

INSTITUTUL PATRIMONIULUI CULTURAL
BIBLIOTECA MUNICIPALĂ B.P. HASDEU
FILIALA DE ARTE TUDOR ARGHEZI

STUDII CULTURALE

Volumul III

Materialele Simpozionului Național de Studii Culturale, dedicat Zilelor
Europene ale Patrimoniului
Ediția a III. Chișinău, 28 septembrie 2021

Coordonator:
dr. Violeta TIPA

CHIȘINĂU
2022

Volumul este editat în cadrul Proiectului 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. hab. Victor Ghilaș

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

Culegerea a fost aprobată și recomandată pentru publicare de Consiliul științific al Institutului Patrimoniul Cultural, proces verbal nr. 5 din 29 septembrie 2022.

Recenzenți:

dr. Adrian DOLGHI

dr. Nadejda IVANOV

Redactori:

dr. hab. Elena Ungureanu (textele în limba română)

dr. Ana GOREA (textele în limba engleză)

dr. Ivan PILCHIN (textele în limba rusă)

Procesare computerizată: Nicoleta Vasiliev

Descrierea CIP a Camerei Naționale a Cărții

ISBN–978–9975–84–166–5

@ Autorii

@ Institutul Patrimoniului Cultural

@ Biblioteca B.P. Hasdeu, Filiala de Arte

CUPRINS

I. PATRIMONIUL ARTISTIC - VALOARE CULTURALĂ, EDUCATIVĂ ȘI ECONOMICĂ PENTRU SOCIETATEA SECOLULUI AL XXI-LEA

Chișinăul muzical: file de istorie (1812-1918)

Victor GHILAȘ..... 11

Interpreta Valentina Cojocar: aspecte ale creației de patrimoniu în orchestra „Folclor”

Vasile CHISELIȚĂ..... 20

Fenomenul Ion Creangă în imagini audiovizuale

Dumitru OLĂRESCU 38

Actor de cinema în ipostaza idealurilor și virtuților „sufletului ancestral”

Ana-Maria PLĂMĂDEALĂ..... 45

Dramaturgia generației 60-70 în viziunea regizorală a lui Alexandru Cozub

Ana GHILAȘ 52

Activitatea regizorului Victor Gherlac

Elfrida COROLIOVA 58

Proiectul *Night Guguță*: experimente teatrale

Violeta TIPA 67

Rolul artei pianistice în cultura muzicală din Basarabia interbelică în raport cu procesul intercultural european

Vasile GRECU 77

| | |
|--|-----|
| Dansul popular scenic versus dansul de caracter | |
| Svetlana TALPĂ | 83 |
| Narațiunea și rolul acesteia în creația lui Alexei Grabco | |
| Lucia ADASCALIȚA | 89 |
| Chipuri feminine în sculptura moldovenească | |
| Ana MARIAN | 95 |
| Leonid Beleaev – 100 de ani de la nașterea artistului | |
| Victoria ROCACIUC | 103 |
| Repere și inovații artistice în tapiseria Carmelei Golovina | |
| Constantin SPÎNU | 110 |
| Detalii despre lucrările de construcție în cetatea de piatră a Chilei | |
| Mariana ȘLAPAC | 121 |
| Contextul istoric și aspectele specifice ale arhitecturii întreprinderilor vitivinicole din Republica Moldova | |
| Aurelia TRIFAN | 129 |

II. PATRIMONIUL ETNOGRAFIC: EXPRESIE A SPIRITUALITĂȚII ȘI MODULUI TRADIȚIONAL DE VIAȚĂ

| | |
|---|-----|
| Activitatea dulgherilor și tâmplarilor în bresle, ateliere și fabrici în sec. XIX – mijlocul sec. XX | |
| Elena MADAN | 141 |
| Moștenirea etnografică și folclorică a lui Nichita P. Smochină | |
| Ștefan SOFRONOVICI | 151 |
| Riturile de trecere și viziunea asupra impurității rituale în ritualurile de maternitate și botez la lipovenii din Republica Moldova | |
| Tatiana ZAIKOVSKI | 160 |

III. CARTEA CA ELEMENT AL PATRIMONIULUI CULTURAL: PREZERVAREA ȘI VALORIFICAREA PRIN DIGITIZARE

| | |
|---|-----|
| Patrimoniul local – sursă de cercetare a Filialei de Arte „Tudor Arghezi” prin prisma lucrărilor de specialitate | |
| Anastasia MOLDOVANU | 172 |
| HAPes - repozitoriu electronic al memoriei instituționale la Biblioteca Municipala „B. P. Hasdeu” | |
| Mariana HARJEVSCHI..... | 182 |
| Bibliografia creatoare de patrimoniu | |
| Lidia KULIKOVSKI..... | 186 |
| Digitizarea și prezervarea materialului arhivistic privind evoluția istorică și culturală a evreilor din Basarabia | |
| Mariana COCIERU | 191 |

ARGUMENT

Simpozionul Național de Studii Culturale

Ediția a III-a, 28 septembrie 2021

Institutul Patrimoniului Cultural în parteneriat cu Biblioteca Municipală „B.P. Hasdeu”, Filiala de Arte „Tudor Arghezi” organizează al treilea an consecutiv Simpozionul Național de *Studii Culturale*, dedicat Zilelor Europene ale Patrimoniului. Amintim că, tradițional, din 1985, la inițiativa Consiliului Europei, în luna septembrie a fiecărui an țările de pe continentul european celebrează Zilele Europene ale Patrimoniului, inițiativă preluată în 2002 și de Republica Moldova. În anul 2021, Zilele Europene ale Patrimoniului s-au desfășurat sub genericul comun *Patrimoniul: incluziunea tuturor*.

Simpozionul Național de *Studii culturale* este inclus în lista evenimentelor științifice ale Institutului Patrimoniului Cultural, constituind unul dintre obiectivele Proiectului de cercetare ***Dimensiunea identitară a artelor din Republica Moldova ca factor activ al dezvoltării durabile a societății în contextul dialogului intercultural European*** (2020-2023), desfășurat în cadrul Centrului Studiul Artelor al IPC.

Cu un mesaj de salut către participanții Simpozionului s-a adresat dr. hab. Victor Ghilaș, directorul Institutului Patrimoniului Cultural, care a menționat semnificația acestui for științific, ce se desfășoară în spiritul Convenției *Faro – 2005*, privind valoarea patrimoniului cultural pentru societate, fapt ce confirmă importanța accesului la patrimoniul cultural și luarea în considerare a valențelor acestuia de către fiecare comunitate, care se identifică cu el. În mesajul său de salut, dr. Mariana Harjevschi, director general al Bibliotecii Municipale „B.P. Hasdeu” a susținut bunele practici ale parteneriatului dintre Institutul Patrimoniului Cultural și Biblioteca Municipală, ce constituie o platformă deschisă pentru întreaga comunitate academică, încurajând acest dialog pentru o cunoaștere mai bună a potențialului patrimoniului din Republica Moldova și a problemelor cu care acesta se confruntă.

Ediția a III-a a Simpozionului Național de *Studii Culturale* și-a desfășurat lucrările în format mixt (prezență fizică și on-line) pe trei secțiuni: *Patrimoniul etnografic: expresie a spiritualității și modului tradițional de viață*; *Patrimoniul artistic – valoare culturală, educativă și economică pentru societatea secolului al XXI-lea*; *Orașul Chișinău la 585 ani de la prima atestare documentară: istorie, tradiție, patrimoniu cultural*, în cadrul cărora au fost prezentate cca 50 de comunicări, susținute de reprezentanți ai mediului

academic, universitar, bibliotecilor publice, instituțiilor de cultură din Republica Moldova, România și Germania.

Diversitatea tematică a demonstrat interesul față de problemele artei și culturii naționale, iar lucrările Simpozionului au devenit o oportunitate pentru dezbateri întru valorificarea și valorizarea patrimoniului nostru cultural în baza cercetărilor și a schimbului de experiență pe acest palier al științelor umanistice.

După un peer-review al comunicărilor, prezentate în cadrul Simpozionului au fost incluse în culegerea de materiale ale simpozionului, Volumul III. Articolele, la fel, au fost structurate în trei compartimente, reieșind din cele ale Simpozionului. Cel mai voluminos și consistent compartiment este *Patrimoniul artistic – valoare culturală, educativă și economică pentru societatea secolului al XXI-lea*, ce înglobează articole despre cele mai diverse tematici și aspecte din cultura și arta națională. Problemele din domeniul muzicologiei au fost abordate de Victor Ghilaș (*Chișinăul muzical: file de istorie (1812-1918)*), Vasile Chiseliță (*Interpreta Valentina Cojocar: aspecte ale creației de patrimoniu în orchestra „Folclor”*), Vasile Grecu (*Rolul artei pianistice în cultura muzicală din Basarabia interbelică în raport cu procesul intercultural European*), problemele artei teatrale s-au aflat în vizorul cercetătorilor Elfrida Koroliova (*Activitatea regizorului Victor Gherlac*), Ana Ghilaș (*Dramaturgia generației 60-70 în viziunea regizorală a lui Alexandru Cozub*), Violeta Tipa (*Proiectul Night Guguță: experimente teatrale*). Problemele artei cinematografice le-au dezbătut Dumitru Olărescu (*Fenomenul Ion Creangă în imagini audiovizuale*) și Ana-Maria Plămădeală (*Actor de cinema în ipostaza exponentului idealurilor și virtuților „sufletului ancestral”*), cele ale dansului popular - Svetlana Talpă (*Atribuirea comparativă a trăsături metodologice și aspectuale ale dansului: popular scenic și de caracter*).

O serie de cercetători s-au axat pe problemele artelor plastic și decorative: Lucia Adăscălița (*Narațiunea și rolul acesteia în creația lui Alexei Grabco*), Victoria Rocaciuc (*Leonid Beleaev – 100 de ani de la nașterea artistului*), Constantin Spânu (*Repere și inovații artistice în tapiseria Carmelei Golovinova*), Ana Marian (*Chipuri feminine în sculptura moldovenească*).

De problemele arhitecturii s-au ocupat cercetătorii Mariana Șlapac (*Detalii despre lucrările de construcție în cetatea de piatră a Chilei*) și Aurelia Trifan (*Contextul istoric și aspectele specifice ale arhitecturii întreprinderilor vitivinicole din Republica Moldova*).

Compartimentul *Patrimoniul etnografic: expresie a spiritualității și modului tradițional de viață* este reprezentat prin *Moștenirea etnografică și folclorică a lui Nichita Smochină* (Ștefan Sofronovici), *Activitatea dulgherilor*

și tâmplarilor în bresle, ateliere și fabrici în secolul XIX – mijlocul secolului XX (Elena Madan) și Riturile de trecere și viziunea asupra impurității rituale în ritualurile de maternitate și botez la lipovenii din Republica Moldova (Tatiana Zaicovschi).

La compartimentul *Cartea ca element al patrimoniului cultural: prezervarea și valorificarea prin digitizare* și-au adus, evident, contribuția bibliotecarii din cadrul Bibliotecii Municipale „B.P. Hasdeu” și a filialelor. Articolele prezentate țin de *Patrimoniul local – sursă de cercetare a Filialei de Arte „Tudor Arghezi” prin prisma lucrărilor de specialitate* (Anastasia Moldovanu), *HAPeS – repozitoriu electronic al memoriei instituționale la Biblioteca Municipală “B. P. Hasdeu”* (Mariana Harjevschi), *Bibliografia creatoare de patrimoniu* (Lidia Kulikovski), *Digitizarea și prezervarea materialului arhivistic privind evoluția istorică și culturală a evreilor din Basarabia* (Mariana Cocieru) și *Aspecte ale climatului nostru cultural* (Vitalie Răileanu).

Culegerea *Studii culturale*, Volumul III va completa fondurile bibliotecilor cu noi și diverse aspecte din cele mai semnificative domenii ale Patrimoniului nostru Cultural.

Dr. Violeta TIPA

**PATRIMONIUL ARTISTIC - VALOARE CULTURALĂ,
EDUCATIVĂ ȘI ECONOMICĂ PENTRU SOCIETATEA
SECOLULUI AL XXI-LEA**

CHIȘINĂUL MUZICAL. FILE DE ISTORIE (1812-1918)

<https://doi.org/10.52603/sc21.01>

Victor GHILAȘ
Institutul Patrimoniului Cultural

Musical Chisinau. History Pages (1812-1918)

The article subjects to observation some coordinates of Chisinau's musical life over the course of about a hundred years after the annexation of Bessarabia to the Russian Empire. The sources that served as documentary support for achieving this goal are: historical, literary, and scientific writings, sketches, notes, travel memoirs of some people, passing through our lands, testimonies little known or more difficult to reach the reader. From the synthesis of the most eloquent data and information, inserted in the reference sources, we try to outline a general picture of music in the administrative center of Moldavia on the left bank of the Prut during the years 1812-1918. The view, resulting from the reconstruction of the musical landscape in the researched urban environment, offers a rich palette of events.

Following the chronology of the presence of music in society, we highlight its main forms of expression, including folk music, music of boyar salons (fashionable), religious music, military music, concert activities, musical-theatrical performances. Through the prism of the musical components recorded within the specified time interval, we identify different styles, influences, artistic tastes, as well as the share of music in the urban society. We also draw attention to the social functions that music fulfilled in the Chisinau cultural environment at that time. The undertaken radiography leads us to the finding that European music is beginning to gain more and more ground for assertion in the cultural life of Chisinau with a wider openness to Western civilization and the assimilation of new artistic forms of manifestation.

Keywords: Bessarabia, Chisinau, musical life, musical folklore, social music, military music

Primele decenii după anul 1812 pun în evidență câteva dominante ale vieții muzicale chișinăuene de după anexarea provinciei la Imperiul țarist. Prioritate, în această perioadă, avea funcția agrementală a artei sonore, aceasta având o pondere substanțială în rândul aristocrației funciare locale. O componentă importantă a culturii artistice o constituia „folclorul muzical moldovenesc”, ai cărui purtători erau, în bună parte, țiganii.

În acest context se înscrie informația călătorului englez William Macmichael care, vizitând în ianuarie 1817 Chișinăul, are ocazia să vadă pe străzile orașului una din variantele modelului instrumental zonal întruchipat

într-un „taraf de țigani, (...) care întovărășeau din gură (...) cinci vioare pe care cântau oftătoare arii moldovenești”¹.

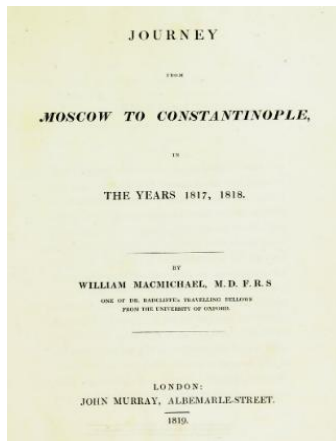


Figura 1. Coperta lucrării *Journey from Moscow to Constantinople in the years 1817, 1818* de William Macmichael

Scriitorul rus Alexandr Pușkin, exilat de autoritățile țariste în Basarabia (1820-1823), a admirat nu o dată ansamblul instrumental al boierului moldovean (Egor – *n.n.*) Varfolomei (Județul Lăpușna)². Această formație, în mențiunea ofițerului rus V. Gorciakov, era destinată pentru a susține dansurile timpului, iar în pauze – pentru delectarea publicului cu cântece acompaniate de viori, cobze și trestii (nai – *n.n.*)³. De o reputație binemeritată, la acea vreme, se bucurau și alte tarafuri ale boierilor basarabeni, unul dintre ele fiind cel al lui T. Krupenski din Chișinău ș.a.⁴.

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

¹ *Journey from Moscow to Constantinople in the years 1817, 1818*. By William Macmichael. London: John Murray, Albemarle-Street, 1819, p. 66.

² Boris Kotlearov. *Lăutarii moldoveni și arta lor*. Chișinău: Editura Cartea moldovenească, 1966, p. 26.

³ Владимир Горчаков. Воспоминания о Пушкин // *Московские ведомости*, 1859, № 19, с. 86. Cit. după: Борис Котляров. Молдавские лэутары и их искусство. Москва: Советский Композитор, 1989, с. 17.

⁴ Бессарабская воспоминания А.О. Вельтмана и его знакомство съ Пушкинымъ, 1818-1824 гг. // *Русский вестник*. Томъ двести двадцать девятый, 1893, декабрь. С.-Петербургъ: 1893, с. 34

Tranzitând Basarabia în 1829, demnitarul rus de origine ucraineană, Andrei Y. Storojenko, în memoriile sale de călătorie «Два месяца в дороге по Бессарабии, Молдавии и Валахии в 1829 году» („Două luni în drum prin Basarabia, Moldova și Valahia în anul 1829”), publicate mai târziu la Moscova (1913) și Chișinău (1914), observă exotismul vieții urbane chișinăuene, unde „Alături de reminiscentele orientale, se constată eleganța vestimentară a fracurilor procurate la Viena, mănușile galbene din piele de căprioară, (...) ariile lui Donizetti și Bellini, valsurile lui Strauss interpretate la flașnetă; în preajma vânzărilor de vinuri basarabene, Doamna, venită direct de la Paris la Chișinău, deschide un magazin de modă”, iar „la terasele acoperite ale unor bodegi, barzii moldoveni – țișanii – cântă cu vocea și din instrumente cântece sentimentale, compuse de ei înșiși pentru orice ocazie, iar vizitatorii (...) beau cufundați în gânduri”⁵.

De o mare popularitate în Chișinău se bucurau tarafurile conduse de lăutarii Iancu Perja și Costache Marin. Perja devine între timp cunoscut nu doar la Chișinău, ci și în tot cuprinsul din stanga Prutului. În lucrarea sa «Bessarabiana», editată în 1911 la Chișinău, biograful și etnograful basarabean Petru Draganov îl numește „cel mai vestit muzicant dintre țișanii basarabeni”⁶. Acesta, conform sursei citate mai sus, era nu doar interpret violonist, ci și capelmaistru, compozitor, prelucra și aranja în formă de suită (potpuriu) piese originale (melodii de cântece și jocuri), printre cele mai cunoscute figurând „Doina”, „Doi ochi”, „Copiliță”, „Să mor cu tine”.⁷



Figura 2. Foaia de titlu a lucrării *Bessarabiana* de P. Dan. Draganov

⁵ Историческая справка: Кишинёв 1829-1854 годов глазами путешественников. Disponibil: <https://locals.md/2017/istoricheskaya-spravka-kishinyov-1829-1854-godov-glazami-puteshestvennikov> (accesat 26.04.2022)

⁶ *Bessarabiana. Ученая, литературная и художественная Бессарабия*. Составил П. Дан. Драгановъ. Кишиневъ: Типо-Литографія Ф. П. Кашевскаго, 1911, с. 270.

⁷ Ibidem.

De un real succes se bucurau la Chișinău și tarafurile îndrumate de Gheorghe Heraru și Timofei Neaga.

Pentru prima jumătate a secolului al XIX-lea este caracteristică penetrația externă a dansurilor străine (cadril, mazurcă, polcă, vals ș.a.), afirmarea romanței, ariei de salon, teatrului muzical etc. Terenul de activitate al artiștilor muzicieni era unul destul de divers: strada, piața, aleea parcului, cârciuma, balul, alte localuri publice.



Figura 3. Bocet din Basarabia, cules și notat de G. Breazul de la Gh. V. Madan din Chișinău



Figura 4. Cântec de leagăn din Basarabia cules și notat de G. Breazul de la Al. Cristea din Chișinău

Chiar dacă avea o pondere mare în cultura artistică a timpului, folclorul nu era singura componentă a vieții muzicale basarabene. Alături de el, printre focarele de cultură, își fac loc și se impun tot mai insistent trupele lirico-dramatice (în special cele străine), fanfarele, corurile bisericești ș.a.

Urmărind viața teatrală în capitala provinciei, Chișinău, iese în evidență diversitatea acesteia, încărcată cu spectacole dramatice, lirice și de balet, având drept protagoniști trupele germană de dramă și balet (1821), italiană de balet (1826), franceză de dramă, operă și operetă a fraților Foureux (1836), rusești de dramă ale lui Erohin (1936), Gagarin (1838), Sokolov (1848), germană de operetă a baronesei Frisch (1841), ieșeană de dramă a lui Millo (1845) ș.a.⁸

⁸ Alexandru Boldur. Muzica în Basarabia. Schiță istorică // *Muzica Românească de Azi*. Cartea sindicatului artiștilor instrumentiști din România. Scoasă de: Prof. P. Nițulescu, președintele sindicatului. București, 1940, p. 746.



Figura 5. Coperta volumului *Muzica Românească de Azi*

O altă precizare care merită a fi menționată, extrasă din analele timpului, se referă la cadrul de manifestare al muzicii, care, pe lângă cel menționat anterior, includea și casele particulare ale protipendadei locale: reședințele boierilor (T(e)odor Krupenski, Petrache Mavrogheni), ale funcționarilor publici (asesorul Zamfirache Ralli) și intelectualilor basarabeni (cavalerul și scriitorul Constantin Stamatî (acesta se stabilește la Chișinău după anexarea din 1812 a Basarabiei de către Rusia țaristă), unde „în acompaniament de pian” se dansa „mazurca, ecoseza, cadrilul și valsul”⁹, se desfășurau serate muzicale, concerte, recitaluri, susținute de cântăreți amatori (Calipso Polihroni, Roxandra Samurcaș, Mariola Ralli), evoluau și muzicienii străini (polonezi, germani, francezi). Aceștia din urmă, pe lângă faptul că erau promotori ai profesionalismului artistic, cultivând muzica de cameră și de concert, îndeplineau și funcția de profesori de muzică, precum este cazul polonezei Lanny – profesoară de pian sau al cunoscutului compozitor și cântăreț francez Levasseur”¹⁰.

Preluând un fragment din partea întâi a romanului social „Pribegi în țară răpită” de Dumitru C. Moruzi, cu referire la iarna 1858-1859, istoricul reproduce următorul text: „Toată lumea (...) trăia în veselie. Baluri, serate, mese, în fiecare săptămână câte două, trei. (...) În salonul cel albastru, se făcea muzică în toate sâmbetele și muzică bună și aleasă; căci afara de oaspeți, care amândoi erau buni muzicanți, și înzestrați cu voci frumoase, se găseau în societate polonezi și germani, care nu erau diletanți, ci adevărați artiști”¹¹.

⁹ *Воспоминания. Литературное наследие. Из дневника прапорщика Ф.Н. Лугинина (15 мая - 19 июня 1822 г.)*. Москва: 1934, с. 673.

¹⁰ Alexandru Boldur. *Muzica în Basarabia...* // Op. cit., pp. 747-748.

¹¹ Dumitru C. Moruzi. *Pribegi în țară răpită. Roman social basarabean*. Partea I. Iași: Institutul de Arte Grafice N.V. Ștefăniu & Co, 1912, pp. 167-168.

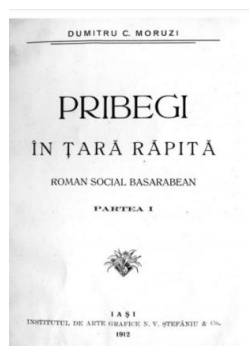


Figura 6. Coperta romanului *Pribegi în țară răpită* de Dumitru C. Moruzi

Totuși, judecând după relatările lui Boldur, în prima jumătate a secolului al XIX-lea, în muzică prevala amatorismul – începuturi modeste, dar promițătoare pentru cultura muzicală basarabeană de mai târziu. În cadrul seratelor muzicale, concertele prezentate de amatori includeau lucrări serioase și complicate din punct de vedere interpretativ: „Stabat Mater” și uvertura din „Bărbierul de Sevilla” de G. Rossini, „Lacrimosa” din „Requiem” de W.A. Mozart, „Creațiunea” de Fr. J. Haydn, „Ilia” de F. Mendelssohn.

Tradițiile seculare ale culturii bazate pe oralitate, în mediul artistic chișinăuian, continuă să fie un viabil mijloc de comunicare artistică și în jumătatea a doua a secolului al XIX-lea, păstrând și oferind bogate resurse muzicale de expresie, iar „amatorismul ia o dezvoltare mult mai puternică”¹².

În această perioadă se accentuează contactul publicului cu muzica europeană. Relațiile cu muzicienii, școala și tradițiile din importante centre culturale au avut un impact benefic asupra vieții artistice din acest spațiu. Mulți tineri moldoveni din stânga Prutului pleacă la studii peste hotare, afirmându-se ulterior ca muzicieni de notorietate atât în țară, cât și în străinătate. Astfel, compozitorul, dirijorul și muzicologul Gavriil Musicescu își aprofundează studiile muzicale la Petersburg; Eufrosinia Cuza își face pregătirea muzicală de canto la Conservatorul Imperial din Sankt-Petersburg și la Paris, activând cu succes pe scena Teatrului Imperial Mariinsky; basul Alexandru Antonovschi studiază la Conservatorul din Moscova, evoluând pe parcursul carierei artistice la Teatrul Bolșoi din Moscova, la opera particulară din Kiev și la Teatrul Imperial Mariinsky; celebrul pianist și dirijor Alexandru Ziloti, format la Conservatorul din Moscova, activează în calitate de profesor la această prestigioasă instituție, desfășurând o prodigioasă activitate concertistică, după care se stabilește în SUA; mezzosoprana Eugenia Luci se produ-

¹² Alexandru Boldur. *Muzica în Basarabia...* // Op. cit., p. 750.

ce pe scenele operei Teatrului Imperial Mariinsky și a operetei din localitate, a Teatrului Bolșoi din Moscova, a operelor din Chișinău, Cluj, București, Paris, Napoli, Barcelona; violonistul Andrei Mazarachi studiază la Marsilia, după care se întoarce la Odesa etc.

Intensificarea schimburilor cultural-artistice din a II-a jumătate a sec. al XIX-lea cu țările europene a avut un efect benefic asupra climatului muzical din Moldova. Alături de colectivele muzicale străine, la Chișinău întreprind turnee artistice interpreți de seamă ai timpului precum violoniștii František Ondříček, Pablo de Sarasate, Henryk Wieniawski, August Wilhelmj, violoncelistul Karl Davydov. O susținută activitate concertistică desfășoară și muzicienii băștinași – violoniștii Piotr Kahovschi, Andrei Mazarachi, Mihail Sikard, pianiștii Nicolae Bongart, Alexandru Ziloti, violonceliștii Vasile Gutor, Grigori Iațentkovski, Moritz Schildkret ș.a.

