare” metodică, cu un final fundamentat „științific”: nașterea „omului nou”) să se declanșeze „odiseea luptei pentru limba română” [Cimpoi 1996: 309].

Primul articol-manifest *Veșmântul ființei noastre*, cu o rezonanță puternică în rândul întregii intelectualități din republică, aparține reputatului scriitor și lingvist Valentin Mândâcanu și a văzut lumina tiparului, întâmpinând multiple dificultăți, în revista *Nistrul* (nr. 4, 1988), publicație a Uniunii Scriitorilor din Moldova, redactor-șef fiind poetul Dumitru Matcovschi, care în anul 1990 îi schimbă denumirea în *Basarabia*. Optând pentru o nouă titulatură, scriitorul Dumitru Matcovschi menționa într-un succint argument

că publicația își va păstra statutul de revistă literară, dar totodată și social-politică, având ferma convingere că în contextul emancipării naționale a românilor basarabeni ar fi mai oportun titlul *Basarabia*.

Scriitorii, oamenii de cultură, intelectualii din toate sferile sociale și profesionale – oamenii de bună-credință – credeau că lupta pentru „Limbă, alfabet”, ca să invocăm o lozincă din acele vremuri fierbinți, a luat sfârșit la 31 august 1989, când au fost aprobate o serie de legi memorabile: revenirea la scrisul cu litere latine, declararea limbii române drept limbă de stat, adoptarea tricolorului roșu-galben-albastru ca drapel național etc. Dar n-a fost să fie!.. La 27 august 1994, Partidul Democrat Agrar din Republica Moldova (de factură neocomunistă), cu o majoritate parlamentară confortabilă, votează Constituția Republicii Moldova, în care este consfințită „limba moldovenească” drept limbă oficială.

Nu vom intra în polemici inutile, dar încheiem această epopee lingvistică citând un extras din pledoaria strălucitului nostru lingvist Eugeniu Coșeriu, un savant de prestigiu internațional, care, într-o memorabilă comunicare *Latinitatea orientală* prezentată la Congresul al V-lea al Filologilor Români (Iași – Chișinău, 6-9 iunie 1994), a spus/scriș un adevăr incontestabil, mai simplu și mai limpede cum nici că se putea: „A promova sub orice formă o limbă moldovenească deosebită de limba română este, din punct de vedere strict lingvistic, ori o greșeală naivă, ori o fraudă științifică; din punct de vedere istoric și practic, e o absurditate și o utopie; și, din punct de vedere politic – e o anulare a identității etnice și culturale a unui popor și, deci, un act de genocid etnico-cultural” [Coșeriu 2007: 26-34].

Caracterul militant al discursului literar și publicistic, învolburate de un oarecare mesianism în revistele de cultură (*Literatura și Arta*, *Nistrul/Basarabia*, îndeosebi) din anii renașterii naționale poate fi înțeles și altfel, dacă ținem cont de contextul sociocultural autohton și de momentul istoric pe care l-a traversat societatea moldoveană, măcinată de nenumărate probleme – economice, sociale și de ordin cultural. Artele și literele din Moldova Sovietică nu s-au raliat completamente la comandamentele esteticii oficiale, întrucât prin raportările frecvente la valorile tradiției folclorice și clasice ele au contribuit la salvagardarea ființei naționale, la rezistență prin cultură. Căutările de ordin formalist trec pe planul doi, când este amenințată identitatea națională. Autorul acestor rânduri a fost martorul unor mari succese ale spectacolelor scenice de tipul *Imn lui Ștefan cel Mare* (Teatrul Epic de Etnografie și Folclor „Ion Creangă”) sau *Ce vor scriitorii?* (Teatrul Poetic „Alexei Mateevici”), care reprezentau, în fond, un fel de montaje literar-artistice, neaco-perind efectiv ideea de teatru profesionist. Probabil, în contextul cultural al momentului (anul 1989) ele au fost necesare. Însă timpul reprezentațiilor, în care se exaltă sentimentul național, nu poate continua la nesfârșit. Discursul artistic și, implicit, demersul critic sunt nevoite să se racordeze la schimbările complexe dintr-o societate deabusolată. În tot cazul, ideal ar fi o dublă deschidere: către ființa națională și către problemele omului de pretutindeni.

Începând cu 1987, presa noastră culturală și-a conjugat eforturile întru susținerea procesului de renaștere națională, dar și pentru recuperarea valorilor literare istorice cenzurate ori marginalizate de regimul comunist. Spre exemplu, au fost publicate mai multe poezii excluse din edițiile clasicele noastre: *Doina* de Mihai Eminescu, *Hora unirii*, *Imn lui*

Ștefan cel Mare, Bucovina de Vasile Alecsandri etc. Și totuși, chiar dacă cele două reviste remarcabile – *Nistru/Basarabia*, *Literatura și Arta* – s-au aflat în epicentrul luptei pentru limba română, alfabetul latin și trezirea conștiinței naționale, în ultimul deceniu al secolului XX publicațiile respective și-au pierdut impactul de altădată, ba chiar prima dintre ele și-a suspendat activitatea.

„Noul val” de sincronizare și integrare culturală cu valorile literaturii și artelor de peste Prut în context general românesc din perspectivă axiologică, altfel zis în virtutea unor criterii estetice, nu doar etnice, este reprezentat de revistele *Sud-Est Cultural* și *Contrafort*. În anul 1990, în numărul inaugural al noii publicații *Sud-Est*, redactorul-șef al acesteia, eseista și jurnalista Valentina Tăzlăuanu a spus-o direct într-un consistent Argument: „Suntem în criză de timp, iar sincronizarea rapidă cu lungimea de undă a întregii culturi românești și a lumii ne oferă șansa de a parcurge această distanță în termene considerabil reduse. (...) În definitiv, suntem și noi din Europa, chiar dacă din una de... sud-est” [Tăzlăuanu 2005: 57].

Ațiunile culturale de anvergură nu s-au lăsat mult așteptate. Prima ediție a Colocviilor revistei *Sud-Est* a avut un generic destul de semnificativ: „Teatrul în căutarea identității” și a fost consemnată cu lux de amănunte în numărul 2 din anul 1993 al acestei publicații. Problema crizei de identitate – națională și profesională – devenise una deosebit de acută în teatrul basarabean înainte de 1989 și după, poate și din considerentul că arta scenică este mult mai sensibilă la tensiunile și dezechilibrele dintr-o societate aflată în tranziție. Probabil, nu întâmplător, inimosul om de teatru și literat polivalent care a fost Victor Ion Popa, cu o contribuție importantă în evoluția teatrului românesc din perioada interbelică, vedea în „criza generală” (...) întâiul dizolvant al bunului mecanism teatral” [Popa 1969: 76].

Din România a sosit o echipă întreagă de apreciați oameni de teatru, dar și demnitari din cadrul Ministerului Culturii: Valentin Silvestru, șeful secției critică a UNITER-ului (inițiatorul acestor Colocvii teatrale), Tamara Buciuceanu, o mare actriță a teatrului românesc, dramaturgul Dumitru Solomon, redactor-șef al revistei *Teatrul azi*, Mircea Ghițulescu – prozator și critic de teatru, Anghel Dumbrăveanu, poet și reprezentant al Ministerului Culturii, Ludmila Patlanjoglu, profesor la Academia de Teatru și Film din București, critic de teatru, Horea Popescu, regizor, Valentin Dumitrescu, consilier la Departamentul teatrelor al Ministerului Culturii, Ion Cocora, poet și critic de teatru, redactor-șef al revistei *Tribuna* (din Cluj-Napoca).

Criticul Ludmila Patlanjoglu, participantă activă la această importantă reuniune culturală, a publicat un articol de sinteză – *Eveniment teatral românesc la Chișinău*, din care am extras un crâmpoi concludent: „Colocviul... a avut meritul esențial că a depășit faza concluziilor epidermice, a contactelor întâmplătoare, a declarațiilor afectuoase, indulgente, de conjunctură. El a oferit o viziune globală lucidă, judecăți de valoare aplicate și exigente ce pot ajuta mișcării teatrale din Basarabia” [Patlanjoglu 1993].

O rubrică de mare actualitate în politica editorială a revistei *Sud-Est Cultural* – IDENTITĂȚI PIERDUTE, IDENTITĂȚI RECUPERATE – și-a consolidat oportunitatea și prestigiul prin publicarea importantului eseu *Literatura basarabeană: exil și împărăție* de acad. Mihai Cimpoi [Cimpoi 1994], care, după cum se va constata ulterior, a fost încorporat în două secțiuni – *Literatura basarabeană: caractere esențiale* și *Singuri sub*

*semnul exilului* – ale monumentalei sale lucrări *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia*.

Cu totul remarcabile în economia revistei sunt publicațiile interactive, de tipul *Anchete Sud-Est*, apărute cu o anume periodicitate și axate pe cele mai presante probleme ale vieții culturale basarabene. Spre exemplu, ancheta din nr. 2/2015 a fost consacrată excelenței culturale. La o întrebare deosebit de complexă – „Ce înțelegeți prin modernizarea culturii, literaturii, artelor noastre? O *estetizare* a lor în spiritul unor valori general-românești și general-europene sau adaptarea la modelul unei lumi postmoderne contradictorii, globaliza(n)te și decentraliza(n)te?” – am remarcat răspunsul edificator al scriitorului Gheorghe Erizanu, directorul editurii „Cartier”: „După sprintul sincronizării din anii '90 (efort manifestat de optzeciști) a literaturii basarabene cu cea română, după sprintul cu obstacole și diferențe basarabene (exploatarea specificului basarabean, scoaterea în evidență a provincialului cetățean imperial prin douămiiști și fracturiști) din anii 2000, sper, că intrăm într-un firesc proces literar. În spațiul literaturii române. În care polemicele literare să fie axate pe idei. Iar literatura să iasă din horboțica naționalistă și din arabescurile postmoderniste. Suntem într-o lume houllebecqiană” [Anchete 2015].

Revista *Contrafort* s-a autodefinit ca o publicație de literatură și dialog cultural a tinerilor scriitori basarabeni și a fost lansată în 1994, cu susținerea Fundației Culturale Române (președintele de atunci, prestigiosul prozator Augustin Buzura). Colegiul de redacție dirigit de scriitorii Vasile Gârneț (director) și Vitale Ciobanu (redactor-șef) și-a ales, din start, drept public-țintă un cititor elevat, și odată cu trecerea timpului revista a devenit o interfață ferventă a literaturii și artei române de factură postmodernă. Astfel, prezența fenomenului postmodernist în creația artistică din Republica Moldova a fost consemnată, din perspective actuale, în cadrul unei dezbateri („mese rotunde”) în 2001, când redacția *Contrafort*-ului a găzduit Atelierul *Postmodernismul – o nouă/veche mișcare literară la sfârșitul secolului XX – începutul secolului XXI*, avându-i drept invitați-protagoniști pe scriitorii și teoreticienii literari Ion Bogdan Lefter și Andrei Bodiu.

### **Concluzii**

Publicațiile *Sud-Est Cultural* și *Contrafort* au fost cele mai conectate media tipărite la întregul spațiu cultural românesc, oferind o imagine inedită a literaturii și artei dintre Prut și Nistru. De-a lungul vremii, în paginile revistelor au fost publicate poezii și proză, articole despre creația literară și artele audiovizuale, studii, eseuri și anchete, dar și informații prețioase despre fenomenul cultural românesc și cel european. Din păcate, din varii motive, ambele reviste și-au sistat activitatea redacțională.

### **Referințe bibliografice**

**Anchete 2015:** Anchete Sud-Est, nr. 2/2015. <https://cartier.md/gheorghe-erizanu/ancheta-sud-est-cultural/> (vizitat 7.09.2022).

**Brook 2014:** Brook P. Spațiul gol. București: Nemira, 2014.

**Butnaru 2001:** Butnaru L. Lampa și oglinda. Chișinău: Cartier, 2001.

**Cheianu 1990:** Cheianu C. Basarabia între mit și realitate. În: *Literatura și Arta*, decembrie 1990.

**Ciobanu 2005:** Ciobanu V. Anatomia unui faliment geopolitic: Republica Moldova. Iași: Polirom, 2005.

**Ciobanu:** Ciobanu V. Viața românească. Disponibil: <https://www.viataromaneasca.eu/revis-ta/articol.php?c=637> (vizitat 7.11.2022).

**Cimpoi 1994:** Cimpoi M. Literatura basarabeană: exil și împărăție. În: Sud-Est, 1994, nr. 3 (17).

**Cimpoi 1996:** Cimpoi M. O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia. Chișinău: ARC, 1996.

**Coșeriu 2007:** Coșeriu E. Latinitatea orientală. În: Limba Română este Patria mea. Studii, comunicări, documente, ediția a II-a. Selecție și prefață de Alexandru Bantoș. Chișinău, 2007.

**Galaicu-Păun 2022:** Galaicu-Păun E. Radio Europa Liberă. <https://moldova.europalibera.org/a/2200690.html> (vizitat 10.11.2022).

**Ivasășen 2019:** Ivasășen N. Continuitate și ruptură în critica literară românească din Basarabia (1985-2010). Disponibil: [http://www.cnaa.md/files/theses/2019/54848/natalia\\_ivasisen\\_thesis.pdf](http://www.cnaa.md/files/theses/2019/54848/natalia_ivasisen_thesis.pdf) (vizitat 5.07.2022).

**Patlanjoglu 1993:** Patlanjoglu L. Eveniment teatral românesc la Chișinău. În: Universul românesc, 4 martie 1993.

**Popa 1969:** Popa V.I. Scrieri despre teatru. București: Meridiane, 1969.

**Tăzlăuanu 2005:** Tăzlăuanu V. Discursuri paralele. Chișinău: ARC, 2005.

**Țurcanu 2020:** Țurcanu A. Critice. Arheul Marginii și alte narațiuni. Chișinău: Cartier, 2020.

**Zamfir 1998:** Zamfir C., Vlăsceanu (coord.). Dicționar de sociologie. București: Babel, 1998.

#### **Date despre autor:**

**Alexandru Bohantov**, doctor în studiul artelor, cercetător științific superior, Institutul Patrimoniului Cultural (Chișinău, Republica Moldova)

**E-mail:** [bohantsov@gmail.com](mailto:bohantsov@gmail.com)

**ORCID:** <https://orcid.org/0000-0001-8745-0538>



**TRADIȚII ȘI OBICEIURI:  
ISTORIE ȘI CONTEMPORANEITATE**



# PROFILURI DE DESCÂNTĂTOARE PRIN PRISMA PERSONALIZĂRII „AGENȚILOR MAGICI”: ASPECTE ETNOCULTURALE, IMAGOLOGICE ȘI ANTROPOLOGICE<sup>1</sup>

Valentin ARAPU,  
Institutul Patrimoniului Cultural

## **Profiles of enchantresses through the prism of „magical agents” personalization: ethnocultural, imagological and anthropological aspects**

The problem of the profiles of the enchantresses through the prism of the personalization of „magical agents” is a complex one possessing ethnocultural, imagological and anthropological valences. The main aspects of the problem are investigated by applying oral history methodology, comparative method and case study. The documentary basis is made up of historical and ethnographic sources resulting from field investigations. The personality dimensions of each individual enchantress are presented through the prism of complex, critical approaches and the promotion of general human values. In terms of cultural anthropology, the lives of women enchantresses are marked by multiple moral and spiritual contradictions, prejudices and pagan superstitions masked under a pretending Christian origin. In the context of the personalization of the enchantresses, the cultural interferences between different rural communities, regarding the practice of certain folk and magical therapy practices, are relevant.

**Keywords:** enchantress, personalization, folklore, image, phytotherapy, magic therapy.

**Argument.** În majoritatea studiilor dedicate meseriei descântătoarelor sunt puse accentele pe textele magice și practice rituale, fiind lăsate în umbră personalitățile „agenților magici”. Într-un fel, această lipsă de informație de ordin personal contribuie la păstrarea unui anumit mister privind viața și personalitatea descântătoarelor. Totuși, fiecare descântătoare în parte este în primul rând o ființă umană, o femeie care a parcurs toate treptele vieții, pornind de la fiică, soră, nevestă, mamă și ajungând, cu trecerea timpului, lele, mătușă și pe final – babă. Dimensiunile personalității fiecărei descântătoare în parte merită și trebuie cercetate atât prin prisma unor abordări complexe și critice, cât și prin promovarea valorilor generale ale umanității. Important este de a stabili circumstanțele în care o femeie tânără sau aflată în etate a ales să practice meseria descântatului, ce factori sau persoane din anturajul său au determinat-o să facă o astfel de alegere. La fel de importante sunt retrăirile și frământările interne ale descântătoarei, care, deși știa de starea sa ingrătă în cadrul Bisericii, totuși încerca să-și găsească o justificare a meseriei practicate în cinstirea icoanelor și invocarea lui Dumnezeu și a Fecioarei Maria în textele

---

1 Acest articol a fost elaborat în cadrul proiectului: „Evoluția tradițiilor și procesele etnice în Republica Moldova: suport teoretic și aplicativ în promovarea valorilor etnoculturale și coeziunii sociale” / 20.80009.1606.02.

descântecelor. Realmente, viața unei descântătoare este marcată de multiple contradicții de ordin moral și spiritual, de prejudecăți și superstiții păgâne, mascate sub un acoperământ pretins a fi de sorginte creștină.

Dezideratul acestui studiu constă în elucidarea unor profiluri de descântătoare din trecut prin portretizarea lor multidimensională în baza unor surse de documentare obținute pe teren și puse în circuitul științific.

**Repere etimologice.** Termenii *descântătoare* și *descântător* fac parte din terminologia magică românească. Pompei Gh. Samarian, cercetând istoria medicinei și farmaciei în trecutul românesc, remarcă că „în poezia populară, în folclor” descântătoarele și descântătorii erau personaje ciudate, fiind asociate cu vracii care știau prin farmece „să vindece cu descânțece” (Samarian 1935: 44).

În același timp există o sumedenie de termeni cu sens similar prin care sunt identificate persoanele care practicau descânțece, farmece, preziceri și vrăji. De exemplu, termenul *solomonită*, „ca și termenii *șolomăriță*, *solomonăriță*”, are sensul secundar de „vrăjitoare” (Bălțeanu 2003: 245). În cadrul agenților magici exista o specializare pe domenii, astfel, în Transilvania, în special în zona Munților Apuseni, *vâlva* sau *vâlfa* „denumește un actant ce acționează în domeniul medicinei meteorologice: „vrăjitor care stăpânește furtunile și grindina”. Vrăjitoarea, fiind femeia „ce știe să vrăjească, să facă vrăji”, termenul provenind de „la verbul *a vrăji*, cu sufixul de agent *-toare*, după un model extrem de productiv: *descântătoare*, *ghicitoare*, *deochetoare*, *fermecătoare*, *știutoare* etc” (Bălțeanu 2003: 282, 292). Descântătoarea mai este numită *babăreasă*, *doftoroaie* și mai rar, *barbăreasă*. În Transilvania și Banat era înregistrat termenul *bobonitoare* („ceea ce face boboane”), cuvântul *bobonoșag* fiind împrumutat din limba maghiară și având sensul de „vrajă, farmec”, respectiv, *bobonitoare* ulterior a căpătat sensul de vrăjitoare (Bălțeanu 2003: 32, 41-42). Termenul *babă* provine din limba slavă veche, de la *baba* cu sens de *muiere*, fiind fundamental pentru lexicul magic, cele mai răspândite sintagme în cadrul magiei populare fiind următoarele: *babă fermecătoare*, *babă descântătoare*, *babă meșteriță*, *babă doftoroaie*, *babă lecuitoare*, *babă vrăjitoare*, *babă știutoare* și *baba satului* care avea un statut aparte, fiind chemată să descânțe copiii când plâneau în somn și continuau să plângă chiar când se deșteptau de frica „că a venit la ei Muma-Pădurii”. Termenul *babă* a contribuit „la apariția altor cuvinte, ce constituie la rândul lor elemente ale lexicului magic”, relevante fiind următoarele: *băbărie* – denumirea practicii magice în general, cuprinzând „meșteșuguri băbești, fermecătorii, vrăjitorii”, la plural folosit cu sens de „vrăji, farmece, făcătură, boscoană, solomonie”; *băbăreasă* – „femeie (de obicei bătrână) care știe să lecuiască, să descânțe, să dea cu bobii, femeie știutoare”. În popor este răspândit și adjectivul *băbesc* în unele sintagme devenite cu timpul consacrate: *leacuri băbești*, *farmece băbești*, *boscoade băbești* (Bălțeanu 2003: 27-28, 33).

**Gospodine.** În lucrarea dedicată industriei casnice la români, Tudor Pamfile se referă la gospodinele din sate care în anumite circumstanțe interacționau cu descântătoarele sau chiar ele înseși murmurau textele descântecelor când dușmanii le luau *mana* la vaci, năpasta dată fiind considerată „nenorocirea cea mai mare pentru o gospodină”. Descântătoarea o invocă pe Sfânta Marie care urma să-i dea leacul și ajutorul<sup>1</sup>. Ținerea unei vaci

---

1 „Marie, maică, sfântă Marie, / Te rog, vino și-mi ajută mie, / Marie maică sfântă, / Sfântă ești, / Sfântă să fii; / Curată ești, / Curată să fii. / Leacul de la tine, / Descântecul de la mine. / Eu mă rog ție, / Tu ajută-mi mie” (Pamfile 1910: 19).

de lapte în gospodărie reprezenta un element esențial al industriei casnice, gospodinele protejau vaca de multiple pericole (deochi, însângerarea țâțelor, mușcăături de șarpe, de nevăstuici etc), recurgând în acest sens la toate mijloacele disponibile, inclusiv și la practicile magice. Această menajare a vacii de lapte în gospodărie constituia un mijloc de supraviețuire a membrilor familiei în perioadele de criză, în special pe timp de secetă, situație care a fost semnalată de nenumărate ori în timpul foametei organizate de cotropitorii sovietici în anii 1946-1947 în Basarabia. În satul Scăieni din raionul Dondușeni, Ion (Nicușor) Cojocari (1945-2022), fiind copil pe atunci, venea în fiecare seară la orele mulsului în gospodăria Anicăi Cotorcea (Croitoru), sprijinindu-se de ușa șopronului în așteptare până era mulsă vaca. După ce Tanti Anica termina mulsul, îl servea pe micuț cu o cană de lapte, salvându-l astfel de foame și de moarte sigură. Acest bărbat, pe parcursul întregii sale vieți, i-a purtat recunoștință salvatoarei sale, plângând ca un copil în ziua când Anica Cotorcea a fost petrecută pe ultimul drum (6 mai, 2001)<sup>1</sup>. Un alt exemplul, cules în aceeași localitate, o vizează pe Profira Guțu (Racu) [a. n. 1929], care în noaptea de 12 spre 13 iunie 1941 împreună cu mama, un frate și trei surori, au fost deportați în Siberia, în regiunea Novosibirsk. Capul familiei, Anton Racu, a fost internat într-un lagăr unde și a fost omorât de deținuți în scurt timp după aceea. În condițiile vitrege ale Siberiei, în decurs de câteva luni au murit de foame cu toții, rămânând în viață doar Profira care a fost internată într-un orfelinat pentru copii. Suferind de subnutriție, Profira se salva „cu o cană de lapte băută pe ascuns, cu îngăduința bucătăresei, după ce aceasta mulgea vacile din gospodăria orfelinatului” (Arapu 2017: 291-322). În confesiunea sa, Profira Guțu, deja aflată la adânci bătrânețe, ținea să accentueze că „și acum, fără lapte nu pot. Dar îți spun așa, mult m-a săltat de la greu laptele cela călduț: cum îl mulgeam, ea [bucătăreasa] îmi da o *litruță* și o beam, și era sufletul hrănit” (Arapu 2017: 308). Aceste consemnări memorialistice sunt comparabile cu o odă adusă laptelui de vaci care în viața celor doi copii înfometate a devenit un aliment existențialist de bază, o adevărată mană cerească de supraviețuire într-o societate bântuită de ciuma roșie. Prin prisma acestei cvasi importante a laptelui de vaci în industria și gospodăria casnică sunt explicabile, și chiar par firești, aceste multiple practici magice și ritualice ale gospodinelor de a menaja, implicit și prin descântece, vacile de lapte, dătătoare de hrană și de viață omului.

**Babele.** În anul 1903 Nicolae Leon a caracterizat babele de la țară care aveau cunoștințe în domeniul medicinei populare, interferate cu medicina magică. Babele cunosc buruenile tămăduitoare, animalele de leac, știu să descânte, „să facă de dragoste să facă și să desfacă de urât”, să pună pahare, lipitori, „să dea argint viu, să ghicească în bobi, în cărți, să lege și să dezlege ploile, să ia sânge” (Leon 1903: 18). Față de aceste babe existe multiple percepții populare, astfel, oamenii credeau că „babele scot ochii sfinților ca să farmece cu ei, să orbească vrăjmașii lor”, să-i facă pe bărbați ca să nu vadă toate nuanțele și detaliile la femei. Aceste babe ajung a fi vestite în popor, numele lor răsunând „din gură în gură”. Încrederea oamenilor în puterile vindecătoare ale babelor este reflectată în tradiția populară, existând convingerea că „Unde baba face, / Nici dracul nu desface”. Puterea babelor este consemnată și într-un șir de basme românești în care apar Baba Cloanța, Baba Hârca (Leon 1903: 18).

---

1 Cules de la Larisa Cotorcea, a. n. 1954, contabil de profesie, actualmente pensionară. Interviu realizat de către Valentin Arapu în data de 23 aprilie 2023 în s. Scăieni, r-nul Dondușeni.

Cunoașterea calităților terapeutice ale plantelor se datorează tradițiilor de familie, transmise din generație în generație. Femeile tinere, „cât timp au raporturi sexuale”, nu pot fi „doftorice cu folos, ci numai după ce îmbătrânesc”. Este aplicată regula prin care descântecul și darul de a lecuși nu sunt împărtășite nimănui, în caz contrar și-ar pierde din puterea de vindecare. Băbele învață arta tămăduirii și a descântatului „unele de la altele prin „furarea șoptelor” (Leon 1903: 18). Băbele au convingerea că au primit de la Maica Domnului darul de a-i lecuși pe oameni, ele mai cred că sunt ajutate și de Sfânta Vineri „pe care o serbează cu nelucrare și post”. Este primit ca băbele sau descântătoarele să fie răsplătite de cei descântați cu bani, dar banii mai întâi sunt aruncați pe jos, crezând că numai așa terapia va avea efectul scontat. În afară de bani, sau în loc de bani, băbele puteau fi răsplătite cu o găină, un pui, o bucată de slănină sau un colac: „Lecul fie ori nu fie, / Colacul babei să scie” (Leon 1903: 19). De multe ori descântătoarea era mulțumită și cu un simplu bogdaproste. În cazurile grave, când terapia magică era neputincioasă în fața bolii, se spuneau următoarele: „Băbele nici nu-l scoală după boală, Nici nu-l lasă ca să moară”. Respectiv, descântătoarea zicea: „După cum e și norocul bolnavului, căci la om fără noroc toate-i ies cu pocinoc”, iar norocul era invocat în folclor în contextul bolilor într-un mod original: „Fă-mă, mamă, cu noroc și apoi zvârle-mă-n foc.../ Și-n de doctori, iarmaroc” (Leon 1903: 19).

Credințele românilor în puterile terapeutice ale plantelor, cunoștințele lor despre natura și diagnosticul bolilor „sunt extravagante, bizare și primejdioase”, totuși, Ioszeff Benkő aprecia la gradul superlativ acest domeniu, scriind că „Românul cunoaște prea bine plantele, întrecând pe alte națiuni întru folosirea lor spre binele său” (Apud: Leon 1903: 19).

Diagnosticul bolilor de către babe este apreciat de către N. Leon drept unul „confuz, fals și plin de prejudecii”. Multe boli puteau fi diagnosticate doar după o examinare vizuală a suferindului, respectiv: când fața bolnavului și albușul ochiului erau îngălbenite, el suferea de „gălbenare” sau „gălbenele”; când îl junghie prin cap, e bolnav de „cuțit”; când se întinde mereu și beșicat pe la gură, e bolnav de „ceasul cel rău”; când îl doare inima, suferă de „izdat”; când e mâhnit, slab, galben la față și pare a nu fi în toate mințile, e bolnav de „zburător”. Mult mai dificil era de a identifica boala în cazul lipsei unor semne vizibile pe corpul suferindului și în acest caz băbele recurgeau la descântece și buruienile vindecătoare pentru toate bolile. Oricum, pentru a nimeri boala, erau aplicate mai multe descântece și buruieni până nimereau „descântecul sau buruiana bolii” (Leon 1903: 17).

O altă metodă de a diagnostica boala era identificarea lor de către babe prin nimerirea bolii cu „ghiocul, brăul, sita, în stele, în cărți sau în bobi”; „cu ceară sau cu cositor”, topind cositorul sau ceara după care le aruncă topite într-o strachină „cu apă neînceptută luată de la fântână din care bea bolnavul; cositorul (sau ceara) se întăresc în apă luând diferite forme, vrăjitoarea se uită la el și i se pare că i se arată partea corpului care e bolnavă” (Leon 1903: 17-18).

Terapia practică de babe includea și anumite practici ritualice. În unele cazuri bolnavul ținea mâinile întinse pe masă sau pe scaune, iar descântătoarea îi „cânta diferite cântece, iar dacă bolnavul mișca mâinile sau picioarele după tactul cântecului, zic că e bolnav din *sfinte*”. În consecință, baba făcea „o rugăciune în gând cu mâinile la piept și ochii închiși ridicați spre cer, spunând bolnavului boala și leacul care i se șoptește la urechi de către sfinte” (Leon 1903: 18).

**Imaginea în basme.** Într-un șir de basme românești descântătoarele apar printre personajele centrale sau secundare. În basmul „Floarea de aur”, cules de Dumitru Stăncescu de la Maria Pariano, „care l-a auzit când era copilă în Mihălești, în Vlașca, de la o țărancă bătrână”, unul dintre personajele centrale este moașa satului care mai este numită descântătoare și babă. Vorba basmului spune că în casa unui țăran au fost organizate mai multe clăci la care venea un „flăcău galben la față și slab, dar frumos altminteri”, dar nimeni din sat nu-l cunoștea și nu știa de unde vine. Flăcăul puse ochiul pe Măriuța, fiica țăranului, făcându-i propuneri de căsnicie. Măriuța, sperându-se de insistența flăcăului, a fugit după sfat la mătușa sa, moașa satului. Mătușa, bănuind că tânărul e strigoi, o sfătui să toarcă un „ghem mare-mare de lână subțire de tot” și când flăcăul va încerca s-o cuprindă să-i prindă capătul firului de lână „de spate cu vre-un ac întors cu ceva”, iar după ce va pleca să-l urmărească „pe urma firului”. Fata a tors două zile și două nopți și în ziua de clacă flăcăul se întinse s-o sărute, Măriuța se feri, reușind să-i prindă „capătul firului de lână de dosul mânecei cojocului”. Apoi fata îl urmări pe flăcău „pe urma firului de lână”, îngrozindu-se de faptul că tânărul deschise portița de la gardul bisericii din sat, îndreptându-se „drept spre o groapă pe care o știa fata plină de oase de morți”. Fata speriată merse la babă, descriindu-i ce văzuse. Bătrâna îi spuse: „E strigoi, maică, bată-l mânia lui Dumnezeu, și nu scapi de el. Da tu să faci cum te-oî învăța eu”. Și o învăță pe fată să-i refuze flăcăului propunerile de căsătorie, iar de o va amenința cu moartea, sau pe rudele ei, să-i răspundă cu „omoaară-i” sau „omoaară-mă”. Mătușa descântătoare o povățui pe fată să nu se împotrivescă, ea având leacul de înviere și de noroc. Strigoiul mai întâi îl omorî pe tatăl fetei, apoi o omorî și pe ea. În ziua înmormântării, moașa descântătoare veni la casa fetei, poruncind ca mortul să nu fie scos pe ușă, dar pe fereastră și „i-a zis niște descântece pe trup și i-a pus niște buruieni la cap în mormânt”. Peste trei zile de la înmormântare răsări pe mormânt o minune de floare, o floare de aur care îmbălsăma văzduhul cu mireasma ei fermecătoare. Vestea acestei flori minunate a ajuns până la palatul împăratului care veni la mormânt și o tăie cu un briceag de argint. Împăratul puse floarea într-un pahar cu apă în dormitorul său. Iar noaptea, floarea ieși din pahar, se „dădu de trei ori peste cap și se făcu fată”. Pe durata nopții fata făcu curat și aranjase lucrurile în ordine. Apoi se transformă în pasăre de aur, cântând și încântându-i somnul împăratului. Iar, la răsăritul soarelui fata se transformă înapoi în floare. Mare ia fost mirarea împăratului când a descoperit toate transformările din odaia sa, hotărând să vegheze noaptea pentru a afla ce se petrece în jurul său. Împăratul văzu transformarea florii de aur într-o fată, a fetei în pasăre măiastră, iar când „se făcu despre ziuă” o cuprinse și o sărută „odată din plin și-apoi mai mărunț de zeci de ori”, astfel fusese risipită vraja strigoiului. Măriuța era de o frumusețe rară, împăratul „o luă binișor de nevastă și trăiră mulți ani cu bine și ei și copilașii ce făcură” (Stăncescu 1893: 40-50). Bătrâna moașă și descântătoare avu dreptate, cunoscând „legea strigoilor”, adică fetele care erau omorâte de strigoi moarte rămăneau dacă nu aveau pe cineva să le învie, iar pe fetele care avea cine să le învie le însoțea norocul în viață. Măriuța a avut noroc de a fi înviată de mătușa sa care era moașa satului, cunoscută de cei din partea locului ca babă și descântătoare.

**Studiu de caz: Olga Banuh (Cotorcea) – descântătoarea copiilor.** Pe vremuri, în satul Scăieni, raionul Dondușeni, a fost renumită pentru meșteșugul descântatului Olga

Banuh (Cotorcea), născută la 3 februarie 1909 în satul vecin Gașpar. S-a stins la 4 februarie 1999 în satul Scăieni, fiind înmormântată în satul Târnova, raionul Dondușeni.

Provenea dintr-un sat cu populație mixtă, în care coabitau familii de moldoveni și ucraineni, respectiv a transpus tradițiile ucrainene în satul de adopție unde s-a măritat cu Iacob Cotorcea. Din amintirile nepoatei sale, Viorica Doroghean, reiese că Olga Banuh a fost o fire calmă, blândă la suflet, grijulie față de cei apropiați, darnică, muncitoare, dar profund nefericită. În acea lume arhaică a satului în care se căsătorise predominau relațiile patriarhale, bărbații considerându-se atotputernici, iar femeile fiind nevoite să joace doar roluri secundare. Deși pe atunci nici nu auzise nimeni de ceea ce s-a numit mai târziu violență domestică, fenomenul era destul de răspândit în multe familii, inclusiv în casa Olgăi Banuh. Fiind de statură mică, uscățivă la trup, Olga Banuh, cunoscută pentru majoritatea sătenilor cu titlatura de Baba Olea (rudele apropiate numind-o Nana Olea, Tanti Olea), își găsea refugiu în grija sa față de nepoțică și noră și în practicarea meseriei de descântătoare. Își adora nepoțica și nora pentru care era gata de orice sacrificiu, dar nu avea posibilitatea să le fie alături în permanență deoarece locuiau în satul vecin, Târnova. Totodată, în satul ei de trai, în Scăieni, Olga Banuh era adorată de copiii care în marea lor majoritate au fost descântați de Baba Olea: o salutau cu bucurie de fiecare dată când o întâlneau în cale, se adunau cu cârdul în jurul ei să-i spună câte și mai câte și s-o asculte cum le vorbea cu vocea ei domoală, liniștită, voce care de fiecare dată le-a adus alinare și liniște sufletească. Erau cu toții într-o compatibilitate psihologică și emoțională perfectă, iar diferența de vârstă dintre Baba Olea și foștii sau actualii ei „pacienți” era ca și inexistentă grație staturii ei mici, a chipului său minuscul, care-i permitea să se dizolve într-o mulțime de „pacienți” la fel de mititei și de dornici de comunicare (Vezi: Anexa 1).

### **Anexa 1: Interviu: *La depănat amintiri cu nepoata descântătoarei***

**Fațetele personalității:** „În satul Scăieni o vizitam pe bunica Olga Cotorcea [Banuh], pe Nana Anica [Ana Cotorcea], erau unicele rude pe care le-am avut mai apropiate. Era bunica, era bunelul [Jacob Cotorcea], era Nanu Toader [Toader Cotorcea] acolo peste drum, dar nu prea ne întâlneam, ne întâlneam cu verișoarele, dar mai mult la bunica am petrecut timpul, cred că au fost cele mai luminoase pagini de acolo. Unicele și cele mai luminoase pagini erau când mămica îmi dădea voie să stau câteva zile la bunica. Era o perioadă foarte frumoasă, Bunica, sărmana, lucra de dimineață până seara și mă lua cu dânsa la deal. Bunica, îi spuneam Mămunea, Banuh Olga, era originară din satul Gașpar, surorile, frații ei erau de acolo. Bunica era născută în anul 1909. Era o femeie deosebită, pentru mine este și acuma deosebită, când le vorbesc elevilor despre jertfirea de sine, o aduc de fiecare ca exemplu pe Bunica mea. Principiul ei de viață a fost „să fac bine la altul”. Niciodată nu se gândea la dânsa, niciodată absolut. Dacă venea cineva, poate să-i aducă ceva, s-o servească cu ceva, ea strângea totul în salon, bunătățile celea și le păstra pentru noi [pentru nora Eugenia și nepoata Viorica]. Și uneori mâncarea ceea se strica, da nici nu se atingea de ea. Întotdeauna știa să ne primească, așa cu toată inima, cu toată dragostea. Dacă vedea că bunelul nu prea, era cam zgârcit într-un fel așa, ea tot îl ghiontea: „Dă-i Măi la fata asta vreo cincisubte ruble!”. Permanent îl ghiontea, și-l ghiontea până nu se ducea și scotea de unde știa el acolo și-mi dădea [bani] până la urmă. Bunica provenea din oameni simpli. Erau [mai mulți] frați și surori, știu că



Tanti Anica și alții, nu prea știu neamurile de acolo [din satul Gașpar]. Noi la Gașpar ne duceam foarte rar. Și eu dacă eram mică, când am crescut s-a terminat și *nemuria* de acolo. Da erau *mulțișori*.

Bunica venea la noi, de obicei, în zile de lucru, ea nu venea de sărbători. Cu autobusul de orele șase venea la Târnova, venea cu gențile pline în permanență, îmi aducea răsărită prăjită, copturi cu mac și cu nucă, nu știu dacă am mai mâncat la cineva vreodată. Aducea și ouă, brânză, smântână, cât a ținut vacă aducea de toate la Târnova. Mămica se grăbea la lucru, da ea întreba: „Ce ai de făcut? Până la orele 12 când am să mă duc cu autobusul, ce să fac?”. Mămica îi spunea ce este de făcut, dar dacă nu-i spunea ea singură găsea. Până venea mămica, bunica făcea totul pe lângă casă. N-am văzut așa soacră să țină așa de mult la noră. Ea mai mult a ținut la mămica mea decât la tatăl meu. Bunica lucra și la deal, lucra în colhoz la prășit. Sărmana de atâta și era gârbovită așa, micuță și uscată, și gârbovită. Țin minte că m-am dus odată cu dânsa și aveam un bat mare pe cap, și s-a stârnit un vânt mare și mi l-a luat de pe cap, iar eu strigam: „*Mămunea*, prinde-l!”. Și ea sărmana așa fugea pe deal. Pe urmă lumea o râdea, spunându-i: „Da noi am crezut că te fugărești după un iepure”.

**Baba Olea:** „Sătenii în sat îi ziceau Baba Olea. Darul de descântec l-a prins de la străbunica, de la soacra. Uite, nu se prea împăcau, dar darul ista de a descânta l-a prins de la străbunica cu care trăia într-o ogradă, Baba Dochîța<sup>1</sup> era o femeie micuță, dar c-am răutăcioasă așa. Cum s-a împăcat ea cu bunica mea și cum a prins darul ista eu habar nu am. Dar ea [Olga Banuh] întotdeauna spunea că de la soacra mea am învățat și iaca îmi prinde bine.

**Copilul bolnav:** „Țin minte odată spunea ea că o femeie avea un copil bolnav și nu puteau medicii să-l trateze nicicum, unde nu s-au adresat, nimeni nu știa ce are. Și l-au adus la bunica. Da bunica mea zice: „Uite, ceea ce am să fac eu, tu să nu reacționezi nici într-un fel. Eu am să-i fac spre binele copilului”. Și era un mort în sat și a luat copilul și s-a dus la mortul cela și acolo era un sicriu așezat așa, încă nu era mortul așezat în sicriu. Și-a băgat copilul cela în sicriu și-a închis capacul. Și mama [copilului] mai n-a leșinat când a văzut ce face bunica. Și bunica nu știu acolo ce a mai spus și l-a scos de acolo și copilul s-a vindecat”.

**„Roagă-te întruna”:** „De câte ori venea la mine, mă rog, noi aveam probleme cu tata, că el cam cinstea, și Mămica tot îi zicea: „Mămică, fă-i ceva, că își distruge familia, își distruge sănătatea”. Și ea zicea: „Jenica, nu pot, la rudele mele, la familia mea eu nu pot ajuta” și așa plângea, Doamne ferește ce plângea și zicea: „Iaca icoana, roagă-te, roagă-te întruna, când îți vei aduce aminte de Tăticul și de problema lui, roagă-te!”. Pentru mine a fost așa o..., chiar mă rugam și am văzut că nu a mai ajutat icoana ceea. Acum înțeleg că Dumnezeu e viu, da nu-i un portret<sup>2</sup>. Da atunci tare mă rugam, mă așezam în genunchi, mai ales când eram în vacanță și vedeam că tata face atâtea probleme”.

**Oferirea darurilor:** „La bunica veneau mulți oameni din sat să se adreseze, da nu numai din sat. Ea era așa de vestită că venea lume de peste lume. Și niciodată nu le cerea [oamenilor] bani, niciodată nu le cerea nimic, dacă omul avea bunăvoință să-i dea ceva acolo.

---

1 Eudochia Gribincea (Cotorcea).

2 Viorica Doroghean este creștină de confesiune evanghelistă. Biserica Evanghelică reprezintă o mișcare din cadrul protestantismului. Pentru evangheliști vestea bună este Evanghelia lui Hristos și predicarea ei, neacceptând cultul icoanelor.

Principalul că nu-i aduceau cine știe ce, îi aduceau bucățele de materii, bucățelele cele au rămas într-un sac [după decesul bunicii]. Se păstrează și acum într-un dulap acolo. Da bunica era mulțumită și cu ele, dacă vedea că cineva nu are, le dăruia. Bunica avea foarte multe cusături, aveam și un covor aici pe perete, moștenit de la dânsa. Am crescut cu covorul acela, era țesut chiar și numele ei de familie – Banuh Olga, cu mânua ei l-a țesut când era tânără. Cu regret, s-a pierdut acel covor. Pentru mine era o relicvă, chiar dacă îl mâncau moliile”.

**Descântarea pământului:** „Bunica descânta oriunde, ea putea să iasă la răsăritul soarelui, să se uite la soare, să se roage pentru cineva. Roua când cădea, ea cu roua ceea făcea ceva, tot descânta, și pe copii îi spăla cu roua ceea. Putea să descânte și în natură. Era interesant pentru mine, la dânsa totul rodea pe pământul acela [din gospodărie]. Odată chiar am întreat-o: „Mămuni, mata descânți și pământul ista?”. Și ea mi-a răspuns: „Așa e la mine, mi se primește orice lucru”. Țin minte că de fiecare dată când mă duceam la ea vedeam că creșteau niște păpușoi așa de mari ca în povești, niște răsărită de cea mășcată, știa că tare îmi place răsărită. Și tare îmi plăcea, că seara, după ce ea termina lucrul, ne așezam la cuptoraș și ea făcea mâncare”.

**Delicii gastronomice:** „Doamne, a fost chiar cea mai fericită perioadă și de câte ori îmi aduc aminte, îmi aduc aminte de cuptorașul acela, puneam așa fața să mă ardă tocmai, și bunica făcea o măliguță și un scrob, n-am mai mâncat la nimeni și cred că n-am să mai mănânc niciodată. Ce măliguță făcea ea la cuptorașul acela! Ce curechi cu carne, cu carne de rață, vau! Asta-s povești, spun sincer, nu am mâncat atât de gustos la nimeni, așa *gustoșenie* de măligă cu scrob și curechi cu carne”.

**Remedii manuale:** „Când descânta bunica, avea cuțit și cu cuțitul acela în apă, pe spinare putea [face anumite mișcări]. Țin minte că eram tare speriată de tatăl meu și au adus o femeie, tot de la Scăieni, aceea cu lama, a început să-mi pună așa pe spate lama și am leșinat de spaima ceea a lamei. Bunica [descânta] cu cuțitașul, așa gingaș, da mai mult cu mâna. Fiicele mele tot își aduc aminte de treaba asta și Alina îmi spune: „Mămică, ce de tare mă mai durea uneori capul! Numai venea *Mămunea* și puneă așa palmele pe cap [și-ți lua durerea] și adormeam pe loc cu un somn adânc, nici nu simțeam când *Mămunea* se ducea de lângă mine”. Acum înțeleg că sunt puncte de masaj, dar ea nu știa, acționa intuitiv, și mai scuipa, îți trecea [durerea] ca [luată] cu mâna”.

**Fitoterapia:** „Cunoștea foarte multe plante curative. Avea foarte multe plante uscate pe care le păstra în „Casa Mare”. Ea se ducea și în pădure, se ducea la deal, ea nu strângea plante de pe marginea drumului, de atunci eu țin minte de pojarniță, *cinci degete*, așa se numea. Un fel de buruiănă *de călcat*. Ea făcea legături [din plante] și le prindea pe perete în „Casa cea mare”. Folosea buruienile și pentru ceai, și pentru descânțete, pentru orice. Mai puțin am văzut busuioc la dânsa, mai mult buruieni [adunate] din pădure. Când avea cineva probleme de piele, sau altceva, numai decît folosea buruieni pentru scăldat. „De călcătură” tot așa. „De călcătură”, poți să calci pe un loc stropit de cineva cu scopuri rele și atunci începi a te îmbolnăvi și trebuie să te speli. Bunica încerca să mă vindece de speriatul ista și îmi aduce în sticlă [leacul] gata făcut și trebuia să mă spăl pe față, să-mi spăl mâinile, picioarele, totul, așa cât de puțin. Ea singură nu făcea ceai, ea spunea cum să faci ceai și cum să-i dea să bea [suferindului]”.

**Puterea icoanelor:** „De sărbători [Olga Banuh] mergea numai decît la biserică, avea icoană în casă, icoana era nelipsită în casă, ea orice rugăciune o începea cu rugăciunea la

Dumnezeu, orice descântec, orice făcea [începea cu rugăciunea la Dumnezeu]. Cu toate că în Biblie este spus că nu-i bine să se ocupe omul cu așa ceva, pentru că nu-i cu puterea lui Dumnezeu, omul trebuie să-și puie încrederea în Dumnezeu. Dar, ea dintâi se ruga la icoană și apoi se apuca de lucru. Ea nu a avut probleme cu Biserica, nici cu autoritățile, nimeni nu a deranjat-o niciodată pentru că ea nu făcea lucruri rele. Veneau oamenii cu probleme grele, mai ales a copiilor. Acei vârstnici ca acei vârstnici, care vrea să se mărite, care să se însoare. Da mai mult copii, copiii care aveau probleme de sănătate și medicii nu prea se apucau de [tratat]. Mai mult, cred că credința asta a ei, în puterea ei, în ajutorul ei [au motivat-o]. Cu medicii nu avea careva probleme, ea nu se băga peste medici, medicii nici nu știau ce fac oamenii de rând. În zilele noastre să auzi că face cineva descântec înseamnă numai de rău, să facă ceva rău, acum răul e la putere. Dar pe atunci sârmanii oameni nu mai ajungeau tare la medici”.

**Chipul descântătoarei:** „Olga Banuh era micuță, slăbuță, n-avea nici un metru șaizeci în înălțime. Era uscată de lucru, uscată de nevoi, de necazuri, nu era ea o femeie așa arătoasă. Avea ochii blânzi, ochi câprui și tare blânzi. Era cu un zâmbet pe față, așa blajin. Era smerită, smerită pentru că altă femeie nu știu dacă ar fi rezistat la așa batjocură, bunelul nu o cruța, o schimba, o obișnuia, o bătea. Chiar tatăl meu o obișnuia, dar ea era tare smerită, nu o auzeai vreodată [să spună] un cuvânt de rău, niciodată. Totdeauna știa să te primească, să te liniștească, să te sfătuiască, să te apere. Se îmbrăca simplu, se încălța în ciupici [de cameră], nu a fost o femeie delicată, era foarte modestă. Era tare chinuită, și de lucru, și de viață. Ea, dacă avea un ban, îl strângea pentru noi. Ne aducea uneori ouă, și noi tot aveam păsări, iar ea mergea la piața din apropiere și le vindea, vindea și răsărită prăjită și toți banii ni-i lăsa nouă. Avea o pensie foarte mică. Avea o voce înceată și blândă, n-am auzit-o strigând niciodată. Când descânta, avea o voce așa de melodioasă încât te adormea”.

**Descânțete:** „Descânta „de deochi”, „de spăriet”. În descântecul „de deochi” erau niște cuvinte așa mai *populare* și nu-mi plăcea că ea așa le zicea, da le zicea. Zicea ceva de șapte zile și ulterior intenționeam să le scriu textele descânțecelor, dar bunica îmi zicea: „Tu nu trebuie să scrii, pentru că altfel nu ai să le deprinzi, trebuie să memorezi, ceea ce spun eu tu trebuie să memorezi. În sat mai erau și alte descântătoare. A adus odată o femeie din sat, tot de la Scăieni, au venit amândouă, [și m-a descântat cu lama]”.

**Farmece:** „Știu de vecina ei, Lida. Tare vroia să se căsătorească cu un băiat, da băiatul cela se pregătea de nuntă cu alta. Și *Mămunea* a ajutat-o [pe vecină]. S-a căsătorit cu băiatul iubit, dar [bunica] regreta pe urmă, regreta că nu trebuia să se amestece, să facă lucrurile acestea. Dacă cineva se adresa cu gânduri rele, ea refuza din start. Pe asta n-a putut-o refuza că, mă rog, era vecină și tare o ruga: „Nană Ole, te rog ajută-mă, ajută-mă!”.

**Afecțiunea pentru copii:** „*Mămunea* descânta mai mult copii, copiii tare o iubeau. Când mergeam cu ea, petrecându-mă la stația de autobuse, toți copiii o salutau, alergau și o cuprindeau și ea pe toți [îi cuprindea]. Venea la noi în ospeție și eu o rugam să se culce lângă mine și să-mi spună o poveste și ea de fiecare dată îmi spunea o poveste „Căsuța iepurașului”, dar varianta ei era că nu cocoșul a salvat iepurașul și a alungat vulpea, dar racul. Ea se culca cu mine și mă topeam de faptul cum depăna șirul poveștii cu racul: „Sunt un rac, nu prostănac, voi pișca și voi da semn”<sup>1</sup>. Îmi spunea în limba ucraineană,

---

1 În original: „А я рак не дурак, як ущипну буде знак”.

deoarece satul Gașpar era un sat populat de ucraineni și moldoveni, și ei mai mult vorbeau *ucraînește* și ea știa. Știa foarte multe poezii pe care le-a învățat în școala română: „Pe drumul de costișă, / Ce duce la Vaslui, / Mergea un om cu jale, / Zicând în gândul lui, / Ah, ce lung îmi pare, / Calea la întors acasă, / Aș vrea să zbor, / Dar rana din pulpă nu mă lasă”<sup>1</sup>. De fiecare dată plângeam când *Mămunea* recita poezia aceasta, o recita foarte frumos. O alta era: „Ia ascultă, mamă-soacră, / Cum tot strigă un om pe drum” – nora nu știa dacă se pune sare în prune fierte și o întreba pe soacra sa și soacra răspundea: „Aoleu, ucigă-l toaca, / Bată-l crucea cel de sus, / Dapoi sare-n prune fierte, / De când lumea nu s-a pus”. Și așa de expresiv mi le spunea!

**Darul:** [Bunica] îmi spunea că toate descântecelile le-a prins de la soacra sa [Eudochia Gribincea (Cotorcea)]: „Așa prinde-le și tu, dar dacă nu ai darul, atunci degeaba [încerci să descânți]”...<sup>2</sup>.

### Indice de subiecți chestionați<sup>3</sup>

Arapu Tamara Timofei, a. n. 1950, s. Târnova, r-nul Dondușeni, RM

Cotorcea Larisa Timofei, a. n. 1954, s. Scăieni, r-nul Dondușeni, RM

Doroghean Viorica Gheorghe a. n. 1959, s. Târnova, r-nul Dondușeni, RM

Popovici Gheorghe Ștefan, a. n. 1956, s. Scăieni, r-nul Dondușeni, RM

### Referințe bibliografice:

**Arapu 2017:** Arapu V. Copiii care au rămas în Siberia. Profira Guțu (s. Scăieni, r-nul Dondușeni). În: Arhivele memoriei. Recuperarea și valorificarea istorică a memoriei victimelor regimului totalitar-comunist din Republica Sovietică Socialistă Moldovenească. Cercetări realizate în localitățile din nordul Republicii Moldova. Vol. III. Tom II. Chișinău: Tipografia Balacron, 2017, p. 291-322.

**Bălțeanu 2003:** Bălțeanu V. Dicționar de magie populară românească. București: Paideia, 2003, 324 p.

**Leon 1903:** Leon N. Istoria naturală medicală a poporului român. București: Institutul de Arte Grafice „Carol Göbl”, 1903. 160 p.

**Pamfile 1910:** Pamfile T. Industria casnică la români. Trecutul și starea ei de astăzi. Contribuțiuni de artă și tehnică populară. (Din viața poporului român. Culegeri și studii, VIII). București: Librăriile Socec & Comp.; Leipzig: Otto Harrassowitz; Viena, Gerold & Comp., 1910. 97 p.

**Samarian 1935:** Samarian P. Gh. Medicina și Farmacia în Trecutul Românesc (1382-1775). Vol. I. Călărași-Ialomița: Tipografia „Moderna”, 1935. 438 p.

**Stăncescu 1893:** Stăncescu D. Alte basme culese din gura Poporului. București: Editor H. Steinberg, 1893, 207 p.

### Date despre autor:

**Valentin Arapu**, doctor în istorie, cercetător științific coordonator,

Institutul Patrimoniului Cultural (Chișinău, Republica Moldova)

**E-mail:** [valarapu@gmail.com](mailto:valarapu@gmail.com)

**ORCID:** <https://orcid.org/0000-0002-1103-9758>

---

1 Sunt rândurile de început ale poeziei lui Vasile Alecsandri „Sergentul”, scrisă la Mircești în 1877.

2 Interviu realizat de Valentin Arapu la 17 aprilie 2023 cu Viorica Doroghean (Cotorcea) în s. Tîrnova, r-nul Dondușeni.

3 Toate documentările de teren și interviurile au fost realizate în perioada lunii aprilie ale anului 2023.

# SIMBOLISMUL ȘI CODURILE SEMIOTICE ALE RITUALURILOR FUNERARE ȘI DE POMENIRE ALE LIPOVENILOR DIN REPUBLICA MOLDOVA<sup>1</sup>

Dr. Tatiana ZAICOVSCHI,  
Institutul Patrimoniului Cultural

## **Symbolism and semiotic codes of funeral and memorial rituals of the Lipovans of the Republic of Moldova**

Funeral and memorial rituals (as well as maternity, baptismal and wedding rituals) are an effective tool aimed at maintaining and activating the cultural memory of not only individual families, but of the entire community. One of the ways to scientifically study traditional culture (including such a part of family rituals as funeral and memorial) is to consider it as a semiotic system, the units of which are elements of a number of cultural codes – action code (rites aimed at facilitating the transition to another world for the deceased; actions while the deceased is in the house; actions at the cemetery; commemoration, etc.), verbal code, character code (those persons who wash and dress the deceased; make the coffin; sew a shroud and other necessary things; read, taking turns, the Holy Scripture on all the days and nights before the burial; dig the grave; carry the coffin, its lid and the cross to the cemetery, etc.), object code (a cross on a Brandenburg rope – a simple lace, a belt and other items of clothing, as well as the shroud; a “lestovka” (Old Believer rosary) and a “podruchnik” (small rug for prayers), which are placed in the coffin; towels; elements that make up the “pomana”/alms, etc.), culinary code (dishes that are prepared according to special recipes: kutya, borsch, boiled rice, noodles), etc.

**Keywords:** Lipovans, Republic of Moldova, funeral and memorial rituals, semiotic codes (action, character, object, etc.).

Dacă printre ritualurile ciclului de viață, ritualurile de nuntă ale lipovenilor / creștinilor ortodocși de rit vechi se disting prin cea mai complexă organizare, prin diversitatea structurii lor, atunci ritualurile funerare și de pomenire au propriile lor trăsături caracteristice: 1) acea parte a tradițiilor lor care este legată de moartea omului se caracterizează printr-un conservatism sporit, comparativ cu alte ritualuri ale ciclului de viață și, prin urmare, îi este caracteristic un arhaism mai mare; 2) acestui ritualism îi este caracteristică cea mai scăzută susceptibilitate la împrumuturi.

Cu toate acestea, în ciuda conservatismului acestei părți a ritualurilor de familie, desigur, și aici sunt schimbări. Spre exemplu, acum ei preferă să nu cultive in, special pentru hainele de înmormântare, ci să cumpere pânză deja gata, acum sicriul, de asemenea, este cumpărat, în loc să fie confecționat manual. Aproape nimeni nu-și mai strânge, pe parcursul vieții, părul său, pentru a fi pus în pernuță, care să fie plasată în sicriu, cum se practica uneori chiar la mijlocul secolului XX, conform povestirilor informatorilor despre bunicile și străbunicile lor (această concepție mărturisește despre faptul că omul

trebuie să intre în lumea de dincolo tot așa cum era în timpul vieții și despre faptul că el trebuie să se pregătească de moarte de-a lungul existenței sale pământești). În unele sate de creștini ortodocși de rit vechi din Republica Moldova, sicriul deja nu mai este dus tot timpul de oameni, dar se folosește automobilul (s. Cunicia); în alte sate se pierde tradiția ca defuncta să fie dusă la cimitir de femei, iar defunctul – de bărbați<sup>2</sup>, și în toate cazurile acest lucru este făcut doar de bărbați (așa se procedează în s. Pocrovca, dar aici nu se folosește automobilul, sicriul este dus cu brațele).

Toate acțiunile ritualului funerar sunt împărțite de specialiști în două mari grupuri: 1) acțiuni rituale, menite să faciliteze tranziția defunctului în lumea cealaltă și 2) acțiuni rituale cu funcția de bază să protejeze rudele și apropiații de influența periculoasă și negativă. Acțiunile primului grup se bazează pe ideile despre moarte, despre lumea „aceasta” și „de dincolo”, iar acțiunile celui de-al doilea grup sunt apotropaice, protectoare, ce caracterizează ritualul funerar ca un ritual de tip tranzitoriu.