O altă componentă a vieții artistice din Chișinău în perioada respectivă era reprezentată de activitatea trupelor muzical-teatrale. Ca urmare a documentărilor întreprinse, în paginile studiului este reconstituit și prezentat tabloul desfășurării, fie și fragmentar, al reprezentărilor teatrale. În această perioadă (a doua jumătate a sec. XIX), în promovarea artei teatrale excelează trupele ieșene, care, adoptând modelul formațiilor din occident, organizează stagioni în marile centre culturale românești. Este consemnată prezența pe scena chișinăuiană a trupei condusă de Nicolae Luchian (1868), cu reprezentații de V. Alecsandri, M. Millo, a trupei lui Costache Bălănescu (1885), în repertoriul căreia figurau vodeviluri pe textele lui V. Alecsandri, a formației compusă din frații Vlădicescu și Fani Tardini, în frunte cu starurile artei teatrale românești – actorul Grigore Manolescu și actrița Aristizza Romanescu (1887), a trupei îndrumată de basarabeanul Petru S. Alexandrescu cu spectacole de vodeviluri ș.a.¹³

Diversifică viața muzicală din capitala Basarabiei prezența în mediul artistic a fanfarelor militare și a celor civile. De o largă popularitate se bucura în primele decenii ale secolului al XIX-lea fanfara regimentului Iakutsk, dislocat în Basarabia, iar în a doua jumătate a aceluiași secol în formația militară condusă de A. Bankevici, a diviziei 14 de infanterie, dar și în fanfare la școlile secundare din Chișinău și din alte localități din stânga Prutului. Pe lângă obligațiile cazone, această fanfară evolua sistematic (la sărbători, în zilele de odihnă) în locurile publice cu programe de concert, interpretând concomitent cu repertoriul specific și piese folclorice în aranjament de fanfară, care aveau priză la publicul orășenesc.

¹³ Alexandru Boldur. *Muzica în Basarabia...* // Op. cit., p. 757.

O etapă importantă și productivă în cultura artistică basarabeană de la sfârșitul sec. al XIX-lea o reprezintă fondarea la Chișinău în 1880 a societății „Armonia”, în cadrul căreia se reunesc muzicieni profesioniști care interpretau muzică de cameră, orchestrală și corală din repertoriul clasicii universale.

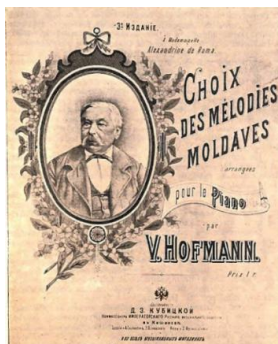


Figura 7. Coperta colecției de melodii *Choix dex melodies moldaves arangees pour le piano par V. Hofmann*, editată la Chișinău

Aceste acțiuni au fost un prim, dar important pas în direcția instituționalizării instruirii muzicale. În anul 1900, în baza secției chișinăuene a Societății Imperiale muzicale, se deschide Școala de muzică, pedagogii și elevii căreia desfășoară o intensă activitate concertistică. Programul de studii al instituției era asigurat de cadre cu o bună pregătire profesională la disciplinele de specialitate – pian, vioară, violoncel, cânt bisericesc (M. Berezovschi), teorie și compoziție muzicală (V. Rebicov). Pronunțându-se asupra acestui eveniment, Alexandru Boldur afirmă că „Înființarea școalei muzicale în orașul Chișinău a avut cea mai mare înrâurire asupra dezvoltării culturii muzicale în Basarabia. (...) Această instituție a jucat în Basarabia un rol cu adevărat istoric, care nu poate fi micșorat într-o istorie a muzicei din provincia basarabeană”¹⁴. În consecință, viața muzicală din primele decenii ale veacului trecut înregistrează o vizibilă înviorare, ce se resimte, în primul rând, în capitală.

Prin aceste transformări, Chișinăul de la hotarul sec. XIX-XX devine un adevărat centru muzical din sudul Imperiului Rus, fapt ce atrage prezența numeroșilor maeștrii ai artei interpretative mondiale: Leopold Auer, Anna Yesipova, Nikolay Figner, Bronisław Huberman, Fritz Kreisler, Jan Kubelík, Antonina Nejdanova, Serghei Rahmaninov, Aleksandr Skriabin, Leonid Sobinov, Fiodor Șaliapin, Aleksandr Verjbilovici, Efrem Zimbalist ș.a. Viața muzicală din Basarabia primelor decenii ale sec. al XX-lea era de neconceput fără activitatea mai multor personalități ale culturii artistice naționale, printre

¹⁴ Alexandru Boldur. *Muzica în Basarabia...*, Op. cit., p. 763.

care se numărau dirijorii Mihail Berezoșchi, Alexandru Frunze ș.a., interpretele Lidia Babici, Eugenia Lucezarscaia, Florica Lupu ș.a., compozitorii Eugen Coca, Alexandru Cristea, Ștefan Neaga, Vasile Onofrei, Constantin Romanov ș.a., mai apoi se remarcă vocaliștii Jean Athanasiu, Alexandru Antonovschi, Maria Cebotari, Anastasia Dicescu, Lidia Lipcovscaia ș.a.

În mod deosebit, trebuie evidențiată activitatea cântăreței Lidia Y. Lipcovscaia¹⁵, al cărei nume va fi glorificat pe marile scene lirice ale lumii: Berlin, Boston, București, Budapesta, Chicago, Londra, Melbourne, Montreal, Paris, Roma, Sankt-Petersburg, Tokio, Varșovia ș.a., soprana promovând arta sa interpretativă și faima plaiului natal pe meridianele globului.

Pe scena vieții muzicale din Chișinău din primele decenii ale secolului al XX-lea se demarcă câteva componente ale artei sonore: a) *amatorismul* care își pierde însemnătatea de odinioară, el fiind reprezentat de trupele teatrale nonprofesioniste; b) *semiprofesionalismul* practicat de corurile formate din seminariști, din elevii școlii de muzică, de corurile mănăstirești, formații improvizate ad hoc (cvartete, duete vocale, instrumentale, vocal-instrumentale neformale, ansambluri de elevi), formațiile lăutărești; c) *profesionalismul*, ilustrat de formații ocazionale alcătuite din cadre didactice, corul arhieresc, de colectivele orchestrale ale trupelor lirico-teatrale (de operă și operetă) chișinăuene, bucureștene, ieșene, italiene, rusești, ucrainene, corul arhieresc, fanfarele militare; d) *critica muzicală și teatrală*.

Concluzii finale. În perioada de timp, la care ne-am raportat pe parcurs, peisajul muzical chișinăuan reprezintă un mozaic bogat și variat în manifestări și semnificații, fapt ce probează progresul artei sonore și rolul ei social în viața urbei. Se conturează premise pentru intensificarea contactului și a schimbului de valori artistice cu spațiul european. La hotarul dintre secolele XIX și XX, învățământul muzical laic va căpăta impulsuri prielnice pentru instituționalizare și dezvoltare, care vor conduce ulterior la fondarea conservatoarelor și a altor așezăminte culturale, alimentând puterea de creație a forțelor artistice locale. Totodată, dinamica vieții muzicale din Chișinău va avea un efect stimulator asupra evoluției artei sonore din întreaga Basarabie.

Date despre autor:

Victor Ghilaș, doctor habilitat în studiul artelor, cercetător științific principal, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, Republica Moldova

E-mail: ghilasvictor@yahoo.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5011-36>

¹⁵ Idem, p. 765.

INTERPRETA VALENTINA COJOCARU: ASPECTE ALE CREATIEI DE PATRIMONIU ÎN ORCHESTRA FOLCLOR

<https://doi.org/10.52603/sc21.02>

Vasile CHISELIȚĂ
Institutul Patrimoniului Cultural

Performer Valentina Cojocaru: aspects of heritage creation in the *Folklor* orchestra

In the study „Performer Valentina Cojocaru: aspects of heritage creation in the *Folklor* Orchestra” the author proposes a new interpretation of the meaning of ideational and pragmatic structures, represented by genres and styles included in the repertoire of neo-traditional music from the Soviet era of Moldovan SSR. The study focuses on issues—concerning the context of the emergence and assertion of neo-traditional art in the 1960s and 1980s as a branch of popular culture and mass culture, closely connected to the political agenda of the Soviet government. The path and stages of the artist's professional evolution are highlighted. Valentina Cojocaru's repertoire delimits two strategic aesthetic directions: one focused on the traditional folk ethos, the other – on the values of the new communist vision of the world. The main genera, styles and thematic species are discussed and exemplified.

Keywords: neo-traditional music, Soviet period, repertoire structure, Valentina Cojocaru, *Folklor* Orchestra, Republic of Moldova

Creația, repertoriul, arta interpretativă și traseul general al evoluției profesionale a cântăreței populare Valentina Cojocaru (n. 1947) ilustrează o bogată panoramă de texte, evenimente și simboluri culturale emblematice, aptă a deschide cercetătorului de astăzi noi direcții metodologice, repere euristice și perspective epistemologice în studierea și aprofundarea istoriei orchestrei instituționale de muzică populară „Folclor”, într-o primă parte a evoluției sale, și anume, perioada sovietică tardivă, cuprinsă între deceniile șase-opt ale secolului al XX-lea. Posesoare a unui talent, temperament și simț artistic nativ deosebit, înzestrată cu o voce profundă, bogat timbrată, inconfundabilă de mezzosoprană, remarcabila cântăreață a realizat o sinteză originală dintre virtuțile erudiției folclorice, moștenite prin tradiție, și viziunea educației academice în domeniu.



Figura 1. Valentina Cojocaru, solistă a orchestrei „Folclor”, 1978.

Premise epistemologice

Conform documentelor de arhivă, orchestra populară „Folclor”, în care Valentina Cojocaru a realizat cea mai prolifică etapă a activității sale interpretative și patrimoniale, a fost fondată la finele anului 1967, beneficiind de aportul vizionar al dirijorului, compozitorului, aranjourului, violonistului și folcloristului Dumitru Blajinu (1934-2015)¹. Înscriindu-se în contextul general de renaștere neoromantică a artelor din fosta URSS, valorificând ecourile firavei liberalizări ideologice, generate de bine-cunoscutul „dezgheț hrușciovist” de la răspântia anilor 1950-1960, adaptându-se la imperativele campaniei politice de celebrare fastuoasă a semicentenarului statului sovietic (50 de ani de la „marea revoluție socialistă din octombrie”), noua orchestră și-a asumat statutul de colectiv artistic muzical „de studio”, în cadrul unicei agenții republicane de Televiziune și Radiodifuziune (în continuare – TRM), numită „Comitetul de Stat al Sovietului de Miniștri al RSS Moldovenești pentru Televiziune și Radiodifuziune”, pe atunci principala instituție mediatică și propagandistică a guvernării sovietice din teritoriu. Creată ca alternativă concurentă la deja existentă Orchestra populară de estradă (dirijori Al. Vasecikin și Valentin Vilinciuc), marcată simbolic, pragmatic și extrem de sugestiv cu eticheta tradiționalistă „Folclor”, noii orchestre de studio i-a revenit sarcina de a completa fondurile muzicale de patrimoniu ale Companiei, realizând astfel o nouă simbioză estetică dintre moștenirea muzicală orală din trecut și cultura ideologică a artei populare sovietice contemporane. În definitiv, noului colectiv i se cerea să „in-textualizeze”, să imprime și să disemineze o nouă identitate culturală a creației autohtone de sorginte, de resursă sau de

¹ Cf. la subiect: Vasile Chiselită. Dumitru Blajinu – întemeietorul orchestrei „Folclor”: unele file documentare // *Studiul Artelor și Culturologie: istorie, teorie, practică*, 2020, nr. 2, Chișinău: Valinex, pp.178-182.

inspirație folclorică. În procesul producției instituționalizate, etatist-dirijiste a culturii muzicale s-a conturat astfel nevoia stringentă de a cumula și corela oarecum două direcții strategice principale de creație: prima – centrată (ca să folosim opinia influentă a lui Clifford Geertz) pe noțiunea focală de „etos”, cea care valorifică „aspectele morale, estetice și evaluative” ale moștenirii din trecut, iar a doua – bazată pe noua „viziune asupra lumii”², materializată în atitudinile, concepțiile și ritualurile manifeste în practicile societății socialiste de tranziție, ea simbolizând valorile impuse, favorizate sau induse de noua „ideologie ca sistem cultural”³.

Așadar, sub sceptrul noii concepții de creație artistică, centrată pe așa-numita „metodă a realismului socialist”, care în opinia lui Hans Günther nu era decât parte integrantă a strategiei politice de disimulare „a falimentului așteptărilor și viziunilor utopice, create de revoluția din octombrie”⁴, orchestra „Folclor” a încercat să aducă la același „numitor comun” valorile etosului tradițional folcloric (genuri, specii, stiluri, creații, norme de limbaj) și principiile culturii politice sovietice (teme dominante din agenda ideologică a puterii). Tendința relaționării hegemonice a perspectivei etnice locale (de natură *emică*, esențialistă) cu cea a ideologiei sovietice (de natură *etică*, constructivistă) se prefigurase deja pe la mijlocul anilor 1930. Acest fapt a condus la configurarea unei noi platforme de creație populară profesionistă în fosta URSS. Drept urmare, pe la răspântia deceniilor cinci-șase, în contextul propagandei mediatice triumfaliste a hotărârilor adoptate la congresele XXI (1959) și XXII (1961) ale PCUS despre „formarea noului om sovietic”, „codul moral al constructorului comunismului” și, în special, postulatul privind „construcția societății comuniste”, care se credea a fi construită în doar două decenii, ținând utopic anii 1980⁵, în RSS Moldovenească se prefigurează o nouă arenă de creație muzicală, intens ideologizată, prescriptiv „folclorică” și normativ „populară”, asociată semantic culturii sovietice de mase și strâns conectată la agenda propagandistică a puterii politice totalitare.

Preluând conceptul din etnomuzicologia occidentală, acreditat prin anii 1950-1960, numim acest nou curent estetic și stil de artă populară „muzică neo-

² Clifford Geertz. *The Interpretation of Culture. Selected essays*. New York: Basic Books, Inc., Publishers, 1973, pp. 127-128.

³ Idem, p. 193.

⁴ Ханс Гюнтер. Соцреализм и утопическое мышление // *Соцреалистический канон. Сборник статей под общей редакцией Х. Гюнтера и Е. Добренко. СПб: Академический проект, 2000, с. 42.*

⁵ Пётр Вайль, А. Генис. *60-е. Мир советского человека*. Москва: АСТ: CORPUS, 2013, pp. 21-30.

tradițională”⁶. Noul tip de artă populară etalează și promovează în spațiul larg al societății de tranziție socialistă, cu mijloacele specifice noilor orchestre populare îmbunătățite, amplificate, instituționalizate, standardizate și academizate opera unei extinse rețele de creatori, „in-textualizatori” și „ingineri” profesioniști ai culturii: compozitori, aranșori, dirijori, poeți, cantautori, folcloriști, jurnaliști radio, TV și de film, tehnicieni și operatori mass-media etc. Structura segmentată și etapizată a procesului de creație/producție favorizează apariția și evoluția unui factor de coeziune sistemică, numit de Benjamin Peikut „limbaj de rețea”⁷. Pe plan artistic, muzica neo-tradițională simbolizează procesele de transformare socială profundă, generată de industrializarea și urbanizarea socialistă, deosebit de manifestă, începând cu anii 1960. În muzicologia balcanică, stilul și curentul respectiv este cunoscut sub denumirea de „muzică populară nou-compusă” (*novokomponovana narodna muzica*)⁸.

Conceptul epistemologic de „neo-tradiționalism muzical” ne permite astfel să pătrundem (în), să studiem și să înțelegem dinamica procesului de reconstrucție culturală și identitară, în care a fost implicată, în mod obiectiv, atât orchestra „Folclor”, per ansamblu, cât și actorii ei, inclusiv interpreta Valentina Cojocar, ca factori și agenți ai modernizării culturale, puternic implicați în propaganda și legitimarea puterii din epocă. Apelând sistematic la metoda renașcentistă a reinventării, revigorării și reintonării surselor primare folclorice, procedând la de-contextualizare, resetare, recontextualizare, fixare scriptică, intabulare, înregistrare audiovizuală și diseminare mediatică largă a creațiilor, formelor, genurilor și stilurilor populare, altădată cu statut de texte și simboluri normative ale tradiției orale, orchestra „Folclor” a realizat *per se* o amplă lucrare de re-textualizare și patrimonializare a moștenirii culturale autohtone. Demarat în anul 1968 (5 septembrie)⁹, când a fost documentată

⁶ Cf: A.M. Jones. Folk music in Africa // *Journal of the International Folk Music Council*, Volume 5, Issue 1, 1953, pp. 36-40; Gerhard Kubik. Neo-traditional popular music in East Africa since 1945 // *Popular music*, 1981, Vol. 8(1), pp. 83-104; Donna Buchanan. Metaphors of Power, Metaphors of Truth: The Politics of Music Professionalism in Bulgarian Folk Orchestras // *Ethnomusicology*, 1995, Vol. 39, No. 3, pp. 381-416.

⁷ Benjamin Peikut. Actor-Networks in Music History: Clarifications and Critiques // *Twentieth-Century Music*, 2014, Vol. 11, Issue 2, pp. 192-193. Disponibil: https://www.researchgate.net/publication/271898420_Actor_Networks_in_Music_History_Clarifications_and_Critiques

⁸ Rory Archer. Assessing Turbofolk Controversies: Popular Music between the Nation and the Balkans // *Southeastern Europe*, 2012, vol. 36, p. 179.

⁹ Procesul-verbal al Comisiei speciale de achiziție, în componența: Vanda Zadnipro (red. principal al radiodifuziunii), Alexandru Hristoforov, Anatol Badea și Serafim Buzilă (redactori principali), Eugenia Rusu, Vasile Crețu și Pavel Târgoveț (redactori) și V. Suveică

achiziția primelor 16 lucrări înregistrate de noua orchestră în fondul cu destinație mediatică al Teleradiodifuziunii Moldovenești (abreviat – TRM, actualmente IPNA Compania „Teleradio-Moldova”), procesul patrimonializării instituționalizate de profil s-a materializat, pe parcursul a circa patru decenii (1968-2005), în stocarea unui număr impresionant, încă imposibil de estimat cu exactitate, care se poate situa mult peste 2500 de creații.

Activitatea Valentinei Cojocaru în cadrul orchestrei „Folclor”, în calitate de solistă titulară, de-a lungul a peste 15 ani (1974-1989)¹⁰, a contribuit în mod substanțial la completarea fondului muzical de patrimoniu al instituției. Conform datelor sintetizate de noi într-o Listă generală de repertoriu¹¹, în compania orchestrei „Folclor”, condusă de dirijorii Dumitru Blajinu (până în 1984), Ion Dascăl (1981-1985) și Petre Neamțu (din 1985-prezent), artista a înregistrat cca 120 de cântece populare în tratare neo-tradițională, cărora li se adaugă și altele peste 40 de creații, realizate cu diverse formații muzicale din afara instituției. Creația artistei poate constitui astfel o filă documentară importantă privind contextul hegemonic de negociere, creație, producție și diseminare a patrimoniului cultural național pe platforma artelor populare de performanță și reprezentare identitară din perioada sovietică. Structura tematică, dominantele ideatice, ponderea și ordinea ierarhică a genurilor și stilurilor muzicale cuprinse în repertoriul Valentinei Cojocaru poate releva cercetătorilor aspecte gnoseologice speciale ce țin, pe de o parte, de contextul, etosul și viziunea creației neo-tradiționale, iar pe de alta, de mecanismul patrimonializării instituționalizate, de politicile oficiale de canonizare și promovare mediatică a creației culturale, manifeste în realitatea social-politică autohtonă din anii 1970-1980.

Pornind de la premisele expuse mai sus, ne propunem să elucidăm, într-o manieră pe cât de laconică și proiectivă, pe atât de tezigă și rezumativă, unele aspecte privind contextele sociale determinante, direcțiile strategice, genurile și stilurile prevalente ale patrimonializării cântecului popular neo-tradițional în repertoriul cântăreței Valentina Cojocaru, realizat cu orchestra „Folclor”, în perioada sovietică, fără a intra în amănunțele analizei morfologice a creațiilor. Vom apela, în special, la datele conținute în materialele stocate în Arhiva departamentală a IPNA Compania „Teleradio-Moldova”, dosarele personale ale

(tehnoredactor) // Dosarele Consiliilor artistice (anul 1968). Departamentul patrimoniu Radio-Moldova. *Arhiva IPNA Compania Teleradio-Moldova*.

¹⁰ Chiar dacă multe surse media indică anul 1990, pe Fișa personală și în documente figurează inscripția privind concedierea în anul 1989. Cf: DPA, anul 1990, tom D, f. 1 // *Arhiva IPNA Compania „Teleradio-Moldova”*.

¹¹ Din economie de spațiu, nu o putem prezenta.

artiștilor orchestrei „Folclor”, procesele-verbale ale Consiliului artistic aflate în custodia Departamentului patrimoniu Radio-Moldova, listele de repertoriu, partiturile muzicale din biblioteca instituției, fișierele din cartoteca redacțiilor, inclusiv în unele surse de presă și mediatice online, interviuri personale și lucrări de specialitate.

Contexte și etape ale evoluției profesionale în perioada sovietică

Protagonista s-a născut la 20 februarie 1947, în satul Ciuciulea, raionul Glodeni¹² (fostul raion Balatina, nordul RSS Moldovenești), într-o familie de țărani. Tatăl Nicolai (n. 1920) era un iscusit constructor în colhozul local. În paralel, profesa meseria lăutărească de acordeonist autodidact, cântând individual pe la mesele rituale, „la zeamă” sau „la dres paharele”, cum spun localnicii, la diverse petreceri, nunți și cumetrii din satul natal. În fanfara colhozului, tatăl își manifesta talentul și în calitate de clarinetist. Mama Maria (n. 1920) era infirmieră la spitalul din sat. Natura o înzestrăse cu o voce dulce, frumoasă și tândră de soprană. A devenit bună cunoscătoare și pasionată interpretă a bogatului repertoriu de cântece populare locale, îndrăgind mai cu seamă hiturile populare radiofonice difuzate de posturile din Iași și București. Acestea constituiau irezistibila atracție și marea satisfacție estetică a întregii familii, în special, în zilele de răgaz din timpul iernii.

Dotată cu un auz muzical fin, cu calități vocale deosebite și cu o sensibilitate artistică palpantă, mica Valentina însușea cu mare ușurință întreg repertoriul de cântece al mamei sale. La insistența și din îndrumarea tatălui său, la vârsta de 4-5 ani, Valentina învață să cânte la acordeon câteva dintre piesele populare la modă. În calitate de acordeonistă și cântăreață, de mică copilă devine cunoscută pe la diverse serbări și petreceri familiale ale sătenilor, însoțindu-l pe tatăl său lăutar. Sora ei mai mică, Lidia (n. 1949), de asemenea a îndrăgit cântecul matern, pe care-l va promova în activitatea de amatori¹³. Mai târziu, în anii de maturitate, ambele surori își vor marca identitatea muzicală familială prin lansarea duetului autobiografic „Am fost două surioare” (1985), un cântec emblematic, realizat în acompaniamentul orchestrei „Folclor”. Scris pe versurile renumitului poet Gr. Vieru, la sugestia și rugămintea expresă a artistei, brodat de ea „pe o melodie proprie, improvizată”¹⁴ în stil de sârbă lirică,

¹² Conform relatărilor personale ale artistei, în documente e indicată greșit data de 25 februarie // *Interviu Valentina Cojocar*. Realizat de Vasile Chiseliță, 2021, 25 august.

¹³ În orchestra „Ciobănaș” din Călărași. Cf: Rodica Iuncu. Valentina Cojocar: permanență și neastâmpăr // *Literatura și arta*, 1984, 2 februarie, p. 6.

¹⁴ *Interviu Valentina Cojocar*, op. cit.

cântecul în cauză a fost pus în partitură și înregistrat în fond, grație iscusitei prelucrări orchestrale a lui Anatol Golomoz¹⁵.

Primii pași în pregătirea muzicală instituțională îi realizează după absolvirea școlii de 7 clase din satul natal, în anul 1960. La propunerea directorului școlii, Tudor Vatavu, care spera ca în viitor să asigure instituția cu un post stabil de învățător de muzică de prin părțile locului, tânăra Valentina intră la Colegiul pedagogic (pe atunci – Școala pedagogică „N.K. Krupskaia”) din Călărași, secția dirijat coral. Astfel, timp de 4 ani, eleva studiază bazele teoriei muzicale, armonia, solfegiul, lectura partiturilor, dirijatul coral și pianul. Ca disciplină obligatorie, în programa de studii era inclusă și studiul dombrei. Acest instrument, ca și orchestra de instrumente ruse, urmau a fi popularizate, în temeiul directivelor primite „de la centru”, în sistemul educațional și artistic al republicilor periferice ale URSS. Fenomenul simboliza tendința afirmării bine cunoscutului curent „ruso-centrist” în cultura multinațională sovietică (D. Branderberger)¹⁶, un mijloc de canonizare politică a tezelor privind universalitatea, superioritatea, caracterul misionar și autoritatea exclusivă a culturii ruse (T. Weeks)¹⁷. De altfel, și după absolvirea Colegiului, Valentinei i se va oferi o îndreptare la Institutul de Cultură din Leningrad pentru a continua studiul dombrei, pe care a refuzat-o, invocând slaba cunoaștere a limbii ruse.

Pe parcursul studiilor la Colegiu, un factor favorizant în pregătirea sa artistică l-a constituit participarea în „primul octet vocal de fete din Moldova”¹⁸. Conducătorul Afanasie Botea, octetul în cauză promova un program binar, fiind centrat deopotrivă pe prelucrări de cântec popular și pe cele de estradă. El includea, printre altele, și cântecul de estradă *Vrăjitoarea*, una din creațiile timpurii ale compozitorului E. Doga. Cu octetul Colegiului, tânăra elevă efectuează un prim turneu în fosta URSS (1962), în cadrul căruia susține concerte în or. Riga (Letonia) și Moscova. Un rol deosebit în orientarea spre cariera de cântăreață populară îi revine însă activității, în calitate de solistă, în orchestra de amatori „Ciobănaș” a Casei de cultură din Călărași, condusă de violonistul Grigori Duvidzon. Din toamna anului 1962, în acest colectiv Valentina își perfecționează aptitudinile artistice de solistă, valorificând trei

¹⁵ P = (Partituri muzicale orchestra „Folclor”) inv. 6781-III // *Biblioteca IPNA Compania Teleradio-Moldova*.