Ritualurile funerar și memorial ale lipovenilor au un simbolism și o semantică profundă, care reflectă particularitățile viziunii lor asupra lumii. În acest ritualism se combină, în mod complex, elemente de diferit tip (obiecte ale culturii materiale, acțiuni rituale ș. a.).

Sub aspect semiotic, ritualul „reprezintă un text, creat de subsisteme speciale de semne – coduri, fiecare din ele constând dintr-un set omogen de semne pentru transmiterea conținutului, are un plan special de expresie sau substanță materială” (Гурпа 2011: 51). În ritual se observă semiotizarea obiectelor și acțiunilor cu aceste obiecte, a persoanelor care îndeplinesc aceste acțiuni, a replicilor individuale sau a textelor întregi (spre exemplu, bocetele) rostite de persoane.

Semiotizarea este considerată în știință ca un fenomen, în care semnificantul (semne, simboluri, caracteristici etc.), ieșind în prim-plan, pare să acopere semnificatul (obiecte, acțiuni etc.), ale cărui elemente pot să dispară ulterior, însă legătura dintre semnificant și semnificat se șterge. De aceea la informatori (și nu doar) apar dificultăți în explicarea sensului unui sau altui ritual; ei descriu ce anume se face etc., dar nu întotdeauna pot să explice de ce se face acest lucru.

Când cineva din casă moare, „ea își pierde semantica obișnuită a unui locus sigur („închis”) al celor vii”; simbolic, moartea distruge casa, instalându-se în ea în formă de corp mort. În același timp, moartea modifică statutul casei, plasând-o chiar la granița dintre lumea celor vii și lumea morților, făcând-o „deschisă”. Deși în perioada de până la înmormântare locusul morții devine toată casa, „cu scopul de a preveni răspândirea morții, se încearcă ca ea să fie legată simbolic, localizată în spațiul locuinței pentru ca în cele din urmă să fie îndepărtată din granițele spațiului uman – al casei și așezării. Astfel, morții «ii este indicat locul său» în casă: corpul defunctului este amplasat într-un locus special conceput pentru aceasta” (pentru detalii vezi: Андриянина 2015: 38, 45, 49).

În casele creștinilor ortodocși de rit vechi, defuncții sunt plasați, de asemenea, într-un anumit loc. Astfel, o informatoare din s. Cunicia, răspunzând la întrebările noastre, a comunicat următoarele:

T. Z.: Când defunctul se află în casă, în ce loc din casă se află laița cu defunctul?

C. A. S.: În casa mare. Și se pune în partea dreaptă.

T. Z.: Această odaie tot așa se numește la voi, ca la moldoveni?

C. A. S.: Da, casa mare. Cum altfel? Încă se poate spune – în salon. Este odaie curată, laița se pune din partea dreaptă, mortul este pus cu picioarele spre Dumnezeu (spre icoane – T. Z.), în colț doar stă icoana.

Dacă în satele vecine moldovenesti și ucrainene se obișnuiește să se pună un prosop la intrare (ca semn care anunță că se află o persoană decedată în casă), atunci în satele rusești de lipoveni acest lucru nu se face, dar la ușă sunt așezate o cruce mică și prapuri bisericești: „Nu, la noi nu se atârnă prosoape la ușă sau poartă. Prapuri sunt aduși de la biserică și se pun în ogradă. Doi prapuri” (C. A. S.).

După ce trupul defunctului a fost spălat și îmbrăcat, lipovenii mai întâi îl pun pe laiță cu picioarele spre icoane (cum au explicat informatorii, „pentru ca acesta parcă să le privească”), iar mai târziu, când corpul este scos și el este deja în sicriu, acesta este scos din casă cu picioarele înainte. Toți cei care se aflau în odaia unde zăcea defunctul ies după sicriu, nu pot să iasă în fața lui. Poziția picioarelor decedatului este asociată cu ideea de moarte ca o cale. Faptul că toți cei care se aflau în încăperea ieșeau după sicriu, de asemenea vorbește despre ideea de moarte ca o cale: „Cel viu nu trebuie să-l întrecă pe cel decedat”. Informatorii noștri ne-au comunicat că după scoaterea corpului, la lipoveni nu se spală podeaua, ca la unele etnii, în semn de purificare a spațiului celor vii de urmele morții (acțiune apotropaică).

În cadrul temei cercetate de noi, se disting astfel de coduri ca: de personaj, de obiect, acțional, verbal, culinar (alimentar) ș. a. În procesul studierii ritualurilor de înmormântare și pomenire a lipovenilor din Republica Moldova se poate distinge, spre exemplu, următoarea serie de componente ale codurilor menționate:

a) **Codul de personaj**: personajul liminal<sup>3</sup> – defunctul ca „obiect al ritualurilor funerare și de pomenire, întruchiparea morții, ca personaj cu statut tranzitoriu, care se află la granița dintre lumea „aceasta” și „de dincolo” (Славянские 2009: 112); persoane (bărbați sau femei, în dependență de situație), care spală și îmbracă defunctul; femeia care coase giulgiul; persoanele care sapă groapa; persoanele care duc sicriul; persoanele care pregătesc masa de pomenire, preotul, citeții etc. Acțiunile săvârșite de acești oameni necesită anumite abilități profesionale și asigură posesorii lor cu un statut ritualic special.

b) În **codul obiectelor** putem evidenția obiectele folosite la spălarea defunctului – apă, săpun, buret / cârpă, iarbă uscată sau paie pentru așternut (amintim că distrugerea obiectelor, rămase de la pregătirea pentru înmormântare, este o acțiune ce poartă un caracter apotropaic); în continuare urmează obiectele folosite pentru îmbrăcarea defunctului (seturi separate de îmbrăcăminte specială pentru înmormântare pentru bărbați / femei, giulgiul legat cu o panglică în formă de șapte cruci etc; în afară de aceasta, în sicriu se pune și „lestovka” (metanier special, denumirea provine de la cuvântul „lestvița” – scară, și ea este astfel confecționată încât seamănă cu o scară; în ansamblu, „lestovka” are o semnificație simbolică complicată) și „podrucinik” (o pernuță micuță de formă pătrată pentru plecaciunile până la pământ); obiectele, folosite propriu-zis pentru înmormântare (crucea, sicriul, prapurii bisericești, o căldărușă specială pentru colivă ș.a.).

c) **Codul acțional** include astfel de acțiuni ca: *spălarea* și *îmbrăcarea* defunctului (în timpul îmbrăcatului femeii decedate un rol important este acordat părului – simbolica împletire a cosiței: fetelor decedate li se împletește o cosiță (cu împletitură în sus), femeilor – două cosițe (cu împletitură în jos) și sunt aranjate pe cap, încrucișate în mod special;

informatorii numesc acest procedeu „a face un moț”); *citirea Psaltirei și altor cărți pe tot parcursul timpului până la slujba bisericească* („Există un ciclu anumit al acestor citiri, rugăciuni. Citeții vin pe rând și transmit unul atuia: «Eu deja am citit aceasta». Și ei știu cine și ce trebuie să citească, când trebuie să vină. Și noaptea chiar citesc, continuu”). *Citirea rugăciunii* pentru odihna sufletului decedatului reprezintă un element important al ritualurilor funerare ale creștinilor ortodocși de rit vechi. Rugăciunile sunt menite să ajute sufletul defunctului în tranziția spre o nouă stare a existenței, precum și servesc ca o consolare pentru rude și apropiați, care au rămas să trăiască pe pământ. În continuare urmează *slujba bisericească, înmormântarea, pomenirea*. Cercetătorii consideră că pomenirea este „un fel de contact al celor vii cu cel mort și, în genere, cu lumea morților, iar conținutul ritualului de pomenire reprezintă aducerea jertfei, care trebuie să asigure decedatului trecerea și aflarea în siguranță «pe lumea cealaltă»” (Славянские 2009: 162). Un element important al codului acțional este *distribuția pomenii*. Informatorii subliniau că la ei nu este așa termen, deși ei uneori îl întrebuințează, împrumutându-l de la moldoveni. La lipoveni, pentru această acțiune sunt alte denumiri: imediat după înmormântare – „daruri la sicriu” (când se dau, spre exemplu, prosoape, cuverturi ș. a. celor, care au săpat groapa și au dus sicriul la cimitir), iar în ulterioarele ceremonii de pomenire – „milostenie pentru pomenirea sufletului”, există, de asemenea, „milostenia tainică”, când cel care o primește nu cunoaște cine o dă și pentru pomenirea cui ea se dă. În privința ultimei, un informator din s. Pocrovca a povestit următoarele: „Ei bine, aceasta nu se face în timpul înmormântării. Se face atunci când necazul e mare. Înainte, când mergeam la fântână după apă (asta acum apă este și în gospodării, și în case), vedem cum pe fântână stau bani. Și tu iei acești bani, nu trebuie să-i lași. Nu este așa pur și simplu. Aparent, de la tine se vrea o rugăciune lui Dumnezeu. Tu iei acești bani. Eu țin minte, când eram mică, găseam bani la fântână, îi aduc acasă, iar mama îmi spune: «Fata mea, ridică-te și roagă-te». Și chiar m-a învățat cum să mă rog: «Mântuiește, Doamne, miluiește pe robii tăi pentru milosteniile pe care le fac». Doar dvs. știți cum se consideră după religie: dă în taină, iar Dumnezeu îți va da în mod deschis. De aceea nu trebuie să se știe. Și iată încă ce îmi povestea mama. Se întâmpla că seara să stea ei în casă (înainte nici lumină nu era, nimic), – deodată auzeau o bătaie în ușă. Ieșeau, dar acolo nu era nimeni. Stătea o batistă legată în nod, iar în ea – cine și ce avea acasă, pâine și altele. Și noi știam că la cineva este un necaz și trebuie să ne rugăm. Nu știi pentru cine să te rogi și iată cum ne rugăm: «Salvează-ți robii pentru milostenia pe care o fac»” (S. E. V.).

Ritualul funerar aparține ritualurilor de tip tranzitiv, în care funcția apotropaică capătă o actualitate deosebită. Cercetătorii subliniază (și noi ne alăturăm lor), reieșind din experiența cercetării ritualului funerar, că „funcția se manifestă cel mai clar anume în codul acțional al acestuia. Ca și alte ritualuri de tip tranzitiv (spre exemplu, de nuntă sau de naștere și botez), ritualul funerar poartă un caracter societal” (Волкова 2010). De fapt, la el participă tot satul: „Toată lumea vine la casa de unde se scoate mortul. Toți locuitorii satului, toți! Și când mortul este dus, este foarte multă lume, oameni care petrec trupul până la biserică. Iar în biserică deja rămân apropiații, rudele, vecinii, <...>, prietenii, iar restul merg spre casele lor” (B. T. M.). Astfel, după mărturiile informatorilor, la ritualul funerar participă nemijlocit un număr însemnat de oameni. „În timpul desfășurării ritualului, toți participanții lui, inclusiv decedatul, sunt în pericol, asociat cu situația schim-



bării statutului. Dar acestea sunt pericole de caracter diferit. Se evidențiază 3 grupuri de participanți la înmormântare: participanții la ritual cu funcție ritualică specială, ceilalți participanți la ritual și rudele. Din toți, cei mai vulnerabili sunt rudele. Din acest motiv, în decursul ritualului ei nu îndeplinesc acțiuni care ar solicita contact direct cu decedatul. Ele sunt îndeplinite de persoane cu statut ritualic special și funcție ritualică specială, care se consideră că se supun pericolului în măsură mică, datorită profesionalismului ocupațiilor lor” (Волкова 2010). În legătură cu vulnerabilitatea ridicată a celui de-al treilea grup, interdicția la îndeplinirea acțiunilor ce presupun contact direct cu defunctul (spălarea, îmbrăcarea, ducerea sicriului la cimitir etc.), este strict prescrisă rudelor sale apropiate.

d) **Codul alimentar (culinar)**: elementele acestuia sunt coliva, tăieței, borșul ș.a., aici ar trebui să includem, după părerea noastră, și interdicția completă a băuturilor spirtoase în ritualul de pomenire a creștinilor ortodocși de rit vechi.

Și fiecare din elementele enumerate ale acestor coduri (și a celor elemente, care nu au fost numite) poartă încărcătura sa simbolică în ritualism, are propriul conținut semantic.

Ca și în ritualurile de nuntă, codurile se raportează unele la altele în mod diferit. Unele din ele îndeplinesc funcția atributivă în relație cu altele, fără de care existența lor este imposibilă. Spre exemplu, codurile de culoare și gust nu puteau să existe fără de cel de obiecte, pentru că în ritualism anume obiectele implicate în el sunt purtătoare de gust (deosebirile de gust a alimentelor de post și de fruct, în dependență de ziua pomenirii), culoare (culoarea albă a giulgiului, culoarea neagră a basmalelor femeilor în doliu) ș. a. Trebuie să amintim, totuși, că basmalele de culoare neagră au început să fie folosite de lipovenii Moldovei nu cu mult timp în urmă, chiar și cei născuți în anii '50 – '60 ai secolului trecut țin minte, că în semn de doliu femeile purtau basmale albe imaculate:

T. Z.: Care este culoarea îmbrăcămintei rudelor decedatului? Culoarea doliului?

K. T. I.: Îmbracă basmale negre. Dar înainte îmbrăcau albe.

T. Z.: Asta atunci, tot era în semn de doliu?

K. T. I.: Da. Eu în genere nu țin minte de unde s-a luat negru. Eu țin minte, că era alb.

L. L. V.: Înainte albul era culoarea doliului, încă din timpuri străvechi, iar apoi cine l-a transformat în negru, nu știu.

T. Z.: Iar femeile, când pur și simplu merg la biserică, ele tot poartă basmale albe? Dar nu în semn de doliu...

K. T. I.: La biserică poartă basmale de culori deschise, colorate. Dar de ce de culori deschise? Pentru că se consideră că mergi în rai. În special de sărbători se poartă basmale foarte deschise la culoare. Pentru că se consideră sărbătoare, e bucurie.

Să analizăm încă o serie de elemente ale codurilor semiotice menționate ale ritualismului funerar și memorial al lipovenilor.

**Crucea** apare în calitate de formă simbolică de bază a ritualismului funerar și de pomenire a creștinilor ortodocși de rit vechi. Crucea în tradiție ortodoxă simbolizează nu doar moartea, dar și învierea. În ritualul bisericesc, crucea este indisolubil legată de imaginea lui Hristos, care a murit pe cruce și a înviat din morți.

Se consideră că crucile creștinilor ortodocși de rit vechi reproduc în detalii anume acea cruce pe care Iisus Hristos s-a jertfit. Crucea creștinilor ortodocși de rit vechi se deosebește de cea tradițională ortodoxă prin faptul că este completată de traversele superioară și inferioară, ultima fiind teșită. Prezența în aceasta, încă a două traverse, în afară

de traversele orizontale, se explică în felul următor. Traversa superioară scurtă trebuie să reprezinte o plăcuță, bătută în cuie în partea de sus a crucii, pe care a fost răstignit Mântuitorul. Pe dânsa, conform Evangheliei, era o inscripție prescurtată: „Iisus din Nazaret, regele evreilor”. Traversele inferioare, oblice, care înfățișa suportul pentru picioarele lui Hristos răstignit, îi este atribuit adesea un sens foarte clar. După tradiția stabilită, ea se consideră a fi un fel de „măsură a neprihănirii”, care cântărește păcatele omenești. Înclinarea sa, în care partea dreaptă este ridicată în sus și arată în direcția tâlharului pocăit, simbolizează iertarea păcatelor și dobândirea Împărăției lui Dumnezeu. Partea stângă însă, înclinată în jos, indică la adâncurile iadului, unde a trebuit să meargă tâlharul, care nu a dorit să se pocăiască. Această formă a fost pe larg răspândită în Biserica Ortodoxă Rusă la mijlocul secolului al XVII-lea, la momentul începutului schismei acesteia și era în deplină concordanță cu cerințele canonice ale vremii. Anume această formă a fost considerată de creștinii ortodocși de rit vechi ca fiind cea mai potrivită concepției străvechi de evlavie. În plus, de cele mai multe ori un acoperiș deosebit în formă de unghi ascuțit era amplasat deasupra unei astfel de cruci. Așa cruce cu acoperiș se numește „golbeț”. Unii încearcă să convingă că așa fel de acoperiș joacă un rol pur utilitar, protejând crucea de vreme rea și de altele. Totuși, dacă ar fi atât de simplu, atunci astfel de cruci cu acoperiș nu ar fi fost persecutate de biserică la un moment dat. Evoluția unei astfel de cruci are propria istorie veche, dar aceasta este o temă pentru o altă cercetare.

Crucea, ca simbol al credinței, este amplasată pe mormântul defunctului și devine loc de pomenire a decedatului. Crucea pe mormântul creștinului ortodox de rit vechi este amplasată nu din partea capului, ci acolo unde se află picioarele defunctului<sup>4</sup>, lucru care are propriile explicații. Informatorii au explicat: în timpul celei de-a Doua Veniri a lui Iisus Hristos, fiecare își va lua crucea sa și va merge la Judecata de Apoi, prin urmare, cu o astfel de amplasare a crucii decedatului îi va fi mai ușor să facă acest lucru, și, în afară de aceasta, defunctul poate să se roage, uitându-se la crucea sa.

**Icoanele** reprezintă încă un simbol important al ritualurilor creștinilor ortodocși de rit vechi. Icoanele joacă un rol important, ca verigă de legătură între om și Dumnezeu. Icoana, depusă pe mormântul decedatului (se lipește de cruce), servește ca simbol al aflării defunctului în Împărăția lui Dumnezeu. Locul unde este plasată icoana de asemenea este loc pentru pomenire, unde credincioșii pot să se roage pentru odihna sufletului decedatului.

**Coliva.** Semantica ritualică a colivei, ca un element al codului de obiecte a ritualismului funerar și de pomenire, este asigurată de integritatea sa. Coliva la creștinii ortodocși de rit vechi reprezintă boabe de grâu fierte în apă, care mai apoi sunt amestecate cu miere. Informatorii noștri subliniază: „Coliva la noi nu se gătește la fel ca în satele moldovenești. Coliva la noi este lichidă, doar din grâu plus miere” (B. T. M., Pocrovca). Deoarece coliva este lichidă, ei spun că ea se bea, nu se mănâncă. Se consideră că boabele reprezintă simbolul învierii sufletului omului după moartea acestuia, iar mierea – simbolul dulceții, de care se bucură neprihăniții în Împărăția Cerească. V. Ia. Propp considera că bobul în colivă este simbolul renașterii permanente a vieții (Пропп 1963: 16). Potrivit Dicționarului Ortodox, grâul și fructele, care sunt jertfite în memoria celor decedați, simbolizează că „decedatul se va ridica cu adevărat din mormânt” (Полный 1993: 258). Astfel, coliva, fiind preparată din bob întreg, este înzestrată „cu o caracteristică clară a

vitalității ca proces, care trece prin naștere și moarte, și moarte ca naștere într-o calitate nouă” (Корнева 2010: 73).

**Giulgiul.** Creștinii ortodocși de rit vechi au o altă atitudine față de giulgiu decât față de altă îmbrăcămintă „de moarte”, care se pregătește din timp. Nu se obișnuiește ca giulgiul să fie cusut din timp. La fabricarea lui se purcede deja după ce persoana a decedat; deși fabricarea pânzei albe și a panglicii pentru răsucire nu este interzisă: „Giulgiul se coase din material alb. Iată eu am 10 metri de material alb (*râde*)” (K. T. I.). Giulgiul este cusut în unghi, fără noduri, în formă de plic, glugă, barcă – fiecare percepe în felul său această formă. „Giulgiul este o mare <...> bucată de pânză nouă întreagă <...>, cusut într-un capăt pe lățime în jumătate, în formă de glugă. Cu giulgiu era învelit corpul defunctului, inclusiv picioarele, mâinile și capul, deasupra se lega cu panglică de trei ori, în formă de cruce” (Маерчик 2004: 123). Informatorii noștri din Dobrogea Veche raportau că se lega cu panglică în cruce nu de trei, dar de șapte ori: „Și se coase din material alb așa un giulgiu, aici totul se coase împreună <...>. Giulgiul poate fi doar de culoare albă. Și <...> de la pieptul defunctului se răsucește, se leagă cu o panglică. Trebuie să fie șapte cruci din această panglică” (H. V. P.). Informatorii nu au putut explica de ce fac anume „șapte cruci”. Spre exemplu:

T. Z.: Dar faptul că se leagă cu panglică și se răsucește de șapte ori, acest număr șapte are vreo semnificație?

H. V. P.: Trebuie să fie șapte cruci. Începând de la piept și continuând în jos. Mâinile sunt libere, începând de la axile. Și în continuare crucea se face de șapte ori. Dar din ce cauză – nu pot să spun.

Semantica ritualismului creștinilor ortodocși de rit vechi este legată cu înțelegerea vieții și a morții în tradiția creștină comună. Moartea este percepută ca o etapă naturală a vieții, care trebuie să fie acceptată cu smirenie și recunoștință față de Dumnezeu. Ritualismul funerar și de pomenire a creștinilor ortodocși de rit vechi este direcționată spre atenuarea durerii pierderii și menținerea legăturii cu defunctul, care își continuă existența în Împărăția lui Dumnezeu: „La Dumnezeu toți sunt vii”, – spun ei. La intrarea în cimitirul din Cunicia se află un panou cu inscripția: «Остановись, прохожий,/ Помяни наш прах./ Мы уже все дома,/ А ты еще в гостях» („Oprește-te, trecătorule, / Pomeniște cenușa noastră. / Noi toți deja suntem acasă, / Iar tu încă ești în ospete”).

Astfel, simbolismul și semantica ritualismului funerar și de pomenire a creștinilor ortodocși de rit vechi reflectă particularitățile viziunii lor despre lume. Crucea, icoanele, rugăciunile și cântările vechi servesc ca simboluri ale credinței și consolare pentru rude și apropiați, care au rămas să trăiască pe pământ. Ritualismul funerar și de pomenire al lipovenilor amintesc că moartea nu reprezintă sfârșitul vieții, dar tranziția într-o nouă stare a existenței, care continuă în Împărăția lui Dumnezeu. Lipovenii vorbesc și despre decedați astfel, de parcă aceștia văd icoanele, pot să se roage ș. a. Anume datorită unor astfel de idei, care există la lipoveni, defunctul, după ce este spălat și îmbrăcat, este culcat pe laiță cu picioarele spre icoane:

T. Z.: Cum stă culcat mortul pe laiță în raport cu icoanele? În ce parte îi sunt picioarele?

H. V. P. (se consultă cu soțul): Cum este întins?

H. N. P. (soțul): Cu picioarele la icoane. Pentru ca el să le vadă.

H. V. P.: Da, da, da. El se va ridica și le va privi.

După cum a fost demonstrat, la creștinii ortodocși de rit vechi ritualismul funerar și de pomenire are o profundă semnificație religioasă și este asociat cu o credință fermă în nemurirea sufletului. Acest lucru îi ajută să facă față durerii și pierderii, precum și, în general, să accepte moartea mai calm și conștient. Astfel, spre exemplu, informatorii noștri, enumerând elementele îmbrăcăminte pentru înmormântare pe care o pregătiseră cu mult timp înainte, vorbeau despre acest lucru absolut calm și liniștit: „Eu demult am pregătit totul. În 2022 ea a avut jubileu, 75 de ani – T. Z.). Și eu deja sunt gata” (*râde*) (K. T. I.). Deși trebuie să recunoaștem și altceva: câțiva oameni, care nu demult și-au pierdut rudele apropiate din cauza necazului mare, au refuzat să intre în discuție pe tema ritualismului funerar și de pomenire. În concluzie, vom sublinia că creștinii ortodocși de rit vechi sunt oameni cu credință puternică, pe care au purtat-o de-a lungul mai multor secole și cu toată fermitatea se țin de ea.

### **Lista informatorilor**

B. T. M., a. n. 1961, s. Pocrovca, r-nul Dondușeni.

H. V. P., a. n. 1943, s. Dobrogea Veche, r-nul Sângerei.

H. N. P., a. n. 1940, s. Dobrogea Veche, r-nul Sângerei.

K. P. A., a. n. 1945, s. Cunicca, r-nul Florești.

K. A. S., a. n. 1946, s. Cunicca, r-nul Florești.

K. N. G., a. n. 1976, or. Chișinău.

K. T. I., a. n. 1947, s. Egorovca, r-nul Fălești.

L. L. V., a. n. 1967, s. Egorovca, r-nul Fălești.

S. E. V., a. n. 1949, s. Pocrovca, r-nul Dondușeni.

### **Note**

<sup>1</sup> Articolul este elaborat în cadrul proiectului 96-PS 20.80009.1606.02: Evoluția tradițiilor și procesele etnice în Republica Moldova: suport teoretic și aplicativ în promovarea valorilor etnoculturale și coeziunii sociale.

<sup>2</sup> „Înainte se considera că femeile trebuiau să fie duse la cimitir de femei, iar bărbații – de bărbați. O excepție erau însărcinatele (de asemenea, lor nu li se permitea să se ocupe de spălarea defuncților). Acesta era un semn rău. <...> Da, se considera că după aceasta copiii mureau în pruncie. Consider, e din motiv că nu ar trebui să iei această energie a mortului. Este ca un contact cu acel care pornește pe ultimul drum. De parcă porți această povară, iar din altă parte tu porți și altă povară – copilul. Eu aș explica astfel. Adică însărcinatele, care poartă într-însele o viață, nu trebuie să se implice activ în tema morții” (K. N. G.).

<sup>3</sup> Se consideră personajul liminal acela care în ritual își schimbă statutul social: „Se cunoaște, că personajele liminale (acelea care în ritual realizează tranziția spre alt statut social – mirele și mireasa, defunctul, nou-născutul, femeia aflată în travaliu ș. a.) în primele etape ale ritualului sunt marcate de o serie de markeri cu semantică negativă” (Маерчик 2004: 123).

<sup>4</sup> „Crucea pe mormântul creștinilor ortodocși de rit vechi se plasează nu la cap, ca la alții, dar la picioarele decedatului” (K. P. A.).

### Referințe bibliografice

**Андрюнина 2015:** Андрюнина М. А. Символика пространства в славянской похоронно-поминальной обрядности: этнолингвистический аспект (украинская, белорусская, западнорусская и польская традиции). Москва, 2015. 356 с.

**Волкова 2010:** Волкова Н. А. Представления о смерти в традиционной культуре донских казаков (на материале акционального кода похоронного обряда). 2010. In: <https://www.ruthenia.ru/folklore/folklorelaboratory/Volkova10.htm> (vizitat – 27.04.2023).

**Гура 2011:** Гура А. В. Брак и свадьба в славянской народной культуре: семантика и символика. Москва: Индрик, 2011. 936 с.

**Данилко 2019:** Данилко Е. С. «Смерть ближе рубашки»: похоронная обрядность старообрядцев-часовенных. În: Новые исследования Тувы. 2019, № 1. <https://nit.tuva.asia/nit/article/view/829> (vizitat – 12.06.2023). DOI: 10.25178/nit.2019.1.4

**Корнева 2010:** Корнева В. Ю. Символика кутьи в ритуальной культуре русских. In: Вестник Томского государственного университета, 2010, № 338, с. 72-75. <https://cyberleninka.ru> (vizitat – 20.06.2023)

**Маерчик 2004:** Маерчик М. С. Старообрядческий похоронный саван: кросс-культурные типологические и семантические параллели. In: Липоване. 2004, вып. 1, с. 123-124.

**Полный 1993:** Полный церковно-славянский словарь. Москва: Изд. отдела моск. патриархата, 1993. 905 с.

**Пропп 1963:** Пропп В. Я. Русские аграрные праздники. Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1963. 142 с.

**Славянские 2009:** Славянские древности. Энциклопедический словарь. В 5 тт. Под общ. ред. Н. И. Толстого. Т. 4. М.: Международные отношения, 2009.

### Informații despre autor:

**Tatiana ZAICOVSKI**, doctor în filologie, conferențiar, Institutul Patrimoniului Cultural (Chișinău, Republica Moldova)

**E-mail:** tanzai@mail.ru

**ORCID:** 0000-0001-5438-9945



**MENTALITĂȚI COLECTIVE ȘI INDIVIDUALE:  
FORME DE MANIFESTARE ÎN TRADIȚIA  
ETNOCULTURALĂ DIN REPUBLICA MOLDOVA**





# CULTURA TRADIȚIONALĂ A ROMILOR DIN RSSM (în baza primei teze de doctorat la tema romilor, susținută în 1952)

Svetlana PROCOP,  
Institutul Patrimoniului Cultural

## **The traditional culture of the Roma in the Moldovan SSR (based on the first doctoral thesis on the Roma, defended in 1952)**

On May 13, 1952, the doctoral thesis was defended on the topic "Roma in the European part of the USSR and their transition from nomadism to sedentary life". It was the first doctoral thesis, defended in the USSR, on the topic of the Roma. Seventy years have passed since the day of this public defense, but the goals and objectives presented by the author for sure remain current even today. This is largely due to the fact that this thesis contains valuable information about the traditional culture of the Roma in Moldova. More than that, the field material introduced by the author into the scientific circulation, which was collected during a unique ethnographic expedition in the summer of 1947 in the villages of Capriana, Carlani, Lozovo, Dolna, Vulcaneshti etc., today has special value. An entire chapter of the thesis is dedicated to the Roma from Moldova, their traditional culture, traditional occupations, means of transport used by them traditional housing, the port, the kinship system, the problem of nomadism and other.

**Keywords:** Roma in the Soviet period, Moldova, traditional culture, first doctoral thesis.

În Europa, cercetările în domeniul studiilor rome s-au început la sfârșitul secolului al XVIII-lea, când a fost susținută prima teză de doctor de către cercetătorul german H. Grellmann, care a văzut o uimitoare coincidență dintre limba țiganilor și cea a indienilor, în special sanscrită și hindi (Grellmann 1787).

Au trecut mai bine de 200 de ani de atunci și mai mult de 100 de teze au fost susținute în diferite țări ale lumii. Majoritatea cercetătorilor sunt din Europa: România, Federația Rusă, Ucraina, Belarus, Franța, Belgia, Spania, Germania, Slovenia, Ungaria etc. Autorii tezelor de doctor din spațiul sovietic și postsovietic sunt specialiști cunoscuți în studii rome și sunt colegii noștri cu care tindem să menținem colaborarea științifică.

Îi vom menționa doar pe câțiva: Block Martin. Țiganii din România: o experiență în prezentarea monografică a culturii materiale. Teza de doctorat. Leipzig, 1923; Calota Ion. Rudarii din Oltenia. Studiu de dialectologie și de geografie lingvistică românească. Craiova, 1974; Bărbulescu Horia. Securitzare societală și comunitate politică în Uniunea Europeană: o analiză a expulzării romilor din Franța. București, 2011; Achim Venera. Țiganii din Principatele Române în epoca dezrobirii (1830–1860): aspecte economice și statistice. București, 2005; Sirbu T. La Politique des 'villages tsiganes' en Bessarabie sous trois administrations: tsariste, roumaine et soviétique: 1812–1956. Bruxelles, 2012; Назаров Хол. История расселения цыган в Средней Азии, их этнонимы, культура

и традиции. М., 1971 = Nazarov Hol. Istoria așezării țiganilor în Asia Centrală, etnonimele, cultura și tradițiile acestora; Деметер Надежда. Цыгане Европы: проблемы этнокультурной истории, X–XX вв. М., 2000 = Demeter Nadejda. Țiganiile Europei: probleme de istorie etnoculturală, secolele X–XX; Зіневич Наталія. Циганський етнос в Україні (історіографія та джерела). Київ, 2005 = Zinevici Natalia. Etnia romă în Ucraina (istoriografie și surse); Смирнова-Сеславинская Марианна. Этносоциальные истоки культуры цыган России. М., 2005 = Smirnova-Seslavinschia Marianna. Originea etno-socială a culturii țigănești în Rusia; Соснина Лучия. Сравнительное исследование социальных представлений о справедливости в различных этнических общностях: на примере русских, молдаван и цыган. М., 2005 = Sosnina Lucia. Studiu comparativ al reprezentărilor sociale despre justiție în diferite comunități etnice: pe exemplul rușilor, moldovenilor și țiganilor; Фреюте-Ракаускене Моника. Проявления этнической нетерпимости и ксенофобии в литовских СМИ в аспекте превентивной политики ЕС. Вильнюс, 2009 = Freyute-Rakauskene Monica. Manifestări de intoleranță etnică și xenofobie în mass-media lituaniană sub aspectul politicii preventive a UE; Бартош Ольга. Традиционная социальная культура цыган Беларуси в конце XX – начале XXI века. Минск, 2010 = Bartoș Olga. Cultura socială tradițională a țiganilor din Belarus la sfârșitul secolului XX – începutul secolului XXI; Цветков Георгий. Цыганский язык (романи) и его исследование в интегральном междисциплинарном поле «язык – человек, культура, общество». М., 2011 = Țsvetkov Gheorghii. Limba țigănească (romani) și cercetarea acesteia în domeniul interdisciplinar integral „limbaj – om, cultură, societate”; Трофимова Ксения. Религиозные представления и обряды цыган Юго-Восточной Европы. М., 2013 = Trofimova Ksenia. Reprezentări și ritualuri religioase ale țiganilor din sud-estul Europei; Махотина Илона. Цыгане и русская культура: литература и фольклор. Тверь, 2012 = Mahotina Iona. Țiganiile și cultura rusă: literatura și folclorul; Волкова Анастасия. Феномен цыганской культуры в контексте концептуального осмысления диалога культур XIX–XX вв.: социально-философский анализ. М., 2020 = Volkova Anastasia. Fenomenul culturii rome în contextul înțelegerii conceptuale a dialogului cultural al sec. XIX–XX: analiză socială și filozofică.

În contextul informației prezentate despre tezele de doctorat la tema romilor/țiganilor susținute în spațiu României și fostei URSS atragem atenția cititorului la o teză de doctor care ne vizează și pe noi, deoarece include o informație inedită despre romii din RSSM din perioada postbelică.

La 13 mai 1952, laboranta superioară a Catedrei de Etnografie, Facultatea de Istorie a Universității de Stat din Moscova, T. Kiseliova, a susținut teza de doctor în științe istorice la tema «Цыгане Европейской части СССР и их переход от кочевья к оседлости» = „Țiganiile din partea europeană a URSS și trecerea lor de la nomadism la viața sedentară” (Kiselëva 1952). Această cercetare a fost prima teză de doctor susținută în URSS și dedicată studiilor rome.

Au trecut mai mult de șaptezeci de ani de la susținerea publică, însă obiectivele și rezultatele relevate de autoarea tezei rămân actuale și astăzi. Teza conține materiale etnografice inedite, valorificate de autoare, despre cultura tradițională a romilor din Republica Sovietică Socialistă Moldovenească. Materialul de teren introdus în circulația științii-

fică a fost cules de T. Kiseliova în vara anului 1947, în timpul unei expediții etnografice inedite efectuate în satele Căpriana, Cărlani, Lozova, Dolna și Vulcănești.

Începutul studiilor etnografice complexe asupra romilor în perioada sovietică este asociat cu susținerea tezei de doctor a T. Kiseliova. Această constatare face și cercetătoarea Smirnova-Seslavinskaia, accentuând că: „Apariția acestei disertații, pe de o parte, este surprinzătoare pentru acea perioadă a guvernării lui Stalin, dar, pe de altă parte, s-a datorat evident situației politice, întrucât titlul lucrării cuprindea tematica pentru acea vreme destul de actuală: problema trecerii țiganilor la un mod de viață sedentar, Decretul fiind publicat în 1956” (Смирнова-Сеславинская 2013: 34).

Oponenții oficiali – doctor habilitat în istorie M. O. Kosven și doctor în istorie M. Ya. Salmanovici, au semnalat o mare semnificație politică a acestei lucrări, care la momentul susținerii a fost primul studiu despre romi din spațiul sovietic. Potrivit lui M. O. Kosven, capitolele dedicate caracteristicilor culturii materiale și familiei rome sunt foarte interesante. Doctoranda a propus în teză pentru prima dată niște date concrete despre existența familiilor numeroase la romi în trecut; a descris nunta țigănească (Советская 1952: 205).

Teza „Цыгане Европейской части СССР и их переход от кочевья к оседлости” include o Introducere, trei capitole, o concluzie și o listă de referințe.

Primul capitol – „Этнографическая характеристика цыган Европейской части Союза ССР” = Caracteristicile etnografice ale țiganilor din partea europeană a URSS – include următoarele paragrafe: 1. Informații generale despre țigani; 2. Principalele ocupații ale țiganilor; 3. Cultura materială (locuința, vehiculele de transport, portul/îmbrăcăminte); 4. Structura familiei; 5. Sistemul social; 6. Cultura spirituală (arta populară țigănească – muzică, cântec, dans); Credințe.

Al doilea capitol – „История кочевания и начала оседания цыган Молдавии, Украины, Белоруссии и Средне-русской полосы” = Istoria nomadismului și începutul sedentarizării țiganilor din Moldova, Ucraina, Bielorusia și fâșia Rusiei Centrale – se compune din câteva subcapitole: Țigani din Moldova (pag. 97-118); Țigani din Ucraina (pag. 119-123); Țigani din Bielorusia și Regiunea Smolensk (pag.124-139); Țigani din fâșia Rusiei Centrale (pag. 140-143).

Al treilea capitol – „Тrecerea țiganilor la un mod de viață sedentar de muncă stabil în URSS = Переход цыган к прочной трудовой оседлости в Союзе СССР – include următoarele paragrafe: 1. Țigani sedentari din orașe; 2. Țigani sedentari din mediul rural; 3. Formarea gospodăriilor agricole colective de romi; 4. Două gospodării agricole colective de romi din Smolensk; 5. Schimbări în viața materială, familială și socială a țiganilor după sedentarizare; 6. Permutările țiganilor după cel de-al Doilea Război Mondial.

Pentru cercetătorii studiilor rome din Republica Moldova această teză de doctor prezintă un interes deosebit, prin faptul că lucrarea conține date inedite despre romii din RSSM din perioada postbelică (deplasarea etnografică s-a realizat în 1947). O mare parte din capitolul II – „История кочевания и начала оседания цыган Молдавии, Украины, Белоруссии и Средне-русской полосы” = Istoria nomadismului și începutul sedentarizării țiganilor din Moldova, Ucraina, Belarus și fâșia Rusiei Centrale – este dedicată culturii tradiționale, ocupațiilor tradiționale, mijloacelor de transport tradițional, locuințelor tradiționale, portului, sistemului de rudenie, problemei nomadismului romilor din RSSM.

Merită să vorbim și despre sursele istoriografice la care se referă autoarea, care reflectă atât nivelul de cunoștințe în domeniului studiilor române, existent în Uniunea Sovietică în anii '50 ai sec. XX, cât și profunzimea percepției temei studiate a disertantei.

T. Kiseliova accentuează că la scrierea acestei lucrări s-a folosit literatura despre țigani formată din articole și reviste, mesaje în descrieri geografice și statistice, note în jurnalele de călătorie. Sursele au fost preluate din revistele: „Северный архив”, „Северная Пчела” și alte ediții din anii 20 ai secolului al XIX-lea; și din revistele „Этнографическое обозрение”, „Современник”, „Живая старина” de la mijlocul și sfârșitul secolului al XIX-lea.

Autoarea notează că primele lucrări care conțineau descrierea țiganilor în Rusia au apărut la sfârșitul secolului al XVIII-lea. Prima publicație este o mică înregistrare a vocabularului țiganilor din orașul Belgorod în lucrarea lui Vasili Zuev: „Путешественные записки от С-Петербурга до Херсона” (SPb, 1787).

Deja în secolul al XIX-lea apar primele descrieri generalizatoare, din care autoarea aduce la cunoștință schița științifică a lui Ignatii Danilovici „Историческое и этнографическое исследование о цыганах” (Северный Архив, 1826, № 1-5).

Un interes istoriografic prezintă și lucrarea lui Anatol Demidov – „Путешествие в Южную Россию и Крым через Венгрию, Валахию и Молдавию...” (M., 1853), datele din această carte fiind folosite și de T. Kiseliova în teza sa. În 1837, Anatol Demidov a echipat și a finanțat o expediție științifică pentru a studia sudul Rusiei și Crimeea. Rezultatele acestei călătorii au fost publicate într-o ediție ilustrată de artistul Auguste Denis Marie Raffet. Lucrarea lui A. Demidov conține descrieri valoroase despre țigani, tipul lor fizic, aspectul, starea economică (cu aplicarea datelor statistice), caracteristicile vieții cotidiene. Un capitol aparte în această lucrare este dedicat Basarabiei, unde putem găsi și descrierile țiganilor.

O altă lucrare ce conține descrierea vieții cotidiene a țiganilor din Basarabia și la care a făcut referință autoarea tezei a fost cea a lui A. Zașciuk – „Материалы для географического и статистического описания России” (SPb, 1862).

Încă o lucrare a fost studiată de disertantă – „Хронологический указатель материалов по истории инородцев европейской России” a lui Petr Kerpen (SPb, 1871). Această lucrare conține un șir de date despre țigani din legislația Rusiei.

Articolul lui A. P. Bogdanov „Материалы для изучения цыган в антропологическом отношении” (M., 1877), care conține material pentru studiul vieții cotidiene a țiganilor, în special la sudul Rusiei, nu a putut trece neobservat de T. Kiseliova. În această lucrare este abordată problema etnogenezei țiganilor și modalitățile de răspândire a acestora în toată Europa.

În descrierea vieții sociale și familiale autoarea s-a bazat și pe documentele de arhivă ale M. Plohinsky, care a publicat în „Этнографическое обозрение” (1890, T. 7, № 4, p. 95-117) un material ce include descrieri regionale ale țiganilor din vechea Malorossie („Цыгане старой Малороссии”).

Se încheie ciclul lucrărilor etnografice, editate în secolul al XIX-lea și incluse în circulația științifică, cu mențiunea lui Mihail Ivanovici Kunavin (1820–cca anii 90 sec. XIX). După o versiune, medic conform studiilor, și-a dedicat 40 de ani din viață studiului etnografic al țiganilor. A călătorit mult în Europa și Asia (Turcia, Asia Mică, Armenia, Me-

sopotamia, Africa de Nord, India), a vizitat Tien Shan și Himalaya, Caucaz, a petrecut 8 ani printre țiganii Europei (ca medic). Ca urmare a acestor rătăcirii, Kunavin a adunat un material voluminos despre toate dialectele țiganilor și o cantitate imensă de material folcloric (legende, basme etc.). Acest lucru a fost declarat în 1881 de către secretarul științific al Societății Imperiale de Geografie Rusă (Императорское Русское Географическое общество) V. Eliseev, propunând spre discuție o mică broșură a sa intitulată „Materiale pentru studiul țiganilor, culese de M. I. Kunavin” („Материалы для изучения цыган, собранные М. И. Кунавиным”). Cercetătorii și-au exprimat cu insistență dorința de a se întâlni cu această persoană, care, după repetate invitații, așa și nu a apărut în fața lor. În schimb V. Eliseev a raportat, după ceva timp, că M. Kunavin a decedat, iar arhiva lui a ars. Acest lucru a fost adus la cunoștință de către romologii ruși Efim Druts și Aleksey Gessler în cartea sa (Druts, Gesler, 1990: 109-113). Or autorea tezei în acei ani nu ar fi putut ști despre acest lucru.

Secolul XX a adus noi publicații și noi romologi entuziasmați pentru a studia tema romilor. Vladimir Dobrovolski, a fost alcătuitorul culegerii etnografice din Smolensk, în patru volume (1887–1894), ceilalți au fost numiți de T. Kiseliova în partea istoriografică a lucrării interesându-se de dialectele și limba romilor din diferite regiuni geografice și diferite grupe etnografice. Printre aceștia figurează P. Istomin (Patkanov), autorul primei cărții teoretice despre limba romani/romă: „Цыганский язык. Грамматика и руководство к практическому изучению разговорной цыганской речи современных русских цыган...” (M., 1900). Gramatica limbii țigănești, elaborată de Istomin, la momentul susținerii tezei deja se considera oarecum depășită. V. Dobrovolski de asemenea a cules un material inedit, scrie T. Kiseliova, referitor la gramatica și lexicul limbii romani (romă), dar acest material nu a fost publicat la timp și s-a pierdut.

Unicul cercetător, savantul și profesorul, Maxim Serghievski, a intrat în istoria studiilor romani în spațiul sovietic prin elaborarea unor lucrări lingvistice care au favorizat la educația și instruirea primei elite intelectuale rome din spațiul sovietic, care a avut posibilitatea de a învăța după abecedare și cărți pentru citire în limba romani. În anii 30 ai sec. XX romii au căpătat scrisul lor, țigănesc.

Mai târziu (1938), denotă autoarea tezei, Maxim Serghievski, în colaborare cu Andrei Barannikov, au pregătit pentru tipar *Dicționarul țigănesc-rus*, care includea și un scurt reper al gramaticii limbii țigănești.

În acest context, merită să accentuăm că lista surselor în limbi străine, inclusă de autoare în bibliografie, este mult mai reprezentativă. Printre articole din reviste documentate de autoarea T. Kiseliova se află și revista Societății pentru studierea romilor (*Journal of the Gypsy Lore Society*), editarea căreia început încă în 1888 la Londra. Autoarea a studiat articolele apărute în anii 1932–1947, care conțin informații etnografice despre țiganii din spațiile Balcanic și Dunărean și care au tangențe cu romii din Rusia.

Materialul de teren pe care s-a bazat autoarea în caracterizarea etnografică a romilor și în studierea procesului de tranziție ale acestora la sedentarizare constă în: 1) observații concrete ale vieții romilor, începând cu anul 1938, în diferite regiuni ale URSS; 2) materiale culese în timpul deplasărilor etnografice de teren în cadrul expedițiilor etnografice ale Institutului de Etnografie al Academiei de Științe a URSS pentru realizarea studiului romilor, fiind realizată și deplasarea în RASSM.

În timpul acestei expediții etnografice, care a durat o lună și jumătate, a fost realizat următorul traseu: satele Căpriană–Cârlani–Lozovo–Dolna–Vulcănești (județului Chișinău), cu trecerea următoare în localitatea Kotovskoe.

Principala sarcină a acestei călătorii a fost familiarizarea cu dialectul țiganilor din RSS Moldovenească. Rezultatul acestei deplasări a fost oficializat într-un raport scris și prezentat în 1948 la Catedra de Etnografie a Universității de Stat din Moscova. Paralel cu lucrările lingvistice s-au realizat și lucrări etnografice generale, care și au fost reflectate în capitolul acestei lucrări, consacrat țiganilor din Moldova.

Partea care se referă la romii din RSSM din capitolul II se începe cu un scurt excurs în istoria țiganilor din Țara Moldovei. Kiseliova scrie: „Țiganiile sunt cunoscuți în Moldova încă de la începutul secolului al XV-lea. Principala lor diviziune este pe categorii: lingurari – prelucrători de lemn; ursari – fierari și muzicieni, în trecut dresori de urși; lăieși – sunt cei nomazi. Țiganiile meșteșugari deserveau populația agrară. Majoritatea lor erau din categoria robilor, unii erau din moșii mănăstirești și moșii boierești, figurau ca meșteșugari sau curtari (muzicieni, cântăreți, păcurari), în timp ce restul erau nomazi și plăteau biruri (obroc) stăpânului. Șatrele de țigani treceau de-a lungul drumurilor și dealurilor Moldovei, afluxul lor constant venea din Țara Românească” (Киселёва 1952: 6).

Autoarea tezei descrie în detaliu principalele ocupații (meșteșuguri) ale romilor. În Moldova, țiganiile fierari erau numiți „oameni cu mâini de aur”. A doua ocupație, cea mai importantă, a fost prelucrarea lemnului. Țiganiile lemnari produceau linguri, vase, găleți, jgheaburi, roți, greble etc.

În Moldova, denotă Kiseliova, „țiganiile au fost despărțiți de agricultură” până la mijlocul secolului al XIX-lea, când decretele guvernamentale cereau sedentarizarea lor. Așa că în 1836 au fost organizate două așezări de țigani în regiunea Akkerman – satele Kair și Faraonovka (75 de familii în total), incluse în regimentul de cazaci. În ciuda reaprovizionării cu tot ceea ce era necesar pentru amenajarea gospodăriilor, țiganiile au părăsit satele, ascunzându-se în păduri. O încercare de a-i lega pe țigani de pământ, de a-i legaliza în proprietatea statului, de a-i forța să se ocupe cu cultivarea și prestarea serviciilor vamale nu a dat rezultate (Киселёва 1952: 6).

Abia în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, după eliberarea lor de robie, aceștia, extinzându-și nomadismul, trecând dincolo de hotarele Moldovei, au început să se sedentarizeze. Acest proces a fost legat cu o schimbare în viața economică a țării și creșterea târgurilor. Șatrele se adunau, de obicei, în jurul satelor mari, lângă târgurile de vânzare a produselor, pentru a face schimb de cai și în căutarea câștigurilor ocazionale. În apropiere se formau sate de țigani meșteșugari: Cârlani, Guzun, Vulcănești ș.a. În lucrare se urmărește pe scurt istoria economică a acestor sate (Киселёва 1952: 7).

Kiseliova a adunat informații despre satele unde locuiau compact romii în perioada realizării expedițiilor de teren din anul 1947, când încă mai erau în viață cei care s-au născut la sfârșitul secolului al XIX-lea, care au trecut prin toate calamitățile de sedentarizare și aplicarea altor legi barbare din perioada țaristă.

La sfârșitul capitolului, T. Kiseliova menționează: „Așezarea compactă a țiganilor în Moldova în secolul al XIX-lea acoperea mai mult de jumătate dintre romi (6.600 din 11.567), în timp ce din 22 de sate 6 erau populate doar de romi (3.286 persoane). În

paralel cu așezarea compactă a existat și o așezare dispersată – o așezare în satele moldovenești (Dolna, Lozovo și altele), care a fost asociată cu obiceiul de a ierna într-un singur loc. O sedentarizare stabilă nu a apărut imediat: țiganii își schimbau locurile de trai fără să se dezică de corturi în timp de câțiva ani. De-a lungul timpului, în multe sate moldovenești s-au creat periferii ale țiganilor, care treptat se includeau în viața economică și de zi cu zi cu sătenii. Fierarul și muzicianul din sat era de obicei țigan. O parte din ursarii sedentarizați cutreierau cu o nicovală satele din jur și îndepărtate în timpul sezonului de recoltă. Muzicienii câștigau bani cântând la sărbătorile familiale și sătești sau cântând din când în când în crășme. Sedentarizarea romilor în baza practicării unui meșteșug se întărise cu trecerea la exercitarea lucrărilor agricole, mai întâi în cadrul gospodăriei personale, apoi în cadrul gospodăriilor obștești. Odată cu creșterea sedentarizării creștea și nomadismul țiganilor, majoritatea fiind țigani veniți în primăvară din țările dunărene, în special căldărarii (Киселёва 1952: 7).

Romii din RSSM s-au dezis de îndeletnicirea de a dresa și de a plimba urșii cu câteva generații în urmă. Ursarii, după ce a fost interzisă această ocupație, au trecut la fierărie și muzică, ocupații la fel de cunoscute de ei. La momentul culegerii datelor la romii de pretutindeni „ursar însemna fierar”, – specifică Kiseliova.

În contextul problemei ocupațiilor romilor, oportun ne pare să aducem un exemplu de repartizare a pământurilor romilor în 1940 în satul Răspopeni, raionul Rezina. Vom da textul în întregime, doar transliterat de noi din chirilică: „La margina satului Răspopeni, volostea Rezina, este o măhala numită «mahala țigănească». Aici cocioabele și bordeiele dau adăpost la familii numeroase și copii mulți, care trăiesc de veacuri întregi în întuneric și asuprire. Așa au trăit și au murit generații întregi batjocurite de boieri și bogătași, muncind cu ziua ori îndeletnicindu-se cu alte meșteșuguri și câștigând atâta ca să nu moară de foame. Boierii și capitaliștii din vremurile țarismului <...>, căta la țigani, ca la niște oameni, care nu-s buni de nimic. Îi numeau leneși, care nu sînt în stare să se îndeletnicească cu gospodăria sătească. Când din urma Revoluției din Octombrie, moșierii români, venind în Basarabia, au fost nevoiți să dea vestita lor «reformă agrară», – țiganii n-au primit nici un petic de pământ, fiind siliți se ducă mai departe viața lor amară. Dar a venit ziua de 28 iunie anului 1940. Împreună cu alte naționalități din Basarabia, au primit și țiganii din Răspopeni drepturi de cetățeni slobozi. Ei au căpătat cei dintâi din semănăturile lepădate de boieri și tot lor li s-a împărțit de la moșieri. Când la cea dintâi adunare a satului s-a aflat, că și țiganii or primi pământ, s-au găsit unii «gospodari buni» – culaci, care spune ca să nu se dea țăranilor țigani pământ (ca ei, – culacii – să aibă pe cine exploata și în viitor). Acești «gospodari» șopti la urechi țăranilor: «Degeaba li se dă oamenilor aceștia pământ. Vasile Boțu și Efrem Șamai n-a să muncească niciodată. Ei sunt leneși». Comitetul tânăr sătesc nu s-a dat la agitația dușmănoasă. Țiganii au primit pământ. Aceasta a fost trei luni în urmă” (Poliski 1940).

Publicând acest text ideologizat și preconcepț, ne dăm seama că cea mai mare valoare prezintă în acest scurt segment informația despre romii din s. Răspopeni, rl Rezina, cărora li s-a repartizat loturi de pământ pentru gospodăria personală. Acest document ne demonstrează atitudinea romilor față de pământurile repartizate de către stat țăranilor, inclusiv romilor, și totodată ne demonstrează prejudiciile țăranilor față de romi ca agricultori.

La momentul desfășurării expediției etnografice de către Kiseliova și un grup de etnografi în satele moldovenești, țiganii lăutari erau sedentari. Adunați în grupuri de muzicanți, ei deserveau satele în zilele de sărbători, nunți și cumetrii.

O mare atenție T. Kiseliova a acordat culturii materiale a romilor din RSSM. După ce romii s-au sedentarizat treptat, au început să-și construiască și să-și amenajeze casele de locuit.

Și aici T. Kiseliova face o remarcă, subliniind că locuința romilor stabiliți în sate și orașe în perioada analizată este aceeași cu cea a populației din jur. Doar interiorul se distinge printr-un aranjament dezordonat al lucrurilor, sau prin absența lor. Exteriorul casei și decorul interior depindea numai de starea financiară a familiei. În casele mai sărace podelele erau făcute din pământ. Podeaua era un loc în care membrii familiei dormeau, lucrau și mâncau. De-a lungul timpului, diferența dintre casele romilor și ale moldovenilor era tot mai mică. Menționa T. Kiseliova, femeia romă încerca să concureze cu vecinele, fie moldovence, fie ucrainence în văruierea pereților casei, spre exemplu.

Din exterior, însă, casele romilor din satele prin care a trecut expediția etnografică de la Moscova păreau puțin neglijente: în mare parte pereții caselor erau nevăruți. Aco-perișul era făcut după tradiție, ca la moldoveni, din paie, numai că la romi paiele erau rău așezate. Curțile romilor, chiar și a lingurarilor stabiliți în sat de mai mult timp, erau, prin definiția moldovenilor, „ca la țigani”. „Unde totul este în dezordine în curte, intră, acolo locuiesc țiganii”. O astfel de atitudine față de romi observase T. Kiseliova fiind în expediție în satele mixte rome-moldovenești.

T. Kiseliova mai face câteva observații, care evident cu timpul vor dispărea din cultura tradițională a romilor. Spre exemplu, „la țiganii nomazi, la sărbătorile familiale, fetele puteau să cinstască vin. La unele grupuri de țigani, fetele fumau la fel cum și femeile tinere și cele bătrâne (fumau din pipă). Fumatul era o tradiție, de exemplu, în rândul țiganilor ursari din RSSM, unde toată lumea fuma, cu excepția copiilor”.

O atenție deosebită autoarea o dedică caracterizării conceptului „mentalitate colectivă intergenerațională” specific comunității romilor. În special, manifestarea asistenței reciproce în mediul tradițional al comunității romilor: sprijinul material pentru o familie care a ajuns într-o situație dificilă cauzată de boală, detenție sau decesul unei rude apropiate.

T. Kiseliova a reușit să arate în mod convingător că țiganii dintotdeauna tindeau și erau deja dispuși spre sedentarism, dar numai în condiții favorabile acest sedentarism a avut rezultatele concrete. Autoarea consideră că acest lucru a fost posibil doar în condițiile sistemului sovietic. Altfel nici nu se putea – concluzionează disertanta.

**Concluzii:** Semnificația istorică a disertației T. Kiseliova este indiscutabilă, deoarece această lucrare este o altă componentă importantă a unui subiect amplu și interesant în cadrul studiilor romilor în perioada sovietică. Susținută în 1952, teza a fost una de pionierat. Mai târziu au apărut lucrările K. Krîjanovskaya despre țiganii din Basarabia (Chișinău, 1962) și a lui I. A. Anțupov despre țiganii „coroanei” (domnești) ai Basarabiei (Chișinău, 1966).

Pentru romologii moldoveni importante sunt acele părți ale lucrării care vorbesc despre țiganii din perioada postbelică, care au locuit în stânga Nistrului. Privirea subtilă și atentă a etnografului i-a permis T. Kiseliova să sesizeze și să reconstruiască multe ele-



mente ale culturii tradiționale a romilor din RSS Moldovenească, care sunt considerate astăzi fiind pierdute. Deși lucrarea conține unele inexactități și chiar erori, acest lucru nu-i scade din valoare. Este o analiză comparativă a culturii tradiționale a țișanilor din diferite grupuri etnografice: ruși, belaruși, ucraineni și moldoveni. Bazată pe principiile studiilor comparative, teza T. Kiseliova a anticipat cercetări care astăzi nu mai sunt posibile din cauza situației geopolitice.

#### Referințe bibliografice

**Poliskii 1940:** Poliskii. Cetățenii renăscuți. În: Moldova socialistă, 5 noiembrie 1940.

**Grellmann 1787:** Grellmann H. Dissertation of the Gypsies. London, 1787 (1807, 1810).

**Анцупов 1966:** Анцупов И.А. Государственная деревня в Бессарабии в XIX веке (1812–1870 гг.). Кишинев: Карта Молдовеняскэ, 1966.

**Друц 1990:** Друц Е., Гесслер А. Цыгане. Очерки. М.: Советский писатель, 1990.

**Киселёва 1952:** Киселёва Т. Ф. Цыганы Европейской части Союза ССР и их переход от кочевания к оседлости. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата исторических наук. М., 1952.

**Корбе 1953:** Корбе О. Защита диссертаций в Институте этнографии. În: Советская этнография, 1953, № 2, с. 205-206.

**Крыжановская 1962:** Крыжановская К. Из истории крепостных цыган Бессарабии в первой половине XIX века. În: Труды Центрального государственного архива МССР. Кишинев: Штиинца, 1962. Т.1, с. 221-241.

**СмирноваСеславинская 2013:** СмирноваСеславинская М. В. Цыгане Западной Сибири и Урала в историкоэтнографических источниках и исследованиях XVIII – начала XXI вв. În: Цыгане в оренбургском социуме: материалы круглого стола, посвящённого Международному Дню цыган. Оренбург: ООО ИПК «Университет», 2013, с. 22-43.