¹⁶ Cf: David Branderberger. From proletarian internationalism to populist russocentrism: thinking about ideology in the 1930s as more than just a ‘Great Retreat’. Disponibil: <https://www.miamioh.edu/cas/files/documents/havighurst/brandenberger.pdf>

¹⁷ Cf: Theodore Weeks. Russification / Sovietization // *EGO, European History Online*, 2010. Disponibil: <https://d-nb.info/1029976155/34>

¹⁸ *Interviu Valentina Cojocar, op. cit.*

creații în vogă la acea vreme: *Busuioc moldovenesc* (cântec de dragoste, preluat din repertoriul lui Ion Huțu, Radio Iași¹⁹), *Dragă mi-i gospodăria* (tema muncii) și *Strigături* (de joc). Cu orchestra „Ciobănaș”, tânăra entuziastă a devenit o adevărată „vedetă” pe plan local, fiind bine cunoscută și apreciată de publicul și de administrația raionului. În anul 1963, orchestra lui Duvidzon din Călărași este inclusă în delegația RSS Moldovenești la Zilele culturii în Azerbaidjan. În cadrul manifestațiilor de schimb intercultural din orașul Baku, Valentina Cojocarul ascultă pentru prima dată Ansamblul de jazz „Bucuria”, condus de Șiko Aranov. Face cunoștință cu solistul acestui ansamblu, cântărețul Ion Bas, cel care va deveni, ulterior, unul dintre colegii și partenerii săi de duete vocale în Ansamblul de tineret al Filarmonicii și în orchestra „Folclor”.

După absolvirea Colegiului (1964), cu sprijinul și la insistența organelor administrative raionale și de partid²⁰, la rugămintea expresă a lui Grigori Duvidzon, Valentina nu pleacă la școala din satul Bujor-Hâncești, unde fusese repartizată, ca învățătoare de muzică, ci rămâne să activeze ca director la Casa de pionieri, succesiv, pianistă la Școala sportivă, lucrător muzical la grădinița de copii din Călărași și, concomitent, solistă amatoare în orchestra „Ciobănaș”. Aici îl cunoaște pe Petru Dabija (n. 1941), absolvent al Colegiului de muzică din Slobozia în clasa de țambal a lui Vasile Roșcovan, un tânăr energic, care se remarcase deja în orchestra călărășeană ca fiind un talentat muzician, iscusit aranjour și pedagog. În anul 1965, Valentina Cojocarul se căsătorește cu Petru Dabija, întemeindu-și astfel propria familie la vârsta de doar 18 ani. Devenind mamă, a educat și îndrumat în viață doi fii: Corneliu (n. 1967) și Victor (n. 1979). Soțul a susținut-o mult în afirmarea sa artistică, chiar dacă relațiile familiale au fost marcate deseori de dificultăți, sincope și decepții.

O primă etapă în evoluția carierei de cântăreață profesionistă pe scena de muzică populară a Valentinei Cojocarul debutează în toamna anului 1965. La invitația lui Gleb Ceaicovschi, vicedirector al Filarmonicii din Chișinău și a lui Mihai Dolgan, acordeonist și aranjour, soții Dabija-Cojocarul sunt angajați în Ansamblul de tineret, creat în 1962 de legendarul violonist Isidor Burdin și condus de succesorul său, Lucian Cocea. Colectivul se pregătea de un mare turneu la Baku, Azerbaidjan, iar venirea tinerilor artiști era menită a suplini breșa din statele de personal, formată prin plecarea soliștilor Nicolae Sulac și Angela Păduraru, dar și a țambalistului Vasile Crăciun. Grupat în jurul a 7-8

¹⁹ O primă imprimare radiofonică a artei amatoare, realizată în teren de redactorul Radiodifuziunii moldovenești V. D. Romanescu, în anul 1963.

²⁰ O practică obișnuită în politica de cadre a sistemului administrativ sovietic, mai cu seamă în domeniul culturii și artelor, considerat a fi sector important al „frontului ideologic”.

instrumentiști (viori – Lucian Cocea, Mircea Oțel, Grigore Butucel, înlocuit de Valeriu Negruți, clarinet – Marcel, înlocuit ulterior de Sergiu Cojoc, acordeon/orga electrică – Mihai Dolgan, țambal – Petru Dabija, c-bas – Simion Chirnițchi) și a mai multor soliști vocali (Valentina Cojocaru, Ion Bas, Olga Sorokina, Boris Ganțațuc, Vladko Iskrov), în turneele prin URSS, Ansamblul de tineret prezenta, de obicei, un program divizat în două secțiuni stilistice: una „populară” și alta „de estradă”. La Baku, spre exemplu, în secțiunea populară a programului Valentina a interpretat cântecul de dragoste *Badea vine și se duce*, iar în cea de estradă – cântecele *O, ce băiat și Bună dimineața, dragi aurore*, ambele scrise pe muzica compozitorilor moldoveni contemporani. Plurivalența semantică și caracterul compozit al programului concertistic constituia, în general, o trăsătură și tendință specifică popularului muzical din epocă.

La finele anului 1966, Ansamblul de tineret se divizează în două colective distincte ca gen artistic: formația de jazz „Noroc”, condusă de Mihai Dolgan și ansamblul de muzică populară „Mugurel”, condus de Valeriu Negruți. Astfel, timp de 7 ani (1967-1974), în componența acestui nou colectiv de muzică populară, grupat – inițial – în jurul instrumentiștilor Mișa Rivilis, Boris Dubirnâi, Ilia Raizman, Valeriu Negruți (viori), Petru Dabija (țambal), Al. Vacarciuc (acordeon), Vasile Călcic (c-bas), Ion Ciobanu (braci), Serghei Cojoc (clarinet), Valentina Cojocaru continuă activitatea de solistă, la un nivel mai avansat de profesionalism interpretativ, împărțându-și experiența cu colegii săi Maria Drăgan, Anastasia Istrati și Vasile Marin. „Mugurel” devenise marea revelație și sursă de fascinație a publicului. Colectivul era foarte solicitat în numeroasele turnee, fiind apreciat atât pe scena muzicală republicană și unională, cât și în spațiul mediatic radiofonic și TV. Pe parcurs, în anul 1969, artista efectuează o primă înregistrare radiofonică a cântecului *Ghiocel din deal adus*, fiind însoțită de Orchestra populară de estradă a lui Vasecikin²¹.

Dorind însă să se dedice mai mult familiei, Valentina Cojocaru ia decizia de a încheia viața „nomadă” prin turneele istovitoare și de a se angaja într-un colectiv mai „sedentar”. Obiectivul fu stabilit – orchestra „Folclor”. Îndrumată de Dumitru Gheorghită, compozitor și acordeonist în orchestra „Folclor”, care se bucura de mare autoritate în mediul organelor de partid, în data de 1 februarie 1974 depune cererea de angajare „în calitate de solistă-vocalistă”²², care este semnată de Filip Krulițki, pe atunci, vicepreședinte al

²¹ Valentina Cojocaru (cu) // *Zestrea neamului. Vocea Basarabiei TV*. Autor: Tatiana Slivca, 2015, 24 feb. Disponibil: <https://www.youtube.com/watch?v=gOyLO1GDfII>

²² DPA = (Dosarele personale ale angajaților), anul 1990, tom D, f. 7 // *Arhiva IPNA*, ibid.

TRM²³ și, concomitent, curator al direcției ideologice în instituție. Anul 1974 era marcat de semicentenarul formării fostei RASS Moldovenești (1924), fapt ce a contat pentru finanțarea unei noi unități de personal în orchestra „Folclor”.

De la această dată începe a doua, cea mai prolifică etapă în evoluția carierei profesionale a Valentinei Cojocaru. Randamentul creșterii și diversificării repertoriului va crește exponențial. Conform mărturiilor artistei, activitatea în orchestra „Folclor” (1974-1989) a marcat perioada celui mai mare avânt personal de creație, când putea înregistra „și câte 10 cântece într-un an”²⁴. Vectorul ascendent al procesului de creație și patrimonializare a fost determinat de următorii factori obiectivi: 1) programul zilnic de repetiții în studio; 2) planificarea trimestrială a înregistrărilor a câte 3-4 cântece noi; 3) colaborarea în rețea a creatorilor de produs cultural; 4) completarea surselor de inspirație prin efectuarea culegerilor personale de teren, consultarea arhivelor fonogramice și a publicațiilor de profil; 5) intervenția politică în formarea repertoriului, cererea așa-numitei „comenzi sociale”, includerea obligatorie a „cântecelor de viață nouă”, dedicate temelor ideologice, serbărilor, campaniilor, datelor și evenimentelor oficiale, care puteau să acopere între 8-10 și 40% din totalul pe anumite perioade. Primele înregistrări cu orchestra „Folclor”, în calitate de artistă netitulară, datează din anul 1971, iar o parte au continuat și după 1989 (până în 1994), însumând în total 119 creații.

În afara activității sale de bază în orchestra „Folclor”, artista a înregistrat un succes remarcabil și pe tărâmul artei academice de inspirație folclorică. Grație colaborării cu compozitorul Tudor Chiriac, protagonista a realizat o interpretare senzațională a poemului „Miorița” pentru orgă, clopote și voce, reușind să pună în valoare „chipul și stilul atât de complex”²⁵ al acestei creații. Audiată în premieră în anul 1984, în compania organistei Anna Strezeva, în cadrul unui concert festiv la Sala cu orgă din Chișinău, apreciată de Vasile Zagorschi, președintele Uniunii Compozitorilor din RSS Moldovenească, drept model de „îmbinare fericită a elementului național inedit cu viziunea modernă asupra tehnicii componistice și materialului sonor”, lucrarea a fost premiată printre cele mai bune 10 creații, prezentate la Tribuna internațională a

²³ Licențiat al Școlii superioare de partid a CC al PCUS (1961), redactor ideologic la diverse ziare, numit prin ordinul lui Ivan Bodiul, prim-secretarul CC PCM, în funcția de vicepreședinte al Companiei TRM (1969). Cf: DPA, anul 1987, tom A-Z, f. 112-178 // *Arhiva IPNA*, ibid.

²⁴ Elena Cotuna. Interviu cu Valentina Cojocaru // *Moldova.ORG*, 2014, 19 februarie. Disponibil: <https://www.moldova.org/valentina-cojocaru-marile-bucurii-ale-vietii-le-trait-scena-interviu>

²⁵ Tudor Chiriac. Prim-plan (Valentina Cojocaru) // *Literatura și arta*, 1989, 9 martie, p. 1.

compozitorilor din anul 1986 (Paris)²⁶. Acest succes profesional i-a adus artistei, grație demersurilor speciale ale administrației TRM din anii 1987 și 1989, titlul onorific de Artistă a Poporului²⁷ și, respectiv, o grilă mai avansată de salarizare din „categoria superioară”²⁸.

Cu toate acestea, la sfârșitul anului 1989, administrația instituției, susținută, în mod surprinzător (?), de colectivul orchestrei „Folclor”²⁹, care a tratat într-o cheie voit punitivă noile liberalizări democratice ale perestroikăi lui Gorbaciov, Valentina Cojocaru este, brusc, concediată. Nici titlurile și multiplele distincții onorifice, nici funcția de deputat al Sovietului raional Lenin din municipiul Chișinău, pe care o obținuse, cum i se destăinuise lui Vlad Olărescu³⁰, în anul 1987, nici cea de membru al PCUS³¹ și nici măcar reputația de reprezentantă exemplară a culturii sovietice „frățești” pe meridianele lumii, în cadrul numeroaselor turnee din străinătate³² nu mai contase pentru președintele de atunci al TRM, dar și pentru diriguitorii orchestrei. Era o perioadă de cotitură în istoria fostei URSS, când forțele comuniste ultraconservatoare încercau din răspuțeri să prevină colapsul statului totalitar. În acest context, Valentina Cojocaru se făcu vinovată de încălcarea unor restricții ideologice stricte ale PCUS, care vizau, în special, politicile afirmării culturii, istoriei și statalității sovietice moldovenești ca entități complet separate și distincte față de cele ale poporului și statului român. Astfel, în anul 1988, artista făcu un pas „de neiertat”. Alături de orchestra „Lăutarii”, condusă de Nicolae Botgros, ea a participat la un mare concert de muzică populară de expresie pan-românească, desfășurat în Sala Palatului din București. Acolo se întâlnise cu cei mai titrați artiști români din domeniu, de la care primise multe cadouri sub formă de costume tradiționale românești. Mai mult. În toamna anului, 1989, însoțită de Adrian Usatâi, merge la București să prezinte înregistrarea poemului „Miorița”, semnat de T. Chiriac. Faptele în sine au fost interpretate ca sfidare a principiului privind separarea obligatorie dintre cultura moldovenească și cea

²⁶ Rodica Iuncu. Succesul „Mioriței” la Tribuna internațională a compozitorilor // *Literatura și arta*, 1986, 21 august, p. 6.

²⁷ Demers către Ministerul Culturii din 8.10.1987. Cf.: DPA, anul 1990, tom D, f. 63 // *Arhiva IPNA*, ibid.

²⁸ Demers către Comisia de tarificare a Ministerului Culturii din 14.06.89. Cf.: DPA, idem, f. 57 // *Arhiva IPNA*, ibid.

²⁹ Precizarea aparține artistei, în *Interviu*, op. cit.

³⁰ Vlad Olărescu. Valentina Cojocaru: tot am zis noroc, noroc. // *Literatura și arta*, 1989, 23 noiembrie, p.6.

³¹ DPA, idem, filele 52, 56-57, 62-64.

³² Conform inscripțiilor din Dosarul personal: Danemarca 1969 și 1982, Cehoslovacia 1971, Olanda 1975, RFG 1976, Austria 1978, Franța 1980, Etiopia 1981, Grecia 1986, Japonia, Filipine, Sri Lanka etc.

românească, ceea ce i-a atras artistei o avalanșă de invidii, suspiciuni și învinuiri discrete din partea unor colegi cu vederi conservatoare. Tensiunile create s-au materializat în aplicarea unor măsuri punitive din partea instituției TRM³³, cea care a recurs la limitarea spațiului de difuzare în eter a repertoriului artistei, urmată de decizia concedierii, spre finele lui 1989. Din anul 1990, Valentina Cojocaru se angajează în orchestra „Lăutarii”, apoi va colabora și cu alte orchestre, precum „Hora Moldovei” (cond. Petrea Ungureanu), „Doina” (cond. Marin Bunea), „Rapsozii Moldovei” (cond. Vitalie Dorin), orchestra școlii „Ciprian Porumbescu” (cond. Gh. Banariuc) ș.a. Artista marchează astfel o nouă etapă în activitatea profesională, care cuprinde perioada de tranziție post-sovietică, aceasta depășind cadrul prezentului studiu. În anul 2015, la împlinirea unui semicentener de carieră profesională³⁴, cântăreața Valentina Cojocaru se retrage din activitatea scenică.

Direcții strategice, repere de genuri și stiluri în repertoriu

Efortul patrimonial încifrat în repertoriul Valentinei Cojocaru poate fi tratat drept „resursă culturală”, mijloc important în dezvoltarea durabilă a societății, domeniu „atu în investiția productivă”³⁵. Bogata-i moștenire artistică își atribuie, ca să folosim ideea lui Christian Barrere, rolul de „marcher al identității unui popor, al produsului și expresiei specificității acestuia, de asemenea, a permanenței sale în istorie”³⁶. Legitimată de puterea politică a timpului și consacrată prin forța autorității propriului talent, dar și prin sinergia conlucrării creative în rețea pe platforma orchestrei de muzică neo-tradițională „Folclor”, patrimoniul cultural, generat de arta interpretativă a Valentinei Cojocaru a devenit obiectul achiziției în fondul audiovizual al Companiei TRM. Acesta a fost destinat difuzării și diseminării sociale largi la scară republicană, unională și internațională, cu aportul mediatic al emisiunilor radio și TV, al industriei discografice, dar și al scenei marilor concerte și spectacole live, desfășurate în turneele interne și externe. Structurile ideatice, stilistice și pragmatice, încorporate în repertoriul Valentinei Cojocaru, au avut astfel un

³³ Relatăriile artistei din *Interviu*, op.cit.

³⁴ Valentina Cojocaru (cu) // *Destine de colecție. Moldova 1 TV*. Redactor : Corina Cojocaru, 2017, 23 martie. Disponibil: <https://www.youtube.com/watch?v=v5QC9sa4aXQ>

³⁵ Xavier Greffe. L'économie politique du patrimoine culturel. De la médaille au rhizome // *Le patrimoine, moteur de développement / Actes du Symposium de la XVIIeme Assemblée Generale de L'ICOMOS*. Paris, 2011, p. 928. Disponibil: <https://core.ac.uk/download/pdf/194252439.pdf>

³⁶ Christian Barrere. Les quatre temps du patrimoine // *Économie Appliquée*, 2014, tome LXVII, no. 4, p. 23. Disponibil: https://www.researchgate.net/publication/341725282_Les_quatre_temps_du_patrimoine

impact social consistent și de durată asupra mentalului colectiv autohton, în special, asupra percepției publice privind specificul identității sociale și culturale a poporului băștinaș.

Valorificând concepțiile expuse mai sus despre interpretarea culturii, în repertoriul artistei putem delimita două direcții hegemonice ale impactului sociocultural: prima ține de promovarea valorilor estetice și morale ale etosului tradițional folcloric, iar a doua – de implementarea principiilor propagandei politice privind noua viziune despre lume, axată pe valorile ideologiei comuniste ca sistem cultural. Dispunând de o forță coercitivă în formarea repertoriului, ambele direcții au un caracter strategic și sincretic. Ele se combină, se renegociază și se completează reciproc în procesul dinamic al evoluției profesionale a artistei în cadrul instituțional etatist, dirijist, centralizat și standardizat din perioada sovietică.

Astfel, direcția etosului cultural folcloric în repertoriul Valentinei Cojocaru simbolizează tendința artei neo-tradiționale din epocă de a actualiza, adapta și transmite inovativ normele și valorile culturale din trecut în prezent. Având un caracter (cvasi)esențialist, direcția dată prefigurează una din formele focale ale memoriei culturale, numită de specialiști „enculturație”, prin care oamenii sau grupurile umane mai mari sau mai mici „dobândesc înțelegerile și credințele unei anumite societăți”³⁷, învățând comportamentele ei specifice, reflectat în etosul social, în structura limbajului artistic, în modul particular de a fi, a gândi, a simți și a acționa, în comuniune cu propriii membri grup și cu cei din afară.

Direcția culturală autoritar-ideologică din repertoriul artistei reprezintă, prin contrast, tendința „aculturației”, expresia contactului și fuziunii culturale, prin care „două grupuri umane... (popoare sau națiuni – *n.n.*) dobândesc o serie de caracteristici comune într-un anumit aspect al culturii”³⁸. Fiind un semn al abordării politice constructiviste a moștenirii, favorizată de metoda fixării scriptice a materialului în partituri, aculturația muzicală materializează „schimbările culturale provocate de contactul a două sau mai multe sisteme culturale autonome”³⁹. Pe plan interpretativ, aculturația determină apariția unor

³⁷S. M. Demorest, S. Morrison, M. Beken, D. Jungbluth. Lost in translation: An enculturation aspect in music memory performance // *Music Perception*, 2008, Vol. 25, Issue 3, p. 213. Disponibil: https://depts.washington.edu/mccl/Publications_files/Demorest_etal_MP_2008.pdf

³⁸ Alan P. Merriam. The Use of Music in the Study of a Problem of Acculturation // *American Anthropologist*, 1955, vol. 57, p. 28. Disponibil: <https://anthrosource.onlinelibrary.wiley.com/doi/pdf/10.1525/aa.1955.57.1.02a00040>

³⁹ H. G. Barnett (comment by). Acculturation: An Exploratory Formulation. The Social Science Research Council Summer Seminar on Acculturation, 1953 // *American Anthropologist*, 1954,

stiluri, setări de surse/genuri/specii și repertorii muzicale hibride sau suprapuse. Prezența, intensitatea și frecvența direcției ideologice în repertoriu semnalizează, pe de o parte, efectele constrângerii și cenzurii, aplicată de regimurile autoritare, prin care artiștii, savanții, oamenii de creație erau „controlați sistematic asupra faptelor sau opiniilor istorice”⁴⁰, exprimate în conținutul operelor lor. Pe de altă parte, direcția ideologică poate informa și asupra conformismului strategic (deseori disimulat și nedeclarat) al autorilor, în scopul de a fi acceptați, favorizați, promovați și canonizați de puterea sovietică prin intermediul distincțiilor, meritelor onorifice, vizibilității publice sporite, celebrității⁴¹ mediatizate, avantajelor materiale și oportunităților de afaceri și călătorie în turneele peste hotare. Caracteristicile, trăsăturile, tendințele și direcțiile culturale prezentate mai sus pot fi identificate, în mod exemplar, în structura „arhitectonică” a repertoriului Valentinei Cojocaru, adică în cadrul care reflectă principiul ordonării ierarhice a genurilor, stilurilor și temelor ideologice, punând în evidență atât estetica artei populare, cât și filozofia vieții sociale din epoca sovietică moldovenească tardivă.

O privire de ansamblu asupra Listelor de repertoriu ale artistei⁴² indică faptul că direcția axată pe etosul folcloric unește în jurul unui ideal estetic autohton cea mai mare parte a creațiilor realizate cu orchestra „Folclor”. Ea cumulează circa 90 de cântece preluate, inspirate sau recreate inovativ și auctorial din tradiția folclorică moștenită, categoria totalizând circa 75% din întreg. Direcția ideologică, axată pe noua viziune comunistă despre lume, cooperează circa 29 de lucrări, adică aproximativ 25% din total. Această direcție unește creațiile (declarat sau disimulat auctoriale) în jurul unui ideal politic de frăție și comuniune cetățenească, de patriotism, internaționalism și multiculturalism sovietic, valorificând „metoda realismului socialist” ca principiu estetic al artei.

vol.56, p. 974. Disponibil:

<https://anthrosource.onlinelibrary.wiley.com/doi/epdf/10.1525/aa.1954.56.6.02a00030>

⁴⁰ Antoon De Baets. Taxonomy of concepts related to the censorship of history // *Research in Social Problems and Public Policy*, 2011, Volume 19, p. 55. Disponibil: [http://www.concernedhistorians.org/content_files/file/va/antoon_de_baets-](http://www.concernedhistorians.org/content_files/file/va/antoon_de_baets-taxonomy_of_concepts_related_to_the_censorship_of_history(2011).pdf)

[taxonomy_of_concepts_related_to_the_censorship_of_history\(2011\).pdf](http://www.concernedhistorians.org/content_files/file/va/antoon_de_baets-taxonomy_of_concepts_related_to_the_censorship_of_history(2011).pdf)

⁴¹ Despre formele și structura celebrității vezi: Sarah Simpson. „Bytes, Web Camera, Democratisation!” A Critical Examination of the Internet’s Impact upon Celebrity Studies // *Body, Space & Technology*, 2009, issue 1, vol. 8. Disponibil: https://www.researchgate.net/publication/237697869_Bytes_Web_Camera_Democratisation

⁴² Lista creațiilor interpretate de Valentina Cojocaru. (Manuscris). 4 pag., f. a. // *IPNA Compania „Teleradio Moldova”*;

Lista fonogramelor din fondul Companiei „Teleradio-Moldova”. Interpret – Cojocaru Valentina (Manuscris). 6 pag., f. a. // *Arhiva personală a interpretei*.

Utilizând conceptul Ghizelei Sulițeanu despre rolul „stereotipului dinamic” în procesul sistematizării moștenirii culturale⁴³, pe coordonata direcției de etos (etno)folcloric a repertoriului Valentinei Cojocaru putem delimita două straturi de bază: unul axat pe stereotipul dinamic al ritmului fix (cântecul liric sau lirico-narativ), altul – pe stereotipul dinamic al ritmului liber (doina și romanța populară). Această din urmă categorie se manifestă și în varianta hibridă/conglomerată, care cumulează sau alternează mișcarea liberă (tip doinit) cu cea fixă (tip dansant).

La nivelul stratului cultural determinat de stereotipul dinamic al ritmului fix, cel mai consistent și reprezentativ gen muzical este cântecul liric. Acest gen cuprinde diverse specii tematice (cântecul de dragoste, de dor, nostalgie, umoristic, de joc), care sunt articulate în stilul principalelor tipuri tradiționale de dans: stilul de horă lentă, moderată sau vivace, stilul de bătută, de brâu, de sârbă și de hostropăț / geampara). Parte componentă a strategiei succesului în arta cântăreților profesioniști, marea atracție a publicului, specia cântecului de dragoste se bucură de o pondere considerabilă în repertoriu. Printre exemplele relevate de cântec de dragoste în arsenalul expresiv al artistei putem cita: *Afară e lună plină* / prel. V. Iovu (duet cu N. Glib); *Colo-vale-n grădiniță* / prel. D. Blajinu în stil de cântec lent (lansat în sextet: V. Cojocaru, N. Glib, T. Negară, V. Mihai, I. Bas, A. Păduraru); *Cântă-mi, cucule, și mie* / ar. V. Iovu în stil de horă lentă; *Toți flăcăi-n sat mă-ntreabă* / prel. C. Baranovschi, D. Blajinu, vers. T. Negară, un cântec în stil de bătută, în categoria căruia se alătură și creația *Bădișor cu pălărie* / prel. N. Glib, vers. E. Tarlapan (duet cu N. Glib). Tot aici menționăm și cântecul tradițional basarabean, în ritm lent *Vine și mă-treabă dorul*, înregistrat a capella, dar și binecunoscutul hit al anilor 70-80 *Mândruțiță cu bariz* / prel. C. Baranovschi, vers. pop., ultimele două fiind lansate în duet cu N. Glib. Stereotipul dinamic hibrid poate fi exemplificat cu cântecul liric de dragoste *Bate vântul prin poiană* / prel. V. Eșanu, a cărei dramaturgie muzicală explorează potențele expresive rezultate din alternarea dintre ritmul liber, în stil de doină, și a celui fix, în stil dansant de horă.

La genul liric aderă și o serie de cântece cu caracter autobiografic. Ele formează un ciclu tematic distinct în repertoriu, care este dedicat evocării narative a traseului personal(izat) de viață al artistei. Printre creațiile emblematice din cadrul acestei specii se evidențiază: *Are mama doi feciori* (prel. I. Dascăl, vers. pop. Gr. Vieru); *Suntem două surioare*, menționat mai sus; *Sunt nevastă, am copii* (muz. C. Baranovschi, vers. Gr. Vieru); *Fost-am*

⁴³ Ghizela Sulițeanu. *Psihologia folclorului muzical*. București: Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1980, pp. 85-89.

două la măicuța (prel. V. Eșanu, vers. M. Benea). Dorul, nostalgia, idealizarea satului și a familiei materne constituie o altă sferă tematică focală în repertoriul Valentinei Cojocar. De o profundă încărcătură simbolică și culturală, această sferă tematică este evocată, de regulă, din perspectiva intelectualului emigrat la oraș. Ea se regăsește în cântecele: *Dor de părinți* / ar. A. Golomoz; *De-aș mai fi în satul meu* / ar. C. Baranovschi, vers. pop. – creație articulată în stil de doină; *Satule frumos* / prel. V. Eșanu, vers. V. Romanciuc și *Satule, grădină-floare* / prel. V. Doni, vers. S. Belicov ș.a.