#### Date despre autor:

**Svetlana Procop**, Doctor în filologie, conferențiar, Centrul de Etnologie, Institutul Patrimoniului Cultural (Chișinău, Republica Moldova).

**E-mail:** svetlanaprocop@ich.md

**ORCID:** <https://orcid.org/0000-0002-6928-4828>

# ПЕРИПЕТИИ СУДЬБЫ КИШИНЕВСКОГО ЖУРНАЛИСТА В. О. НЕДЗЕЛЬСКОГО

Ольга ГАРУСОВА,  
Институт культурного наследия

## The fate of Chisinau journalist V. O. Nedzelsky

The names of most journalists who worked in the Bessarabian Russian-language press in the 1920s–1930s are less known or just forgotten. However, the then journalistic community occupied an important place in the social and professional structure of the Russian population of Chisinau. The creative and life biographies of the people who belonged to this community, their daily social practice, their contribution to the city's social and cultural life represent undoubted research interest for ethno-sociologists and culturologists.

The phenomenon of Russian-language Bessarabian journalism of the 1920s–1930s relates to a large influx of intellectuals who left Soviet Russia. Belonging to different social statuses and occupations, they had a significant impact on the development of the newspaper-publishing business. In this context, the author has studied the life and professional activity of V. O. Nedzelsky (1883–1940), one of the brightest journalists from Chisinau and a man of tragic fate. In his various literary activities, a special place belonged to theatre criticism. His reviews and problematic articles present an important source for theatre historians, allowing to reconstruct the image and specificity of the Bessarabian Russian stage of the late 1920s and during 1930s.

**Keywords:** V. O. Nedzelsky, emigration, Russian press, Chisinau of the interwar period.

В исследовании различных видов деятельности русского городского населения межвоенной Бессарабии перспективен, на наш взгляд, антропологический подход, в центре внимания которого – профессиональные группы и повседневная социальная практика их представителей. Важное место в социально-профессиональной структуре Кишинева занимало русское журналистское сообщество города. В этом плане несомненный интерес для культурологов и этнологов представляют творческие и жизненные биографии сотрудников русскоязычной прессы, их деятельность и вклад в общественную и культурную жизнь города. Следует отметить, что развитие русской бессарабской журналистики межвоенных лет связано с заметным притоком в эту сферу покинувшей советскую Россию интеллигенции, людей различных профессий, оказавших существенное влияние на издательское дело. В статье этот феномен рассмотрен на материале жизненной и профессиональной биографии В. О. Недзельского (1883–1940), одного из самых ярких кишиневских журналистов и театральных критиков, чья публицистическая деятельность весомо представлена на страницах различных кишиневских изданий 1920–1930-х гг., человека трагической судьбы. Основным источником биографических сведений о нем служат архивные материалы, в частности его следственное дело.

Родился Владимир Осипович в 1883 г. в городе Бендеры, где его отец служил бухгалтером на железной дороге. Вскоре семья переехала в Одессу. По окончании четвертого класса 3-й одесской гимназии он оставил «по бедности» учебу и поступил на службу в страховое общество. В 1905 г. женился на писательнице Елене Васильевне Боскович, дочери коммерсанта.

В следующем году Недзельские уехали в Швейцарию. За два года жизни в Женеве и Лозанне Владимир Осипович изучил в совершенстве французский язык, на котором говорил, как на родном, а английским овладел достаточно, чтобы преподавать (факт, между прочим, поразивший следователя). Знание иностранных языков впоследствии не раз выручало его в трудных жизненных обстоятельствах. Вернувшись в Одессу, вновь служил кассиром в страховом обществе, а с 1911 по 1920 г. – контролером народного образования в городской управе.

Е. Боскович, сохранившая девичью фамилию в качестве псевдонима, была близка к литературному кругу популярного до революции писателя А. М. Федорова, на знаменитой даче которого собирались местные и приезжие литераторы, художники, актеры; почти каждый год гостил И. А. Бунин, с которым Недзельские познакомились в 1913 г. Двадцать лет спустя Е. Боскович вспоминала, как летом 1918 г. «жили в близком и тесном соседстве в Одессе, на Большом Фонтане, у моря» на одной даче с Буниными, бежавшими из большевистской Москвы (Боскович 1934: 8). Соседи подружились, часто виделись, вместе пережили «оканные дни», непрерывную смену политических режимов. Знаменитый писатель сыграл свою роль в будущей профессиональной судьбе Недзельского, который показал ему свои опусы. «Иван Алексеевич советовал мне писать», – в шутку или всерьез позднее оправдывал он свое вступление на литературную стезю.

В эмиграции связь не прервалась. Письма Недзельских к Буниным отложились в Русском архиве университета Лидса (Великобритания) и частично опубликованы. К огромному сожалению, личный архив Владимира Осиповича, долгие годы трепетно сберегавшийся его сыном, был уничтожен по совершенно случайным житейским обстоятельствам. Вместе с ним безвозвратно утрачены составлявшие наиболее ценную его часть письма В. Н. Буниной, обосновавшегося в Софии А. М. Федорова и других эмигрантов<sup>1</sup>.

Фамилия Недзельских неоднократно встречается на страницах дневника Буниных одесского периода. 24/6 февраля 1920 г., в день отъезда из России, Вера Николаевна записала: «Утром был Недзельский, который уверял, что англичане оккупируют город, и что мы напрасно эвакуируемся» (Устами 2005: 279). На следующий день, 7 февраля, в Одессу вошли части Красной армии. Владимир Осипович был далек от политики и не раз ошибался в прогнозах. При всех властях ему удавалось сохранить свою чиновническую должность. Продолжал служить и при большевиках. Об этом периоде он сообщает своим адресатам лишь печальные новости об общих знакомых – нищенствуют, голодают, никто не работает... В 1921 г. новой властью, по его словам, «был назначен» в Григориополь. В сентябре с женой и детьми, Сергеем и Ириной, нелегально переправился через Днестр в Бессарабию и обосновался в Кишиневе. На допросе Владимир Осипович причину бегства из Советской России объяснял голодом и сыпным тифом на юге, необходимостью

спасти заболевших от недоедания цингой детей<sup>2</sup>. В действительности, как видно из его писем, бегство в Бессарабию планировалось еще в Одессе. Путь, как для большинства беженцев, оказался длительным, непростым, полным неожиданных драматических обстоятельств. И хотя Владимир Осипович случившееся на этом пути назвал «совершенно майн-ридовскими и конан-дойлевскими приключениями», сознание близости границы еще долго было для него мучительным.

Жизнь в Кишиневе налаживалась трудно, особенно в первые месяцы по приезде. О степени материальной нужды свидетельствует приписка к одному из писем – «не отправлялось по бедности». Е. Боскович не раз просила о материальном пособии В. Н. Бунину: деятельный член «Комитета помощи русским писателям и ученым во Франции», та принимала близкое участие в бедственном положении знакомых литераторов, выручала и Недзельских. Сложно было свыкнуться с тоской по близким и друзьям, с одиночеством, бесприютностью, новой непривычной обстановкой провинциального города... Но ни бедная беженская жизнь с постоянными заботами о хлебе насущном, ни туманное будущее, не заставили Владимира Осиповича пожалеть о своем выборе. А все более страшные вести, которые приносили знакомые одесситы, беглецы из «большевицкого ада», укрепляли внутреннюю готовность принять тяготы эмигрантского существования, которые он переносил с достоинством.

Судя по датам переписки, наиболее острая для беженцев проблема трудоустройства разрешилась весной. «Перестав быть торжествующим буржуем», как он определил свой новый социальный статус, Владимир Осипович брался за любую работу, посильную для него, страдавшего сильнейшей астмой. «...С 6-ти часов утра до 8 я заметаю улицы благословенного города Кишинева (вот единственный пушкинский эпитет, который приводит меня в самое неистовое бешенство: „проклятый город Кишинев“)», – иронично описывает он свой рабочий день в письме В. Н. Буниной от 22 мая 1922 г. – затем бегу к 10 часам к нотариусу и усердно и весьма прилежно служу копиистом до 3-х часов дня. После обеда даю уроки французского языка, а от 6–8 вечера „делопроизвожу“ в профессиональном союзе врачей» (Ярмолинец 2019). Все это плохо оплачивалось и не обеспечивало содержание семьи. Однако сам Владимир Осипович необычные для него «профессии» воспринимал философски, как одно из доказательств собственной «жизнеспособности», придававшей веру в будущее.

Среди перечисленных ежедневных занятий одно выделено особо: «у меня есть еще и газета, где я изредка исхожу публицистическими слезами и блистаю беллетристическим изяществом» (Там же). О какой газете идет речь, установить не удалось. Русская пресса за 1922 г. вообще плохо сохранилась и в немногих наличных номерах мы не нашли ни публикаций Недзельского, ни заказанного ему «романа из чекистско-советского быта». Ввиду отсутствия полных комплектов изданий за 1924 г., не обнаружены и материалы за его подписью в некоей «еженедельной газете», о которой в одном из писем Боскович говорит, как о событии в их жизни.

Некоторый журналистский опыт у Недзельского имелся: в 1919 г. в Одессе он «принимал участие в какой-то газете» (Устами 2005: 256). В Кишиневе увлечение превратилось в профессию, облегчившую вхождение в культурную жизнь города.

Здесь он вплотную занялся литературой: писал рассказы, повести, романы. Многие из них были опубликованы в прессе. Открыв новую для себя сферу творческой самореализации, продолжал служить в нотариальной конторе Левинского (до 1926 г.), преподавать французский язык, подрабатывал переводами.

Профессиональным журналистом Недзельский становится в качестве штатного сотрудника «Бессарабского слова», куда был приглашен в 1930 г. переводчиком романов с французского. Затем, по его словам, издатели предложили ему «писать и редактировать передовые статьи по европейской политике и на экономические темы». Однако его публикации в этой газете появились в 1928 г. «Проба пера» была связана с приездом Пражской группы Московского Художественного театра, состоявшей из актеров-эмигрантов. Два небольших отзыва Владимира Недзельского на ее спектакли отличались от рецензий коллег отчетливым лирическим тоном. Последующий приезд Пражской группы в 1929 г. им освещался обстоятельно, с детальным разбором каждой постановки, объективной оценкой режиссуры и актерского исполнения. Так, из многообразного круга обязанностей Недзельского на первое место вышла функция театрального обозревателя.

Для историков русского театра межвоенной Бессарабии живые, горячие отклики на спектакли и проблемные статьи В. Недзельского являются важным источником, позволяющим реконструировать облик и специфику бессарабской русской сцены конца 1920-х – 1930-х гг. Приехавший из большого театрального города, о театре он писал часто и со знанием дела. Статьи, подписанные полным именем или псевдонимом В. Н., выделяются не только своим количеством, но и профессиональным уровнем, распознаются по авторской «исповедальной» интонации. При всей очевидной любви к театру как таковому, не случайно в списке публикаций преобладают рецензии. Именно в этом жанре Недзельский обнаружил возможность личностного самовыражения, свободного высказывания о взаимосвязи искусства и окружающей реальности. Кишиневская театральная жизнь конца 1920-х – начала 1930-х гг., отмеченная активной работой местных русских театральных трупп, частыми приездами зарубежных театров и актеров, способствовала повышенному к ней интересу.

С особенным увлечением В. Н. писал о гастролях артистов, памятных по давним выступлениям или фильмам. Их приезды в Кишинев он неизменно оценивал как самые главные события театрального сезона, как «праздник для истинных знатоков, любителей и ценителей театра и искусства», которым посчастливилось вновь пережить незабываемые художественные впечатления, напоминавшие о прошлой, «безвозвратно утерянной» жизни. Сложный комплекс переживаний, радостных и горьких ностальгических чувств критик пытался передать в откликах на спектакли «пражан» и Театра Рижской драмы, большой трагической актрисы Елены Полевицкой, популярных актеров драмы и кино Осипа Рунича и Григория Хмары.

С приходом Недзельского в «Бессарабское слово» все больше места на газетных страницах отводится местным русским антрепризам, с конца 20-х гг. подолгу игравшим в Кишиневе. Хорошо зная все сложные обстоятельства существования бывших одесских, московских, петербургских актеров, он все же удерживался от

«рекламной» подачи материала. Деятельность местных трупп он воспринимал и оценивал непредвзято и объективно, как живой текучий процесс, в котором есть и провалы, и успехи. Горячо поддерживая различные инициативы, критик большие надежды связывал с театром «Драма и комедия», созданным ведущими артистами Вас. Вронским, М. Муратовым и А. Вернером осенью 1933 г. В объединении руководителей различных антреприз он увидел шанс на организацию постоянного русского театра и даже открыл в газете специальную рубрику «Театр», в которой отражена шаг за шагом короткая жизнь этого театрального предприятия; отрецензированы все спектакли с развернутым описанием ролей.

Осмысляя связи современной ему жизни и театра, реальные проблемы, возникающие за тем или иным спектаклем, критик показывает, какие ожидания с ним связывала публика. По его глубокому убеждению, смысл театрального искусства заключается в том, чтобы «открывать человеческую душу», и в этом отношении его роль в «машинизированной» повседневности не намного важнее кинематографа; произведения великих писателей или отклики современных авторов на современные «недуги, волнения, недоумения» дают редкую возможность «на миг хотя бы сосредоточиться на человеке, на себе, на внутреннем, на истинных родниках жизни, вечно и неизменно бьющих в душе, о которой так основательно забыли все». С этой точки зрения критик оценивает успех классических постановок: «Приятно и отрадно в наши дни задушения всех высоких идеалов посмотреть хоть на сцене на людей долга, чести и совести». А исключительную популярность легкого жанра ревю, оперетты объясняет тем, что, внося «в хмурую жизнь веселье, смех, жизнерадостность», они помогли пережить тяжелое время экономического кризиса.

В редких по тому времени проблемных статьях Недзельский ставил острые вопросы культурной жизни. Размышляя о парадоксе Кишинева, в котором при немалом числе профессиональных и талантливых артистов, музыкантов, художников, «едва теплится» культурная жизнь, В. Н. объяснил такое положение «непреодолимым равнодушием не только широких масс кишиневской публики, но и кишиневской интеллигенции» к «художественным предприятиям» (В. Н. 1934: 28-27).

В первой половине 30-х гг. на страницах «Бессарабского слова» публикуется много произведений русских эмигрантов и советских авторов, разного рода материалов, связанных с русской культурой. Заметный рост их числа свидетельствовал не только о коммерческих интересах владельцев издания – популярная у интеллигенции газета предлагала то, что хотели видеть и знать ее читатели. Культурную политику газеты, по сути, определял ее негласный редактор. По свидетельству Боскович, «у него вечная борьба с издателями газеты, <...> приходится отстаивать каждую мысль. Трудная у него жизнь, мучительная» (Огушевич 2013: 31).

Культурная позиция Недзельского была близка взглядам российской творческой интеллигенции из разных европейских стран, полагавшей главной задачей в изгнании пропаганду и сохранение русской культуры. Свою судьбу он не отделял от общей эмигрантской судьбы, долго сохранял российское подданство. Его духовное родство с эмиграцией концентрированно выражено в статье «Ивану

Алексеевичу Бунину». Присуждение писателю Нобелевской премии 1933 г. Владимир Осипович воспринял так же, как и все его соотечественники в зарубежье, – как главнейшее в жизни событие и символ. «Увенчание Бунина более наш праздник, нежели праздник самого писателя, – отмечал он. – <...> Увенчание Бунина – праздник всех унесших и всех сохранивших на чужбине заветы Пушкина. <...> И мировое признание Бунина есть признание этих заветов, а значит и утверждение необходимости тех страданий, которые мы приняли во имя этих заветов, правды, красоты, свободы и неугашения духа. В своем тяжком пути мы никогда не сомневались в его правильности. Но все же, в долгие годы лишений и борьбы, даже самые непреклонные сердца, даже самые сильные духом жаждали чудесных знамений поддержки и одобрений. И таким чудесным знаменем явилось для нас увенчание Бунина всемирной премией. В нашей трудной доле это праздник и чудесная радость, могучее утверждение нашего подвига» (В. Н. 1934: 3).

Программная в журналистской деятельности Недзельского статья была опубликована в журнале «Золотой петушок», выход которого в 1934 г. стал литературным явлением. Большинство опубликованных на его страницах произведений принадлежали известным русским писателям и поэтам, а также молодым эмигрантам. Подготовке первого номера во многом содействовал Владимир Осипович. Благодаря его личному знакомству с Буниным удалось получить рассказ «Третий класс», что считалось случаем почти невозможным.

Надо сказать, что Недзельский довольно быстро адаптировался к изменившимся жизненным обстоятельствам. Новая профессия позволила сохранить прежние культурные привычки, давала возможность творчества. «Владимир Осипович, – рассказывала в письме Боскович о его периоде жизни с 1933 по 1937 г., – очень много работал и работает как политический редактор, переводчик, дает статьи, и литературные, и исторические, написал за это время 5 романов, которые были напечатаны в газетах и имели, увы, только местный, но большой успех» (Огушевич 2013: 31). Он активно вовлечен в культурную жизнь города: выступает с лекциями на вечерах, посвященных деятелям русской культуры, участвует в разного рода мероприятиях, организуемых Союзом бессарабских журналистов или редакцией «Бессарабского слова».

После закрытия в 1938 г. всех русскоязычных газет Владимир Осипович зарабатывал уроками иностранных языков. А в свободное время составлял учебник французского языка. В 1940 г. Недзельские не уехали, подобно иным дальновидным эмигрантам, в Румынию. Как и в одесскую бытность, он не сумел предугадать, что его ожидает. Когда, после образования МССР начались поиски «врагов народа», Недзельский был арестован НКВД в числе первых, в августе 1940 г. вместе с бывшим издателем «Бессарабского слова» Судитом и ответственным редактором Орештером. Их обвинили в том, что «состоя работниками реакционной газеты „Бессарабское слово“, субсидируемой либеральной партией финансового капитала, подсудимые <...> на территории оккупированной Бессарабии, защищая интересы бояр, вели борьбу против рабочего класса и революционного движения» (НАРМ 1940: 117). Владимир Осипович, как показывают материалы следствия, на допросах держался очень достойно; в отличие от проходивших с ним по тому же

делу, никого не оговорил; вину свою признал «формально», мотивируя написание передовиц по приказу хозяев газеты безвыходным положением. По постановлению Верховного суда МССР Судит и Орештер были приговорены к разным срокам заключения, а Недзельский, ввиду его высокой «социальной опасности», – к высшей мере наказания. Отягчающими обстоятельствами послужили его журналистская деятельность, которая была оценена как «ведение систематической борьбы с Советской властью и рабочим классом Бессарабии», и нелегальное бегство из СССР. Так, избранная В. О. Недзельским в Бессарабии профессиональная деятельность сыграла фатальную роль в трагическом завершении его жизни.

### Примечания

<sup>1</sup> Об обстоятельствах нелепой гибели личного архива В. Н. Недзельского говорится в очерке А. Огушевича «Подзабытая страница русского „Серебряного века” Басарабии». Кишинев, 2013.

<sup>2</sup> У Недзельских было двое детей: Сергей, 1908 г. р., и Ирина, 1915 г. р.

### Литература

**Боскович 1934:** Боскович Е. Из воспоминаний. В: Золотой петушок, 1934, № 1, с. 8–9.

**В. Н. Театр 1934:** В. Н. Театр и искусство в Кишиневе. В: Золотой петушок, 1934, № 1, с. 26–27.

**Национальный:** Национальный архив Республики Молдова. Архив службы информации и безопасности Республики Молдова. Ф. 017215, д. 32867.

**Недзельский 1934:** Недзельский В. Ивану Алексеевичу Бунину. В: Золотой петушок, 1934, № 1, 3.

**Огушевич 2013:** Огушевич А. Подзабытая страница русского «Серебряного века» Басарабии. Кишинев. 2013, с. 30–33.

**Устами 2005:** Устами Буниных. Дневники. Т. 1. Москва: Посев, 2005, с. 279.

**Ярмолинец 1922–1924:** Ярмолинец В. «Из-за голода концлагерь расформировали, графиня голодает дома...». Письма Елены и Владимира Недзельских Вере Буниной 1922–1924 годов. <https://voplit.ru/article/iz-za-goloda-kontslager-rasformirovali-grafinya-golodaet-doma-pisma-vladimira-i-eleny-nedzelskih-vere-buninoj-1922-1924-godov/> (дата обращения – 20.04.2023).

### Сведения об авторе:

**Ольга Гарусова**, Научный сотрудник, Центр этнологии, Институт культурного наследия (Кишинев, Республика Молдова).

**E-mail:** olgagarusova@ich.md

**ORCID:** <https://orcid.org/0000-0002-0813-1553>



# МИФОЛОГИЧЕСКИЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ В СКАЗКАХ БОЛГАР МОЛДОВЫ И УКРАИНЫ

Надежда КАРА,  
Институт культурного наследия

## Mythological views in Bulgarian fairy tales in Moldova and Ukraine

The article considers the mythological aspect of the fairy tales of Bulgarians of the Republic of Moldova and of Ukraine. Mythological creatures and objects of ritual and symbolic significance reflect the mythological aspect of these fairy tales. Mythological creatures are a Bulgarian ethnic element and are inscribed in the system of relations between the earthly, human and other worlds. In terms of their symbolic and ritual significance, mythological creatures and objects with mythological connotations are found both among the Bulgarians of Moldova and of Ukraine, and among other ethnic groups of the Balkan region. Mythological representations, in the studied fairy tales, demonstrate the transmission of a deep ethnic cultural code through its preservation in folklore texts, which contain minor modifications related to the living conditions in the new region, Bessarabia.

**Keywords:** tales of the Bulgarians of Moldova and of Ukraine; mythological representations; mythological creatures and objects with ritual and mythological significance; ethnic cultural code.

В сказках болгар Молдовы и Украины (бывшей Бессарабии) находят отражение элементы как мифологического, так и христианского (православного) представлений об устройстве природного и социального мира. Сказка и ее изучение, по мнению исследователей этого жанра фольклора, позволяет восстановить культурно-историческое прошлое народа и степень его сохранности в сознании современных носителей фольклорных текстов. По предположению исследователя Св. Дачева (Дачева 2000), посвятившей монографию исследованию болгарского сказочного типа «Мачеха, ее падчерица и родная дочь», элементы с мифологической символикой в сказках – это не просто клише в повествовании, а детали, которые являются глубинным семантическим кодом со своей функцией. Этот код требует серьезного, углубленного и целостного исследования. К такому коду относятся и уже упомянутые элементы мифологических и христианского верований, выявленные и в исследуемых нами сказках.

В данном фрагменте нашей работы мы представим особенности семантики и культурно-семиотических смыслов лексических единиц с мифологической отнесенностью, а также особенности их функционирования в тексте.

Наряду с лексикой, связанной с православием, мы выделили в ряде сказок (волшебных, новеллистических, анималистических и анекдотах) лексические единицы, номинирующие как мифологических существ-персонажей, так и предметы, имеющие обрядово-символическое значение в мифологических представлениях

болгар и у некоторых других славянских народов.

Мифологические существа в болгарских сказках (орисници, вещици, самодивы, ламя). Все эти существа в повествовании вписаны в систему отношений между земным и потусторонним миром и являются этническим элементом, отражающим мифологические представления о его устройстве.

Пространство, в котором действует герой сказки, маркировано также предметами, которые, кроме функции в реальном мире, исполняют и функцию связи героя с потусторонним миром. Они активизируют мифологическую часть сознания носителей фольклора через мифологически нагруженную часть своей семантики.

К предметам с мифологической коннотацией в исследуемых сказках относятся: колодец (кладенец), печь (пещ, соба), яблоко (ябълка), фасоль (боб), нитка (конец), девичья коса (плитка). Эти предметы встречаются традиционно в фольклорных текстах – от мифов до сказок. В болгарских сказках этнический элемент выявляется как в материальной форме соответствующего предмета, так и в особенностях его функционирования, а также в диалектном характере номинации.

Остановимся на образах мифологических существ, упоминаемых в исследованных нами текстах сказочного фольклора болгар Молдовы и Украины.

**ОРИСНИЦИ** (от греч. *орисо* – определять, назначать, управлять). Этот образ встречается в нескольких сказках.

«Приказка за меркиданяна». Новелистична. Никой не може да избяга от съдбата си («Сказка о бродячем торговце». Никто не может убежать от своей судьбы) (Кортенски 2019: 91).

Торговец товарами вразнос (бродячий торговец – от нем. *маркитант*), «*меркиданян*», попросился поздним снежным вечером на ночлег в сельский дом. В доме за три дня до этого родился ребенок – девочка. Мать предупредила гостя, что в эту ночь в дом придут «орисници». Все уснули, кроме торговца.

«Посреднощ вратата се отворила и в стаята влезли три жени орисници. Първата орисала детето да бъде красива мома, втората – да не прекарва никакви болести, а третата – като порасне, да се ожени за този меркиданян» (В полночь дверь отворилась, и в комнату вошли три орисницы. Первая пожелала девочке стать красивой девушкой, вторая – чтобы девочка всегда была здорова, а третья – чтобы, когда девочка вырастет, вышла замуж за меркиданина (бродячего торговца) (Кортенски 2019: 91).

«Предказание». Новелистична. За съдбата и сбъднатото пророчество на орисниците (О судьбе и сбывшемся пророчестве орисниц) (Кортенски 2019: 97).

У царя родился сын. На третий день после его рождения пришли орисницы, чтобы предсказать новорожденному судьбу («да го орисват»). Царь слышит предсказания: одна орисница говорит, что родители будут радоваться ребенку, но что добра от него они не увидят. Вторая сказала, что он возьмет себе жену из другого царства, третья предсказала, что когда пойдут венчаться в церковь, жених исчезнет (Кортенски 2019: 97). В этой сказке орисницы также приходят на третью ночь, их три. Но последняя предсказывает недоброе.

«**Орисници**». Новелистична. За пророчеството на орисниците (О пророчестве орисниц) (Кортенски 2019:106). В этой сказке орисницы индивидуализированы.

В сказке мать новорожденного ребенка (девочки) не спит в третью ночь после рождения ребенка, чтобы увидеть орисниц и услышать их предсказание. Орисницы разного возраста: первая – молодая, черноглазая и красивая; вторая – среднего возраста, но тоже красивая; третья орисница – старая, некрасивая и страшная.

Пожелания двух первых орисниц совпадают. Молодая орисница, встав рядом с ребенком, предсказывает щедро и желает девочке быть счастливой и жить долго, быть самой красивой девушкой; взять в мужа богатого и красивого; увидеть внуков и правнуков; чтобы, за что ни возьмется, все становилось серебряным. Средняя – желает того же. Но вот старая разозлилась на то, что первые две орисницы пожелали ребенку столько добра, что для ее злых пожеланий не осталось места. А затем вообще замолчала. Неожиданно все три исчезли. В будущем все происходит так, как предсказали добрые орисницы: девочка стала самой красивой девушкой и вышла замуж за доброго и состоятельного юношу (Кортенски 2019: 106).

И в третьей сказке предсказание судьбы новорожденного происходит также в третью ночь. Орисниц также три – молодая, среднего возраста и старая. Старая должна пожелать плохое, но две молодые орисницы желают много добра ребенку, и это перевешивает. При языческом элементе в повествовании христианское мироощущение присутствует в скрытом виде. Добро побеждает. Судьба ребенка определяется Богом.

Образы этих мифологических существ в виде женщин подробно представлены в специальном разделе книги болгарского исследователя Иванички Георгиевой (Георгиева 1993: 162-167).

В народной практике болгар до конца XIX в. хранится воспоминание о существах, определяющих судьбу человека, – орисницах. Они представляются как три сестры, девушки или женщины, из которых самой старшей около 30–35 лет, а младшей – около 20 лет. Они одеты в белые одежды, живут вечно, на краю света. Широко распространено поверье, что орисницы приходят тогда, когда рождается ребенок, на третий вечер, и тогда же определяют жизнь ребенка. Решающее слово принадлежит третьей, самой старшей, ее предсказание – последнее. Вероятно, под влиянием христианства сформировалось представление, что Господь указывает им, что нужно предсказать ребенку.

До начала XX в. память об этих существах хранилась у чехов и словенцев. Но обряды в честь орисниц наиболее устойчивы у болгар, сербов, хорватов, румын и греков. У русских и поляков мотив предсказания судьбы мифологическими существами неизвестен (Георгиева 1993: 162-167).

Более краткую информацию о мифологических существах-прорицательницах находим в энциклопедическом словаре болгарской мифологии (Българска 2006). Дополнительно здесь указано, что представление об орисницах нашло широкое отражение в болгарском фольклоре. Особенно распространен сюжет о торговце, попавшем случайно в дом молодой семьи. Ночью хозяйка родила дочь, и гость услышал предсказание орисниц о том, что он женится на этой девочке, когда она вырастет. Торговец украл ребенка и бросил его в овраг (Българска 2006: 223-224). В основе такой вариант повествования встречаем в нашей сказке.

В рассмотренных нами сказках сохранены некоторые традиционные фольклорные представления об орисницах и несколько видоизмененные сюжетные элементы. Сохранность этого мифологического образа у бессарабских болгар, возможно, поддерживалась наличием аналогичных образов в румынском фольклоре.

О сохранности поверья об этих мифологических существах у болгар Молдовы, в частности в селе Кортен, находим материал в статье Эмилии Банковой: «Орисницы посещают ребенка вскоре после его рождения, обычно на третий день. Приходят они всегда ночью (после полуночи). Мотив ночного появления существ, т. к. время действия мифических персонажей – именно темное время суток... Обычно орисницы заходят в дом, встают вокруг колыбели младенца или у очага, или садятся у изголовья матери» (Банкова 2023: 15). И в сказках, и в обрядовой практике болгары Молдовы сохраняют представление об этом традиционном мифологическом персонаже.

САМОДИВИ – другие мифологические существа, также в женском образе, упоминаемые в исследуемых сказочных текстах. Болгарско-русский словарь дает перевод этого термина как «лесная русалка» (Бернштейн 1986).

В сказке «Тумбаканин» (Късметливата 1994: 33) рассказывается о том, как мальчик-сирота пошел по белу свету и оказался у дома слепого старика. Старик сказал сироте, что оставит ему своих овец и сделает его своим сыном. Мальчик может их пасти везде, кроме того места, где есть самодивы. Они могут забрать у мальчика глаза, как это сделали с самим стариком.

Расширенную информацию о народных представлениях об этих существах находим в книге Иванички Георгиевой, где говорится, что самодивы – страстные любительницы музыки и танцев. В народных песнях распространен мотив состязания самодив с пастухом овец (овчар), который играет на медной или деревянной свирели (кавал). Если пастушок их переиграет, они ему отдадут младшую и самую красивую самодиву и простят ему использование принадлежащего им луга. Если он проиграет, то они заберут у него «русую голову и черные очи» («*русата глава и черните очи*») (Георгиева 1993: 147).

В нашей сказке сохранены основные характеристики самодив, обозначены их владения – место для выпаса скота, овец, а также представление об их традиционной охоте за молодыми неженатыми мужчинами, причем не угодившего им мужчину они лишают зрения.

#### **ВЕЩИЦА** (колдунья)

Этот мифологический образ встречаем в сказке «*Зла мачеха*» («*Злая мачеха*») (Късметливата 1994: 55), где рассказывается о том, что у одного человека умерла жена, и он пошел по свету искать себе другую. Нашел такую, какую хотел, но только она была «вещица» (в болг.-рус. словаре – «колдунья, ведьма»). Они повенчались, и он привел ее домой, а она сразу же возненавидела его детей.

В болгарском мифологическом словаре (Българска 2006: 55) наиболее подробно мы получаем представление об этом существе, дополнив ее данными к синониму: *вещица* – *магьосница*.

ВЕЩИЦА, вещерица, (*вещер*, *вещик*, *вещерник*, *вещегюрник*) – славянское название МАГЕСНИЦА (*бродница*). Вещица обладает демонической природой, так

как продала душу дьяволу. Когда она спит, душа ее превращается в птицу (в филина или ворона) или черную ночную бабочку, которая пьет кровь детей и домашних животных.

Там же находим информацию о еще одной номинации колдуньи: «МАГЬОСНИЦА, магесница, джадия, вещица – женщина, которая занимается в основном вредоносной хозяйственной магией. По народным представлениям свой колдовской талант она получает по наследству или через особые обряды посвящения. Этот талант присущ в большей степени женщинам с особенностями физиологии или особым социальным статусом: согласно поверьям, *магьосницами* (колдуньями) становятся вдовы, бездетные или престарелые женщины» (Българска 2006: 189).

В нашей сказке «Орисници» мачеха, бездетная женщина в возрасте, типологически, в соответствии с народными поверьями, оказывается ведьмой, колдуньей. В сюжете мы вновь обнаруживаем смесь христианских и языческих верований (мачеха-вещица венчается в церкви).

В фольклоре болгар Молдовы и Украины мы встречаем характерные для болгарских сказок мифологические образы, которые присутствуют и в традиционно-обрядовых элементах повседневной жизни болгар-переселенцев. В повествовании мы находим и элементы локальных видоизменений, связанные с доминирующим христианским элементом в сознании носителей фольклора.

**Предметный мир в сказках, связанный с мифологическими представлениями** (*колодец, боб, печь, яблоко, волосы-коса, нить*)

В сказках разного типа – волшебных, новеллистических, анекдотах – чаще всего встречаются предметы, ритуально и символически важные в культурном обиходе этноса, в его мифологических представлениях. При этом символическая и мифологическая значимость определенных предметов может совпадать у славянских, балканских и некоторых европейских народов.

#### **КЛАДЕНЕЦ** (колодец)

Колодец – это часть бытовой жизни крестьянина, но он выполняет также и функцию связи человека с потусторонним миром, которая в различных поверьях проявляется по-разному. Часто в колодце живет нечистая сила. Иногда это проход в другой мир. Образ колодца встречаем в нескольких сказках болгар Молдовы и Украины. В этих повествованиях сюжетный элемент, связанный с колодцем, содержит скрытую информацию о глубинной символике колодца в европейской мифологии и, в частности, в христианской традиции.

Так, в словаре символов Ханса Бидерманна (Бидерман 2003), отражающем предметную символику многих народов мира, в словарной статье **Кладенци** (колодцы) находим информацию о том, что, согласно старинным представлениям о мире, колодцы – это проход, доступ в подземный мир или к подземным водам, тающим в себе особую силу. Раннехристианские изображения показывают колодцы райского сада, из которых вытекают четыре реки. Часто объектом изображения была ветхозаветная сцена у колодца «Иисус разговаривает с самарянкой» (Иоан 4:6-26). Вера в целебную силу подземных вод воспринята христианством от античных и праисторических культовых верований. С одной стороны, воды колодца мо-

гут быть лечебными, очистительными. Это представлено в словах Иисуса в евангельском сюжете. А другая функция колодца («колодец бездны») – в «Откровении святого Иоанна» (книга «Апокалипсис») (Откр. 9:2). Из колодца исходят огонь и жупел, в нем будет заключен побежденный дьявол (Бидерман 2003: 175).

В Словаре народной духовной культуры болгар (Речник 2018: 147) отмечено, что колодец в мифологических представлениях болгар связывает живых и умерших. В связи с этим у колодца исполняются некоторые обряды: там происходит снятие фаты с невесты и введение ее в роль невестки. На восходе солнца на 40-й день после смерти близкого человека также идут к колодцу, так как, согласно поверью, в воде отражается образ умершего. Кроме того, колодец считается местом, где обитают самодивы.

В словаре «Българска митология» приводится следующая информация об особенностях колодца в мифологических представлениях болгар.

КЛАДЕНЕЦ (колодец), геран, бунар (диалектные названия колодца) – с мифологической точки зрения представляет собой своеобразный путь, связь с миром мертвых и праотцев. Народная традиция запрещает ходить к колодцу за водой после захода солнца, так как там собираются самодивы. Ночью до первых петухов около колодца находится и его мифический охранник – стопан (хозяин). Чаще всего это дух утонувшего в колодце человека. Хозяином колодца может быть змей или другое водоплавающее животное (Българска 2006: 156).

В словаре «Славянские древности»: «**КОЛОДЕЦ** – объект и локус, совмещающий признаки водного источника и хозяйственной постройки; из-за связи с водой и подземельем осмысливается как пограничное пространство, путь в ирий и канал связи с потусторонним миром. Подобно другим водоемам, К. часто фигурирует в обычаях ритуального умывания, обливания, в обрядах вызывания дождя, в гаданиях у воды, при магическом „кормлении“ воды и т. п. <...> В то же время К. включается в число строений „своего“, одомашненного пространства, что проявляется в обрядах закладки К., освящения его, в приемах апотропейной магии и в запретах по отношению к К.» (Славянские 1995: 536).

В исследуемых сборниках сказок болгар Молдовы и Украины отмечены два текста, где колодец – часть важных событий в сюжете.

«**Кавгалива жена**» («Сварливая жена») (Кортенски 2019: 104)

Крестьянин свою сварливую жену посадил в колодец, чтобы она не досаждала ему. Для этого он ей сказал, что в лесу есть колодец, на дне которого много золота и что он спустит ее туда, а она пусть наполняет мешки золотом. Закрыв он ее там и ушел. Через три дня возвращается, открывает колодец, а оттуда выскакивает большой черт – хозяин колодца и просит крестьянина забрать сварливую и страшную женщину, а в благодарность за это обещает ему три мешка золота. Аксиологически здесь связаны колодец, нечистая сила, золото и злобный человек. Прочитывается как связь колодца с нечистой силой, так и очистительная сила колодца.

«**Златната мома**» (момичето минава покрай ябълката, пещта (собата), герана (кладенеца) («Золотая девушка» (девушка проходит мимо яблони, печи, колодца) (Късметливата 1994: 29).

В сказке говорится об испытании молодой девушки «на доброту» (традици-

онно этот сюжет связан с темой инициации у ряда славянских народов – в частности, у болгар, русских). Брошенная отцом в лесу по наущению мачехи, девочка в поисках выхода проходит мимо яблони, печи, колодца. Колодец в нашей сказке обозначен диалектным словом геран.

Колодец в лесу обращается к девочке: «Девочка, прошу тебя, очисти меня от грязи, я задыхаюсь. А я тебе дам чистой прохладной водицы». Очистила девочка колодец. Так и случилось... Дал ей колодец золотую чашу с холодной водой (Късметливата 1994: 30).

«В славянской культуре древний славянизм кладязь сохраняет отвлеченное значение неиссякаемого источника знаний, мудрости и древних обычаев. Колодец дает необходимую жизни влагу, потому нуждается в постоянной заботе и охране <...>; с поверхности земли колодец ведет в недра и может восприниматься как путь для связи миров (см. сюжеты сказок)» (Колесов 2014: 374).

В сказке «Златна мома» просматривается связь колодца с миром мертвых, куда ушла мать девочки. Чистая вода как благодарность от колодца дана в золотой чаше – это уже награда от потусторонних сил. Колодец может отблагодарить за добро золотом. Таким образом, мотив колодца актуализирует представление о потусторонних силах, о нечистой силе, о мире мертвых, об очищении, о награде за добро.

В повседневной жизни болгар Молдовы и Украины упомянутые мифологические представления о колодце как месте, где действует потусторонняя нечистая сила, также актуальны и по сей день.

**БОБ** – упоминается в сказке «**Който открадне овца, да се пукне**». Анекдот («*Кто украдет овцу, пусть лопнет*») (Кортенски 2019: 92).

В анекдоте говорится о молодой семье – муже и жене. Муж – неопытный хозяин, незрелый человек, жена его – молодая, но мудрая хозяйка. Как и другие анекдоты, это тоже краткий текст, но содержит информацию о правильном устройстве жизни, а также и о нарушении принятых норм и представлений о хорошем, о порядке (за реда).

Сын получил в подарок новый дом, построенный для него отцом, который дал ему пять овец – для обзаведения новым хозяйством. Молодой хозяин предлагает своим друзьям приготовить угощение на ужин. Для этого он собирается тайком от жены украсть из собственного стада барана, которого они должны приготовить. Наутро его жена обнаружила пропажу и сказала мужу, что накажет вора: зажжет лампаду и бросит в огонь три фасолины. Как лопнут фасолины, так же разорвет и вора, и он умрет («ще се помоли, ще запали кандилото и ще пусне вътре три боба. Като се надуе бобът и крадецът ще умре») (Кортенски 2019: 92).

В символике европейских народов бобы, фасоль с античных времен относятся к афродизиакам. В Словаре символов Ханса Бидерманна (Бидерман 2003: 35-36) бобы (фасоль) – это культурное растение одного возраста с пшеницей. Из-за своего якобы афродизиачного воздействия еще у жрецов Египта считалось оскверняющим, у греков же растение играло известную роль при Дионисийских и Аполло-нических мистериях. Пифагор запретил употребление бобов, поскольку растение давало приют душам покойников. В поминальные дни у болгар (13 февраля) души умерших могли находиться в мире живых. Именно в эти дни колдуньи исполь-

зовали бобы, чтобы «завязать злые языки». Но с другой стороны, бобы – символ плодородия и богатства. О гадании на фасоли (бобах) – широко распространенной народной традиции у болгар – упоминается в словаре народной духовной культуры (Речник 2018: 33).

В словаре «Славянские древности...» находим следующую информацию:

**БОБ – БОБЫ**, фасоль – стручковое растение и ритуальная пища в поминальной и календарной обрядности. У южных славян более распространена фасоль. Зерна этих растений широко использовались в магии плодородия, народной медицине, гаданиях...

Гадания с Б., происхождение которых связывают с византийской традицией, известны по всей ю.-вост. Европе, особенно у южных славян и русских (болг. – *да ти гледам на боб; на боб да му бая*)... Гадали о виновнике порчи, кражи, об урожае, замужестве, жизни и смерти... (Славянские 1995: 201-202).

И лампада, и фасоль – предметные реалии, которые в тексте уже не просто бытовые предметы, а являются символическими средствами, христианскими и магическими, которые помогают наказать виновного в грехе воровства (Кара 2022: 289). Символика бобов (фасоли) в сказке ограничена представлением о магическом воздействии этого растения на благополучие человека и даже на его жизнь.

#### **ПЕЩ** (*печь*)

В уже упомянутой сказке «Златната мома» («Золотая девушка») (Късметливата 1994: 29) к девочке, брошенной отцом в лесу, обращаются за помощью яблоня, печь, колодец – то, что сопутствует жизни человека, участвует в ней и важно для нее («Момичето минава покрай ябълката, пещта (собата), герана (кладенеца) <...> по-нататък срещнала една соба: „Захлупи ме, момиче, че ми е студено, а аз ще ти дам милинка”» (Девочка проходит мимо яблони, печки, колодца, затем встречается печь, которая просит ее: «Прикрой меня, девочка, мне холодно, а я тебе дам милинку») (Късметливата 1994: 29). (Милина – национальный болгарский пирог, начиненный брынзой и др.).

Тема печи встречается также и в записанной в Молдове волшебной сказке «Златна вода – златна мома» («Золотая вода – золотая девушка»)

«Однажды мачеха сказала мужу, что испечет лепешку, а он пусть отведет свою дочь в лес, оставит ее там, а они увидят, какова ее судьба. Старик так и сделал. Девочка выпустила лепешку, которая покатилась и привела ее к одной избушке. Там была печь, которая попросила девочку обмазать и побелить ее, а на обратном пути печь угостит ее милиной» (Кортенски 2019: 92).

В болгарских мифологических словарях слово ПЕЩ не отмечено. Интересно, что нет его в предметном указателе Каталога болгарских народных сказок (Даскалова-Перкова 1994). В сказке болгар Бессарабии (Молдова и Украина), вероятно, под влиянием восточнославянского варианта сказки, на пути девочки встречается печь, которая названа и ПИЩИЦА, и СОБА. Обратим внимание, что на практике в диалектах Бессарабии соба – это печь, имеющая стену, иногда так называют отпливаемую комнату. Традиционно печь в жилище болгар – это «огнище» (очаг).

В то же время в словаре «Славянские древности» находим следующее: «ПЕЧЬ – у восточных славян средоточие семейно-родовых ценностей, источник жиз-



ни и здоровья, вместилище сакрально чистого огня. „Русская” печь характерна для жилища восточных славян; встречается также у поляков, словаков и чехов; в жилище южных славян соответствующие функции выполняет открытый *очаг*» (Славянские 2009: 39-44).

В Словаре народной духовной культуры болгар находим информацию о болгарском варианте домашней печи – очага (*огнище*).

Огнище (Очаг) Самое значимое место и сооружение в архитектуре старых домов, предназначенное для огня, считающееся священным. <...> Вера в очистительную силу огня предопределила ОЧАГУ роль духовного центра семьи. С ним связаны многие домашние обряды и ритуалы <...> Очаг имеет и защитную функцию <...>. Вероятно, поэтому в нем постоянно поддерживается огонь и гасится только 1–2 раза в году при эпидемиях и при традиционном обновлении огня во время периода ГОРЕЩНИЦИ (в период летних дней – 15, 26, 17 июля и 29, 30, 31 июля, которые считаются самыми жаркими днями в году)» (Речник 2018: 274).

В упомянутых сказках болгар Молдовы и Украины отражена значимость очага (пещ, пещица, соба) – места, где человек готовит пищу и где согревается в своем жилище. Но представление о нем уже отражает новое географическое место жизни, где функцию очага выполняет печь.

#### **ЧЕРВЕН КОНЕЦ** (красная нить)

Этот предмет упоминается в сказке, записанной в Украине, – «**Златната мома**» («*Золотая девушка*») (Късметливата 1994: 29).

Девочка, которую отец, по наущению мачехи, оставил в лесу, набрела на избушку, в которой жила женщина с детьми. Хозяйка разрешила девочке жить вместе с ними. Однажды женщина пошла в церковь и попросила девочку сварить детям кашу и накормить их. Девочка накормила детей и повязала на ручку каждому ребенку красную ниточку – как браслет. Дети с радостью показали матери украшение – браслет, подаренный девочкой. Женщина сказала, что щедро одарит девочку за ее доброе сердце. Почему такое значение имеет это действие девочки?

В Словаре народной духовной культуры болгар говорится, что **Красная нить** (*Червен конец*) – это нить какой-либо красной пряжи. У такой нити есть способность оберегать от болезней, в связи с чем она нашивается на горловину детской рубашечки для здоровья или повязывается на руку ребенка от сглаза. Красный цвет – один из основных цветов, почитаемых болгарами, нагруженный апотропейной функцией и обладающий положительной значимостью (Речник 2018: 459).

В словаре «Славянские древности» «НИТЬ, нитки – символ пути (в том числе жизненного пути, судьбы, ср. серб. вити вијек ‘жить’), средство связывания и соединения, орудие магического измерения; используется в качестве оберега, а также для лечения, гадания, наведения порчи. Обрядовые применения нити сближают ее с поясом, полотенцем, куделью, женскими украшениями (браслет, бусы), а также с волосами.

У болгар женщины, посещавшие на 3-й день роженицу, оставляли в колыбели нить из своей одежды «на добрый сон и чтобы не плакал» ребенок. Для лечения головной боли советовали оставить нить от своей одежды в расщелине дерева, которое сначала расщепилось, а потом срослось вновь (болг., Пловдив.). Красная

нить, благодаря цвету <...>, защищает от сглаза, отпугивает злые силы» (Славянские 1995: 402).

Именно эта особенность красной нити на руке ребенка традиционна у болгар и до наших дней. То, что девочка в сказке повязывает на ручки детей красную ниточку, после того, что она их вымыла и накормила, показывает высшую степень ее заботы о детях, за что она и заслуживает щедрую награду от матери детей.

**КОСА** (волосы), **ПЛИТКА** (девичья коса)

«**За един цар и дъщеря му**». Вълшебна. За убиването на ламята от Св. Георги. – («Об одном царе и его дочери». Об убийстве змея (лами) святым Георгием) (Кортенски 2019: 94).

В сказке говорится о том, что чудовище ламя (в других вариантах сказки – змей) вышла из реки, к которой привели царскую дочь, чтобы принести ее в жертву. Но Святой Георгий пронзил змея копьем, и тот испустил дух. После этого святой сошел с коня и вырвал у царской дочери два волоска (два косьма), замотал их, и получилась веревка. Он крепко привязал ею змея и наказал девушке провести чудовище через весь город, чтобы люди увидели его побежденным и больше не боялись.

Упомянуты волосы еще в двух сказках: «**Златна вода – златна мома**» («*Золотая вода – золотая девушка*») (Кортенски 2019: 92) и «**Златната мома**» («*Золотая девушка*») (Късметливата 1994: 29). В этих сказках с близким сюжетом старушка/женщина в знак благодарности погружает девочку-сироту в речную воду три раза, после чего девочка становится золотой за ее доброту и отзывчивость. В одной сказке старушка хватает девочку за волосы (хванала момата за косата), а в другой – за косу (уловила девойката за плитката).

Во всех трех случаях волосы упоминаются не просто как атрибут девичества, а еще в связи с символическим мифологическим смыслом волос в народной культуре многих европейских народов.

В словаре «Славянские древности» «**ВОЛОСЫ** – в народных представлениях средоточие жизненных сил человека. В магии отрезанные волосы (как и ногти, пот, слюна и др.) воспринимались как заместитель (двойник) человека <...>. Словенцы верили, что с волосами и бородой можно отнять силу и здоровье, а манипулируя волосами, даже сделать старика молодым и, наоборот, обратить молодого в старика. Волосы (как и шерсть) символизируют множество, богатство, изобилие и счастье» (Славянские древности 1995: 420).

Об особой магической силе волос в мифологии, начиная с библейских ветхозаветных текстов (Книга Судей 16:17; 2 Царств 18:9), а также в традиции христианства говорится в словаре Ханса Бидерманна «Речник на символите», (см. словарную статью **Коса**, с. 192).

В приведенных текстах сказок болгар Молдовы и Украины мы находим отзвук мифологических представлений об особой силе волос, в частности о том, что они связаны с магией богатства и силы.

Таким образом, в исследуемых сказках мы встречаем сохранность ряда мифологических представлений о явлениях и предметах окружающего мира и об их влиянии на жизнь человека, что проявляется как действие потусторонних сил, не-

сущих добро и зло через эти предметы. Магические свойства предметов могут не упоминаться. Но использование их с целью нанесения вреда человеку, влияния на его судьбу или как защиту от злых сил присутствует в скрытом виде в сюжете и отсылает к мифологическим традиционным представлениям в языческих верованиях болгарского этноса.

### Литература

**Банкова 2023:** Банкова Е. Орисници в семейной обрядности болгар Молдовы. В: Език и култура на българи и гагаузи в Бесарабия: състояние и изследване. Сборник по случай 70-годишнината на В. Кондов. Тараклия, 2023, с. 12-16.

**Бернштейн 1986:** Бернштейн С. Б. Болгарско-русский словарь. Москва, 1986. 768 с.

**Бидерман 2003:** Бидерман Ханс. Речник на символите. София, 2003. 526 с.

**Българска 2006:** Българска митология. Енциклопедичен речник. Съставител Анани Стойнев. София, 2006. 367 с.

**Георгиева 1993:** Георгиева Иваничка. Българска народна митология. София: Наука и изкуство, 1993. 257 с.

**Даскалова-Перкова 1994:** Даскалова-Перкова и др. Български фолклорни приказки. Каталог. София, 1994. 826 с.

**Дачева 2000:** Дачева Св. За доброто и за лошото момиче. София, 2000. 278 с.

**Кара 2022:** Кара Н. Женщина и предметный мир в сказках болгар Молдовы. В: Дунав – Днестър. История. Етнология. Езикознание. Фолклор. Литературознание. Педагогика. Рецензии. Годишник. Том VIII. Тараклия 2022. с. 289-300.

**Колесов 2014:** Колесов В. В., Колесова Д. В., Харитонов А. А. Словарь русской ментальности. Т. 1, Санкт-Петербург, 2014. 591 с.

**Кортенски 2019:** Кортенски фолклорни приказки, пословици и поговорки от България и Молдова. 190 години от преселването на кортенци в Бесарабия. Тараклия, 2019. 306 с. (Електронный вариант)

**Късметливата 1994:** Късметливата Неда. Български народни приказки от Бесарабия и Таврия. Съст.: Елза и Иван Стоянови. София, 1994. 127 с.

**Речник 2018:** Речник на народната духовна култура на българите. София, 2018. 503 с.

**Славянские 1995:** Славянские древности: этнолингвистический словарь в 5-ти томах. Т. 1–3. Под ред. Н. И. Толстого. Москва: Институт славяноведения РАН, 1995; Т. 4. Под ред. Н. И. Толстого. Москва: Международные отношения, 2009; Т. 5. Под ред. Н. И. Толстого. Москва: Международные отношения, 2012.

### Сведения об авторе:

Надежда Кара, доктор филологии, старший научный сотрудник, Институт культурного наследия (Кишинев, Республика Молдова)

**E-mail:** [knadejda50@yandex.ru](mailto:knadejda50@yandex.ru)

**ORCID:** <https://orcid.org/0000-0001-8646-7442>

# ПРОТЕЗА В ГОВОРЕ БУЛАЕШТСКИХ УКРАИНЦЕВ КАК ХРОНОИНДИКАТОР ИХ ЭТНИЧЕСКОЙ ИСТОРИИ

Алексей А. РОМАНЧУК,  
Институт культурного наследия

## Prosthesis in the speech of bulaesti Ukrainians as a chronoindicator of their ethnic history

The Bulaesti Ukrainian dialect is characterized by the complete absence of a prosthesis /w/ before /u/. Thus, we see Bulaestian /ʎудул/ 'хоорое', /ʎʙжеука/ 'ропе made of twigs', /ʎуйко/ 'uncle; great-grandfather'. Also, the prosthesis /w/ before /o/ is very characteristic for Bulaestian dialect. These facts arise the issue of the chronological sequence of the mentioned variants of prosthesis in the Ukrainian (Carpathian-Ukrainian) dialects. The reason is that to a certain extent, a paradoxical picture is observed. The closely related (and, obviously, ancestral) to Bulaestian dialect in lexica and phonetics, Bukovinian and Hutsul dialects, on the contrary, are characterized by the opposite ratio: a wide, almost ubiquitous spread of prostheses /v/ before /u/, and a very uneven spread (with a tendency to complete absence) of prostheses /v/ before /o/.

So, it is obvious that by the time of the development of the processes associated with the prosthesis in the Hutsul and Bukovina dialects, the Bulaeshti dialect was largely isolated from them, caused, presumably, by a more or less significant territorial (or territorial-political) barrier that already existed between them at that time.

**Keywords:** Ukrainians, dialects, phonetics, prosthesis, ethnic history, chronology.

Ранее было показано, что для булаештского говора характерно полное отсутствие протезы /w/ перед /u/ (Романчук 2023; Романчук 2023а: 173-174). Так, в нем имеются: /ʎудул/ <удод>, /ʎʙжеука/ <плетенная из прутьев веревка>, /ʎуйко/ <дядя; прадед>, /ʎулечка/ <улочка>.

Эта характеристика булаештского говора полностью проявилась и в его румынских заимствованиях, которые также демонстрируют отсутствие протетического /w/: /ʎурда/ – 'сыр-вторяк, полученный путем переваривания сыворотки овечьего молока' (рум. urdă); /се ʎурдете/ 'сворачиваться (о молоке)'.

Между тем протеза /v/ перед /u/ покрывает «почти всю Украину, за исключением трех зон, в одной из которых распространяется протетический /h/, а в двух других протеза неизвестна вовсе» (Шевельов 2002: 576), что приводит Ю. Шевельова к справедливому выводу о значительной древности этой изоглоссы (древности большей, по его мнению, нежели протезы перед /o/); он относит ее возникновение ко временам, когда «украинская территория еще не была разделена польско-литовским кордоном».

В покутско-буковинских говорах (за исключением некоторых сел Глибокского района) протеза «/v/ перед /u/» также характерна: вудвуд, вужевка, вуйко (СБГ

2005: 64). Среди тех же двух зон, которые не знают протезы /в/ перед /у/, территориально ближайшая к булаештскому говору охватывает говоры «Лемковщины, центральной части Закарпатья между Латорицей и Боржавой, и, частично, – Бойковщины, Гуцульщины и Сучавщины» (Шевельов 2002: 576). Что касается гуцульского говора, то здесь стоит уточнить, что, согласно данным словаря гуцульских говоров (ГГ 1997: 42), все же протеза /в/ перед /у/ представлена в гуцульских говорах достаточно широко.

Тем не менее обозначенный Ю. Шевельовым ареал снова адресует нас к закарпатским (в данном случае – центрально-закарпатским, надборжавско-латорицким) изоглоссам булаештского говора. И еще раз свидетельствует о значительной архаичности булаештского говора, сочетающего в своем облике черты, характеризующие и дифференцирующие различные говоры карпатской диалектальной зоны (Романчук 2023а: 167).

Значительный интерес, однако, представляет здесь вопрос абсолютной хронологии возникновения протезы /в/ перед /у/ в украинском ареале. И, на мой взгляд, ключ к ней представляет решение другого вопроса, также предложенное Ю. Шевельовым, – хронологическое соотношение возникновения протезы /в/ перед /у/ и возникновения протезы /в/ перед /о/. То есть вопроса относительной хронологии этих двух событий.

Ю. Шевельов, как было указано выше, исходил из хронологического приоритета протезы /в/ перед /у/. И соображения его представлялись мне вполне резонными. Однако, по размышлению, мне все же представляется, что картина здесь не столь однозначна. И имеются факты, плохо укладывающиеся в гипотезу Ю. Шевельова.

К числу таких фактов следует отнести в первую очередь как раз булаештский говор. В котором, как было сказано выше, протезы /в/ перед /у/ нет. А вот протеза /в/ перед /о/ (точнее, в булаештском говоре это протеза /w/ перед /о/) – есть, и она весьма характерна (Романчук 2023а: 173).

Для оценки значения этого факта посмотрим вначале на сведения, сообщаемые самим Ю. Шевельовым.

Итак, протетичный /в/ перед /о/ – характерная особенность прежде всего надднестрянских и надсанских говоров (но «затрагивает также Подлясье, западную часть Подолья, и немалую часть буковинско-покутской, восточнойбойковской и восточнолемковской диалектных зон...» (Шевельов 2002: 572-573). Однако часть Буковины и Покутья, заметим, не знает протетичного /в/ перед /о/. Как и гуцульские говоры (ГГ 1997: 41).

Исходя из такой конфигурации этой изоглоссы, Ю. Шевельов связывал формирование данной изоглоссы с эпохой существования польско-литовской границы до 1569 г. (Шевельов 2002: 573).

Рассмотрим, однако, буковинские говоры подробнее в связи с распространением протезы /в/ перед /о/ в них.

Итак, протеза /в/ перед /о/ представлена в буковинских говорах в разных районах: вобщество (Новоселицкий, Хотинский), вогниво (Глибока) (СБГ 2005: 62), водно (Заставна, Кицманы, Вижница, Глибока) (СБГ 2005: 63).

Но в еще большей степени, пожалуй, в буковинских говорах не представлена протеза /в/ перед /о/. Так, нет протезы /в/ перед /о/ в следующих словах (и, соответственно, районах, где эти слова фиксируются): оґял (Заставна, Сторожинец), оґая (Заставна, Кицманы, Глибока) (СБГ 2005: 361), олі́й (Заставна, Кельминцы, Сокиряны), олі́йница (Вижница, Кельминцы, Сторожинец, Глибока) (СБГ 2005: 365), осі́льница (Заставна, Кицманы, Ви́жница, Кельменцы, Сокиряны) (СБГ 2005: 369). Далее мы имеем общебуковинское острый ‘острый’ (СБГ 2005: 370), при том, что литературное украинское – гострий (в булаештском говоре – /<sup>h</sup>вострей/).