O altă specie lirică distinctă, de mare pondere și valoare expresivă în repertoriul Valentinei Cojocar, o constituie cântecul folcloric de joc, cel care valorifică stilurile axate pe ritmul specific al principalelor tipuri de dans tradițional. Pentru a ne rezuma doar la câteva exemple, nominalizăm următoarele cântece de joc: *Hai, bade, la horă-n sat* / prel. Gh. Scutaru, vers. pop. – stil de bătută; *Eu la nuntă am venit* / prel. Ion Dascăl, vers. pop. – stil de bătută sincopată; *Băsmăluța* / prel. Gh. Mustea, vers. pop. – stil de sârbă, cântec lansat în duet cu N. Glib.

Un compartiment însemnat în repertoriu reprezintă și cântecul liric tradițional în ritm liber, la care aderă atât genul muzical liric de doină, cât și cel de romanță, acestea constituind emblemele definitorii ale etosului cultural autohton. Dincolo de creațiile menționate mai sus, la genul de doină mai putem cita: *Când se face primăvara* / muz. Gh. Banariuc, vers. N. Rusu și *Cântă puiul cucului* / prel. V. Iovu, vers. pop. Un loc aparte în palmaresul de performanță al protagonistei îl ocupă genul de romanță. El cuprinde în total circa 10 creații, printre care evidențiem următoarele: *Inimă, tu cremene rămâi* / muz. V. Doni, vers. D. Matcovschi); *Romanță* / muz. N. Dohotaru, vers. V. Alecsandri și *Să nu regreti* / muz. I. Dascăl, vers. S. Belicov.

Direcția ideologică în repertoriu, cea care marchează, cum am menționat mai sus, conținutul a circa un sfert din totalul creațiilor interpretate de solistă cu orchestra „Folclor”, dezvoltă teme noi cu caracter lirico-imnic și lirico-dramatic. Astfel de teme transferă în planul expresiv al muzicii neo-tradiționale anumite idei directoare în doctrina politică a statului sovietic. Cele mai importante dintre ele se focalizează pe valorile culturale încifrate în concepțiile privind cetățenia, comuniunea frățească și patriotismul sovietic, cultul partidului, conducătorului, ocrotitorului și biruitorului, celebrarea muncii socialiste, serbărilor oficiale, internaționalismului, multiculturalismului etc. Având o încărcătură ritual-simbolică deosebită, mai toate aceste teme noi sunt vocalizate în repertoriul Valentinei Cojocar. Pe larg difuzate în perioada sovietică, probabil nu fără voința și concursul autorilor și administrației, ele au

fost retrase însă aproape complet din spațiul mediatic în perioada post-sovietică. Pentru a trece în revistă principalele specii tematice noi în repertoriul protagonistei vom da curs unor exemple sumare.

Astfel, tema multiculturalismului la nivelul republican este evocată, în special, în conținutul cântecelor reprezentând comunitățile etnice minoritare bulgară și găgăuză. Promovarea acestui compartiment a fost favorizată de colaborarea cu cântărețul Ion Bas, cu care a realizat mai multe duete. În această categorie multiculturală pot fi evocate cântecele bulgare *Magda, Magdalena* / prel. de P. Stoianov, vers. pop. și *Ne se faștai* / prel. de E. Croitor, vers. pop., la care se alătură și cântecul găgăuz, tradus în limba rusă, *Horovod druzby* / prel. de I. Dascăl, vers. de N. Baboglu.

Tema patriotismului sovietic, a cetățeniei și celebrării serbărilor oficiale fondatoare ale statului este încifrată în conținutul cântecelor despre țara mare – URSS și cele despre țara mică, țărișoara sau plaiul natal – RSSM. Drept exemplu în acest sens pot servi cântecele cu dedicație aniversară: *Țara mea, iubită țară* (50 URSS) / prel. S. Ciuhrii, vers. N. Dabija; *Câte țări-s în lumeantreagă* (60 URSS) / muz. P. Neamțu, vers. N. Dabija; *Moldova-i grădină* (55 RSSM) / prel. P. Neamțu, vers. V. Roșca (lansat în duet cu N. Glib); *Plaiul meu* (55 RSSM) / prel. N. Glib; *Azi mi-i țara-n sărbătoare* (60 RSSM) / prel. L. Nujnoi, vers. autor necunoscut.

Tema internaționalismului și ruso-centrismului în cultura sovietică multinațională apare criptată în conținutul unui cântec deosebit de mediatizat în epocă, intitulat *Mne ne jiti bez Rossii* / muzica V. Levașov, versuri A. Prokofiev, orchestrație și adaptare P. Neamțu. Înregistrarea cu orchestra „Folclor” a servit drept dedicație specială în emisiunile radio și TV, prilejuite de celebrarea aniversării a 70-a a revoluției (1987). Tema biruinței în războiul „pentru apărarea Patriei”, un aspect cu valențe sacre în cultura sovietică, este evocată în cântecul de tip baladă populară, care poartă titlul *Blestemat să fii, război* / muz. C. Baranovschi, vers. N. Rusu. O altă specie lirică nouă în repertoriul Valentinei Cojocarului este reprezentată de tema elogierii muncii socialiste, imaginării belșugului și bunăstării populare, una din ideile centrale, incluse pe agenda guvernării. Printre exemplele edificatoare la acest subiect pot fi menționate următoarele cântece: *Eroilor muncii* / muz. D. Gheorghiuță, vers. S. Belicov; *Grăule, a noastră floare* / prel. Gh. Iovu, vers. Gr. Vieru; *Pâinea mea* / prel. V. Doni, vers. P. Cărare; *Ieșiți, semănători, în glie* / prel. C. Baranovschi, vers. I. Bolduma; *Pământ bun, pământ frumos* / muz. V. Doni, vers. Gr. Vieru. Toate aspectele menționate în prezentul discurs merită o dezvoltare și aprofundare teoretică în studiile de viitor.

Concluzii

Repertoriul de muzică neo-tradițională, realizat de interpreta Valentina Cojocaru cu orchestra „Folclor” a Companiei republicane de Televiziune și Radiodifuziune în perioada sovietică (1974-1989), dezvăluie o legitate obiectivă, implementată prin structurile instituționale și politicile culturale ale statului autoritar și aplicată la nivelul întregului domeniu al artelor de reprezentare identitară, care determină apariția, evoluția și sinteza a două direcții estetice principale în procesul de creație: (1) direcția axată pe valorificarea resurselor încifrate în etosul cultural național-folcloric și (2) direcția axată pe noua viziune comunistă despre lume, pe valorile ideologiei statului totalitar ca sistem cultural.

Practicile profesionale de inovare, actualizare și modernizare a surselor și resurselor folclorice, realizate în cadrul rețelelor de creație, conectate la standardele academice de activitate ale orchestrei populare de studio „Folclor”, au favorizat tendința gentrificării produselor culturale din trecut, prin care muzica tradițională locală a devenit obiect „de achiziție urbană de către subiecții, care locuiesc în poziții mai înalte sau mai puternice”⁴⁴.

Axarea prevalentă a repertoriului de muzică neo-tradițională al Valentinei Cojocaru pe structurile pragmatice, sintactice și tematice, specifice sau familiare folclorului local, a asigurat inovațiilor creative, produse atât pe direcția etosului culturii tradiționale, cât și pe cea a ideologiei statale din epocă, capacitatea de a fi atrase în procesul folclorizării, re-oralizării, patrimonializării și diseminării sociale largi, favorizând astfel transformări profunde la nivelul mentalului colectiv.

Date despre autor:

Vasile Chiseliță, doctor în muzicologie, conferențiar-cercetător la Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, Republica Moldova.

E-mail: chivas@yahoo.com ; chiselitavasile@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8594-5780>

⁴⁴ Petter Dyndahl, Karlsen Sidsel et al. The academisation of popular music in higher music education: the case of Norway // *Education Research*, 2017, vol. 19, no. 4, p. 440. Disponibil: <http://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/14613808.2016.1204280>

FENOMENUL ION CREANGĂ ÎN IMAGINI AUDIOVIZUALE

<https://doi.org/10.52603/sc21.03>

Dumitru OLĂRESCU
Institutul Patrimoniului Cultural

Ion Creanga phenomenon in audiovisual images

The destiny and literary creation of Ion Creangă crystallized into an unprecedented phenomenon in our culture, always inciting artists and literati to the most diverse interpretations and visions. But a re-interpretation of the “spectacle of the world”, created by the great storyteller from Humulești, requires great aesthetic and artistic efforts.

To argue these ideas, we will refer to the non-fiction film “Ion Creangă” directed by Vlad Druc, based on a script signed by Anatol Codru, cameraman - Ion Bolboceanu.

In search of the most appropriate audiovisual equivalents for the rendering/interpretation through another language, the cinematographic one, of the artistic phenomenon Ion Creangă, the film director Vlad Druc turned to some iconographic materials (photographs, manuscripts), places filmed “live”, but also to some works from the paintings of the Yugoslav naivists, which restore the values of authentic life, but also of the imaginary. In the director V. Druc’s conception, this art has some qualities in common with the world perceived by the great storyteller finding suggestive ambiances in the context of his cinematic approach.

Finally, the director Vlad Druc managed to consolidate these heterogeneous materials into a unique whole through audiovisual language, launching a cinematic product that resists the erosion of time.

Keywords: the Ion Creangă phenomenon, non-fiction film, cinematic language, naive painting, Vlad Druc

În filmul istorico-biografic, cu misiunea sa de a elucida destinul și activitatea protagonistului, care a trăit și a creat într-un timp îndepărtat, uneori chiar cu secole în urmă, lăsând posterității prea puține materiale documentare apte de a fi utilizate în film și cu atât mai mult – martori oculari, cineaștii recurg la diverse modalități de recreare/interpretare a realității.

În aceste cazuri cineaștii, pentru a ilustra sau, mai bine zis, pentru a completa ori a reflecta calea de devenire a protagonistului, sunt nevoiți să apeleze la diverse materiale iconografice (fotografii, opere de artă plastică,

manuscrite, diverse scrisori ș.a.), locuri, ce țin de viața și activitatea protagonistului etc., dar respectând condițiile esteticii filmului de nonficțiune, precum evitarea diverselor înscenări, jocul actorilor, inventarea de noi linii de subiect și alte elemente ficționale, ce ar putea denatura verosimilul.

În cazul nostru ne interesează modalitățile, mecanismele audiovizuale, utilizate la relevarea fenomenului Ion Creangă în baza filmului de nonficțiune „Ion Creangă” în regia lui Vlad Druc, după un scenariu semnat de Anatol Codru, imaginea – Ion Bolboceanu.

Creația lui Ion Creangă, diversă din perspectiva genuistică (povești, povestiri, amintiri, poezii, literatură didactică), constituie o țesătură, elaborată cu o deosebită măiestrie, a realității cu imaginarul, cu ficțiunea, a amintirilor cu prezentul, exprimând felul de a fi al moldovenilor români, al credințelor, al obiceiurilor, datinilor și al imaginii timpurilor evocate. Acestea toate împreună creează o imensă și captivantă „epopee a poporului român”.

Destinul și creația literară a lui Ion Creangă s-au cristalizat într-un fenomen fără precedent în cultura noastră, incitând mereu oamenii de artă și literații la cele mai diverse interpretări și viziuni. Dar mulți dintre aceștia au conștientizat și multiplele dificultăți la procesul de pătrundere în creația marelui povestitor. Chiar și eminentul istoric literar George Călinescu „...nu ascunde dificultatea de a-l interpreta pe Creangă, un scriitor, cu toată popularitatea lui, subtil, greu de prins într-o formulă”¹.

Astfel, o interpretare a fenomenului Ion Creangă și a „spectacolului lumii”, făurit de marele povestitor humuleștean, necesită imaginație, ingeniozitate și eforturi estetico-artistice.

În căutarea celor mai adecvate echivalente audiovizuale pentru relevarea/interpretarea printr-un alt limbaj, cel cinematografic, a fenomenului artistic Ion Creangă, regizorul Vlad Druc a apelat la unele materiale iconografice (fotografii, manuscrite, ilustrații de carte, locuri filmate „pe viu”, la unele secvențe din filmele de ficțiune „A fost odată un băiat” (regie Emil Loteanu), „Se caută un paznic” (regie Gheorghe Vodă), la sculptura lui Constantin Brâncuși. A apelat, de asemenea, și la unele lucrări din pictura naivă iugoslavă și română, afirmată prin nostalgia simplității fruste și a expresiei, ce restituie valorile vieții autentice, dar și a imaginarului – fapt care, în concepția regizorului Vlad Druc, această artă are unele calități comune cu lumea percepută de marele povestitor, găsindu-i ambianțe sugestive în contextul discursului său cinematografic.

¹ Eugen Simion. Prefață // *Viața lui Mihai Eminescu. Ion Creangă. Viața și opera* / George Călinescu. Chișinău: Literatura artistică, 1989, p. 342.

Fantezia lui Ion Creangă l-a impus pe regizor să apeleze și la pictura suprarealistă.

Arta naivă este expresia unui spirit ingenuu. Plasticianul, inspirat din realitate, creează o lume fermecătoare, amintind adesea de basmele lui Ion Creangă.

Victor Ernest Mașek, exeget în domeniul artei naive, a depistat și a elucidat unele momente din omogenitatea conceptuală și plastică a operei crengiene și a picturii naive în baza creației cunoscutului pictor român Petru Mihuț, relevând următoarele: „Lumea sa se așează cuminte în normalitate și calm, tabloul se citește liniar, ca o povestire de Ion Creangă, succesivitatea imaginilor e cea a întâmplărilor narate. Dar narația însăși, felul cum ne sunt spuse toate acestea, limbajul formei și al culorii este și la el de structură autentic naivă. Pentru că transferul din realitate în tablou se face direct, nelimitat de nicio regulă și convenție de transfigurare plastică, văzute și imitate după opere consacrate ale artei culte”².

După cum este bine cunoscut, și creația lui Ion Creangă ne demonstrează refuzul autorului de a respecta canoanele literare la modă, precum și imitarea „operelor consacrate”. Menționăm că și regizorul Vlad Druc refuză tipul academic al filmului istorico-biografic, apropiindu-se, prin libertatea expresiei cinematografice, prin forma originală a coloanei vizuale, cât și a celei sonore, de estetica filmului-eseu.

Prin concluzia criticului literar Mihai Cimpoi se confirmă că Ion Creangă „a fost înțeles și receptat ca un om arhaic, ca un „bun sălbatic”, ca un povestitor de vechime, de arhetipalitate de fond”³.

Iar originea majorității motivelor și subiectelor creației sale o constituie viața satului, precum și în operele plasticienilor naivi. Spre exemplu, tablourile („Cules de mere”, „Târg la Găina”, „La scădat”) ale aceluiași pictor amintesc de arhicunoscutele micronuvele din opera crengiană „Amintiri din copilărie”.

Astfel ne permitem să arifmăm că operei lui Ion Creangă îi este caracteristic, fie parțial, ca și artei naive „...dominația intuiției asupra premeditării și un elan imaginativ neinhibat de nicio convenție sau canon. (...) Această structură sufletească face să dăinue copilul din noi și odată cu el inocența sincerității, spontanietatea, inventivitatea și curiozitatea nedisimulată. Precum și acele doruri, nu întru totul conștientizate, acele vise și acea blândețe a mărturisirilor șoptite ce conturează, dar și ocrotesc totodată un spațiu (...) –

² Victor Ernest Mașek. *Arta naivă*. București: Editura Meridiane, 1989, p. 174.

³ Mihai Cimpoi. Ion Creangă: Dialecticele memoriei și amintirii. În: *Ion Creangă în spațiu și timp*. Chișinău: S. n., 2012, p. 55.

arhipelagul ființării ingenu⁴. Sau „paradisul pierdut”, raportând toate acestea la *Amintiri din copilărie* ale lui Ion Creangă.

Aici vom aminti de o altă particularitate comună a operei lui Ion Creangă și a picturii naive, calitate descrisă tot de Victor Ernest Mașek și care l-a interesat și pe cineastul Vlad Druc pentru relevarea audiovizuală a fondului ideatic la modul general al *Amintirilor din copilărie*. E vorba de „...atemporalitatea, anistoricitatea ei tematică. Acolo unde se manifestă o naivitate pură se naște o artă, pe care o putem compara doar cu spiritul copilăriei, neîmpovărat de evenimente istorice și contemporane din univers și societate”⁵.

Pe ecran se perindă opere din arta naivă cu fermecătoarele imagini ale spațiului rural, ale naturii veche de când lumea și mereu nouă...

Camera de luat vederi se mișcă încet peste aceste imagini, dându-le parcă și un suflu de viață, generând și o intensă stare poetică, ce te duce cu gândul la ideea lui George Călinescu deși despre aceea că Ion Creangă „...s-a ivit acolo unde există o tradiție veche și, deci, un fel de erudiție, la sat, și încă la satul de munte de dincolo de Siret, unde poporul e neamestecat și păstrător și-și exprimă experiența impersonal și aforistic”⁶.

Toate acestea pot fi depistate în creația lui Ion Creangă, care a știut „să se înfrupte” din plin cu aleasa bogăție spirituală a satului.

Dialogurile șoptite, uneori „fierbinți”, venite din discuțiile țăranilor de pe ogoare sau de la diverse petreceri, l-au ispitit și pe povestitorul Ion Creangă.

Narațiunea *Amintirilor din copilărie* evoluează pe două coordonate. Această „manifestare duală” în text, erou și povestitor, constituie, după cum s-a exprimat criticul literar Ioan Holban, „un procedeu artistic de bază”⁷. De aceea regizorul Vlad Druc a păstrat și în filmul său acest dialog, pe care putem să-l numim „interior”, grație posibilităților lui de pătrundere în lumea interioară a lucrurilor și a situațiilor, încredințându-l, în acest discurs cinematografic, artiștilor Ion Ungureanu și Anatolii Umrihin, care au reușit să-și manifeste măiestria actricească în alternativa viziunii eroului subiectiv și a povestitorului obiectiv.

Astfel, procedeul a dat viață narațiunii, influențând benefic nivelul artistic al întregului discurs cinematografic.

⁴ Victor Ernest Mașek. *Op. cit.*, p. 6.

⁵ Victor Ernest Mașek. *Op. cit.*, p. 62.

⁶ G. Călinescu. *Viața lui Mihai Eminescu. Ion Creangă. Viața și opera*. Chișinău: Literatura artistică, 1989, p. 575.

⁷ Ioan Holban. Fețele discursului. În: *Destinul unui clasic. Ion Creangă*. București: Editura Albatros, 1990, p. 404.

În calitate de metaforă a dragostei lui Creangă față de poporul român, de miturile, legendele, tradițiile și obiceiurile sale, regizorul Vlad Druc introduce în discursul său cinematografic imaginea celebrului imn al dragostei – sculptura „Sărutul” a marelui artist Constantin Brâncuși, concepută și inspirată tot din arta naivă.

Cineastul a mizat pe semnificațiile acestei lucrări, care a fost înălțată la cimitirul din Montparnasse pe mormântul unei tinere, care s-a sinucis din mare dragoste...

În imagine – cuplul celor doi îndrăgostiți se contopesc în unul, reducându-se la cei doi ochi reuniți sau contopiți și ei în unul – drept semn al unei nemărginite iubiri...

Despre mesajul acestei sculpturi însuși Brâncuși mărturisea: „În „Sărutul” n-a fost vorba despre o copie fidelă a două modele – bărbat și femeie, care se drăgostesc, ci despre o viziune a iubirii fără de moarte, pe care eu am văzut-o cu ochii minții”⁸.

Un alt motiv ce l-a inspirat pe cineastul Vlad Druc să apeleze anume la lucrarea acestui artist, constă în faptul că Brâncuși, ca și Creangă, credea în copilul din noi, afirmând categoric: „Când nu mai suntem copii, suntem deja morți”⁹.

Pe acești doi mari artiști îi unește și ideea sau conceptul de simplitate, despre care Brâncuși concluziona: „Simplitatea nu este un scop în artă, însă ajungi la simplitate fără voia ta, apropiindu-te de simțul real al lucrurilor. Simplitatea este în sine o complexitate. Trebuie să te hrănești cu esența ca să poți să înțelegi valoarea”¹⁰.

Aceeași simplitate Brâncuși a descoperit-o și în creația cunoscutului pictor naiv francez, Henri Rousseau (Vameșul), cu care a prietenit, înțelegându-i și admirându-i opera. (Fiindcă și Brâncuși a pornit tot de la arta naivă, reușind să o modernizeze cu aspirația de a reînnoi formele tradiționale ale sculpturii, afirmându-se printr-o exteriorizare spontană a ingenuității, printr-o reîmprospătare a artei sculpturale în plan mondial). Drept argument a marii prietenii e și epitaful, un poem de Apollinaire¹¹, pe care l-a cioplit în piatra funerară la mormântul lui Rousseau.

⁸ Constantin Zărnescu. *Aforismele lui Brâncuși*. Cluj-Napoca: Editura Dacia, 2008, p. 99.

⁹ Idem, p. 81.

¹⁰ Idem, p. 83.

¹¹ *, „Vă salutăm, Dle Rousseau, ne puteți auzi.

Delaunay, soția lui, domnul Queval și cu mine.

Lasă bagajele noastre să treacă fără taxe prin porțile raiului.

Vă vom aduce pensule, vopsele și pânză.

Pe bunul și sfătosul bunic din Humulești viața l-a determinat ca să-l vedem într-o ipostază absolut imprevizibilă. În calitatea sa de diacon, pătrunzând în experiența cotidiană a preoției, se revoltă, învinuind slujitorii bisericii de mai multe păcate...

În discursul său cinematografic, regizorul Vlad Druc conferă capitolului „Diaconul răzvrătit” (G. Călinescu) rezonanțe vizuale prin imaginile unor schițe foarte expresive ale plasticianului Lică Sainciuc. În aceste lucrări, prin fermentul lor suprarealist, s-a evidențiat efectul relațiilor dintre figurile naturale și artificiile umane, obținându-se imagini supraumane (hibridi de oameni și animale) cu funcție simbolică sau alegorică, amintind de lumea fantasticului sau a poveștilor, și care au completat reușit opiniile lui Creangă despre lipsa de bun-simț al unor reprezentanți ai clerului.

Limbajului cinematografic au fost supuse și unele fragmente din *Amintiri din copilărie* și din poveștile lui Creangă. În acest caz regizorul Vlad Druc a apelat la grafica de carte a plasticienilor Ilia Bogdesco, Eugen Taru, Iliana Ceaușu Pandele ș.a. Iar operatorul filmului, Ion Bolboceanu, a filmat operele acestor plasticieni în planuri cinematografice de durată ca să se reușească conștientizarea compoziției, cromaticii și a mesajului acestor lucrări cu menirea de a completa, de a anima opera crengiană.

În acest film, ca și în majoritatea filmelor regizorului Vlad Druc, sunt pronunțate tendințele spre compoziții mai complicate, spre conexiuni și asociații inedite dintre imagine și partitura muzicală, comentariul literar, efecte sonore, apropiindu-se astfel de structuri audiovizuale cu rezonanțe simfonice.

În filmul istorico-biografic „Ion Creangă” se evidențiază și o serie de tendințe eseistice, calitate specifică creației cinematografice a regizorului Vlad Druc, persistând și în alte filme *Firul viu; Goblen; Vai, sărmana turturic*⁵; *Cheamă-i, Doamne, înapoi* ș.a.

Se știe că eseul cinematografic, ca și cel literar, are o structură nonliniară, impunându-se printr-o formă liberă de expresie și de cunoaștere între știință și artă. Spre exemplu, la montarea materialelor atât de eterogene ca factură, ce au servit drept baza vizuală a filmului, regizorul s-a impus printr-o atitudine absolut liberă, individuală, refuzând orice canon...

Ca să vă puteți petrece timpul liber în lumina și Adevărul Picturii.

Așa cum mi-ați făcut odată portretul cu fața la stele, leul și țiganul”.

Disponibil: https://wikicro.icu/wiki/Henri_Rousseau (vizitat 21 iunie 2022).

Aceeași atitudine se observă din partea regizorului și la selecția și montarea în discursul său cinematografic a secvențelor din filmele de ficțiune, filmate în baza motivelor operei crengiene.

Pentru a păstra caracterul eseistic al filmului, regizorul Vlad Druc a evitat abuzul de secvențe din aceste filme existente.

În film, lipsit intenționat de „capete vorbitoare” despre fenomenul Ion Creangă, se evidențiază caracterul său autoreflexiv – o calitate semnificativă a eseului.

Astfel, toate acestea ne fac să afirmăm că acest film este un eseu istorico-biografic, dedicat creației și destinului lui Ion Creangă.

În final menționăm totuși un fapt, care a marcat într-un fel autorii filmului: cu regret, integritatea conceptuală și stilistică a debutului și a acordului final al filmului a fost parțial afectată din cauza introducerii forțate, la insistența cerberilor ideologiei regimului totalitar, a unor imagini și fraze textuale absolut străine respectivului discurs cinematografic, dar această operație n-a diminuat imaginea, nivelul artistic al filmului, caracterul său eseistic.

Și dacă eseul, conform menirii sale noționale, constituie un act de cunoaștere, afirmăm că autorii au reușit să facă față acestei condiții, remarcăm aici și nivelul artistic al filmului „Ion Creangă”, care, cu certitudine, va rezista la eroziunea timpului.

Date despre autor:

Dumitru Olărescu, doctor în studiul artelor, cercetător științific coordinator, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău.

E-mail: dumitru.olarescu@yahoo.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9651-536>

ACTORUL DE CINEMA ÎN IPOSTAZA IDEALURILOR ȘI VIRTUȚILOR „SUFLETULUI ANCESTRAL”

<https://doi.org/10.52603/sc21.04>

Ana-Maria PLĂMĂDEALĂ
Institutul Patrimoniului Cultural

The cinema actor in the hypostasis of ideals and virtues of the “ancestral soul”

The approach to the inner life of man by the seventh art through detail shots and foreground ones resulted in the “eye in eye” effect, as a result of which the viewer found his double, alleviating the desolate loneliness in the rush of galloping sociocultural metamorphoses of the 20th century. Thus, the enlightening mission of the seventh art was proliferated, which through the white screen, revealed to humanity the polychromatic palette of Earth’s human offspring.