Симптоматично, пожалуй, также то, что в буковинских говорах широко представлена гиперкорректность в отношении протезы /в/ перед /о/, то есть фиксируется значительное количество буковинских слов, где этимологическое /в/ в начале слова отпадает перед /о/: оґдух – из воздух (Глибока, Ви́жница) (СБГ 2005: 362); оґевка – из вожевка, олі́ти – из волі́ти (Заставна, Кицманы, Глибока, Сторожинец, Ви́жница) (СБГ 2005: 365).

Аналогичное явление, заметим, характерно и для гуцульских говоров (Жовтобрюх, Русанівський, Скляренко 1979: 307).

Таким образом, можно констатировать, что для буковинских говоров протеза /в/ перед /о/ проявляется очень неравномерно, и в целом, скорее, буковинские говоры тяготеют к отсутствию протезы /в/ перед /о/. Причем в том числе (и, даже, пожалуй, в наибольшей степени) тяготение к отсутствию протезы /в/ перед /о/ характерно как раз для тех районов (Кицманы, Заставна, Глибока), к которым в лексике булаештский говор демонстрирует, как было показано мной ранее, наибольшее тяготение.

К отсутствию протезы /в/ перед /о/, как было отмечено выше, тяготеют и гуцульские говоры.

Иными словами, наблюдается в определенной степени парадоксальная картина: булаештский говор характеризуется сочетанием полного отсутствия протезы /в/ перед /у/ и широчайшего распространения протезы /в/ перед /о/. А ближайше-родственные (и, очевидно, предковые) ему в лексическом и фонетическом отношении буковинские и гуцульские говоры, наоборот, характеризуются обратным соотношением: широким, практически повсеместным, распространением протезы /в/ перед /у/ и весьма неравномерным распространением (с тяготением к полному отсутствию) протезы /в/ перед /о/).

Возникает, соответственно, вопрос: как это возможно, если протеза /в/ перед /у/, как считает Ю. Шевельов, древнее протезы /в/ перед /о/, а буковинские говоры, исходя из лексических данных, являются ближайшими предками булаештского говора?

По всей видимости, обе части озвученного в этом вопросе тезиса нуждаются в уточнении.

И, если говорить о хронологическом соотношении протезы /в/ перед /у/ и протезы /в/ перед /о/, то, по всей видимости, такое уточнение должно заключаться в том, что оба этих варианта протезы являются частью общей тенденции (восходящей еще к праславянскому времени) тяготения украинских говоров к возникновению протезы, и возникают (а в некоторых – не возникают) в, по крайней мере,

разных карпато-украинских (в самом широком смысле слова – как украинские говоры, тяготеющие к региону Карпат) в разное время – хотя, в целом, и примерно одновременно. Но, в основном, с некоторым хронологическим приоритетом все же именно протезы /в/ перед /о/ (подчеркну – именно для карпато-украинских говоров).

В пользу этого говорит, думаю, и ситуация с бойковскими, закарпатскими и лемковскими говорами. Где, как видим, протеза /в/ перед /у/ полностью отсутствует в лемковских и центрально-закарпатских говорах, а также частично – в бойковских. А вот протеза /в/ перед /о/ все же частично представлена в восточнолемковских и восточнобойковских говорах.

Что касается буковинских и гуцульских говоров, по всей видимости, мы должны говорить о том, что в них протеза /в/ перед /у/, видимо, действительно возникает раньше (и распространяется широко), чем протеза /в/ перед /о/ (которая в них либо не представлена, либо слабо представлена).

С предлагаемой мной интерпретацией хронологического соотношения протезы /в/ перед /у/ и протезы /в/ перед /о/ согласуется, полагаю, и тот факт, что, собственно, в письменных источниках появление протезы /в/ перед /у/ и протезы /в/ перед /о/ фиксируется примерно одновременно: во второй половине – конце XIII в. (Жовтобрюх, Русанівський, Склярєнко 1979: 304–305).

Помимо того, применительно к протезе /в/ перед /о/ мы имеем возможность учитывать и такой хронологический репер для украинских говоров, как переход /о/ в /і/ в новозакрытых слогах. Поскольку в таких украинских словах, как він ‘он’ и подобных, протетичный /в/ очевидно развился еще перед /о/ (Жовтобрюх, Русанівський, Склярєнко 1979: 305), а не перед вторичным /і/. Учитывая, при всех имеющихся дискуссионных вопросах, что переход /о/ в /і/ в новозакрытых слогах в украинских говорах следует датировать временем не позднее конца XIV в. (Жовтобрюх, Русанівський, Склярєнко 1979: 278), это дает нам достаточно точную привязку и к абсолютной хронологии.

Таким образом, как видим, и протеза /в/ перед /у/, и протеза /в/ перед /о/ возникают в украинских (и, надо полагать, – и карпато-украинских) говорах не только примерно одновременно (хотя в разных говорах, еще раз подчеркну, – все же в той или иной степени в различающееся время, и в различающейся последовательности), но и заведомо раньше той реперной даты, из которой исходил Ю. Шевельов, – раздела западноукраинских земель между Польшей и Литвой (что, напомним, произошло около середины XIV в.).

Что же касается булаештского говора, то, как видим, по соотношению протезы /в/ перед /у/ и /в/ перед /о/ он симптоматично и резко отличается от ближайшему родственных буковинских и гуцульских говоров. И демонстрирует особую и ярко выраженную близость с говорами надднестрянскими (по очень яркой выраженности протезы /в/ перед /о/) и центрально-закарпатскими (по полному отсутствию протезы /в/ перед /у/) говорами.

Объяснением такой ситуации, по всей видимости, может служить лишь тот факт, что уже к моменту распространения в гуцульских и буковинских говорах протезы /в/ перед /у/ булаештский говор отделился от этого массива карпато-у-

краинских говоров. При этом, по-видимому, в момент распространения в надднестрянских говорах протезы /в/ перед /о/ булаештский говор находился в зоне их интенсивного влияния. И в этот момент в надднестрянских говорах еще также отсутствовала протеза /в/ перед /у/.

Иная интерпретация подразумевает, что ярчайшее, соответствующее уровню надднестрянских говоров, распространение в булаештском говоре протезы /в/ перед /о/ произошло вне зависимости от влияния надднестрянских говоров, а представляло собой параллельное, независимое развитие аналогичного признака в двух украинских говорах.

Но и в том, и в другом случае очевидно, что уже к моменту развития процессов, связанных с протезой в гуцульских и буковинских говорах, булаештский говор находился от них в значительной степени изоляции, обусловленной, надо полагать, более или менее значительным территориальным (или территориально-политическим) барьером, существовавшим между ними уже на тот момент.

Вопрос, соответственно, заключается в том, чтобы уточнить характер, происхождение и пространственную локализацию этого барьера. Но это должно стать уже темой отдельного исследования.

### Литература

**ГГ 1997:** Гуцульські говірки. Короткий словник. Від. ред. Я. Закревська. Львів: Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича, 1997. 232 с.

**Жовтобрюх 1979:** Жовтобрюх М. А., Русанівський В. М., Скляренко В. Г. Історія української мови. Фонетика. Київ: Наукова думка, 1979. 369 с.

**Романчук А. А. 2023:** Булаештское урда 'сыр-вторяк' и протеза /w/ перед /u/ как хроноиндикатор этнической истории булаештских украинцев. В: Patrimoniul cultural: cercetare, valorificare, promovare. Ediția a XV-a. Chișinău: IPC, 2023, p. 88.

**Романчук А. А. 2023а:** Альтернативные модели в фонетике румынских лексических заимствований булаештского говора: общий анализ. В: Salvagardarea și conservarea digitală a patrimoniului etnografic din Republica Moldova: Materialele Conferinței Științifice Naționale. Coord. Ion Duminiță. Chișinău: IPC, 2023, p. 155-178.

**СБГ 2005:** Словник буковинських говірок. Ред. Н. В. Гуйванюк, К. М. Лук'янюк. Чернівці: Рута, 2005. 688 с.

**Шевельов 2002:** Шевельов Ю. Історична фонологія української мови. Харків: Акта, 2002. 1055 с.

### Сведения об авторе:

**Алексей Романчук**, доктор культурологии, научный сотрудник, Центр этнологии, Институт культурного наследия (Кишинев, Республика Молдова),

**E-mail:** dierevo5@gmail.com

**ORCID:** <https://orcid.org/0000-0002-2021-7958>



# ВНУТРЕННЯЯ МИГРАЦИЯ УКРАИНЦЕВ В КОНТЕКСТЕ ОБЩИХ МИГРАЦИОННЫХ ПРОЦЕССОВ В РЕСПУБЛИКЕ МОЛДОВА

Виктор КОЖУХАРЬ,  
Институт культурного наследия

## **Internal migration of Ukrainians in the context of general migration processes in the Republic of Moldova**

The article examines the issues of internal migration of Ukrainians in the context of general migration processes in the Republic of Moldova. A definition of internal migration, its types and forms, its impact on general demographic processes in the country, on the economy, political, social and cultural spheres, the causes and consequences are presented. Statistical data on the number of migrating population within Moldova, the population mobility index, and the direction of the main migration flows are provided.

The main characteristics of internal migrants are determined: ability to work (more than 89%), age (predominance of the age group 20-49 years), gender (57.5% of women and 42.5% of men), etc.

The level of internal mobility of the Ukrainian population turned out to be significantly higher than that of Moldovan. At the same time, Moldovans are ahead of Ukrainians in external migration.

For Ukrainians, as well as for representatives of other ethnic groups, it is common to move to large cities. And the reasons are the same - finding a job and studying in higher educational institutions. When moving to rural areas, Ukrainians prefer to move to villages where their compatriots live compactly.

**Keywords:** Republic of Moldova, internal migration, causes, consequences, characteristics, Ukrainians.

Одним из важных факторов, обуславливающих изменение численности населения страны и его перераспределение между отдельными регионами и населенными пунктами, являются миграции населения. Преимущественно под миграцией понимают такие территориальные перемещения населения, которые сопровождаются изменением места жительства и места труда (навсегда или на достаточно продолжительный срок), как внутри одной страны, так и за ее пределы.

Иными словами, наряду с естественным движением на демографические параметры населения оказывает влияние территориальная мобильность или механическое движение населения, связанное с миграционными процессами.

Специалисты разделяют миграцию на внутреннюю и внешнюю.

В данной статье мы остановимся на рассмотрении внутренней миграции, которая у нас в стране, с нашей точки зрения, незаслуженно обделена вниманием.

Внутренняя миграция – это перемещение населения внутри одной страны. Наиболее часто она обусловлена личными или экономическими причинами, в частности, значительную ее долю составляет движение населения из сел в города (или наоборот) в поисках подходящей работы. В этом контексте различают миграции сельского и городского населения, междугородные и миграции в сельской местности (Міграції 2022). Различают также миграции в пределах отдельных территориальных единиц; в нашем случае это внутрирайонные и межрайонные.

Внутренняя миграция не менее важна для экономического и социального развития, чем межгосударственная.

Она не влияет на численность и состав населения страны в целом, однако влечет за собой изменения в его размещении, половозрастной структуре жителей отдельных регионов, является следствием и важным фактором региональных различий, напрямую связана с процессами индустриализации и урбанизации, депопуляции села.

По объемам внутренняя миграция значительно превосходит международную. Согласно подсчетам ООН, внутренними мигрантами, то есть лицами, проживающими в собственных странах, однако не в тех регионах, где родились, являются не менее 12% населения планеты, тогда как международными – чуть более 3% (Grosso 2022). Она вызвана в целом теми же причинами, что и международная миграция, имеет подобную мотивацию, то есть улучшение условий жизни и труда, поэтому направлена преимущественно из депрессивных регионов в динамично развивающиеся, из сельской местности в города и индустриальные центры.

Внутренняя миграция может привести к обезлюдению одних территорий и чрезмерной концентрации населения в других. В то же время, как и миграция за границу, она способствует повышению доходов домохозяйств, уменьшению бедности, снижению уровня безработицы, приобретению новых знаний и опыта, то есть накоплению человеческого капитала. Причем влияние внутренней миграции на развитие очевидно больше, чем миграции международной (Migration 2022). Вместе с тем она не влечет за собой потери трудового и интеллектуального потенциала страны. Для государств, являющихся донорами рабочей силы для международного рынка труда, а именно к этой группе принадлежит Республика Молдова, внутренняя миграция выступает весомой альтернативой выезду за границу.

Таким образом, внутренняя миграция заслуживает должного внимания власти и общества, требует учета при разработке социально-экономических программ, адекватного политического оформления. И, разумеется, необходимы научные исследования, которых практически не проводилось в нашей стране.

Внутренняя миграция чаще всего обусловлена личными или экономическими причинами, в частности, значительную ее долю составляет движение населения из сел в города (или наоборот) в поисках подходящей работы.

Традиционно существует мощный миграционный переток сельских жителей в города, обусловленный огромной разницей в материальном положении и общих стандартах жизни. И хотя средние доходы горожан несущественно превосходят доходы фермеров, доля домохозяйств с высоким уровнем доходов в городских поселениях более чем вдвое превосходит таковую в сельских. Кроме того, наблюдается четкая закономерность: уровень бедности растет с уменьшением размера поселения, и

если малые города по показателям бедности близки к сельской местности, то крупные, особенно Кишинев, резко отрываются от малых поселений. Соответственно, значительная часть жителей сел и малых городов мигрируют (хотят мигрировать) в большие города для улучшения собственного материального положения.

На фоне демографического кризиса наблюдается высокая концентрация населения в городских агломерациях. В то же время в городской сети растет удельный вес малых городов и поселений, что обусловлено их превращением в центры маятниковых миграций с ослаблением функций сел, расположенных в пределах транспортной доступности. Миграционное увеличение городского населения влечет за собой рост уровня техногенного загрязнения, обострения транспортных и жилищно-коммунальных проблем и потребностей в разветвлении сети инфраструктуры переработки или захоронения твердых промышленных и бытовых отходов.

Развитие городов как центров тяготения мигрантов обуславливает ряд социально-экономических проблем. Незарегистрированная и вынужденная миграция влечет за собой дополнительную нагрузку на транспортную, инженерную и социальную инфраструктуру центральных городов. Обостряются проблемы, связанные с жилищным строительством, которое осуществляется хаотично, с нарушением требований, с высоким риском незавершения и без учета реальных социальных потребностей. Углубляются техногенные угрозы, вызванные усилением нагрузки на коммунальные сети, морально устаревшие и физически изношенные. Ускоряются процессы обезлюдения определенных территорий, в первую очередь с высокой концентрацией небольших городов и мелких сел.

Важным каналом миграции из села в город является и образовательная миграция молодежи. Специалисты считают ее одним из основных каналов территориального перераспределения населения и фактически его стартером (Українське 2018: 20).

Количество мигрирующего населения внутри Молдовы достаточно велико. В 2015 г. поменяли место проживания 38,7 тысячи человек. Индекс мобильности населения составил 10,9 чел. на 1000 жителей, в сравнении с уровнем показателя в 10,1, зарегистрированного в 2014 г. Самый высокий коэффициент прибытия сохраняется в столице – Кишиневе. В абсолютных показателях наиболее высокая численность прибывших зарегистрирована в столице республики (13 тысяч человек), муниципии Бэлць (1,4 тысячи человек), а также в близлежащих районах этих городов (Сорока, Яловень, Орхей, Стрэшень, Кахул и Унгень).

Большинство переезжают из центральных и северных районов страны. Так, в Дубоссарском и Шолданештском районах из тысячи человек 15 сменили место жительства. Более стабильная обстановка в Бельцах, Новоаненском, Яловенском, Бассарабском, Кагульском и Тараклийском районах, а также в Гагаузии. Из этих районов уехало по девять человек из каждой тысячи (В Молдове 2022).

В 12 районах коэффициент выбытия выше, чем среднее значение по стране. Сюда относятся Бричень, Дондушень, Дрокия, Единец, Флорешть (преимущественно северные районы) (**Некоторые 2022**).

В течение 2018 г. 31,4 тысячи человек сменили жилье на территории страны. Индекс мобильности населения в 2018 г. составил 10,9 на 1000 жителей по сравнению с 10,1 в 2014 г.

Внутренние мигранты – это в основном трудоспособное население (более 89%), с преобладанием возрастной группы 20–49 лет. Поток прибывающих/отъезжающих рассматриваемый через гендерную призму, составил 57,5% для женщин и 42,5% для мужчин (Situația 2022).

Однако статистические данные на сегодняшний день не учитывают население, которое временно снимает жилье, не имея прописки. В этих случаях количество представителей населения, мигрирующего с целью устроиться на работу в другом населенном пункте, не может быть правильно оценено.

При этом в целом по стране уровень оседлости населения (число людей, постоянно проживающих в местностях, где они родились) достаточно высок. Так, по данным переписи населения 2014 г., количество проживающих в населенных пунктах с рождения составило 1 918 673 человека (68,4%), а приехавших – 741 549 человек (31,6%). При этом женщины опять же оказались более мобильными (Население 2022).

Что касается украинцев, то мы взяли для исследования районы их компактного проживания: г. Бельцы – 30 288 (23,74%), Бричанский район – 19 939 (25,55%), Дондюшанский район – 5 893 (12,69%), Дрокиевский район – 9 849 человек (11,31%), Единецкий район 16 084 (19,76%), Глодянский район – 11 918 (19,55%), Окницкий район – 17 351 (30,70%), Рышканский район – 15 632 (22,51%), Фэлештский район – 10 711 человек (11,86%) (Populația 2022).

И в этих районах уровень мобильности населения оказался выше, чем, скажем, в центральных районах страны. Так, на 2014 г. в Дондюшанском районе уровень мобильности (представители населения, проживающие не по месту рождения) составил 25%, в Глодянском районе – 24%, при этом в Дубоссарском районе – 16%, Хынчештском – 16,2%. И так по большинству районов (Сальдо 2022).

Мы уже отмечали, что наибольший процент уехавших в другие регионы страны проживали именно в северных районах, что также подтверждает более высокий уровень мобильности внутри страны. Во всех северных районах наблюдается отрицательное сальдо внутренней миграции (уехало больше жителей, чем приехало), в большинстве остальных районов сальдо тоже является отрицательным, но не во всех: положительное сальдо, то есть достаточно стабильная ситуация, зафиксировано в Кагульском, Каушанском, Яловенском, Сорокском и Тараклийском районах (Сальдо 2022).

Интересно, что если во внутренней миграции украинцы более мобильны, чем молдаване, то во внешней ситуация обратная. Наш опыт экспедиционных поездок в украинские села<sup>1</sup>, в ходе которых мы выявили некоторые тенденции, показывает, что из украинских сел на заработки за границу уезжает меньше молодежи и зрелых людей, чем из молдавских сел, большинство которых расположены в центральных и южных районах республики. Более того, люди, ранее уехавшие в города в поисках работы, все чаще возвращаются в родные села, берут в аренду землю

---

1 Следует отметить, что термин «украинские села» является весьма условным. Чисто украинских сел нет и быть не может – все они смешанные (как правило, украинско-молдавские). И согласно нашим расчетам, сделанным по материалам переписи населения 2004 г., из 244 украинско-молдавских сел в 38 украинцы составляют до 30% жителей, в 47 – от 30% до 50%, в 159 селах – 50% и более.

и занимаются производством сельхозпродукции. Это часто позволяет избежать семейных трагедий, когда родители, уезжая на заработки, оставляют детей под присмотром бабушек и дедушек, что часто приводит к ненадлежащему уходу и воспитанию. Дети подпадают под неблагоприятное влияние улицы и/или Интернета, не посещают школу и т. д. Такая ситуация также не способствует спокойной старости пожилых людей, хорошему состоянию их здоровья и т. д.

Вероятно, дело в том, что украинцы более консервативны, больше привязаны к своему дому, своей земле (как и их предки – древние славяне, которые были земледельцами), в то время как молдаване (предки которых, как известно, в основном являлись животноводами и часто перемещались со стадами в поисках новых пастбищ) более мобильны, они с большей легкостью уезжают в другие края, быстрее приспосабливаются к новым условиям жизни. И способствует им в этом большая сплоченность, способность к взаимопомощи и взаимовыручке.

А при переезде внутри страны в другие сельские поселения дом, земля, условия жизни являются такими же, как и в родном селе.

Куда же переезжают украинцы из родных сел? Разумеется, для них, как и для представителей других этносов, характерен переезд в крупные города, большинство отправляется в столицу – Кишинев, на втором месте находится северная столица – Бельцы, на третьем – райцентры. И причины все те же – поиск работы и учеба в высших учебных заведениях (после чего большинство людей в село не возвращаются). Так, в 2012–2014 гг. из Бричанского района в другие районы уехали 916 человек, из них в Кишинев – 249, в Бельцы – 96, в райцентр Бричаны – 306, то есть подавляющее большинство переехали в города, остальные – в другие районы. А при переезде в другие сельские местности украинцы предпочитают поселения, где компактно проживают их соотечественники (Внутренняя 2022). И здесь кроме поиска работы причинами могут быть следующие: изменение семейного положения (женившись или выйдя замуж, человек может переехать в родное село супруга или супруги); пожилых родителей взрослые дети часто забирают к себе; люди переезжают в другое село к родственникам, перебравшимся туда раньше, а также многие другие причины личного характера.

Таким образом, внутренняя миграция в Республике Молдова имеет как положительные, так и отрицательные последствия. С одной стороны, она может привести к обезлюдению определенных территорий и чрезмерной концентрации населения в других. С другой, как и миграция за границу, она способствует повышению доходов домохозяйств, уменьшению бедности, снижению уровня безработицы, приобретению новых знаний и опыта, то есть накоплению человеческого капитала, не влечет за собой потери трудового и интеллектуального потенциала страны. Также внутренняя миграция выступает весомой альтернативой выезду за границу.

В нашей стране доля внутренних переселений достаточно велика, ежегодно десятки тысяч человек переезжают из одной местности в другую. Традиционно существует мощный миграционный переток сельских жителей в города, обусловленный огромной разницей в материальном положении и общих стандартах жизни. Основные причины – поиск работы и образовательная миграция молодежи. Большинство граждан переезжают из центральных и северных районов страны.

При этом в северных районах, где компактно проживает украинское население, коэффициент выбытия выше, чем среднее значение по стране.

Внутренние мигранты – в основном трудоспособные граждане. При этом женщины более мобильны, чем мужчины. Если во внутренней миграции украинцы более мобильны, чем молдаване, то во внешней миграции ситуация обратная. Для украинцев, как и для представителей других этносов, характерен переезд в крупные города. А при переезде в другие сельские местности украинцы предпочитают поселения, где компактно проживают их соотечественники.

### Литература

**В Молдове:** В Молдове выросла внутренняя миграция. В: [https://ru.publika.md/v-moldove-vyrosla-vnutrennyaya-migraciya\\_1869121.html](https://ru.publika.md/v-moldove-vyrosla-vnutrennyaya-migraciya_1869121.html) (обращение к ресурсу – май 2022).

**Внутренняя:** Внутренняя миграция населения в последние два года до переписи, по предыдущему месту жительства, в территориальном разрезе. В: <https://statistica.gov.md/pageview.php?l=ru&idc=479> (обращение к ресурсу – май 2022).

**Миграції:** Міграції населення: суть, види, причини, показники, напрями. В: [web.kpi.kharkov.ua/sp/wp-content/uploads/sites/95/...novi-demografii.doc](http://web.kpi.kharkov.ua/sp/wp-content/uploads/sites/95/...novi-demografii.doc) (обращение к ресурсу – март 2022).

**Население:** Население по продолжительности проживания в месте постоянного жительства, по полу и типу местности. В: <https://statistica.gov.md/pageview.php?l=ru&idc=479> (обращение к ресурсу – май 2022).

**Некоторые:** Некоторые аспекты учета миграционных потоков рабочей силы из Республики Молдова. В: [https://revolution.allbest.ru/economy/00964803\\_0.html](https://revolution.allbest.ru/economy/00964803_0.html) (обращение к ресурсу – май 2022).

**Сальдо:** Сальдо внутренней миграции населения за последние два года до переписи, в территориальном разрезе. В: <https://statistica.gov.md/pageview.php?l=ru&idc=479> (обращение к ресурсу – май 2022).

Українське 2018: Українське суспільство: міграційний вимір. Національна доповідь. Київ, 2018, с. 20.

**Grosso:** Grosso V. Internal Migration in Developing Countries. В: [http://www.diw.de/en/diw\\_01.c.471438.en/press/diw\\_roundup/internal\\_migration\\_in\\_developing\\_countries.html](http://www.diw.de/en/diw_01.c.471438.en/press/diw_roundup/internal_migration_in_developing_countries.html) (обращение к ресурсу – апрель 2022).

**Migration 2009:** Migration and Development Within and Across Borders. Research and Policy Perspectives on Internal and International Migration / Ed. by J. DeWind & J. Holdaway. Geneva: OM, 2008, p. 18. В: <http://essays.ssrc.org/acrossborders/wp-content/uploads/2009/08/ch2.pdf> (обращение к ресурсу – апрель 2022).

**Populația** Populația după naționalitățile de bază, în profil teritorial. В: <https://statistica.gov.md/pageview.php?l=ru&id=2234&idc=295> (дата обращения – май 2022).

**Situația** Situația demografică în anii 2014–2018. В: <https://statistica.gov.md/newsview.php?l=ro&id=6430&idc=168> (обращение к ресурсу – май 2022).

### Сведения об авторе:

**Виктор Кожухарь**, доктор истории, ведущий научный сотрудник, Центр этнологии, Институт культурного наследия (Кишинев, Республика Молдова)

E-mail: [vcojuhari60@gmail.com](mailto:vcojuhari60@gmail.com)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6313-049X>

# ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНО-ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЕ ПАРАЛЛЕЛИ: АЛЕКСАНДР СЕРГЕЕВИЧ ПУШКИН И ДУМИТРУ АЛМАШ

Валентина ГРАБОВСКАЯ,  
Дом-музей А. С. Пушкина в Кишиневе

## **Historical-literary-visual parallels: Alexander Sergeevich Pushkin and Dumitru Almash**

The purpose of the article is to consider the historical, literary and graphic links between the novel by the famous Romanian writer Dumitru Almas "Alei, codrule firtate" (1956, first translated into Russian in 2023 by the author of the article), whose main character is the legendary haiduk/outlaw Stefan Bujor, and the drawings of Pushkin, scattered on the Kishinev manuscripts of the poet, dating back to the 1820s of the 19th century, the time of his stay in Bessarabia. Many of these drawings are inspired by images and plots described in the novel by D. Almash, whose action refers to the years 1808–1811 of the 19th century and took place in Moldova and Wallachia. Pushkin knew about this from the participants and eyewitnesses of these events, who turned out to be in Chisinau, by the will of fate, during the exile of the young poet. Pushkin was deeply interested in popular uprisings, haiduks, their images, which was reflected in his literary and visual art. Images and plots reminiscent of the characters and events of the novel were revealed in Pushkin manuscripts such as: Bujor, Katinka Kant, Iordaki and Todor Balsh, Margiolitsy Bogdan and others (identified by Bogdan, the author of the article). It was for the first time that we were able to present Pushkin as an illustrator of D. Almash's novel.

**Keywords:** Pushkin, Almash, Bujor, boyars, drawings, illustrations.

Как-то Пушкин заметил: «Бывают странные сближения» (Мануйлов 1931: 104). Такими «странными сближениями» являются историко-литературно-изобразительные параллели между историческим романом Думитру Алмаш «Alei, codrule firtate!» (впервые переведенного на русский язык в 2023 году автором статьи) и рисунками А. С. Пушкина, разбросанными на кишиневских рукописях поэта 1820-х годов XIX века.

В 2023 году исполнилось 115 лет со дня рождения Думитру Алмаш (настоящее имя Думитру Аилинкэй; родился 19 октября 1908 г. в селе Негрешти уезда Нямец - умер 12 марта 1995 г. в Бухаресте) – известного румынского прозаика, историка, писателя, публициста, профессора. А также члена Общества румынских писателей, Союза писателей Румынии, правления Общества исторических наук Румынии. Литературный журнал „Observator Cultural” назвал Думитру Алмаш одним из ведущих писателей детской литературы в Румынии - особенно значимым его произведением для детей стал сборник «Исторические рассказы». Он основал журнал „Magazin istoric” («Исторический магазин»), написал более 70 книг. В произведениях Думитру Алмаш сочетается историческая точность ученого и художествен-

ный вымысел писателя. Лучшими романами Алмаш являются: «Мирон Костин, летописец», «Маноле-строитель», «Некулай Милеску-Спэтарул», „Alei, codrule firtate!”, «Падение Бастилии», «Север против Юга», «Охота Драгоша», «Мудрый единорог, историческое воспоминание в двенадцати эпизодах жизни Дмитрия Кантемира». В 2000 г. все его книги и рукописи были переданы его дочерью в дар библиотеке имени Г. Т. Кириляну в Нямце, а в 2006 г. в селе Негрешти, где родился писатель, был открыт мемориальный музей.