Regarding the contribution of the Moldovan film to this domain, we note with satisfaction the widening of the anthropological range by launching a psycho-cultural type of an original parentage – the nostalgic hero. The actors Sandri Ion Șcurea and Serghei Lunchevici competed in this performance. Through their inspired roles, they managed to capitalize on the hierarchy of spiritual values of the nation, sealed in the vocation of transcendence and cosmicization, of the “thirst for eternity” (M. Eliade), the spiritualization of the tragic, the mioritic catharsis, the nostalgia of the heroic consecration, etc.

Keywords: cinema actor, eye-to-eye effect, Enlightenment mission, polychromatic palette, anthropological range.

Fenomenul nemaiîntâlnitei, în alte arte, cel al dezvoltării exhaustive a ființei umane se desfășoară prin operarea cu virtualitățile polisemantice ale limbajului cinematografic, conjugând surprinderea atât a manifestărilor concret vizuale ale personajului (mimica, gesticulația, portul), cât și a celor imaginativ-convenționale, ce se referă la temperamentul și constituția psihică.

Cu părere de rău, arta actorului, celui ce aduce viața personajului în prim-plan și de inspirația căruia depinde în mare succesul filmului, continuă să rămână un proces de la sine înțeles fără implicații în analiza profundelor constante antropologice și psihologice ale actorului de film, având în vedere contextul polifonic al fenomenului cinematografic. Or, existența actorului de cinema spre deosebire de actorul de teatru, care domină scena, este determinată de bogăția expresivității filmice: montajul, racursiul, ritmul, muzica, peisajul

etc., deci se manifestă în calitate de element deși primordial, dar dependent de alte procedee polifonice ale filmului.

Credem că de fapt avem de a face cu paradoxul paradoxurilor: deși actorul de teatru intră în comunicarea directă cu spectatorul, iar cel cinematografic prin intermediul ecranului, anume actorii, ce au îmbrățișat meseria în arta cinematografică au preluat misiunea socială și spirituală a unui erou mitologic și paradigmatic¹.

Identificarea transcendentă se datorește descoperirii de David Wark Griffith a prim și gros-planului cinematografic.

Inimaginabilă apropiere de viața interioară a omului prin efectul „ochi în ochi”, în urma căreia spectatorul își găsește dublul, atenuază singurătatea dezolantă în labirintul urbanistic al secolului XX.

În cartea „Mitul și filmul” am lansat concepția conform căreia categoria timpului cinematografic se înscrie în formula „acum și întotdeauna”, spre deosebire de „acum și aici” a celei teatrale. Toate acestea virtuți artistice noi au proliferat misiunea iluministă a celei de-a șaptea arte: dezvăluirea paletii paletei policromatice ai popoarelor lumii.

Contribuția impresionantă a filmului autohton la acest paragraf constă în lărgirea evantaiului antropologic al personajului cinematografic prin lansarea unui nou tip psihocultural de o filiație originară – eroul nostalgic².

În articolul dat ne vom concentra atenția asupra a doi actori, care au întruchipat cu o deosebită inspirație și pasiune eroul emblematic al neamului: Sandri Ion Șcurea și Serghei Lunchevici, ambii venind din scenă, primul în calitate de actor de teatru, cel de-al doilea în calitate de dirijor și interpret. Alegerea se explică și prin faptul că atât rolurile lui Sandri Ion Șcurea, cât și unicul rol al lui Serghei Lunchevici se înscriu perfect în ceea ce ține de un alt dat ființial – spiritualizarea tragicului.

Sandri Ion Șcurea, vine în cinematografia națională manifestându-și deja harul actoricesc în sfera improvizației și a burlescului pe scena celebrului Teatru *Luceafărul*. Anume în arta filmului se încropește cea de-a doua vocație a actorului: trăirea lirică de filiație romantică, ancorată în valențele creative ale spiritului visător. Acest fenomen este jalonat în filmul de debut al lui Emil Loteanu *Așteptați-ne în zori*, regizorul înscriind-ul pe protagonistul Mircea Lașcu în tagmă eroilor romantici pasionați de schimbarea lumii.

¹ A.-M. Plămădeală. *Mitul și filmul*. Chișinău: Epigraf, 2001, p. 27.

² C. Enachescu. Limitele persoanei și metamorfozele eroului // *Academica*. București, 1993, nr. 5, p. 4.

Mircea Lascu este, desigur, alter ego-ul lui Loteanu, exponentul de vârf al idealurilor sale romantice. Aici Loteanu se regăsește plenar și anume destinul acestui personaj devine centrul emoțional al filmului. Mircea Lascu, fost ofițer român, a venit în Basarabia, fiind ademenit de utopiile axate pe ideea apărării demnității umane. Chipul lui relevă spiritul rebel al unui veritabil erou romantic, care a cunoscut durerea dezamăgirilor și înfrângerilor, situându-se într-un dezacord tragic cu societatea în care a trăit. Făptura acestui erou întruchipează predestinarea jertfirii de sine, ochii lui emanând zbuciumul unui suflet rănit de discordanța între ideal și realitate. În acele vremuri (începutul anilor '60), conștiința istorică a cineaștilor nu ajunsese încă la adevărul că un asemenea personaj reprezintă, de fapt, un martir al unei tragice erori istorice.

Actorul Sandri Ion Șcurea prezintă o fire de o noblețe rară întrepătrunsă de un înalt elan spiritual al unui om care aspiră spre ideal, spre absolut. În secvența de apogeu, cea a morții eroului ochii lui Mircea Lascu, sfidând baionetele, se îndreaptă spre cer, spre viață. Această clipă de adio, când eroul contemplă cerul nemărginit, are o rezonanță filozofică. Tristețea și disperarea pe chipul lui se transformă în alura de reverie, de parcă el ar vedea pe veșnica boltă cerească o altă traiectorie a destinului său tragic. Mâinile lui tremurânde, ce îmbracă și dezbracă mânușile albe de cununie (vezi soluția mioritică), își găsesc, în sfârșit, liniștea. Suavul Mircea Lascu își privește moartea în față, fără să clipească. Protagonistul se situează, datorită jocului nuanțat și sobru în același timp, printre primii eroi ai revoluției de filiație intelectuală, semnalând o tragedie spirituală a multor reprezentați de această factură ai secolul XX seduși și abandonați de revoluția rusă.

Cel de al doilea rol emblematic – Mircea Scutaru, parcă al disloca personajul din *Așteptați-ne în zori*, absolvindu-l de execuție, în altă epocă istorică, măiestria actricească frapând prin modul în care flerul romantic se supune până la urma încorsetării de fermitatea voinței de a nu ceda realităților funeste ale vieții.

Dacă Mircea Lașcu a trăit în sublimul utopiei schimbării lumii, Mircea Scutaru cunoaște calvarul situației-limită când înțelege cu ce s-a soldat nechibzuința romantismului revoluționar. Numai în câteva secvențe pe chipul îndureratului președinte al Sovietului sătesc se ivește, doar pentru o clipă umbra zărilor incandescente ale reveriei încântătoare. Dialogul interior dintre două conștiințe rănite se soldează cu imperativul paradoxal: Mircea Lașcu moare cu sentimentul împlinirii rolului său uman, Mircea Scutaru rămâne în viață pentru abolirea catastrofei istorice, la care au contribuit și ei amândoi.

Or, comuniunea spirituală dintre Mircea Lașcu și Mircea Scutaru se observa din primele cadre ale apariției președintelui sovietului sătesc, cel de-al doilea Mircea fiind dislocat într-o epocă istorică și mai cruntă decât primul. Important este că el poartă aceeași mantie al unui romantic visător, sensibilitatea și noblețea situându-l în preajma eroului tragic, răstignit de cruzimile acerbei istorii, dar care are perspectiva de a reveni la noblețea rolului unui intelectual în istorie chiar și în cele mai crunte perioade întorcându-se la sinele milenar.

Mircea Scutaru, debarasându-se de haina străină a unui misionar, își sacrifică viața pentru a recurge la acțiunea eroică de a-și reîntoarce poporul la idealurile pângărite de invazia comunistă. Această temerară răsturnare de valori pune în fata actorului niște sarcini extrem de complexe: a-și reedifica atât propria persoană, dar și a-i călăuzi pe săteni pe noul drum al eliberării atât de fantomele prejudecăților arhaice, cât și de cele ale manipulărilor ideologice. Drumul paralel spre aceste două iluminări îi atribuie actorului Sandri Ion Șcurea imperativul operării cu valențele filozofice și estetice ale tragicului ancorat în sferile arhetipurilor naționale, sugestivitatea jocului actorului, care unește într-un tot întreg epoci și destine pentru care, este convins, poartă răspunderea, atinge una dintre culmile măiestriei din ambele sfere îmbrățișate de Sandri Ion Șcurea – teatrală și cinematografică.

Un dialog la fel de tensionat, chiar dramatic se produce dintre primul alter ego al lui Emil Loteanu – Mircea Lașcu cu cel de-al treilea – Antal din *O șatră urcă la cer*.

Nu pitorescul și dârzul Loico Zobar, ci nobilul blond devine în acest film un alter ego al lui Emil Loteanu, care pentru prima dată în *Șatra* este străfulgerat de presimțirea înfrângerii... Ion Sandri Șcurea devine un medium al celei mai tainice confesiuni a artistului, care pentru prima oară simte dogoarea unei flăcări năprasnice, ce se apropie ca o fatalitate de aripile visurilor sale călăuzitoare.

Este simptomatic și semnificativ că anume prin Sandri Ion Șcurea, cel ce a lansat în lume eroul emblematic al lui Emil Loteanu – incurabilul romantic având o pondere spirituală de excepție, – regizorul pune diagnosticul necruțător al declinului universului în filmul întrepătruns de fatalitatea premonițiilor, ce se vor adevăra peste un deceniu. Fenomenul S.I. Șcurea ține anume de îmbrățișarea celor două pattern-uri ale eroului nostalgic: contemplativitatea și rebeliunea romantică, spațiile ancestrale ale melancoliei și nostalgiei fiind sfărțecate de seninătatea catharsisului mioritic.

Se cunoaște că regizorul Emil Loteanu a riscat nu o dată să-și racoleze pentru rolurile centrale pe interpretele fără studii specialie. Ceea ce ține de partiturile eroilor, situația era de altă natură, deoarece ei erau supuși unei alte tratări psihologice, mult mai complexe și chiar critice. Referitor la interpretul lui Toma Alistar, personajul căruia regizorul își destăinuia cele mai profunde trăiri interioare, precum și cele mai încântătoare visuri, îngemănând în sine alter ego cu super ego, al doilea însemnând idolatrizarea mitului geniului popular.

După o perioadă de disperare cumplită regizorul și-a oprit căutările, înțelegând că numai Serghei Lunchevici răspunde exigentelor filmului, în joc fiind pus însuși succesul operei filmice confesionale. Nu reușea însă să-și reprime caracterul exploziv și o tacită rivalitate, lezând uneori amorul propriu și demnitatea profesionistă și umană a muzicianului de la Dumnezeu. Serghei Lunchevici, care-și recunoștea lipsa de experiență în sfera artei actoricești, suferea totuși cumplit că era tratat ca un neofit.

Oricât ar părea de paradoxal, această existență a lui Serghei Lunchevici la limită, în zodia disperării și unui imbold puternic de a părăsi imediat platoul de filmare, a acutizat simțul demnității profesionale, ceea ce a condus la o anumită îndârjire în lupta secretă pentru o confesiune paralelă din punct de vedere al unui continuator și promotor par excellence al geniului anonim. Ceva din profunzimile rarissimei intuiții a unui talent veritabil îi șoptea să rămână, să-l înfrunte pe regizorul în convingerea sa orgolioasă că doar el îl înțelege și îl simte din interior pe Toma Alistar. Acest act temerar, nedivulgat a fost până la urmă înțeles de regizorul ce s-a considerat un frate de suflet al tragicului lăutar, fără să-l mai accepte pe altcineva în spațiul sacru al pasiunii creației. Gelozia reciprocă a și provocat o confruntare care nu avea cum să fie curmată. În pofida acestui fapt, eurile spirituale fiind la fel de imense, Lunchevici a devenit și el coautorul confesiunii tragicului lăutar. Oare de ce Emil Loteanu nu s-a opus acestei intervenții, după părerea lui, absolut nejustificate? Sunt sigură că totuși aspirațiile Artistului Loteanu au eclipsat ambițiile Omului Loteanu.

Regizorul, deși nu voia să o declare, a simțit la nivel irațional că unui alt actor nu i-ar fi reușit să se pătrundă până la uitarea de sine de destinul personajului, trăind cu o intensitate maximă sentimentul tragic al existenței, propriu eroului spiritual al neamului. Prezența însuflețită a muzicianului, care prin îmblânzirea viorii călătorește în Timpul și Spațiul iubitului meleag, îi conferă filmului, cu aceeași pondere ca și cea a regizorului și compozitorului o mostră măreață a „supraviețuirii prin cultură”. Din primele clipe ale apariției lui Toma adult se percepe că Serghei Lunchevici interpretează nu un personaj, ci un erou cultural.

Am scris în mai multe rânduri despre structura monologică a filmului *Lăutarii*³, care se produce prin consonanța virtualităților cinematografice cu cele când atât muzica, cât și arta filmului se contopesc într-o simbioză estetică nepereche – ceea ce produce asupra spectatorului un impact nemaîntâlnit altădată.

Monologul cinematografic se deosebește, radical, de cel teatral, având în vedere punerea în mișcare a tuturor modalităților de expresie filmică: natura, muzica, montajul, racursiurile. Actorul de film este impus să devină în acest context polifonic o forță motrice, ce animă toate elementele constitutive. Altfel, contextul ar dezminți imediat existența nefirească a actorului. Serghei Lunchevici își demonstrează o altă ipostază a harului său artistic, într-un nou spațiu artistic – platoul de filmare, înconjurat de natura vie, nu de scenă, mișcarea camerei, succesiunea unghiurilor de filmare, partiturilor muzicale. Muzicianul era supus unui risc mare, ceea ce înțelegea deopotrivă atât regizorul, cât și Serghei Lunchevici. Totuși regizorul a înțeles necesitatea de a se sustrage în umbră, interpretul lui Toma Alistar, rămânând în centrul orchestrei, ca să-i devină o călăuză.

Arta monologului, după cum se știe, este cea mai complexă, dar și importantă pentru filmele din sfera neoromantismului, unde sufletul și spiritul sunt anume sferele supuse cunoașterii cinematografice. Deși în *Lăutarii* există câteva monologuri verbale, care dezvăluie frământările lui Toma Alistar, ele sunt doar o parte din țesătura aparte a monologului cinematografic, care se cristalizează preponderent prin posedarea artei tăcerii, când ochii, mâinile, buzele, corpul vorbesc de la sine și pot să spună mai mult decât cuvintele. Acesta vocație nativă, indispensabilă actorului de film, îl este hărăzită și lui Serghei Lunchevici, care a știut să-și înfrunte stângăciile inerente datorită adorației și incomensurabilei compasiuni, dar și dorului față de tagma artiștilor anonimi ce au cutrierat secole pentru mângâierea inimii năpăstuitului popor prin frumusețea răpitoare a muzicii nemuritoare.

Fenomenul rarism de a se ridica la înălțimea unui arhetip al mitului creației se raportează perfect inspiratului interpret al emblematicului rapsod al neamului Toma Alistar. Prezența lui este constitutivă pentru toate circuitele și dimensiunile ideatico-estetice ale faimosului film *Lăutarii*, ceea ce și adeverește concomitent atât valoarea artistică, dar și cea de factură identitară a peliculei, cât și autenticitatea și originalitatea temperamentului artistic de excepție care a fost Serghei Lunchevici nu numai în calitate de muzician, ci și în cea de

³ A.-M. Plămădeală. Personalitatea artistică a lui Eugen Doga la interferența muzicii cu filmul // *Eugen Doga compozitor, academician*. Chișinău: Știința, 2007, p. 114.

inegalabil actor de cinema. Așa-numitul „actor al unui singur rol”, –a reușit să înglobeze mirific manifestările perene ale „sufletului ancestral”.

Indubitabil, Serghei Lunchevici se asociază și el aidoma lui Eugen Doga capacității exclusive de a îmbrățișa ipostaza majoră de coautor. În concluzie, subliniem și reversul fenomenului: personalitatea irepetabilului muzician se dezvăluie în profunzimea identității etnoculturale la intersecția a două arte – cea muzicală și cea cinematografică, rolul lui Toma Alistar fiind cel visat de muzician în ipostază majoră de confesiune a Artistului neamului, ceea ce invocă un fenomen al gândirii și simțirii neamului la răscrucea tuturor orizonturilor filozofico-estetice mai rar întâlnit la alte etnii.

Or, actorul se deosebește de alții nu din cauza că este răsfățat de succesul bulversant și un interes aparte al publicului, ci, după ferma noastră convingere, spre deosebire de omul obișnuit, nu-și pune întrebarea sacramentală „de ce trăiesc doar o singură dată²”, fiind deținătorul vieților eroilor săi, care îl face să se simtă împlinit. Anume actorii adevărați au satisfacția inegalabilă de a răspunde la adagiul lui Socrate „cunoaște-te pe tine însuși”, fiindcă sinele se cunoaște doar prin retrăirea vieții și destinului altuia.

Deci am putea spune că în pofida profesiei istovitoare, el este o ființă aleasă, care călătorește în zonele enigmatice ale sufletului și spiritului uman întru a-i da glas. Actorul de cinema are în posesie mai multe posibilități artistice la intersecția realului cu oniricul, decât actorul de teatru, ceea ce îl ajută pe spectator să cunoască din interior originalitatea efigiei identitare a popoarelor din toată lumea. El este cel chemat să realizeze ceea ce celebrul romantic Mihail Lermontov a spus că este imposibil – „a povesti sufletul”, deținând o misiune nobilă de a-i aduce omenirii aminte că ea este opera de vârf a naturii, un adevăr care devine tot mai actual în necugetatul secol XXI.

Date despre autor:

Ana-Maria Plămădeală, doctor în studiul artelor, cercetător științific principal, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, Republica Moldova

E-mail: anamaria.plamadeala@mail.ru

ORCID: 0000-0002-5861-0624

DRAMATURGIA GENERAȚIEI 60-70 ÎN VIZIUNEA REGIZORALĂ A LUI ALEXANDRU COZUB

<https://doi.org/10.52603/sc21.05>

Ana GHILAȘ
Institutul Patrimoniului Cultural

Dramaturgy of the 60s-70s generation in the director Alexandru Cozub's vision

The article deals with the problem of the memory of the dramatic genre in the view of director Alexandru Cozub from “Mihai Eminescu” National Theater in Chisinau. The shows staged by the director based on the dramaturgical texts written in the 1960s-1970s and which were (and are) staged by this theater since 2010 serve as the object of the study. The purpose of the research lies in highlighting the new directorial visions on the texts by I. Druță and D. Matcovschi, depending on the social, theatrical, aesthetic context and the director's artistic vision. The comparative-historical method, that of theatrical historiography, as well as elements of psychoanalytical interpretation of the artistic discourse, constitute the methodological support of the investigation. We demonstrate that director A. Cozub artistically achieves cultural memory through a current look at national dramaturgy, thus revealing not only his artistic but also his personal identity, especially by emphasizing the valences of the proto-theatrical form, such as the chorus, and the diversification of musical forms in the stage actions. The show also contributes to shaping and reshaping the receiver's identity.

Keywords: director, theatrical discourse, identity dimension, cultural memory.

Creația artistică a regizorului Alexandru Cozub constituie punctul de pornire în abordarea relației text dramaturgic – viziune și identitate regizorală – discurs teatral, orientându-ne la textele dramaturgice semnate de generația de creație șaizecistă, în special în anii 1960-1970. Problemele stringente ale societății și ale individualității în această perioadă, revenirea la forme artistice clasice ale discursului dramaturgic, dar și la tehnici prototeatrale (protoscenice) în realizarea scenică a acestuia sunt aspecte asupra cărora vom stăruii în articol. Ne referim la spectacole montate după textele dramaturgice ale lui Ion Druță și Dumitru Matcovschi, scrise în diferite perioade – „Cântec de leagăn pentru bunici” (1973), „Pomul vieții” (1977) de D. Matcovschi, „Casa mare” (1959) de I. Druță, toate realizate în viziunea artistică a regizorului Alexandru Cozub.

Activitatea sa la Teatrul Național „Mihai Eminescu” începe din anul 2007, în calitate de director artistic, apoi – prim-regizor al teatrului, după ce a activat în calitate de actor și regizor la Teatrul „Eugène Ionesco”, împreună cu echipa, colegii absolvenți ai Școlii Superioare de Artă Teatrală „B.V. Șciukin” din Moscova (1993). Printre spectacolele montate de A. Cozub menționăm „Medeea maghiara” de Arpad Gonz, „Anonimul Venețian” de Giuseppe Berto, „Polul Sud” de Manfred Carge, „Unchiul Vanea” de A.P. Cehov, „Cui i-e frică de Virginia Woolf?” de E. Albee, „Zgomote din culise” de Michael Frayn, „Familia TOT” de dramaturgul maghiar István Örkény ș.a. Despre ultimul spectacol, regizorul spunea la premieră că acest discurs teatral este, ca gen, „o tragicomedie, în care se întâmplă lucruri grave. E o poveste despre natura schimbătoare a omului, de transformare a caracterului în niște condiții de frică pentru a sluji orbește unui nebun ajuns la putere”.

Din aceste aprecieri și dezvoltări ale regizorului se evidențiază, de fapt, unele aspecte ale viziunii sale artistice privind problemele, temele ce îi suscită atenția și asupra cărora insistă prin intermediul anumitor forme artistice: prezența corului ca personaj, îmbinarea epicului cu liricul în structura discursului teatral, rolul distinct al muzicii în acțiunea scenică ș.a. Prin asemenea particularități ale stilului său regizoral se deosebesc spectacolele create în baza dramaturgiei lui Ion Druță și Dumitru Matcovschi, în comparație cu alte montări ale textelor acestor autori, realizate anterior pe scena aceluiași teatru.

În spectacolul „Casa mare” de Ion Druță (premiera a avut loc la 27, 28 aprilie 2016), Vecina binevoitoare, Vecina obiectivă, Vecina răuvoitoare acționează ca și corul – împreună, ca personaj colectiv, dar, în același timp, fiecare membru al corului (vecină) își exprimă punctul de vedere diferit asupra faptelor, evenimentelor sau preia opinia celeilalte. Se manifestă în acest mod o trecere de la modelul antic al corului, care, în accepția lui Aristotel, trebuia să aibă funcția unui personaj unic și să amplifice impresia spectatorului (prin participarea corului la acțiune).

Opunerea structurală actorului de către cor, pe de o parte, și publicului, pe de altă parte, evidențiază rolul de intermediere între protagonist și spectator. Și dacă coriștii nu se individualizau ca personaje scenice (în tragedia antică se indica starea socială a lor: „femei din Corint”, „roabe,” „bătrâni din Arghos” ș.a.), vecinele din drama „Casa mare” sunt individualizate prin vestimentație, prin expunerea propriei opinii și, uneori, prin preluarea opiniilor celorlalte două, realizând astfel o răsturnare de valori, rămânând un personaj colectiv și, în același timp, individualizat prin exprimarea tipului psihologic și a caracterului

fiecăreia. Aceste aspecte sunt reliefate convingător, în opinia noastră, în discursul teatral regizat de Alexandru Cozub.

Având deci funcția de exprimare a diversității opiniilor față de evenimente și fapte, corul îndeplinește și funcție narativă, el mișcă acțiunea dramatică, relevând aspecte morale și sociale. Vecinele vin în casa Vasiluței, chiar și când ea lipsește și povestesc ce s-a întâmplat în familia acesteia, comentează în mod diferit schimbările din casa ei ș.a.

Un alt exemplu este și scena citirii psalmilor, care accentuează mai multe aspecte ale acțiunii dramatice: creează o atmosferă elegiacă, sugerează incertitudinea, zbuciumul sufletesc al personajelor principale Vasiluța și Păvălache, pregătește trecerea la atmosfera acțiunii ulterioare. Lectura psalmului 68 despre omul ajuns la zile grele și reacția, atitudinea celor trei vecine constituie o scenă din spectacol, ce îmbină funcția de comunicare și cea de apreciere a personajului de către cor – cu relevarea specificului național prin tipologia unui personaj des întâlnit în imaginarul artistic drușian – gura lumii, satul – o metamorfoză a corului antic. Toate aceste aspecte sunt realizate scenic în mod convingător de actorii Vitalie Rusu și actrițele Cornelia Maros-Suveică, Olga Guțu și Ana Tcacenco, Mihaela Damian-Ostric. Menționăm că pentru montarea scenică a dramei „Casa mare” de Ion Druță, regizorul a primit premiul UNITEM „Valeriu Cupcea”, spectacolul fiind jucat și în prezent.

În ce privește corul ca personaj, Alexandru Cozub îl prezintă ca actant al acțiunii scenice încă în spectacolul „Pomul vieții” de Dumitru Matcovschi, a cărui premieră a avut loc la 24 noiembrie 2010. Aici corul este adus în acțiune de regizor, în sensul că în textul dramaturgic acest personaj este prezent doar ca unul extrascenic, despre care se vorbește doar în didascalii sau în replicile personajelor: „Noi ne ducem la cor, la repetiție” sau „de la Nistru se auzea cântând corul”.

În discursul teatral al lui Cozub, corul se prezintă în acest spectacol ca o imagine multicoloră, format din oameni de diferite vârste, chinuiți după o zi de muncă, care prezintă cartea de vizită a spectacolului și creează o atmosferă construită, se pare la început, pe toposul *lumii ca spectacol*, dar, în realitate spectatorul va urmări o acțiune construită pe toposul *lumii răsturnate, al lumii pe dos*¹. Tododată, el conduce acțiunea, exprimă opinii, fiind și portavoce a regizorului care expune sensul conceptului său în felul următor: „Da, așa a fost conceput [rolul corului în spectacol – *n.n.*]. Cine sunt oamenii din acest sat? Cine i-a nenorocit? De ce a ajuns Elena în starea în care a ajuns? În afară de

¹ Cf.: Ana Ghilas. *Discursul teatral – între text și contexte*. Chișinău: Editura Lexon Prim, 2017, p. 108-126.

Nichita, restul sunt niște handicapați. Ca și Maria din „Cântec de leagăn pentru bunici”. Toate personajele sunt distorsionate. Este un sat care-i nenorocește pe oameni. Gura lumii... Iată ce-i important pentru acești oameni! (...) Corul semnifică lumea care umilește Duda sau, dacă vrei, țara noastră, în care s-a creat această atmosferă. E pronunțată și se resimte și azi. (...) Un fel de fericire de a te „bate” și apoi de a te „plânge” cu durere”².

În acest sens, menționăm rolul mizanscenei în care Elena este bătută de femeile din sat și apoi legată de butoi. Stările femeilor (corul) sunt bine reliefate printr-o ură comună față de Elena. În adevăr se simte bucuria dezlănțuirii unei plăceri de a face rău, de a face spectacol din atitudinea lor față de o femeie neputincioasă. Parcă ar fi satul/corul care are grijă de bunul nume al colectivității și de aceea o ceartă pe Elena, care bea și face de rușine familia și satul. Dar se simte treptat cum apare plăcerea masei de a umili, de a ordona, de a conduce. Scena este realizată foarte bine în plan psihologic, este una dinamică, „învolburată”, așa spune, pentru că nu prinzi bine cu privirea și cu urechea iureșul vertiginos al mișcărilor și vociferărilor lor. Paradoxal și tragic, scena este acompaniată de cântecul „Sărut, femeie, mâna ta”. De fapt, imaginea generală a scenei transmite ideea de rău ce persistă în lume.

Regizorul a actualizat textul lui D. Matcovschi, a accentuat elementele acțiunii dramatice care demonstrează că lumea este un teatru al răsului-plânsului nu doar prin rolul important ce îi revine corului, ci și prin semnificațiile cântecelor „Sfântă ni-i casa” și „Sărut, femeie, mâna ta”. Pe versuri de D. Matcovschi și muzica de Ion Aldea-Teodorovici, aceste cântece, interpretate de compozitor în spectacolele regizorului Veniamin Apostol în anii 1980, aveau semnificații lirice și etnice totodată, ele afirmă necesitatea întoarcerii la „pragul cel tare de piatră” al casei părintești ca simbol al neamului, al memoriei lui. Iar semnificațiile elegiace, dramatice din cel de-al doilea cântec sună dureros, are implicații dramatice și tragice în spectacolul lui Alexandru Cozub, mai ales începând cu anii 2000. Dar și parodie pare a fi cântecul „Sărut, femeie, mâna ta” când este bătută Elena, amintindu-ne și de realități dure: plecarea femeilor peste hotare în acele timpuri. Subtextul cântecelor devine acum mai amplu, cu multiple semnificații: unde e casa, unde e femeia, în ce țară câștigă ea banul acum? Unde se pierde poezia vieții? Ce se întâmplă cu omul, cu familia, cu societatea? Este impactul spectacolului sau al unor scene concrete asupra spectatorului din acea perioadă a premierei – anul 2010, dar și în prezent, când se mai joacă spectacolul.

² *Teatrul lui Dumitru Matcovschi. Culegere de articole, cronici și interviuri.* Conceptul și selecția materialelor: Larisa Ungureanu. Chișinău: UNITEM, 2015, p. 75.

Astfel, atât mizanscenele, cât și celelalte elemente ale teatralității contribuie la transmiterea unui mesaj moral amplu. Partitura muzicală realizată prin aceste cântece demonstrează, de fapt, surzenia sufletească, închiderea omului în sine, nedorința de a-și cunoaște aproapele, discursul muzical căpătând accente de grotesc, ironie, sarcasm.

O altă particularitate a viziunii artistice a lui Alezandru Cozub, ce reflectă foarte bine identitatea sa personală, dar și cea regizorală, este faptul că artistul propune imagini, scene cu valențe psihanalitice, realizate scenografic din lumini și umbre, clarobscur (scenografia Boris Golea) și, iarăși, prin introducerea unui personaj lipsă în acțiunea din textul autorului. Aici e vorba de Ana (actrița Olga Guțu), prima și unica dragoste a lui Nichita, fiul invalid (actorul Ghenadie Gâlcă). El vorbește cu Ana în reveriile sale, îi simte prezența, suflul ei, o aude și o dorește, dar ea este lipsă. Imaginea cireșelor, bucuriile copilăriei, ale primei dragoste converg într-o scenă dinamică, cu irizări elegiace, ce creează o atmosferă nostalgică și transmite ideea fericirii copilăriei, a candorii primei iubiri. Însă un specific al viziunii lui A. Cozub este că, de fiecare dată, personajului îi este dat să înțeleagă că realitatea este mai puternică și îl coboară, îl aruncă în proza vieții și a neînțelegerii celor apropiați. Astfel, Ana devine, în cele din urmă, ideea de dragoste respinsă, o fantasmă a iubirii. Nichita exprimă prin sine credință, înțelegere, neîmpăcare cu soarta și, în același timp, împăcare cu ea, înțelegând, în cele din urmă, că Ana nu va mai veni, nu va mai fi. De aceea și spune el, dedublându-se: „Nu mai sunt Nichita. Nu te pot striga...”.

În sens psihanalitic, este foarte clară puterea lui *anima* în structura psihică a personajului. După C.G. Jung, *anima* corespunde aspectului feminin (refulat) al inconștientului bărbatului, precum *animus* este aspectul masculin al inconștientului feminin. *Arhetipul mamei* este realizat în sufletul fiecărui copil prin „contiguitatea” acelei femei în grija căreia se află copilul. Comportamentul și însușirile personale similare ale oricărei altei femei sunt percepute de copil drept înțelegerea a ceea ce numim „mamă”. Mai apoi arhetipul devine activ în sufletul individual al copilului sub forma complexului matern³. În discursul teatral, personajul, Nichita este apărat de Femeie: îl vizitează Cristina (actrița Angela Ciobanu), care îl iubește în taină și pare că ar fi în stare să rămână cu el întreaga viață; mama e cea pentru care el este tot ce are ea mai sfânt pe lume și feciorul o înțelege, o susține moral; Ana, dragostea lui, e undeva aproape, doar

³ Cf. Carl Gustav Jung. *Opere complete*. În 10 volume. I. *Arhetipurile și inconștientul colectiv*. Traducere din limba germană de Dana Versecu, Vasile Dem. Zamfirescu. București: Editura Trei, 2003, p. 85-95.

în reverii. Astfel că sub aura celor trei femei trăiește Nichita. Iar spre finalul acțiunii, pe fundalul veseliei din casă, în prim-plan, mama și feciorul stau cuprinși, nedespărțiți, creând/sugerând, sculptural, o imagine a durerii înăbușite.

În concluzii menționăm că, prin revenirea la generațiile de creație 60-70, regizorul Alexandru Cozub demonstrează vizunea artistică și identitatea sa prin amplificarea și actualizarea semnificațiilor corului (în diferite ipostaze), ce realizează legătura dintre scene, relevă stările, emoțiile personajelor, apreciază acțiunile lor, dar și prin crearea scenelor cu valențe psihanalitice, un rol important revenindu-i semnificațiilor luminilor și formelor muzicale (cântece, instrumente muzicale). Referindu-ne la receptor, la spectatori, se confirmă faptul că discursul teatral devine un aspect al memoriei culturale.

Date despre autor:

Ana Ghilaș, doctor în filologie, cercetător științific coordonator, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, Republica Moldova

E-mail: ana_ghilas@yahoo.com

ORCID: 0000-0002-5440-660X

ACTIVITATEA REGIZORULUI VICTOR GHERLAC

<https://doi.org/10.52603/sc21.06>

Dr. Elfrida COROLIOVA
Institutul Patrimoniului Cultural

Director Victor Gherlac's activity

The shows staged by Victor Gherlac in 1940-1950 corresponded to their time. In the *Ștefan Bâtcă* show, staged just before the outbreak of the war, the foreboding of the war felt. On the eve of Victory Day, the premiere of the spectacular musical comedy *One Night in May* took place. The show *Under the Chestnuts in Prague*, staged in the first post-war years, reflected the contrasting visions relevant at the time. The show *The Outlaws* staged the struggle of the people against the oppressors (which oppressors?) in 1949. In 1950, in the romantic entertainment of the operetta *Trembita*, people's hopes for a new, happy life could be felt. Victor Gherlac is the director of several shows, among which it is worth mentioning: the fairy tale *The Enchanted Mace*, the musical comedies *Mărioara's Happiness* and *Ileana'Carpet*, the musical-choreographic enchantment, the satire *Sânziana and Pepelea*, the musical drama *The Turbulent Danube*, the poetic musical-choreographic show *Ovidiu*, the psychological musical show *The man and the wolf*, the dramatic show *For the family home, Mother-in-law with three daughters-in-law*, permeated by the inner musicality of Moldovan folk art filled with Moldovan folk melodies, songs, dances.

Keywords: show, dramatic show, fairy show, musical drama, Victor Gherlac

Victor Gherlac a debutat în regie cu spectacolul *Ștefan Bâtcă* de Lev Barschi pe muzică de David Gherșfeld. Spectacolul a reprodus evenimentele răscoalelor țărănești din 1905-1907 din Basarabia. Rolul lui Ștefan Bâtcă a fost interpretat de Eugen Ureche. Tânărul actor a reușit să creeze chipul unui erou național, puternic, curajos, pregătit pentru sacrificiu în numele unei idei înalte – lupta pentru libertate. Cântecul și dansurile populare au fost împletite organic în spectacol. Premiera spectacolului a avut loc în iunie 1941, chiar înainte de începerea războiului. Spectacolul a fost pus în scenă cu mare succes de mai multe ori la Tiraspol și Bălți. Au intenționat să deschidă un nou sezon. Dar a început războiul. În mod inexplicabil, spectacolul părea să îngroașe presimțirea războiului, disponibilitatea oamenilor de a lupta și de a câștiga. În spectacolul *Ștefan Bâtcă* a existat o contopire organică a identităților națională, civică și culturală.

În ajunul Zilei Victoriei, la 6 mai, în regia lui Victor Gherlac, a avut loc premiera spectaculoasei comedii muzicale *O noapte de mai* după nuvela lui Nikolai Gogol. Baza spectacolului au constituit-o muzica corală pătrunsă de motive folclorice, ritmurile de dans a lui Nikolai Lîsenko, dansurile populare impresionante și scenele de balet. Jocul actorilor, plin de optimism, a transmis publicului emoții intense. În orașul distrus de război, oamenii trăiau cu speranța unei victorii rapide, cu visul de a se reveni la o viață pașnică. Un spectacol fantastic în care miracolele sunt înlocuite de realitate. Într-un stil plin de umor popular, intrigile răutăcioase sunt luate peste picior și sunt pedepsite, iar binele triumfă asupra răului. Comedia muzicală *O noapte de mai* a reflectat, în mod identic și complet, sfera spirituală și atmosfera emoțională a societății moldovenești din primii ani postbelici.

În 1947, Victor Gherlac montează spectacolul *Sub castanii din Praga* de Konstantin Simonov. Spectacolul era dedicat temei războiului, care încă rezona cu durerea rămasă în inimile oamenilor. Acțiunea spectacolului derulează în Praga în ultimele zile ale războiului și în primele zile de pace după eliberarea orașului de către armata sovietică. În centrul spectacolului se află un doctor în medicină, savant, copiii săi – fiul Ștefan, care a plecat în primele zile ale războiului în armata rusă, și fiica Bojena, care a scăpat dintr-un lagăr de concentrare, în care a fost bătăută pentru o palmă dată unui ofițer german, și vechii prieteni ai lui Ștefan, care regretă viața burgheză de altădată, așteptând cu teamă schimbarea socială. În spectacol, viziunile profunde și contrastante despre lume care-și dezvăluiau esența erau alarmante. Chiril Știrbu în rolul poetului antifascist Boguslav Tihii, Eugen Ureche în rolul colonelului armatei sovietice Petrov și alți actori, cu toată plenitudinea emoțională corespunzătoare personajelor, au transmis spectatorului relevanța publicistică a piesei.

În 1949, Victor Gherlac realizează o nouă montare a spectacolului *Haiducii*. Divizarea clară a eroilor în pozitivi și negativi a servit drept bază pentru lupta oamenilor de rând împotriva opresorilor. Eroii pozitivi – ciobanul Toader, logodnica sa Floricica, mama lui Toader, Ianku, atamanul haiducilor, țiganca Saftica s-au remarcat prin noblețe și demnitate umană. În contrast, eroii negativi despotul Costache și crâșmarul trădător erau înzestrați cu trăsături de fire insidioase și haine. Dansurile haiducilor în montarea lui Nikolai Kolokolnikov au fost revelația spectacolului, dansurile moldovenești și cele orientale au fost prezentate într-o manieră academică de interpretare, precizia mișcărilor și completitudinea ipostazelor au influențat și scenele de pantomimă. Drept rezultat, spectacolul a dobândit monumentalitatea întruchipării plastice a

temei eroice. *Haiducii* s-a bucurat de un mare succes nu numai în Moldova, ci și în alte republici ale fostei Uniuni Sovietice.

Succesul lui Victor Gherlac și al întregii trupe a teatrului a fost montarea în 1950 a operetei *Trembita* de Iuri Miliutin, pe un text de Vladimir Mass și Mihail Cervinski. A captivat spectatorii cu caractere colorate, excentricitate, bufonadă, cascadă, umor, dansuri. O impresie de neuitat au produs Chiril Știrbu în rolul lui Susic, Eugeniu Ureche – în rolul lui Atanas. În distracția romanțată a operetei se resimțea spiritul vremurilor, speranța oamenilor pentru o viață nouă, fericită. Apropiate publicului moldovenesc erau, de asemenea, muzica, cântecele bazate pe melodii populare, dansurile huțulca, care au devenit baza identității culturale a operetei „Trembita” de-a lungul anilor 1950. Succesul spectacolului „Trembita” a fost asigurat de combinarea organică a identității civice și culturale.

În 1951, Victor Gherlac montează spectacolul *Buzduganul fermecat* de Liviu Deleanu pe muzica lui Ștefan Neaga și Semion Zlatov, în coregrafia lui Nikolai Kolokolnikov. Scris sub formă de versuri, basmul *Buzduganul fermecat* a prins viață pe fundalul decorurilor pitorești colorate ale lui Anatoli Șubin. Suferințele oamenilor subjugăți de zmeul hain erau întruchipate în dansul femeilor-roabe. În dansul clasic înviau fete și băieți, prefăcuți în flori de zmeul cu șapte capete. Prin mijloacele expresive, se apropia de spectacolul de balet *Valea fermecată a florilor*. Spectacolul a avut un mare succes în rândul spectatorilor.

La sfârșitul anului 1951, pe afișul teatrului, în regia lui Victor Gherlac, a apărut prima comedie muzicală moldovenească *Fericirea Mărioarei*, de Leonid Corneanu și poetul Eugen Gherken, pe muzica lui Eugen Coca și Klimentii Beș, în coregrafia lui Nikolai Kolokolnikov. În ciuda artificialității subiectului și personajelor schematice, spectatorii au văzut un spectacol strălucit. În decorurile pitorești ale lui Constantin Lodzeiski și Anatoli Șubin apăreau imagini ale naturii moldave, grădini înfloritoare și podgorii. Frumusețea costumelor populare sublinia frumusețea sufletelor eroilor.

Spectacolul *Fericirea Mărioarei* s-a bucurat de succes nu numai în Moldova, ci și în alte republici ex-sovietice. Succesul spectacolului se datorează identității sale naționale, civice și culturale.

Către a 20-a aniversare a teatrului, în 1953, Victor Gherlac a pregătit o nouă comedie muzicală – *Covorul Ilenei* de Leonid Corneanu pe muzica lui Boris Avetisov. Schematismul mișcărilor de subiect ale piesei reînvia în spectacol prin dansuri și cântece. La Șezătoare, fetele împleteau brâuri și apoi le dăruiau iubiților. Dansul *Hora* a reprodus grațios și solemn desene bizare într-un

covor mare pitoresc țesut pentru zestrea Ilenei. Dansurile s-au încadrat organic în atmosfera vieții cotidiene, descrisă de artistul Anatoli Șubin, simbolizând în același timp munca creativă. Bucuria din ultimul act personifica bucuria vieții.

În noiembrie 1955, Victor Gherlac montează spectacolul *Dragostea Anei Berezko* de Vladimir Pistolenko, în care conflictul dintre viața spirituală a unei persoane și egoismul filistin devine baza dramei de viață a Anei Berezko.

În 1956, a avut loc premiera spectacolului *Omul și lupul* de Anhela Ghimer. Artistul Anatoli Șubin a dramatizat etnografic peisajele autentice și interioare ale unui conac moșieresc spaniol de la sfârșitul secolului al XIX-lea. Munții văzuți în depărtare personificau spațiul de locuit al ciobanului Manelik, interpretat de Petru Baracci. Coborând din munți la cererea moșierului Sebastian, a fost uimit să vadă un număr imens de oameni diferiți. El a salutat fericit propunerea neașteptată de a se căsători cu frumoasa Marta (Domnica Darienco). Manelik nu bănuia că aceasta era doar mișcarea vicleană a lui Sebastian. Trebuia să-i convingă pe ceilalți printr-o nuntă fastuoasă că fosta sa amantă Marta nu mai locuiește în casa lui și este liber să se căsătorească cu o mireasă bogată. Dar nici pe Marta nu avea de gând să o părăsească, sperând că „copilul naturii”, munteanul sălbatic, nu va ghici legăturile secrete cu soția sa. Când Manelik a aflat adevărul, era gata să o omoare pe Marta pentru complicitate în înșelăciune. Dar Marta, care până nu demult îl disprețuia pe Manelik, a început să vadă în el o persoană demnă de dragostea ei. Acest lucru a provocat furia lui Sebastian și el decide să-l omoare pe Manelik. Dar Manelik câștigă lupta. Cu toate acestea, în final, când administratorul moșiei lui Sebastian Mozen întreabă: „Cine l-a ucis?”, el aude răspunsul țăranilor: „L-am ucis cu toții”. În lupta inegală dintre bine și rău, binele a triumfat.

Întregul spectacol a fost saturat de muzica lui Boris Mokrousov, interpretată de orchestra dirijată de Aleksandr Kamenetki, care a determinat în mare măsură intonațiile plastice ale întregii acțiuni teatrale. Depărtarea munților, din care a coborât Manelik, a „sunat” în vocea fermecătoare a cântărețului de operă Andrei Fomenko. Sinceritatea spirituală atractivă, puritatea, frumusețea lui Manelik au fost dezvăluite prin melodiile interpretate la chitară în momentele de cea mai mare tensiune, când cuvintele nu mai puteau exprima emoția. Cânta și Marta. Cântecele ei înainte de nuntă, însoțit de corul și dansul fetelor (coregrafele Liudmila Voskresenskaia și Aleksandr Bihman) au produs o impresie uriașă. Spectacolul s-a bucurat de apreciere nu numai la Chișinău, ci și în alte orașe din fosta Uniune Sovietică, precum și în România, unde teatrul a plecat în turneu. Nivelul înalt artistic al spectacolului *Omul și*

lupul, impactul său profund emoțional-psihologic, sociocultural au găsit un ecou viu în inimile spectatorilor.

În martie 1956, a avut loc premiera spectacolului *Sânziana și Pepelea* de Vasile Alecsandri. Victor Gherlac l-a interpretat în genul feeriei satirice, pe muzica compozitorului român Ion Vasilescu. Și în acest spectacol, muzica a jucat un rol important. Ea a determinat aspectul intonațional-plastic al acțiunii teatrale. Interpreții rolului lui Pepelea au fost actori-cântăreți, la început Adic Badaș, apoi Vladimir Cocoș, care posedă o voce de cântăreț de operă, fapt ce a permis extinderea partidei vocale. Acompaniamentul orchestral al recitativelor *Sânzianei* (Ecaterina Cazimirova) și *Pepelea* au dat imaginilor lor tridimensionalitate, relevând în ea armonia frumuseții spirituale a eroilor din povești.

Decorurile lui Anatoli Șubin au transportat spectatorii în lumea fanteziei, revărsându-se în culori și efecte de lumină, nemaivăzute în Moldova. Personaje satirice, grotești și comice s-au încadrat organic în scenele „reale” ale lumii de basm.

În ianuarie 1957, el montează *Pentru căminul familial*. Pentru a aprofunda și dezvolta temele principale ale spectacolului, el a introdus în scenariu un personaj din partea autorului, al cărui rol a fost încredințat lui Valeriu Cupcea.

În centrul spectacolului se află drama emoțională a unei femei tinere, frumoase, foarte educate, Anel (Domnica Darienco), care de dragul iubirii s-a despărțit de familia sa bogată și nobilă. După ce s-a căsătorit cu un ofițer militar, dar nu prea bogat, căpitanul Angarovici (Mefodie Apostolov), s-a condamnat pe sine și pe cei doi copii ai săi la o viață săracă neobișnuită pentru ea. Pentru a-și îmbunătăți situația financiară, ea devine complice la vânzarea fetelor tinere într-un harem. Soțul, care s-a întors din război cinci ani mai târziu, nu a putut să creadă mult timp în cele întâmplate. Pe prietenul său Redlih (Chiril Știrbu), care a încercat să-i deschidă ochii la ceea ce se întâmpla în casa lui, el l-a considerat un calomniator.

În pofida întregului dramatism și deznodământului tragic (Anel moare), „Spectacolul *Pentru căminul familial* nu lasă o amărăciune în suflet. A fost un spectacol despre eroii minunați ai lui I. Franco. „Chiar și condițiile cumplite în care se află, a remarcat jurnalistul teatral V. Subbotin, nu sunt în stare să șteargă din ei acel ceva măreț, uman, care este esența lor”¹.

În aprilie 1957, Victor Gherlac montează spectacolul *Păsăruici nezburătoare* de Rahmila Portnoi, în care, spre deosebire de *Cântecul*

¹ В. Субботин. Зрелое мастерство // Советская Молдавия, 1957, 28 апреля.

Lăpușniței, Victor Gherlac a renunțat la muzică și dans. Leonid Cemortan a văzut conflictul piesei *Păsăruici nezburătoare* ca „un conflict etic inspirat din realitatea contemporană, legat de tendința unor lucrători spre formalism și mistificare, când neajunsurile din lucru sunt acoperite cu cifre umflate și hârtii bine ticluite”. Criticul descrie în detaliu imaginile lui Bulican, președintele sovietului sătesc (T. Gruzin), a soției sale Daria (T. Șaeva-Gherlac), a lui Triboi, directorul școlii (C. Constantinov), a lui Șaraga, învățătorul școlii (I. Leveanu), a Galei, șefa clubului și învățătoare în școală (C. Târțău), a Eugeniei, o tânără învățătoare, comsomolistă, care îi demasca pe carieriști și înșelători (L. Lelis-Pankovskaia), a lui Nicolai, un tânăr învățător de școală îndrăgostit de Eugenia (V. Cupcea) și ale altora². Cu toate acestea, în pofida interesantei activități de actorie, a fost foarte apreciată de critici³. *Păsăruici nezburătoare* a fost primit cu răceală de public și nu a durat mult în repertoriu.

În decembrie 1957 Victor Gherlac împreună cu Valeriu Cupcea montează spectacolul după înscenarea de către George Vasilescu a poveștii lui Ion Creangă *Soacra cu trei nurori*. Spre deosebire de *Sânziana și Pepelea*, în acest spectacol nu au fost incluse nici muzică, nici dansuri, cu excepția câtorva cântece și dansuri auxiliare. „Unii critici și-au exprimat chiar nedumerirea, că deși teatrul își zice muzical-dramatic, de-a lungul acțiunii n-au fost incluse decât câteva cântece, și acelea doar fredonate...”, scria Leonid Cemortan⁴. În opinia teatrologului „Acești critici nu țineau seama de faptul că un bogat ornament muzical-coregrafic în acest spectacol, realizat în cheia stilistică data, ar fi apărut ca un corp străin, care putea să știrbească integritatea lui artistică”⁵.

În viziunea teatrologului Iuri Rîbakov, *spectacolul Soacra cu trei nurori* a coincis în mare măsură cu caracteristica făcută de Leonid Cemortan. „Nu sunt multe cântece și dansuri în acest spectacol. Dar cu toate acestea, el este muzical. Acest sentiment provine din faptul cât de liberi sunt interpreții, cum muzicienii buni simt ritmul scenei, cum se simt unul pe altul, deși, aparent, acest lucru nu a fost menționat în mod specific la repetiții. Pur și simplu, aceasta este în sângele artei naționale. În teatrul moldovenesc, legătura cu arta populară este evidentă – anume acest fapt conferă spectacolelor sale muzicalitate, expresivitate, amploare”⁶.

Rolul bătrânei văduve despotice Aftinia, care i-a ținut pe cei trei fii și soțiile lor într-o ascultare incontestabilă, a fost jucat de două actrițe – Domnica

² L. Cemortan. *Prietenul nostru teatrul*. Chișinău, 1983, pp. 94-97.

³ B. Subbotin. Un spectacol bun // *Colhoznicul Moldovei*, 1957, 11 mai.

⁴ L. Cemortan. Op. cit., p. 112.

⁵ Ibidem.

⁶ Ю. Рыбаков. Два спектакля в Молдавии // *Днестр*, 1959, № 12, с. 147.

Darienco și Valentina Sadovskaia. „Amândouă interpretele erau fără doar și poate acceptabile, deși puteau fi sesizate și anumite deosebiri în ce privește modul de a plasticiza acest chip. Dacă D. Darienco tindea mai ales spre un joc scenic apropiat de trăirea dramatică, V. Sadovskaia presta un joc mai suculent, cu un element de ușoare șarje și oarecare detașare de personaj”, scria Leonid Cemortan⁷.

O descriere destul de detaliată a chipului Aftiniei, creată de D. Darienco, îi aparține jurnalistului teatral Alexandru Cândea în revista *Nistru*⁸. Despre trăsăturile caracteristice ale Aftiniei V. Sadovskaia scrie Valentina Rîjova în revista rusească *Teamp*⁹. În pofida tuturor diferențelor, ambele actrițe s-au înscris organic în viața cotidiană cu realități etnografice moldovenești recunoscute în soluția figurativă a artistului Constantin Lodzei. „Întregul spectacol *Soacra cu trei nurori* este luminat de soarele strălucitor și cald al Moldovei. Lumina cade asupra tuturor”, scria criticul de teatru Aleksandr Dunaev¹⁰.

În aprilie 1958, Victor Gherlac prezintă spectatorilor *Dunărea zbuciumată* de Emilian Bucov pe muzica lui Valeriu Poleacov și Alexei Stârcea și dansuri puse în scenă de Nikolai Kolokolnikov. Acțiunea spectacolului se derulează într-un sat de pescari din delta Dunării, a cărui natură pitorească a fost reprodusă în decoruri stilizate de artistul Nikolai Alentiev. Povestea despre răscoala populară condusă de Radu Lăstun, despre moartea sa tragică, dragostea lui față de Mița, fiica dușmanului său Țugui, a fost transmisă într-o fuziune organică dintre cuvânt, cântec și dans.