Роман Думитру Алмаш „Alei, codrule firtate!” («Здравствуй, лес, дружище!»; перевод Е. Двойченко-Марковой; Двойченко-Маркова: 1979: 51) вызывает особый интерес. Действие романа происходит в 1808–1811 гг. XIX в. в Молдове. Главным героем является знаменитый гайдук Штефан Бужор (родился в XVIII в. – казнен 20 января / 1 февраля 1811 в Яссах, в Молдове) – один из самых известных предводителей гайдуцких формирований конца XVIII – начала XIX веков. Причины крестьянских протестных насильственных действий очень ярко описаны в романе Д. Алмаш. В романе Алмаш главный герой говорит о себе так: «Я родился тридцать лет назад в долине Тазлау; мой отец был плотником в имении боярина Йордаке Балша. Мы – Бужоры из Орэши» (Almași 1956: 5). В народных балладах Бужор представлен как крестьянский сын: «Еще до того, как я был разбойником, / Я был хорошим пахарем. / Я ходил в лес, брат, / Правосудие в мире вершить»; (Молдавский 1953: 77). Бужор становится на путь разбоя из-за жестокого обращения своего хозяина – боярина Катаржи; он скрывается в Кодрах, где собирает группу из двенадцати человек, чтобы мстить боярам. С этого и начинается роман Думитру Алмаша. Из-за злоупотреблений и жестокости со стороны губернатора Йордаке Балша, Штефан Бужор сблизился с двумя другими боярами: Константином, по прозвищу Канта, из молдавской ветви рода Кантакузино, и Илие Катарджи – представителями двух известных родов Молдовы. (Almași 1956: 14). Бужор пытался объединить несколько отрядов гайдуков с целью участия в Первом сербском восстании под предводительством Караджордже Петровича (Карагеоргия). Некоторые гайдуки из его отряда, в том числе и известный гайдук Георге Киржалиу (Карджалиул), участвовали впоследствии в Греческой революции 1821 года; он присоединился к войскам Тудора Владимиреску, после поражения при Драгошани укрылся в Трансильвании, а затем в Бессарабии. Его образ увековечил Пушкин в повести «Кирджали». В 1811 году Константин Кантакузино и Илие Катарджи предстали перед судом и были обезглавлены в Копоу; Бужор был повешен в Яссах. В истории молдавского гайдучества Штефан Бужор был одной из самых романтических и ярких фигур. Народная память окружила его легендами и сложила о нем замечательные песни. «Ой, зеленая метелица! По дороге пыль клубиться, / На помост Бужор идет, / Горько плачет весь народ, / Это смерти черный путь, / И с него уж не свернуть» (Молдавский 1953: 46). Песни и баллады, посвященные Бужору народными поэтами, широко использовал Д. Алмаш в своем романе; они стали очень известны, и тогдашние скрипачи (в те времена это были в основном цыгане) знаменитые Барбу Лэутарул и Ангелута (упомянутые в романе) пели их на боярских пирах или в деревенских кабаках. В народной обрядности сохранилась память о мужественных и смелых гайдуках – об этом свидетельствуют гайдуцкие



народные спектакли («Груя Новак», «Бужор», «Пэун и Кодряну», «Жоян»), представляющие собой большую этнографическую ценность.

Многие прототипы персонажей романа Думитру Алмаш появились в Кишиневе и близко общались с молодым поэтом Александром Пушкиным. После 1812 года (особенно после начала Сербского восстания и Греческой революции 1821 года) толпы беженцев наводнили Бессарабию. По словам А. Ф. Вельтмана, «Кишинев был в это время бассейном князей и вельможных бояр из Константинополя и других княжеств; в каждом доме, имеющие две-три комнаты, жили переселенцы из великолепных палат Ясс и Букареста...» (Майков 1899: 117). Это дало возможность Пушкину ближе соприкоснуться с характерными и выдающимися людьми. Одним из самых видных бояр, бежавших во время Этерии в Бессарабию, был, несомненно, вистерник Иордаке Росетти-Розновану (1764–1836), владелец знаменитого поместья Стынка. Пушкин часто бывал в гостеприимном доме И. Росетти-Розновану, был знаком с его сыновьями: Алеку (30.11.1798–20.08.1853) и Николаем (20.07.1794–1858). Николай Росетти-Розновану получил европейское образование, слыл человеком либеральных убеждений. В первом браке он был женат на Екатерине (урожд. Гика; 1785–1840), во втором - на Марии (урожденной Гика-Комэнешть; 1805–1887). От первого брака родились дочери: Пульхерия, Мария и Руксанда – воспитанницы Смольного института, о ножках которых Пушкин упомянул в своем романе «Евгений Онегин».

Из других беженцев Этерии поэт был знаком с большим семейством князя Григорием (Бей-Заде Григорием) Суццо (1763–1836), а также с его женой Сафтой (урожденной Дудеску) и их сыновьями: Иваном, Константином, Михаилом, Николаем. Константин – постельник, женатый на «некрасивой, хромоногой» Роксандре (урожденной Раковица, принадлежавшей к одной из древнейших валашских фамилий). Михаил (1784–1864) – греческий чрезвычайный посланник и полномочный министр в Париже. 9 мая 1821 г. Пушкин написал в своем кишиневском дневнике: «Вот уже год, как я оставил Петербург... Вчера был у кн. Суццо». (Цявловский 1951: 297). В запросе к бессарабскому генерал-губернатору И. Н. Инзову от 19 ноября 1821 г. Суццо назван устройтелем масонской ложи («Овидий») в Кишиневе, членом которой являлся Пушкин (Трубецкой 1976:98). У него было несколько дочерей, в том числе красавица Елена. Николай (1787–1852) – логофет, поверенный в делах своего брата Михаила, женатый на Роксандре (урожденной Ненкулеску; дочери валашского вистерника) его дочери: Елизавета, Ралу и Севастица. Ралу бежала с поручиком Белорусского гусарского полка Михаилом Саллом (Сала), сыном измайльского исправника; венчание состоялась в Пыржолтенах Оргеевского цинута, которым владел отец жениха. Это происшествие, наделавшее много шума в провинциальном Кишиневе, нашло отражение в повести Пушкина «Метель» и в одном из куплетов известного «Джока» А. Ф. Вельтмана: «Вы, которую все звали / Милая княжна Ралу, / Вы теперь кукона Сала / И не лучше Эдиб-оглу» (Вельтман 1978: 179). Севастица (или Севастия, Августина), была замужем за постельником (камергером) герцога Луккского Иоанном (Иваном) Скиной (1800–?), который, по словам И. П. Липранди, был «очень начитанным и владел совершенно французским языком». Липранди застал однажды Пушкина «отвеча-

ющим Скине на записку», вместе с которой тот прислал ему «Метаморфозы» Апулея на французском языке (Липранди 1866: 1245). Встречался Пушкин также с их родственником – Александром Суццо, поэтом, автором «Истории греческой революции»; одним из основоположников новогреческого романтизма; классиком политической сатиры. Из докладных записок и писем П. И. Пестеля видно, что в числе лиц, давших Пушкину самые ценные сведения, были (кроме И. Н. Инзова и генерала П. С. Пуцина) Михаил Суццо и Иордаки Росетти-Розновану. Такие «исторические лица» не могли пройти мимо внимания Пушкина, о них он говорил «с откровенностью дружбы или короткого знакомства», они заняли свое место в сожженных дневниковых записях поэта (Двойченко-Маркова 1979: 48).

В пушкинских стихах и воспоминаниях современников сохранились подробности о знакомстве Пушкина с самым открытым из домов Кишиневе – домом Смранды Ласкараке Богдан, урожденной Росетти (1770–1847). Она была женой Дмитрия Богдана, сына великого ворника Манолаки Богдана, казненного вместе с его логофетом Кузою, ложно обвиненного в придворных интригах князем Константином Морузи в 1778 году.

По словам Оммера де Элля, французского путешественника по Востоку, имя мадам Богдан который восхищался ею, «было связано со многими историческими событиями, в том числе и с Венским конгрессом», где она привлекла всеобщее внимание (Двойченко-Маркова 1979: 50). Современник Пушкина Ф. Ф. Вигель в своих знаменитых «Записках» (Записки 1892: 194) утверждал, что Смранде не чужды были и литературные увлечения, например, описание на французском языке своего путешествия по Италии. Смранда Богдан выглядела молодо (несмотря на свои 50 лет), любила танцы, карточную игру, «жила открыто более других»: у нее каждую неделю было три приемных вечера и оживленная карточная игра, но особенно славились ее танцевальные вечера (Липранди 1866: 1243). В знаменитом «Джоке» А. Ф. Вельтмана Богдан изображена танцующей с Иордаки Рознованом: «Рознован – «качула маре» с Богданясоу «пофтим» (Вельтман 1978:179). Пушкин увековечил ее в шуточном стихотворении «Кишиневские дамы», представив как своего постоянного партнера в карточной игре: «Ты с утра до поздней ночи / Рада в банк играть со мной» (Пушкин 1947: 192). Смранды Богдан скончалась в монастыре Вэратек. Сохранился ее портрет, в том числе и на кишиневской рукописи Пушкина: Смранду Богдан легко узнать в красивой даме по взгляду больших красивых глаз, прямому маленькому носику, чуть улыбающимся губам, темным локонам, изящному чепцу. Известно, что в 1821 г. в Кишиневе ее посетили два ее сына: Манолаке (1801–1954) и Ласкар (1802–1873). Кроме сыновей у Смранды Богдан была красавица-дочь Мария (Маргиолица) Балш, урожденная Богдан, – одна из самых блестящих представительниц яского общества первой половины XIX в. В историческом романе Думитру Алмаша «Alei, codrule firtate!» ее образ был запечатлен в качестве одной из главных героинь (Almași 1956: 640). И. П. Липранди писал о ней: «Она была женщина лет под тридцать, довольно пригожа, чрезвычайно остра и словоохотлива. Владела хорошо французским языком. Пушкин был также не прочь поболтать, и должно сказать, что некоторое время это и можно было только с ней одной». (Липранди 1866: 1422). Мария Балш соединяла

в себе все достоинства, которые привлекали Пушкина в женщинах – остроумие, блеск и внешнюю красоту. Но роман этот продолжался недолго, «в это время появилась в салонах некто Альбрехтша», по словам И. П. Липранди, «она была годами двумя старше Балш, но красивее, с свободными европейскими манерами и любезностью своей поставила Балш на второй план; она умела поддерживать салонный разговор с Пушкиным и временно увлекла его» (Липранди 1866: 1422). Екатерина Григорьевна Альбрехт («Альбрехтша»; родилась около 1790 г. - умерла она в 1830 г.) происходила из старинного рода Башотэ (Bașotă), который был известен еще с XV в. «Старику» Иоану Башотэ было около шестидесяти лет (умер он в 1846 г. в возрасте 84 лет). У И. Башитэ была жена Елена, урожденная Костаки, и сын Анастас, двадцати четырех лет (умер в 1869 г.). Родной брат Иоана Башотэ, сучавский помещик, спатарь Григораш Башотэ, до 1821 г. жил с семьей в Яссах. Богатая, образованная, с европейскими манерами, Екатерина в шестнадцать лет была выдана замуж за знатного и богатого боярина Константина Канта, уличенного в связях с гайдуком Бужором. За казнь своего возлюбленного, Штефана Бужора, Катинка наблюдала из окна кареты. В романе Д. Алмаш „Alei, codrule firtate!” Катинка (Екатерина Канта), была представлена главной героиней, предметом последней любви Бужора. Такой она и осталась в молдавских народных преданиях, широко использованных Алмашем в его романе. Молодая богатая женщина, недолго оставалась вдовой. Сначала она вышла замуж за командира лейб-гвардии Уланского полка Алексея Николаевича Бологовского, но когда мужа назначили интендантом в Варшаву, отказалась уезжать с ним. Позже связала себя узами брака Александр Иванович Альбрехт (1788–1828). Но и этот брак распался из-за ревнивого характера Екатерины Григорьевны. Расставшись с мужем, она уехала к родным в Яссы, а оттуда в 1821 г., вместе с ними в Кишинев. Таким образом, Екатерина Альбрехт приходилась родной племянницей Иоану Башотэ. Пушкину хорошо была знакома от очевидцев история гайдука Бужора. Молодой поэт откровенно признался, что в Екатерине Альбрехт его привлекают ее «историческое» прошлое. Не случайно в это время в произведениях Пушкина возникает мотив страстной женской ревности («Кавказский пленник», «Бахчисарайский фонтан», «Цыганы», «Черная шаль», «Простишь ли мне ревнивые мечты»). Поэт обнаруживает глубокое психологическое понимание этой «роковой страсти», которой и сам был, как известно, подвержен. Возможно, именно Екатерина Альбрехт подразумевается под именем «Катерина III» в «Дон-Жуанском списке» Пушкина: оно стоит в непосредственной близости с именами «Калипсо» и Пульхерия» – увлечениями поэта в кишиневский период его жизни.

После появления Екатерины Альбрехт в кишиневском обществе отношения Пушкина с Марией Балш становились все более натянутыми. На одной из вечеринок произошла ссора Пушкина со спатаром Тодором Балшем, мужем Марии Балш, из-за ее ревности. Тодор Балш прибыл в Кишинев с братом Иордаке. Они бежали вместе со своими семьями из-за Прута и поселились в домах их брата, камергера Ивана (Иоана) Балша, более известного как Янку (1784–1839) – бессарабского помещика (владельца имения Гура Галбиной в нынешнем Чимишлийском районе) – на улице его имени. Сам Янку Балш жил в Париже, Вене, а затем в Петербурге;

в Кишиневе владел домами на улице Бальшевская (Балшевская). Эта улица, «переосмысленная» позднее сначала в Большевскую, а потом в Бэлческу, ныне вошла в состав современной улицы Албишоара (Халиппа 1900: 15). / Незаменимым подспорьем для нас является первая книга шеститомника исторической, генеалогической и биографической энциклопедии, вышедшей в 2004–2017 гг. в Бухаресте под редакцией румынского историка и дипломата, знатока генеалогии и геральдики, члена старинной фамилии Михая Димитрия Стурдзы (1934–2020). Дед со стороны отца Тодора Балша – Лупу Балш (1691–1782) был ворником и логофетом. Его дядя, Иордаке Балш (1742–1812), являлся великим вистерником и великим ворником (управляющим его имения Думбрэвень в Сучавском уезде; он был отцом классика румынской литературы поэта Михая Эминеску). Именно его сын (Иван/Иоан) Янку Балш приютил в годы Этерии в Кишиневе Тодора с его братом. Отец Тодора – Константин Балш (1744–1828), по прозвищу Ciuntul (Безрукий) занимал высокие места в боярской иерархии. Первой его супругой была дочь бейзаде Михая Раковицэ; второй – Аница Катаржи. Она-то и была матерью Тодора.

Сам Тодор Балш родился в Яссах в 1790 г. (другая дата рождения, фигурирующая в некоторых публикациях, – 1800 г., является ошибочной). Таким образом, во время инцидента с Пушкиным Балшу было 32 года. Его супруге Марии, по словам И. П. Липранди, было «лет под тридцать».

Биография Тодора Балша, – писала в одной из своих работ Е. М. Двойченко-Маркова, – довольно обстоятельно изложена в мемуарах и воспоминаниях его соотечественников. Но русским биографам Пушкина она была неизвестна, и они часто путали Балша с двумя другими его тезками. С ними Тодор Балш состоял в дальнем родстве, и все они принимали активное участие в политической деятельности. Балш, знакомец Пушкина, хотя тоже стремился к господарской власти, на что ушло все огромное состояние его жены Маргиолицы). (Двойченко-Маркова 1979: 55). Память о Тодоре Балше сохранилась в Румынии до сей поры: в 1824–1834 гг. в Ботошанском уезде находится имение Дарабань, принадлежавшее Балшам на протяжении трех поколений. Имя Тодора Балша оставило также след и в истории румынской литературы: поэт Хрисоверги, адъютант Балша, посвятил ему известную оду «Руины Нямецкой крепости». Десятилетним мальчиком Александру Хрисоверги вместе с семьей бежал, как и семья Балшей, в Кишинев, где он пробыл до 1824 г. По словам румынского исследователя Валериу Чобану, он «должен был запомнить имя Пушкина, вызывавшего всеобщее внимание и восхищение». Скончался Хрисоверги вскоре после гибели Пушкина – 9 марта 1837 г. (Чобану 1964: 42).

Кроме Тодора в семье Константина Балша было еще трое сыновей и три дочери: Пульхерия (?–1799), замужем за Иордаке Росетти-Рознованом; Константин (1787–1845); Касандра (1795–1835), замужем за Константином Маврокордатом (1773–1852); Александру (1801–1864) и Екатерина (1807–?). Мария Балш после смерти супруга прожила еще шесть лет, скончавшись 21 марта 1873 г.

Чтобы отличить тезок, современники называли знакомого Пушкина Балша – «Тодерашем». Он занимал заметные посты: в 1830 г. был агой, затем великим логофетом и, наконец, великим гетманом. На одной из вечеринок у Смаранды Богдан зашел разговор о столкновении брата Тодора Балша, Иордаке, с его соот-

ечественником, которое должно было кончиться дуэлью, но противники на нее не решались. Пушкин вмешался и предложил заступиться за честь обиженного. Маргиолица Балш, присутствовавшая при разговоре, сказала Пушкину (намекая на его, якобы не законченную дуэль с полковником Старовым) о том, что он и сам за себя постоять не может. На это Пушкин ответил, что он спросит у ее мужа, так ли и он думает. Когда у Балша вырвались в адрес поэта слова «трус, ссылочный», Пушкин вне себя схватил подсвечник и замахнулся им на обидчика. Генерал П. С. Пушин, быстро увез Пушкина с собой. Балш подал просьбу наместнику И. Н. Инзову, тот посадил Пушкина под арест и позже помирил их. Помимо Тодора Балша и его супруги А. С. Пушкин хорошо знал его брата Георгия (Иордаке), приехавшего в Кишинев вместе с семьей. Первой его женой была Руксандра Григорьевна Стурдза, второй – Аника Филипеску, дочь великого бана и великого вистерника Валашского княжества. С ней Иордаке Балш и прибыл в 1821 г. в Бессарабию. Вместе с Иордаке в Кишинев приехали и его дети: Александру (?– 22.02.1847), Наталия (?–1830; впоследствии бабушка сербской королевы Натальи Обренович), замужем за предводителем дворянства Бессарабии Иоанном Кешко, Профира, Смранда (1811–1886), замужем за великим логофетом Костином Катарджи, Панаит (1817–1889). С первым из них, Александру (Алеку), по прозвищу Длинный (родившимся от первого брака с Роксандрой Стурдзой), агой и ворником, женатом на Смранде Константиновне Стурдзе, А. С. Пушкин также водил знакомство, вещественным памятником которого является сохранившийся отрывок письма Алеку к поэту на французском языке: «Как застать вас? А. Бальш» (1821–1823; на обороте этого отрывка Пушкин набросал программу «Влюбленного беса»; Цявловский 1951: 300). Как и его брат, Иордаке Балш не был частным лицом, занимая далеко не последние должности: великий вистерник (1801), спатар (1812), ага (1816).

В данной работе А. С. Пушкин впервые представлен как иллюстратор исторического романа Думитру Алмаша, создавший запоминающиеся образы исторических личностей – персонажей этого произведения: Штефана Бужора, Константина Канта, Катинки (Екатерины Альбрехт), членов семейства Балшей (Марии, Тодора, Иордаки), Смранды Богдан (определенных Г. Богачем и В. Грабовской).

Воображение Пушкина волновали события, связанные с народными восстаниями: они нашли отражение в поэме «Братья-разбойники», повести «Кирджали», в стихотворении «Дочери Карагеоргия», в «Песнях западных славян», в повести «Дубровский» (созданной в 1833 г., в которой действие развивается в 1820 г., что подчеркнуто Пушкиным). Молодой поэт был знаком с рассказами и песнями о гайдуках, с похождениями разбойников связывалось множество мест, например, в Оргеевском уезде («Пещера разбойников»), на берегу Днестра («Дупло разбойника»). В канцелярии наместника Бессарабии, где работал Пушкин, было много дел о беглых крестьянах; по его просьбе было переписано, например, дело о бессарабском разбойнике Урсуле. В своих произведениях и рисунках молодой поэт хотел изобразить необычного героя, в котором был воплощен народный идеал, отраженный в народных песнях. Графика Пушкина по своей значимости может быть приравнена к его письмам, дневниковым записям. Она помогает уловить самое раннее зарождение замыслов поэта, давая уникальную возможность про-

никнуть в творческую лабораторию художника. «Острота характеристики, выразительность рисунка при суровом лаконизме его, необыкновенная артистичность и являются основными свойствами вообще графики Пушкина. Это те же черты, которыми исполнены его поэзия и проза» (Цявловская 1987: 37).



Рис. 1. А.С. Пушкин. Автопортрет.1821.

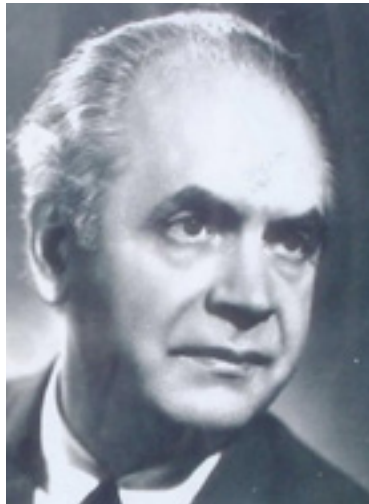


Рис.2. Думитру Алмаш.



Рис. 3. А.С. Пушкин. 1821.Т. 1, Ш. С. 65. PD 831. Лист 25 об.(А.С. Пушкин 1995: 65) Казнь Константина Канта; Щтефан Бужор и Катинка Канта. (Определение В. Грабовской)



Рис. 4. А.С. Пушкин. Штефан Бужор (в центре). (Определение В. Грабовской).



Рис. 5. Николай Росетти-Розновану. Собрание портретов Румынской Академии Росетти (R.Rosetti «Familia Rosetti». Vol. I. București. 1938. Pl. VI).



Рис.6. А.С. Пушкин. Н. Росетти-Розновану. (Определение Г. Богача).



Рис. 7. Смаранда Богдан. Собрание портретов Румынской Академии (Rosetti 1938:Pl.VI).



Рис. 8. А.С. Пушкин. 1821. Т. 1, Ш. С. 67. PD 831. Лист 33 об. (А.С. Пушкин 1995: 67). В центре – профили Смаралды Богдан и Марии Балш. (Определение В. Грабовской).





Рис. 9. Тодор Балш. Литография Константина Лекка (1807–1887).



Рис. 10. А.С. Пушкин. 1821. На рукописи изображены члены семейств Балш, Скина, Суццо. (Определение Г. Богача).

### Литература

- Almași 1956:** Almași Dumitru. Alei, codrule firtate! Bucuresti: Editura Tineretului, 1956.
- Rosetti 1938:** Rosetti R. Familia Rosetti. Vol. I. București, 1938.
- Sturza 2004:** Sturza Mihai Dimitrie. Famiile boierești din Moldova și Țara Românească. Enciclopedie istorică, genealogică și biografică. Vol. 1. București, 2004.
- Вельтман 1978:** Вельтман А. Ф. Странник. Москва, 1978.
- Двойченко-Маркова 1975:** Двойченко-Маркова Е. М. Заметки о Пушкине и беженцах Этерии в Кишиневе. В: Временник Пушкинской комиссии, 1973. Ленинград, 1975.
- Записки 1892:** Записки Ф. Ф. Вигеля. Москва, 1892, ч. 6. <https://www.prlib.ru> (дата обращения – 07.06.2023).
- Липранди 1866:** Липранди И. П. Русский архив, 1866, № 10.
- Майков 1899:** Майков Л. Н. Пушкин. Санкт-Петербург, 1899.
- Мануйлов 1931:** Мануйлов В. А. Граф Нулин. В: Путеводитель по Пушкину. Москва–Ленинград, 1931.
- Молдавский 1953:** Молдавский фольклор. Песни и баллады (Сост. В. Галиц, Л. Корняну, В. Коробан. Пер. под редакцией Игоря Поступальского). Москва, 1953.
- Пушкин 1937:** Пушкин А. С. Полное собрание сочинений. В 16 тт. Москва–Ленинград, 1937–1959. Т. 2, кн. 1. Пушкин 1995: Пушкин А. С. Рабочие тетради. В 8 тт. Санкт-Петербург, Лондон, 1995.
- Стихотворения 1947:** Стихотворения, 1817–1825. Лицейские стихотворения в позднейших редакциях, 1947.
- Халиппа 1900:** Халиппа И. Н. Город Кишинев времен жизни в нем Александра Сергеевича Пушкина. В: Труды Бессарабской губернской ученой архивной комиссии. Т. I. Кишинев, 1900.



**Чобану 1964:** Чобану В. Краткий исторический обзор румыно-русских литературных связей до объединения Румынских княжеств. В: Румынско-русские литературные связи второй половины XIX – начала XX века. Москва, 1964.

**Цявловская 1987:** Цявловская Т. Г. Рисунки Пушкина. Москва, 1987.

**Цявловский 1951:** Цявловский М. А. Летопись жизни и творчества А.С. Пушкина. Т. 1. Москва, 1951.

**Сведения об авторе:** Валентина Грабовская, музеограф, Дом-музей А. С. Пушкина в Кишиневе (Кишинев, Республика Молдова).

E-mail: [tnelav-8002@mail.ru](mailto:tnelav-8002@mail.ru)

ORCID: <https://orcid.org/0009-0004-2399-1940>

# CUPRINS

ARGUMENT ..... 3

## PATRIMONIUL ARTISTIC LA ÎNCEPUT DE MILENIU: CUNOAȘTERE, EVOLUȚIE, TENDINȚE

Constantin SPÎNU

**Ceramica artistică din Republica Moldova. Anii 2021-2023** ..... 9

Victoria ROCACIUC

**Liric și monumental în ilustrații de carte ale artistului plastic Igor Vieru** ..... 17

Ana MARIAN

**Implementări ale metodei lui I.S. Efimov în plastica animalieră moldovenească** ..... 26

Lucia ADASCALITA

**Șarja prietenească – un capitol aparte în creația pictorului Glebus Sainciuc** ..... 32

Дарья Олеговна АНТИПИНА

**Образно-тематическая картина в творчестве петербургского живописца-монументалиста А.В. Белова** ..... 42

Андрей ПЕЛИН

**Графическое искусство в учебных заведениях Бессарабии в XIX – начале XX вв.** 52

Mariana ȘLAPAC

**Dimensiunile urbanistice ale Chilieii medievale** ..... 60

Svitlana BILIAIEVA, Olena FIALKO

**Cultural identity markers of the Moldavian period of the Bilhorod-Dniester fortress** . 68

Aurelia TRIFAN

**Complementaritatea arhitecturii și decorului plastic în structura  
Circului de Stat din Chișinău** ..... 74

Alla CHASTINA

**From the history of the Chisinau Real School. On the occasion of the 150th anniversary  
of the opening of the educational institution.** ..... 83

Irina GOFMAN

**Творчество выдающихся немецких зодчих XVIII в. – Давида Жилли,  
Фридриха Давида Жилли и Карла Фридриха Шинкеля** ..... 92

**MĂRCI IDENTITARE ALE PATRIMONIULUI ARTISTIC NAȚIONAL  
ÎN CIRCUITUL VALORILOR CULTURALE EUROPENE**

Victor GHILAȘ <b>Expresii ale muzicii naționale în spațiul cultural european (prima jumătate a secolul al XIX-lea) . . . . .</b>	99
Violina GALAICU <b>Contribuții la românirea cântării psaltice: de la Filotei sin Agăi Jipei la Anton Pann .</b>	110
Galina CHIFORIȘIN <b>Elementul de jazz – factor influent asupra individualității lui Oleg Negruța . . . . .</b>	120
Radu CAZAC <b>Trio pentru clarinet, bariton și pian de Oleg Negruța: particularități structurale și de limbaj . . . . .</b>	129
Anca Doina CIOBOTARU <b>Classical reverberations of romanian folk theatre . . . . .</b>	134
Elena DULGHERU <b>Relația între Biserică și stat reflectată în filmele lui Nicolae Mărgineanu . . . . .</b>	142
Dumitru OLĂRESCU <b>Discursul poetic: valori artistico-estetice . . . . .</b>	150
Ana-Maria PLĂMĂDEALĂ <b>Vicisitudinile identitare ale creației exponenților de vârf ai diasporei moldovenești la Moscova . . . . .</b>	160
Violeta TIPA <b>Modalități de interpretare cinematografică a operei crengiene (pe baza filmelor lui Ion Popescu-Gopo) . . . . .</b>	169
Alexandru BOHANȚOV <b>Coordonate identitare în mediile tipărite din tranziția post-totalitară . . . . .</b>	176

**TRADIȚII ȘI OBICEIURI: ISTORIE ȘI CONTEMPORANEITATE/**

Valentin ARAPU <b>Profiluri de descântătoare prin prisma personalizării „agenților magici”: aspecte etnoculturale, imagologice și antropologice . . . . .</b>	187
Tatiana ZAICOVSCHI <b>Simbolismul și codurile semiotice ale ritualurilor funerare și de pomenire ale lipovenilor din Republica Moldova. . . . .</b>	197

**MENTALITĂȚI COLECTIVE ȘI INDIVIDUALE:  
FORME DE MANIFESTARE ÎN TRADIȚIA ETNOCULTURALĂ  
DIN REPUBLICA MOLDOVA**

Svetlana PROCOP

**Materiale etnografice inedite despre cultura tradițională a romilor din Republica Sovietică Socialistă Moldovenească – reliefate în prima teză de doctor dedicată studiilor rome, susținută în URSS (autor T. Kiseliova; specialitatea – științe istorice) . . . . .209**

Olga GARUSOVA

**Peripețiile destinului profesionist al jurnalistului V.O. Nedzelski . . . . .218**

Надежда КАРА

**Мифологические представления в сказочном фольклоре болгар Молдовы и Украины. . . . .225**

Алексей А. РОМАНЧУК

**Протеза в говоре булаештских украинцев как хроноиндикатор их этнической истории. . . . .236**

Виктор КОЖУХАРЬ

**Внутренняя миграция украинцев в контексте общих миграционных процессов в Республике Молдова. . . . .241**

Валентина ГРАБОВСКАЯ

**Историко-литературно- изобразительные параллели: Александр Сергеевич Пушкин и Думитру Алмаш . . . . .247**