Chipul lui Radu-Lăstun, creată de Petru Baracci, l-a atras pe Alexandru Cândea cu caracterul său, înzestrat cu îndrăzneală, curaj, „capacitatea de a se sacrifica de dragul tovarășilor săi”. În același timp, și-a văzut eșecul de a rămâne un „rebel izolat”. Despre L. Lelis, interpreta personajului Mița, el a scris: „Ea a reușit să transmită toată pasiunea tinereții și focul iubirii, care în persoana acestei fiice de negustor cucerește toate inimile”. Criticul a apreciat foarte mult interpretarea perfectă a lui I. Leveanu în rolul lui Țugai, care a reușit să creeze imaginea unui tip ticălos, „a unui om nerușinat, nemilos, crud și insidios, gata să-și sacrifice propria fiică pentru a scăpa de dușmani și să-și păstreze proprietatea sa intactă”. Succesul spectacolului, potrivit lui Alexandru Cândea, a fost facilitat de buna sa montarea. „Regia a reușit să dea acțiunii

⁷ L. Cemortan. Op. cit., p. 113.

⁸ А. К. Удачный спектакль // *Днестр*, 1958, № 2, с. 147.

⁹ В. Рыжова. Искусство жизнеутверждения // *Театр*, 1960, № 9, с. 61.

¹⁰ А. Дунаев. Традиционно и по-новому // *Советская культура*, 1960, 21 мая.

dinamismul necesar și să obțină atenția susținută a spectatorilor timp de aproape patru ore”¹¹.

Valentina Rîjova dezvăluie imaginea complexă contradictorie a lui Radu, creată de P. Baracci. Forța, îndrăzneala, curajul au coexistat cu fervoarea și neînfrânarea caracterului, intoleranță la dezaprobare față de oricare dintre acțiunile sale, suspiciunea. Dar actorul „își admiră eroul, există poezie și o frumusețe reală în actorie”¹². „...Artista L. Pankovskaia (Lelis) transmite complexitatea luptei interioare a Miței cu un mare dramatism...”, scrie V. Rîjova. Criticul notează în special scenele de masă admirabil montate, „care conferă spectacolului caracterul unei drame populare”¹³.

Pentru Boris Zahava, *Dunărea zbuciumată* a fost remarcabilă pentru faptul „că reprezintă o fuziune foarte complexă a diferitelor genuri. Tema sa principală se dezvoltă în termeni de dramă populară sau chiar tragedie. Dar suflul comico-satiric este și el puternic manifestat, ajungând uneori la grotesc și bufonadă. Și cel mai interesant lucru este că împletirea diferitelor genuri în acest spectacol nu arată deloc ca o combinație mecanică de elemente diferite, ci, dimpotrivă, pare destul de naturală și organică”¹⁴. În noiembrie 1958, spectatorii l-au văzut în regia lui Victor Gherlac pe *Ovidiu* de Vasile Alecsandri. Baza poetică a dramei predispucea la crearea unui spectacol sincretic, care a fost facilitat de o formă poetică care se potrivește cu ușurință muzicii. În colaborare cu compozitorul Nicolae Cerneatinski, Victor Gherlac a construit structura muzical-dinamică a spectacolului. Decorurile și costumele lui Anatoli Șubin au dat naștere unor asociații cu fresce, mozaicuri, busturi și statui ale vilelor și palatelor patricienilor din Roma de o splendoare aparte. Mizanscenele inscripționate organic în ele, înlocuindu-se reciproc, reproduceau imaginile unei vieți false, scăldându-se în luxul nobilimii arogante romane. În același timp, în scenele cu *Ovidiu*, V. Gherlac a subliniat armonia și frumusețea formelor elenistice care l-au captivat pe poet în arta romană.

Iuliu Edlis scria: „De la evenimente și persoane concrete descrise în piesă, teatrul a ajuns la generalizări filozofice și artistice. Aprofundând tema *Ovidiu – Iulia – August*, teatrul a citit-o ca temă: poet – iubire – tiran; tema *Ovidiu – Ibis* este citită ca poet și invidios, iubire și ură, bine și rău (aici nu se poate să nu observăm multe în comun în dezvoltarea acestei teme în *Alexandria* și în Pușkin în *Mozart și Salieri*). În acest sens, spectacolul, grație deciziei

¹¹ А. Кындя. Премьера Молдавского театра // *Днепр*, № 6, с. 157.

¹² В. Рыжова. *Opt. cit.*, p. 64.

¹³ Ibidem.

¹⁴ Б. Захава. Театр жизненной правды // *Культура Молдовей*, 1960, 12 мая.

regizorului, ni se pare mai profund, mai saturat de idei și sentimente decât piesa. Acesta este un caz rar, mai ales când vine vorba de teatrul nostru”. Iuliu Edlis a remarcat și deficiențele. Neglijarea de către majoritatea actorilor a cerințelor pronunțării textului poetic al piesei, care, conform criticului, a fost unul dintre motivele interpretării inegale de către P. Baracchi a rolului lui Ovidiu¹⁵.

Celebrul teatrolog Iuri Dmitriev a scris: „Teatrul a creat un spectacol fastuos și grandios: cu balet, orchestră, bacchanalia curtezanelor, cu recepții ceremoniale. Regizorul și artistul nu s-au zgârcit pe partea spectaculoasă a piesei. Dar chiar aici trebuie spus că gustul nu i-a dezamăgit pe creatorii spectacolului”. El a acceptat necondiționat doar chipul lui Cezar, creat de M. Apostolov. Rolurile tuturor celorlalți interpreți aveau încă nevoie de îmbunătățiri suplimentare. „În schimb, scenele de de masă cu elaborarea plastică exactă a comportamentului fiecăruia dintre participanți sunt convingătoare”¹⁶.

O percepție similară a spectacolului a avut și Boris Zahava. „Autorii au creat un spectacol impresionant. Acest lucru se referă în mod egal la toți artiștii interpreți. În spectacol există un ansamblu, cu alte cuvinte, – unitatea modului creator în actorie, ceea ce ne face să presupunem și unitatea metodei, caracterul comun al principiilor creative și al gustului artistic”¹⁷.

Pentru Victor Gherlac, teatrul a fost o chestiune a întregii sale vieți, în care a căutat neobosit semnificațiile schimbărilor și transformărilor sale constante, precum și formele întrupării lor, mijloacele de expresivitate, determinate de atmosfera emoțională a societății, aspectele sale socio-psihologice și spiritual-morale. Prin urmare, încă din primele zile de creativitate, montarea tuturor spectacolelor sale s-a distins prin identitate culturală.

Date despre autor:

Coroliovă Elfrida, doctor în studiul artelor, cercetător științific coordinator, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, Republica Moldova.

E-mail: korel@mail.ru

ORCID: 0000-0002-0556-3107

¹⁵ Ю. Эдлис. «Овидий» на сцене Молдавского театра // *Днестр*, 1958, № 12, с. 150-151.

¹⁶ Ю. Дмитриев. В поисках романтического решения // *Советская культура*, 1960, 4 июня.

¹⁷ В. Захава. Оp. cit.

PROIECTUL NIGHT GUGUȚĂ: EXPERIMENTE TEATRALE

(Night Guguță – un nou fenomen în peisajul teatral autohton)

<https://doi.org/10.52603/sc21.07>

Violeta TIPA
Institutul Patrimoniului Cultural

The Night Guguță project: theatrical experiments (Night Guguță – a new phenomenon in the domestic theatrical landscape)

The study highlights the role of the Night Guguță Project in the theatrical art of the Republic of Moldova. A team of young actors are making their debut with this project. They have oriented themselves both from the thematic perspective and from that of the actor's mastery to the requirements of the current audience, imposing themselves as an explosion of the new in local theatrical art. This new "explosion" started three decades after the formation the troupe, which came from the "Schukin" Theater School in Moscow, and imposes a new breath, a novel vision in the Moldovan theatrical art.

Night Guguță brings both classic and contemporary universal dramaturgy onto the stage. The undergraduate show - the comedy "Leonce and Lena" by Georg Büchner and directed by the late Vlad Ciobanu, the course leader, - is among the launched shows. The directing experiments of the actor Cătălin Lungu in the "Pillow Man" by Martin McDonagh, which involve the spectators on the stage, deserve attention. Also, V. Sambriș rejects the traditional stage by staging the drama "Helter's Night" by Ingmar Villqist in a non-traditional space. The young director Iulian Bubuic makes experiments with the theatrical language in the performances: "The Players" by Nikolai Gogol, "An Incident with a Page Designer" and "The Shattered Jug" by Heinrich von Kleist.

Keywords: Night Guguță Project, show, Veaceslav Sambriș, Iulian Bubuic, Cătălin Lungu

La începutul anului 2019, Teatrul Municipal de Păpuși „Guguță” invita teatrofili la lansarea proiectului *Night Guguță*, eveniment care va bulversa viața teatrală a capitalei. Este vorba despre debutul tinerilor actori, proaspeți absolvenți ai Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice din Chișinău, cu spectacolul „Vicentele” de Eugène Ionesco în regia lui Veaceslav Sambriș. Această nouă „explozie” la distanță de trei decenii, după acea a trupei venite de la Școala Teatrală „Șciukin” din Moscova, aduce un suflu nou, o viziune inedită în arta teatrală moldovenească. Succesul tinerilor a surprins plăcut și critica,

care le-a apreciat creația, oferindu-le Premiul Mare „Pentru cel mai bun spectacol” al stagiunii 2018-2019 în cadrul Premiilor UNITEM. Iar tinerii, care până atunci ocoleau spectacolele de la „Guguță”, au inundat sala teatrului, făcând-o neîncăpătoare.

Preistoria acestui proiect de la Teatrul Municipal de Păpuși „Guguță” vine de la ideea de a lărgi aria de activitate prin montări pentru adolescenți și tineri, idee ce demult o provoca pe directoarea Gabriela Lungu. Or, în frumoasa inițiativă îl convinge spre o colaborare pe regretatul Vlad Ciobanu și absolvenții săi. Urmărind pe parcursul anilor evoluția grupului de studenți (grupa în care învăța și fiul ei – Cătălin) al lui Vlad Ciobanu, mentorul, care a reușit să le transmită din măiestria actorului, să-i formeze în stilul noilor tendințe ale timpului, îi apare ideea unui proiect la Teatrul „Guguță” cu spectacole pentru tineret. La fel, cunoscând bine capacitățile și interesele tinerilor, dorește nu doar să le salveze spectacolele montate în facultate, despre care menționa că: „...acolo totul fierbe, clocotește...”, ci și să păstreze acest nucleu de tineri, care „sunt aprinși, proaspeți, entuziasmați și împreună fac lucruri frumoase”, dornici de a-și spune cuvântul în artă, de a-și argumenta poziția, de a-și motiva prezența pe scenă, de a se afirma, a le propune tuturor, „așa gașcă cum sunt, să vină la Guguță”¹.

Acest proiect presupunea evident angajarea tuturor absolvenților în teatru, cu permisiunea să experimenteze cele mai „năstrușnice idei”. Conștientizând foarte bine faptul, că, dacă după absolvire vor pleca care și încotro, se va pierde o echipă de entuziaști, ce ar putea aduce un suflu nou, inedit în lumea teatrală autohtonă.

Inițiați teoretic și practic, tinerii actori erau gata să se arunce în largul profesiei, așteptând chemarea – și ea a venit din partea lui Veaceslav Sambriș, care s-a afirmat în calitate de actor (mai întâi la Teatrul de Păpuși „Licurici”, apoi la Teatrul „Eugène Ionesco”), iar după studiile făcute la Universitatea de Arte „I.L. Caragiale” din București, se lansează în domeniul regiei cu spectacole ce devin o oglindă a societății contemporane.

Anume piesa *Viconte* de Eugène Ionesco o propune V. Sambriș tinerilor actori, care: „...nu au fost tocmai încântați de ea, așa cum menționa regizorul într-un interviu. Pe mine piesa m-a provocat mult, pentru că eram prins între două dimensiuni, cea comică și cea tragică. Pentru mine, această piesă reprezenta tragedia secolului în care trăim. M-am gândit la o lume moartă, la niște oameni morți, care mimează că trăiesc, mișcându-se ca niște marionete,

¹ Liliana Păpușoi. „Guguță” – un teatru de copii ajuns la maturitate // *Moldova*, mai-iunie 2019, pp. 70-73.

care încă mai speră că sunt vii. Oameni care nu știu cine sunt cu adevărat, oameni care-și inventează situații, acțiuni, biografii, oameni care se refugiază într-o ficțiune, înghesuindu-se într-un spațiu mort, într-o cutie în care timpul nu mai are nicio scurgere. O cutie închisă, ca un coșciug, în care se zbate tragicomedia și absurdul vieții. În acest birou-mormânt, vin aceiași oameni plictisiți, zi de zi, așteptând apariția frumoasei doamne, care este însăși seducătoarea moarte, cochetă, cu aripi negre și cu copite ca de demon, pornind de la imaginea șașilor (satiri) din teatrul antic, dar păstrând totuși costumul *office*, de azi, ea fiind o doamnă care deține o funcție înaltă, importantă, care nu face decât să-i ademenească în gheara ei pe bărbații prezenți, ca mai apoi să răpească pe unul dintre ei și să-l ducă în lumea de dincolo. Ne trăim viața plictisiți, așteptând venirea morții”².

Piesa *Vicontele*, scrisă după *Cântăreața cheală*, rămâne inedită până în 1991, când este inclusă în volumul *Théâtre complet* din Pleiadă³. Matei Călinescu, analizând piesa din perspectiva temelor existențiale, va remarca mai întâi de toate „acea intertextualitate ironică” și formula adesea întâlnită de *teatru în teatru* prin aluziile ce le face la spectacolele *Cântăreața cheală* (Pompierul), *Jacques sau Supunerea*, prin numele Valetului Jacquot („adevăratul meu nume Jacquot”/„falsul meu nume Jacquot” – simbolul absenței unei identități). Sau „prin personajul Domnul cel Gras, care declară că are 317 copii, jumătate din ei băieți, aproape jumătate din ei fete, și, punând la socoteală și hemafrودیții, în total 330 și ½, aluzia la *Viitorul e în ouă* este și ea destul de clară”⁴. Spectacolul debutează cu scena *Întâmpinările* sau *Schimb de politețe*⁵, unde la întrebarea „fadică” *Cum o mai duceți?* „personajele fără identitate” răspund cu un șir de adverbe expuse în mod alfabetic. „Focalizându-și lupa comică asupra micului ritual social care constă în schimbul de replici convenționale între persoane, care se cunosc și se întâlnesc din întâmplare pe stradă, salutându-se politicos, autorul intră într-un joc adverbial... [...] E o mică glumă teatrală, comic incantatorie, grațios-țicnită, plecând de la o consultare idiosincronică a dicționarului și terminându-se cu semnătura autorului, care

² Încerc să-mi găsesc locul meu în toată înghesuiala asta de artiști... Interviu cu Slava Sambrîș (de Irina Nechit) // *Jurnal de Chișinău*, 2019, 5 aprilie, p. 10.

³ Matei Călinescu. *Eugène Ionesco. Teme identitare și existențiale*. București: Humanitas, 2017, p. 323.

⁴ Matei Călinescu. *Op. cit.*, p. 347-348.

⁵ *Schimb de politețe* este titlul piesei apărute în traducerea românească a lui Vlad Russo și Vlad Zografii, în: Eugène Ionesco. *Teatru IV (Teatru scurt)*. București: Humanitas, 2003. Citat după: Matei Călinescu, p. 323.

clipește din ochi malițios”⁶. Toate aceste momente își găsesc exteriorizare în jocul actorilor, care urmează linia absurdului grotesc.

Grupul se lansează cu un spectacol total diferit de ceea ce urmăream pe scenele teatrelor noastre autohtone. O formulă regizorală implică în textul teatrului absurdului lui Eugène Ionesco elemente din limbajul cinematografic. Întreg spectacolul se desfășoară ca „un film”, unde avem diverse planuri și trecerea de la unul la altul; diverse forme de mișcare: rapidă, lentă, ce modifică timpul – îl condensează, apoi îi provoacă o scurgere lentă, încât și mișcarea actorilor, la fel, este lentă. Surprinde spectatorul prin construcția sa circulară (ultima scenă reia prima scenă, înainte de căderea finală a cortinei), dar și prin mișcarea inversă, când toate acțiunile sunt preluate în sens invers și se revine la scena inițială. Și cu totul inopinată este căldarea cu apă aruncată peste Viconte (amintește de episodul din filmul *Formula dragostei*, 1984, în regia lui Mark Zaharov). Și toate aceste misanscene, fiecare cadru în parte este foarte bine șlefuit, parcă ar fi selectat din zeci de dubluri, cel mai reușit și inclus în „filmul” spectacolului.

Încă un procedeu regizoral, utilizat în mijlocul spectacolului ca un respiro pentru actori – ieșiți pentru câteva minute din pielea personajelor, revenind apoi la rol. Și totodată o intrigă pentru spectator, care, pe de o parte, rămâne bulversat la această ieșire din rol, iar pe de altă parte, e cucerit de transformările actorilor chiar în fața publicului în personajele-marionete ale spectacolului.

Or, după cum menționa Iulian Băicuș în lucrarea sa „Eugen Ionescu, hermeneut al absurdului”: „...piesele existențialiste sunt niște „opere deschise”, iar misiunea de a permuta sau de a aranja piesele din acest puzzle le revine, în primul rând, cititorilor”⁷, iar în cazul spectacolului această misiune îi revine regizorului și actorilor.

Tinerii, încurajați de fulminantul succes al spectacolului *Viconte*, continuă să exploreze cu mai multă îndrăzneală noile formule ale teatralității. Se testează o teatralitate de un tip modern, „când povestea este spusă altfel”⁸, evident că și spațiul scenic se va transforma. Vom aminti că: „scena devine spațiul experimentării unui nou tip de raport între actori și spectatori, al unor modalități inovatoare”⁹ încă în cadrul mișcărilor teatrale din jurul anilor ’60.

⁶ Matei Călinescu. *Op. cit.*, p. 324-325.

⁷ Iulian Băicuș. *Eugen Ionescu, hermeneut al absurdului*. București: EICON, 2018, p. 266.

⁸ Oltița Cîntec. *Hermeneutici teatrale*. Iași: Editura Niculescu, 2010, p. 12.

⁹ Nicoleta Munteanu. *Poetica teatrului modern*. Iași: Institutul European, 2011, p. 24.

Printre primele spectacolele în proiectul *Night Guguță* a fost inclus și cel de diplomă (licență) – comedia *Leonce și Lena* de Georg Büchner. Comentând creația dramaturgului romantic german, Ovidiu Drimbă menționa că: „Toate personajele lui Büchner sunt măcinate și dărâmate de sentimentul angoasei, al neliniștii chinuitoare, care le infiltrează convingerea că nu sunt decât niște neputincioase marionete, manevrate de puterea implacabilă a destinului”¹⁰.

În acest context, își formează conceptul spectaculosului regretatul Vlad Ciobanu, conducătorul cursului, propunând o formulă ingenioasă, unde povestea de dragoste dintre prințul Leonce și prințesa Lena se desfășoară într-un teatru de marionete, în care prezentatorul/mănuitorul (Eugen Nicov) aduce în scenă personajele unul câte unul, luate din cuierele, pe care sunt atârnați ca niște marionete, amintindu-ne de teatrul lui Carabas-Barabas din *Aventurile lui Buratino*¹¹. Or, această modalitate de joc, după cum menționa semiologul rus Iuri Lotman, este: „...ca un tip special de joc al actorilor, creează efectul de încremenire, de automatism, fiind utilizat pe scară largă în diverse interpretări regizorale”¹².

Spectacolul este jucat într-un spațiu netradițional: direct în mijlocul sălii, unde pe un podium se desfășoară acțiunea, spectatorii fiind plasați pe trei părți. Iar personajele – un fel de marionete, sunt scoase, parcă, din *hârzob* ca să-și joace rolul lor în această istorie de dragoste a celor doi: Prințului Leonce și a Prințesei Lena, care pentru a se bucura de o dragoste adevărată, vor trebui să treacă printr-un drum lung al cunoașterii...

Experimente cu spațiul de joc urmărim nu doar în spectacolul *Leonce și Lena*, ci și în *Noaptea lui Helver*, *Omul-pernă*, unde acțiunea iese din cadrul spațiului tradițional, modificând evident și relația actorului cu publicul. Se încearcă o apropiere până la limita fuziunii. Iar în unele spectacole se observă tendința spre „estetica sferei” (noțiunea lui Étienne Souriau). În unele spectacole această relație începe chiar cu intrarea publicului în sală, când pe scenă actorii se ocupă de amenajarea spațiului de joc (precum în spectacolul *Jucătorii*).

Tinerii de la *Night Guguță* au viziunile sale și asupra scenografiei, inclusiv a culorii pereților, a fundalului etc., pe care-l modifică în conformitate cu conceptul dramaturgic și regizoral al spectacolului. Căci, după cum menționa

¹⁰ Ovidiu Drimbă. *Istoria teatrului universal*. Ediție definitivă. București: Editura SAECULUM I.O., 2005, p. 157.

¹¹ E vorba despre filmul pentru copii *Peripețiile lui Buratino* („Приключения Буратино”, 1984, Belarus-film) în regia lui Leonid Neceaev.

¹² Ю.М. Лотман. Куклы в системе культуры // *Избранные статьи в 3-х томах*, Т. 1. Таллинн, 1992, с. 380.

Peter Brook, „actorul simte o nevoie de siguranță, căreia îi răspund solul ce-i dă tărie și fundalul ce-l adăpostește. Ca într-o bătălie”¹³.

Și în spectacolul *Noaptea lui Helver* de Ingmar Villqist, regizorul Veaceslav Sambriș refuză scena tradițională. În conceptul său regizoral spațiul deține un rol de prim ordin.

Dramaturgul și regizorul polonez contemporan revine la o temă destul de dureroasă precum cea a celui de-al Doilea Război Mondial. Drama are loc într-o societate bolnavă, într-o familie cu un copil bolnav. Scoțând în prim-plan relațiile dintre mamă și fiul ei retardat – în distribuție Cătălin Lungu/Iulian Burciu (Helver) și Diana Decuseară (Karla), precum și dintre ei și societate, se prefigurează destinul tragic al celor doi pe fundalul războiului, al nașterii nazismului, distrugerii individului prin frică.

Spațiul de joc este, la fel, plasat în mijlocul sălii, unde se află o masă lungă (simbolul casei) cu spectatorii pe cele două laturi, unde se desfășoară întreaga dramă.

Merită atenție experimentul în regie al actorului Cătălin Lungu cu *Omul-pernă* de dramaturgul britanic contemporan Martin McDonagh.

Două linii de subiect se împletesc – interogatoriul în stilul comediei negre, cu multă brutalitate și violență, un limbaj licențios și linia poveștilor lui Katurian, care dă titlul spectacolului. Katurian, scriitorul de povestiri sinistre, este învinuit de omoruri sângeroase, inspirate din povestirile sale și interogat de cei doi detectivi Tupolski (polițistul bun) și Ariel (brutal și violent) și istoria vieții celor doi frați Katurian și a fratelui său Michal (amintiri din autobiografia „Scriitorul și fratele scriitorului”). În distribuție îi avem pe actorii Cătălin Lungu, Constantin Golovco, Lilia Chiperi, Constantin Ipati, Daniela Cioclu, Eugen Nicov.

Cătălin Lungu va tatona noi formule de montare. De acum am menționat, că sala teatrului „Guguță”, departe de a fi una tradițională, oferă posibilitatea construirii diverselor spații. Pentru fiecare spectacol nou se caută elemente inedite în limbaj, scenografie. Astfel, pe parcursul celor trei acte ale spectacolului *Omul-pernă*, se modifică atât spațiul de joc, cât și rolul spectatorilor. În prima parte spectatorii sunt în sală, iar în partea a doua spectatorii sunt plasați pe scenă, în calitate de martori, participanți la procesul inculpatului Katurian, iar în actul trei – revin la locurile din sală. Astfel, publicului în acest spectacol îi revin paralel două funcții: cea tradițională de

¹³ George Banu. *Peter Brook. Spre teatrul formelor simple*. Iași: Polirom, 2005, p. 86.

public-spectator și cea de public implicat în acțiunea spectacolului în calitate de martori ai procesului.

Într-un stil cu totul aparte a fost conceput spectacolul *Himera* în viziunea lui Oleg Mardari. La început au fost doar două studii separate (din perioada studenției) al lui Constantin Ipati și al Diana Cioclu, pe care O. Mardari le combină sub un mesaj comun. Și acest mesaj s-a configurat din ideea acelei creaturi din mitologia greacă, acel monstru tricefal feminin (cu un cap de leu, altul de capră și al treilea de șarpe sau de balaur), a cărui menire era distrugerea. Un spectacol nonverbal, bazat pe plastică și mișcare corporală, vine cu un întreg ansamblu de simboluri și metafore ce se pretează lumii contemporane: lupta pentru putere și hegemonie. Trezită din somn, iar odată cu ieșirea din cocoșa sa, din acel pătrat negru, care nu e altceva decât o nouă Cutie a Pandorei, din care se revarsă răul în cele mai diverse forme, ea va începe lupta pentru dominație. Metamorfozele prin care trec cei doi, Himera și Omul, influențați de puterea iubirii, dar și cea a instinctelor, face să trezească omul din bestie și monstrul din om. Dar dorința de a domina e cu mult mai puternică.

Toate aceste drame se desfășoară atemporal și aspațial și concomitent sunt perene și caracteristice oricărei perioade istorice, când, mânați de vanitate și sete de putere, încep războaie, ce șterg de pe față pământului oameni și orașe, nații și țări. Istoria omenirii este plină de astfel de exemple, ce continuă să se înmulțească.

Tânărul regizor Iulian Bubuioc, făcând parte din generația celor de la *Night Guguță*, se află pe aceeași lungime de undă cu actorii, împărțind interesele lor. El își experimentează stilul său aparte, construind spectacolele într-o conlucrare directă cu membrii trupei. Spectacolele, regizate de I. Bubuioc, se caracterizează prin motivul ludic, ce determină atât conceptul întregii montări, cât și formula de joc actoricesc. Or, formula de joc prefigurează și spațiul scenic, inclusiv stilul scenografiei. Experimente cu limbajul teatral face în *Jucătorii* de Nikolai Gogol, ce se joacă într-un decor minimalist; comedia *O întâmplare cu un metranpaj* de Aleksandr Vampilov și *Ulciorul sfărâmat* de Heinrich von Kleist, o satiră la adresa sistemului judiciar, spectacol în care se „jonglează” cu imagini video și filmări online.

Pentru spectacolul *Jucătorii* de Gogol Iulian Bubuioc propune de la început un joc dublu, începând cu intrarea în scenă a spectatorilor, care surprind actorii în scenă, eliberând-o de majoritatea elementelor de mobilier, până când rămâne aproape goală – doar o singură masă, la care vor sta personajele pe scaune imaginare. Or, toate celelalte obiecte ale anturajului, care nu mai sunt în

scenă, rămân imagine în jocul personajelor, deschizând uși imagine, stau pe scaune imagine etc. Astfel, acest stil al jocului este determinat de mesajul ludic al piesei.

Iar actorii-personaje se includ în „jocul” jucătorilor lui Gogol, care la fel își urmărește personajele sale. Iar la finele spectacolului, în acest joc sunt incluse și evenimentele reale prin vocea prezentatorului de la aparatul de radio de pe perete, care transmite informația că Vlad Filat este lăsat în libertate, deci pe scena societății va mai apărea un jucător de forță...

În calitate de motto al spectacolului sunt luate cuvintele lui Gogol: „Fiecare a pierdut sau e pe cale să piardă măcar o dată în viață. Oamenii nu înțeleg ce e jocul de cărți. E suficient ca omul să-și iasă puțin din fire, ca să poți face cu el ce vrei. Toate în lume încep de la un fleac și când te pomenești, jocul mic s-a făcut mare”. Autorul piesei e prezent în spațiul jocului și acest rol și l-a asumat însuși regizorul – Iulian Bubuioc.

Jucătorii de Gogol este unul dintre cele mai populare piese ale clasicului rus/ucrainean, montat pe cele mai diverse scene nu doar în spațiul rus, ci și în întreaga lume. Piesa, publicată în 1842 și considerată nefinalizată (deși, avea toate componentele dramaturgice), suscită repede atenția regizorilor, devenind în scurt timp una dintre cele mai montate. Prima montare a fost în 1843 la Teatrul Mic (Малый Театр) cu Mihail Șepkin în rolul lui Uteșitelnâi, a doua în același an, la 26 aprilie – la Teatrul „Alexandrov”. Multe și diverse sunt ecranizările și interpretările acestei piese. Amintim doar filmul televizat al lui Roman Viktiuk „Jucătorii” (1978) cu marii actori în distribuție: Aleksandr Kaleaghin (Iharev), Valentin Gaft (Uteșitelnâi), Leonid Markov (Srohnev). În 1992 – *Jucătorii XXI* – un film televizat a lui Serghei Iurski; 2005 ecranizarea lui Oleg Menișikov și în 2007 – *Русская игра* (*Jucătorii de cărți*) în regia lui Pavel Ciuhrai cu Serghei Makovețki, Serghei Garmaș, Andrei Merzlikin în rolurile centrale. Ar trebui să amintim și *Jucătorii* (2001) de la Teatrul Național „Mihai Eminescu” în regia lui Ilie Todorov cu jocul excepțional al actorilor Igor Caras și Anatol Durbală.

Începând cu acest spectacol, regizorul Iulian Bubuioc va introduce imagini video, utilizate în calitate de prolog al spectacolului. Imagini în care actorii își „verifică” rolul, își expun opinia mai dur și direct (aceeași metodă va fi preluată și în *Istoria cu metranpajul, Ulciorul sfârâmat*).

În spectacolele tinerilor de la *Night Guguță* se regăsesc unele formule ale teatrului de la începutul secolului XX, elemente din teatrul lui Meyerhold, care, pentru a delimita de idealul naturalist, „folosește procedee care-i permit manifestarea mai clară a unei atitudini politice, preluând „avant-jocul”, o

pantomimă ce precede intrarea în rol a artistului prin care el îi dezvăluie sensurile atribuite, ca și „jocul invers”, întreruperea interpretării și evidențierea poziției față de evenimente”¹⁴.

Piesa lui Heinrich von Kleist¹⁵ *Ulciorul sfârâmat* (1811) este o capodoperă a literaturii clasice universale, o satiră la adresa sistemului judiciar. Avem în față o farsă a unui proces judiciar, în care se duce o luptă între adevăr și minciună, ce scoate la suprafață toată coruptibilitatea sistemului juridic acum 200 și ceva de ani și care nu se deosebește cu nimic de situația din prezent...

Personajele principale – Judele Adam (în rol Cătălin Lungu) și grefierul Licht (Eugen Nicov) – sunt grotești prin chip și vestimentație (un machiaj brutal, peruca judeului supradimensionată cu cârlionți din rulouri de carton, ceea ce subliniază și mai mult artificialitatea sistemului pe care-l reprezintă).

Consilierul Walter (în rol Lilia Chiperi) în spectacol va fi o doamnă (posibil ar fi o apelare la chipul lui Themis, zeița dreptății din mitologia greacă cu ochii legați, într-o mână cu o balanță, iar în cealaltă – o sabie), care la început pare foarte corectă (însuși chipul sobru) în a face dreptate, iar apoi, în timpul prânzului (sau cinei?) se dezlanțuie și se dezmață împreună cu judele și grefierul său.

În *Ulciorul sfârâmat* de Kleist regizorul Iulian Bubuioc „jonglează” cu imagini video și filmări online. Secvențele video, incluse în structura spectacolului, devin elemente ale conceptului dramaturgic. Anume camera de luat vederi conturează noi spații de joc, ascunse de ochiul spectatorului, imaginile cărora sunt transmise doar pe cele două ecrane plasate lateral. Or, aceste interogări aparte, efectuate în fața camerei, devin și o modalitate de a acționa/intimida anchetatul (amintindu-ne de interogatoriile KGB-ului, ce se petreceau într-o odaie întunecoasă, dar cu o lumina puternică în față)...

În spectacolul *Ulciorul sfârâmat* regizorul verifică compatibilitatea celor mai diverse elemente: de la cele grotești până la naturalismul pur. Prin prezența unui coteț cu găini, ce ar semnifica mediul rural al acțiunii și până la ultimele secvențe, când personajele își expun atitudinea față de organele de justiție, arătându-le fundul gol...

Proiectele echipei *Night Guguță* continuă. Vorbim despre o muncă mai mult colectivă, căci anume în ea „rezidă însăși esența teatrului, menționa Erwin Piscator încă la începutul secolului trecut, unul dintre marii regizori germani. Nicio altă formă a artei, cu excepția arhitecturii și a muzicii de orchestră, nu

¹⁴ George Banu. *Reformele teatrului în secolul reinnoirii*. București: Nemira, 2011, p. 106.

¹⁵ Heinrich von Kleist (1777-1811) – cel mai de seamă scriitor, dramaturg romantic german, considerat întemeietorul nuvelei germane moderne.

este atât de legată de existența unui colectiv cu aceleași concepții ca teatrul”¹⁶. Deși, timpul a încercat să aducă corecturile sale, tinerii nu s-au lăsat intimidați de restricții și convenții, lucrând asupra noilor montări. Or, aspirațiile Gabrielei Lungu, referitor la transformarea Teatrului „Guguță” într-un fenomen artistic aparte, rămân în vigoare. După cum menționa într-un interviu: „Grație acestei echipe am înțeles că noi încă nu suntem pierduți. Mi-am propus, ca în următorii ani, Teatrul „Guguță” să devină un loc de întâlnire, o destinație culturală pentru Capitală”¹⁷.

Sperăm că proiectul *Night Guguță* va continua să aducă pe scenă problemele contemporaneității prin spectacole montate în baza dramaturgiei universale clasice, cât și contemporane, care ar provoca interesul tinerilor, categorii de spectatori intoxicați de diverse „opere” din mediul virtual.

Date despre autor:

Tipa Violeta, doctor în studiul artelor, cercetător științific coordonator, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, Republica Moldova.

E-mail: violeta_tipa@yahoo.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9930-852>

¹⁶ Erwin Piscator. *Teatrul politic*. București: Editura Politică, 1966, p. 166.

¹⁷ Liliana Păpușoi. „Guguță” – un teatru de copii ajuns la maturitate // *Moldova*, mai-iunie 2019, p. 73.

ROLUL ARTEI PIANISTICE ÎN CULTURA MUZICALĂ DIN BASARABIA INTERBELICĂ ÎN RAPORT CU PROCESUL INTERCULTURAL EUROPEAN

<https://doi.org/10.52603/sc21.08>

Vasile GRECU
Institutul Patrimoniului Cultural

The role of pianistic art in the musical culture of interwar Bessarabia in relation to the european intercultural process

In documents, we find data about the music schools that appeared in the first half of the 19th century, after Tudor Vladimirescu's Revolution, when the Romanian Lands experienced a period of national and cultural renaissance, while the history of culture marks the beginning of the modern era.

With the opening of new educational institutions with a musical-artistic profile, the interest in studying the piano increases significantly, at the same time, the preoccupations for promoting the piano art were stimulated by foreign composers who, attracted by our ethnic music, capitalize on their creation.

Towards the end of the last decade of the 19th century, the musical life in Bessarabia intensified, the buds of the national composition school appeared, which also brought the first works for the piano, made in the style and forms of Western schools and adapted to the local oral soundtrack, At the same time, there is a tendency to integrate the local musical art into the European artistic circuit.

Keywords: art education, piano art, musical culture, feeling, taste, form

Evoluția conștiinței umane, odată cu cea a tehnicii informaționale și a viziunilor moderne, a lăsat amprentă în mod evident asupra culturii umane, artei muzicale, culturii muzicale, dar și percepției acestora. Aceasta se datorează în mare parte influenței mediului de formare, dezvoltării aspirației binelui și frumosului, exigenței și bunului gust față de orice produs industrial sau artistic, simțului echilibrului și simplitatea comportării frumoase, civilizate, a influenței cerințelor de pe piața de desfacere, apărute în conformitate cu cerințele ascultătorului sau a consumatorului, ce se formează într-un anumit mediu, totodată, calității instruirii și toleranța viziunilor proprii și individuale – uneori bazate numai pe emoții dar nu și pe cunoștințe, deseori neraționale, însă, nu în ultimul rând datorită materialismului.

Odată ce obiectivele, conținuturile, metodele și formele educației artistice sunt puternic individualizate, exprimate prin limbaje și tehnici

specializate, implicând o competență profesională atestată celui ce o realizează, distincția între educația estetică și cea artistică devine relativă, ea fiind determinată în același timp, de particularitățile valorilor estetice prin care se realizează.

În împrejurările istorice create între anii 1918–1940 în Moldova din stânga Prutului, legătura nemijlocită cu realizările culturii ruse a fost întreruptă, — deși, pe de altă parte, aici s-au activizat și s-au consolidat esențial legăturile cu centrele muzicale progresiste ale Europei occidentale: București, Paris, Viena, Leipzig și Berlin.

În perioada respectivă, realizările artei interpretative în Moldova erau susținute prin numeroasele turnee ale unor pianiști străini, dar și prin aflulul intelectualității din alte localități, reprezentată prin muzicieni-interpreți și pedagogi-ilumiști cu viziuni moderne. Mulți dintre aceștia mai târziu, au constituit corpul didactic în baza căruia s-a format colectivul Colegiului de muzică din Chișinău și a Conservatorului “Unirii”.

Totodată, observăm că până în anul 1920, Basarabia a trecut drum lung în formarea culturii muzicale naționale profesioniste. Până în anii '90 ai secolului XIX-lea, în spațiul cultural est-prutean, nu au existat așezăminte muzicale speciale instituționalizate, acesta fiind unul dintre motive care deseori determina muzicienii locali, după absolvirea unor instituții speciale, să plece pentru ași continua studiile în Rusia și în țările Europei Occidentale; plecările la studii în centrele Europene începuseră mai devreme, după Revoluția lui Tudor Vladimirescu care a stimulat și înnoiri culturale pe lângă cele social-politice.

Instituționalizarea așezămintelor muzicale în Basarabia își i-a începutul după anii '90 ai sec. al XIX-lea, iar până atunci, instruirea muzicală se făcea în casele protipendadei.

Procesul de devenire și dezvoltare a artei interpretative în Basarabia a avut loc la începutul secolului XX-lea și s-a desfășurat pe de o parte, sub influența directă a școlii interpretative și pedagogice din Sankt-Petersburg, iar pe de alta — sub o mare înrâurire a culturii muzicale avansate a țărilor Europei Occidentale.

Aici putem să vorbim despre măiestria demonstrată la Chișinău de pianistii N. Bongardt, absolvent al Conservatorului din Sankt-Petersburg, clasa lui T. Leschetizky, E. Maleschewsky, care a absolvit Conservatorul din Viena în clasa lui A. Door, cât și pianistii A. Ziloti, N. Holodkovski, E. Koniar, P. Moskalev, A. Katarji, L. Macri, M. Metlerkamp ș.a., care au atins culmi profesionale importante.

Printre cele mai de văză și remarcabile personalități, care se implică activ în viața cultural-artistică din Basarabia, la confluența secolelor XIX-XX, când arta sonoră, inclusiv cea de pian, își caută drumul spre afirmare, am putea distinge mai mulți reprezentanți ai școlii pianistice din regiune, și anume, Antonina Stadnițki participantă la cursurile de măiestrie superioară, organizate în Elveția de Ferruccio Busoni (septembrie 1910), asemenea succesorul, lui Leopold Godowski în cadrul “Școlii măiestriei artei pianistice” pe lângă “Academia de Muzică din Viena”, Iuliu Guz.

În cadrul proiectului realizat în Elveția, la Meister-cursus din Basel s-au întrunit și absolvenți ai conservatoarelor și instituțiilor private din Europa și America. Vorbind despre prestația Antoninei Stadnițki la cursurile respective, aș sublinia că Ferruccio Busoni nu a făcut observații referitor la tehnica pianistică, comentariile fiind cu privire la tartare și prezentarea artistică. Marele interpret și pedagog folosea diverse tehnici orientate spre forma lucrării – ca aspect estetic, dar și conținut, punctând dramaturgia propusă de autor; promova revenirea la arta „pură”, considerând că interpretul trebuie să experimenteze și să încerce diferite modalități de exprimare și de expresie; îndemna la analiza formei, a părților și frazelor muzicale din cadrul lucrării, la stabilirea culminațiilor și sfârșiturilor de frază sau idei muzicale, însă nelimitând calea creativă și individualitatea fiecărui interpret, astfel, lăsând amintiri frumoase și profunde în memoria Antoninei Stadnițki.

Drept urmare, Stadnițki a devenit promotoare a culturii și artei pianistice, fertilizând viața spirituală din Basarabia. În decursul activității sale, ea a colaborat cu Florica Musicescu – fiica lui Gavriil Musicescu (eleva lui R.Teichmüller) și absolvenții Conservatorului din Sankt-Petersburg, în special pianiștii – Iu. Guz, K. Fainștein, M. Dailis, E. Sârb, L. Volskaia și Z. Boldur, violonistul N. Vilik, violoncelistul Gr. Iațentkovski, compozitorul N. Boicenco, cu care a stabilit unele contacte amicale încă în anii de studii la Sankt-Petersburg, fapt ce a contribuit la succesele ei în cariera pianistică¹.

Printre discipolii lui Iuliu Guz, așa numiții pianiști ai generației tinere, care absolvise în instituțiile de peste hotare și se întorseseră acasă, desfășurând o largă activitate concertistică, se numără: Litvin, Ilnițkaia, Cantorovici-Dumitrescu, Yaroșevici. Repertoriul pianistic al discipolilor lui Guz, includea cele mai diverse lucrări: sonatele pentru pian de L. van Beethoven, J. Brahms,

¹ Молдавско-русские взаимосвязи в искусстве в лицах и персоналиях (XVIII-1 половина XX в.). Кишинев: Б. и., 2008, pp. 307-308.

dar și piese de F. Chopin, F. Liszt, P. Ceaikovski. ș.a.² M. Litvin, a devenit cunoscut prin interpretările

Concertului pentru pian, nr.1, de P. Ceaikovski, al Duetului pentru pian, de A. Rubinstein, transcripțiilor pentru pian, de F. Liszt. Iar N. Ilnițki, prin lucrările lui F. Chopin.

Pianistul-pedagog, Iuliu Guz, în decurs de 40 de ani de activitate artistică, a educat numeroși discipoli talentați, care au devenit mai târziu nu doar pianiști, ci și teoreticieni, și compozitori, printre aceștia figurând Ștefan Neaga, David Fedov ș.a.

Elevul clasei de pian, a lui Iuliu Guz, Ștefan Neaga, considerat unul din fondatorii școlii componistice moldovenești, absolvent al Academiei Regale de Muzică și Arte Dramatice din București, și a Ecole normale de musique din Paris, pe drept cuvânt poate fi numit, unul din fondatorii repertoriului didactic pentru pian.

În aceeași perioadă, în Basarabia și-au desfășurat activitatea și alți pianiști reprezentativi precum, pianistul-compozitor Vladimir Serotinski, J. Gorra, F. Kridlo, R. Weirich, R. Deil, Biber-Galperin ș.a.

G. Biber-Galperin, absolventă a Școlii superioare de Muzică din Berlin, a profesat la Colegiul de Muzică din Chișinău în anii 1901-1907, iar apoi, a activat la Colegiul de Muzică din Odesa. Ea a fost și profesoara renumitei pianiste R. Burștein, care mai târziu, după absolvirea strălucitoare a Conservatorului din Leipzig, clasa profesorului K. Wendling, a efectuat un turneu concertistic în mai multe orașe ale Europei occidentale, fiind însoțită de orchestra condusă de R. Strauss și A. Nikisch.

De asemenea, profesoara G. Biber-Galperin a mai avut un discipol continuator al tradițiilor pianistice, vorba fiind de Maria Dailis, care, mai târziu, a devenit unul din profesorii notorii ai Conservatorului “Unirii”. Maria Dailis, a activat în această instituție din anul 1927 până în anul 1940. Totodată, din anul 1930 a devenit profesoară și la Conservatorul particular de Muzică „Egizio Massini” din București. Din anul 1940, odată cu inițierea Liceului de muzică „Ciprian Porumbescu” (Școala de muzică de zece ani), profesoara Dailis a completat corpul didactic al acestuia³; În anul 1930, la Conservatorul particular de muzică „Egizio Massini” din București predau și pianiștii G. Atanasiu și V. Encimen.

² Молдавско-русские взаимосвязи в искусстве в лицах и персоналиях (XVIII-1 половина XX в.). Кишинев: Б. и., 2008, p. 64.

³ G. Ciacovschi-Mereșanu. *Învățământul muzical din Moldova* (de la origini pînă la sfîrșitul secolului XX). Chișinău: Grafema Libris, 2005, p. 134.

Vladimir Seroținski a făcut studiile muzicale primare la Colegiul de muzică din Chișinău, în clasa lui K. Weirich. Apoi și-a perfecționat măiestria pianistică la Conservatorul din Leipzig cu profesorul K. Wendling. În anul 1919, presa regională a remarcat cu mare satisfacție despre apariția pe scenele de concert din Chișinău a unui muzician talentat – V. Seroținski. Acesta a studiat compoziția încă în perioada primului Război Mondial, la Moscova, în clasa lui A. Scriabin, mai târziu a urmat cursul de compoziție la Leipzig cu Max Reger. Creația lui V. Seroținski merită interes deosebit, întrucât el poate fi considerat un compozitor al noii școli. După revenirea sa din Leipzig la Chișinău, V. Seroținski oferea lecții particulare de pian, iar în anul 1926 a deschis Cursurile pianistice pentru toți, în cadrul cărora aveau loc concerte de popularizare a muzicii pianistice pentru un public larg. La aceste seri de concert, pianistul evolua în calitate de solist al ansamblului cameral. Această inițiativă democratică a pianistului și compozitorului V. Serotinski amintește, în mare parte, de activitatea organizatorică desfășurată de predecesorul său – V. Gutor (violoncelist)⁴.

Premisele pentru fondarea instituțiilor muzicale locale sunt create la începutul secolului XIX-lea, acesta fiind simbol de renaștere națională și culturală cu deschidere spre Occident. Totodată se intensifică procesul integrării culturii noastre în aria culturală occidentală, pornit încă la sfârșitul veacului trecut.

Din anul 1919 până în perioada anului 1936, Conservatorul “Unirii”, fondat inițial cu denumirea Conservator de Muzică și Artă Dramatică, iar din anul 1928, redenumit cu titulatura Conservatorul “Unirii” a avut capacitatea de a fi reprezentat de un colectiv didactic impresionant și onorabil, prin competența și profesionalismul său, promovând valori estetice, moral-intelectuale și culturale.

Pe lângă concertele organizate în incinta alma mater, studenții instituției erau participanți activi și la evenimentele publice, precum și la serate, în sălile festive a cluburilor și ale primăriilor din orașe și alte regiuni⁵⁶.

Valorificarea artelor, presupune identificarea și promovarea simultană cu antrenarea persoanei către valori practice, morale, intelectuale, sociale și spirituale.

⁴ Молдавско-русские взаимосвязи в искусстве в лицах и персоналиях (XVIII-1 половина XX в.). Кишинев: Б. и., 2008, pp. 277-278.

⁵ G. Ciacovschi-Mereșanu. *Învățământul muzical din Moldova* (de la origini pînă la sfârșitul secolului XX). Chișinău: Grafema Libris, 2005, pp. 59-69.

⁶ A. Boldur. *Muzica în Basarabia*. Schiță istorică. București: Marvan, 1940, pp. 24-27 și p. 39.

Pe această cale se menționează că educația frumosului se realizează prin diferite genuri ale artei: literatură, teatru, dans, film, pictură, sculptură, arhitectură, design, prin mijloacele de comunicare în masă, dar dintre toate artele, muzica e cel mai aproape de sufletul omenesc, fiind prezentă în toate etapele devenirii sale. De la cântecul de leagăn, la cel de dragoste, ostășesc, doină, cântecul haiducesc și pînă la cele funebre, omul a găsit mereu ocazia să-și exprime simțirea și să găsească în muzică curaj, alinare și alte concepții estetice.

Concluzie

Prin prisma evenimentelor din perioada menționată, în viața culturală se manifestă tendința de integrare a artei muzicale locale în circuitul artistic european. Datorită activității artistice a unor muzicieni-profesioniști cu studii la conservatoarele din Rusia și Europa occidentală, viața muzicală din Basarabia, s-a intensificat simțitor, creând standarde de educație muzicală și de măiestrie interpretativă, cu impact semnificativ asupra pregătirii profesionale a pianiștilor.

Date despre autori:

Vasile GRECU, doctorand, cercetător științific stagiar, Institutul Patrimoniului Cultural Chișinău, Republica Moldova.

E-mail: vasile_grecu@list.ru

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2617-639X>

DANSUL POPULAR SCENIC versus DANSUL DE CARACTER

<https://doi.org/10.52603/sc21.09>

Svetlana TALPĂ
Institutul Patrimoniului Cultural

Stage folk dance versus character dance

In the article, the author's main objective is to argue the need to study and capitalize on *folk stage dance* and *character dance* by comparatively assigning their methodological and aspectual features. For this purpose, the analytical method of approaching the problem is used, as well as the pedagogical aspect. Performing *folk dance* and *character dance* exploits the capacity of the mind of both a professional dancer (ballet artists) and of an amateur dancer, by educating the body in order to be aware of each movement performed.

From a methodological point of view, the stage folk dance and the character dance are analogous, and from the aspectual point of view they are varied, differing depending on the performers/artists/dancers, the place of manifestation and the specific music. These forms of dance are analyzed by specific artistic means, and finally they are reproduced in choreographic works (choreographic suites) or in ballet performances.

Keywords: dance, stage folk dance, character dance, dancer, performance, stage.

Concepția *dansului popular scenic* sau/și a *dansului de caracter* în spațiul cultural al Republicii Moldova este un domeniul relativ nou, apărut în secolul XX. Pentru a defini *dansul popular scenic* sau/și *dansul de caracter*, au fost analizate diverse surse bibliografice atât ale cercetătorilor ruși și italieni, cât și a le cercetătorilor francezi. Acest aspect a favorizat elucidarea trăsăturilor metodologice și aspectuale ale *dansului de caracter* sau/și a *dansului popular scenic*, deoarece atât în Franța, în Italia, cât și în Federația Rusă dezvoltarea acestora este favorizată de prezența școlilor/instituțiilor de dans. În cadrul acestor instituții, *dansul de caracter* sau/și *dansul popular scenic*, sunt prezente fie ca discipline obligatorii din cadrul curriculumului național, fie ca parte din activitățile extracurriculare. Acest traseu este urmărit și în Republica Moldova prin integrarea *dansului popular scenic* ca disciplină obligatorie în cadrul instituțiilor de stat cu profil de artă, ce cuprind specialitatea *Dans*.

Conform Enciclopediei Internaționale a Dansului, *dansul de caracter* este un termen pe larg folosit în mare parte în spectacolele de balet, pentru a desemna formele de dans care nu se încadrează în categoria dansului clasic-academic. Acest tip de dans, de caracter, se referă la dansurile naționale (populare, etnice și rustice), care predominau în baletele secolului al XIX-lea. De asemenea, *dansul de caracter* este utilizat cu scopul de a descrie mișcările coregrafice, ce ilustrează în mod specific funcția sau ocupația unui personaj, cum ar fi: marinar, fermier, cizmar etc. În cazul în care *dansul de caracter* este interpretat de către un dansator/artist de balet mai vârstnic sau personajul interpretat este în etate, atunci mișcările care stau la baza acestui tip de dans sunt cele de mimă/pantomimă. Dansurile diferitor popoare, cum ar fi: polonez, maghiar, spaniol, italian și rusesc, sunt cel mai frecvent interpretate în baletele secolului XIX, ca divertisment la adunările de la curte, oferind un contrast viu dansului clasic.

Spectacolele de balet, *Lacul lebedelor* și *Raymonda*, conțin exemple excelente ale *dansului de caracter*, care nu servesc niciunui scop narativ, însă oferă o varietate divertismentului. În cazul în care *dansul de caracter* este asociat cu anumite personaje, precum bufoni, răufăcători, magicieni, creaturi supranaturale etc., atunci dansatorul/artistul de balet în mare parte renunță la încălțăminte *pointe*, optând pentru pantofi flexibili¹.

Se știe că din cele mai vechi timpuri omul a practicat dansul, care făcea parte dintr-o practică religioasă sau devoțională, fiind încărcat cu o valoare de limbaj nonverbal în care fiecare mișcare era rodul unui gest motivat de un conținut emoțional. Astfel, omul primitiv aspira să intre în comuniune cu energiile naturii, împrumutând de la acestea vigoare și armonie, dar și împăcându-se cu ele după cum își imagina el, sculptând în spațiul său de coabitare diverse chipuri. Spiritualizându-și activitatea fizică, omul primitiv își afirma apartenența la univers/cosmos și se înscria într-un prim câmp de tradiții și practică.

Baza principală a oricărui dans este *ritmul*, care a fost inițial stabilit din necesitatea conștiinței umane de a se mișca în cooperare cu loviturile puternice și uniforme ale diverselor obiecte. Astfel, procesul a luat naștere în solicitarea unei acțiuni ritmice monotone, ca parte necesară a muncii de zi cu zi, și a devenit mai târziu parte a diferitelor ritualuri pentru existența oamenilor. Mai târziu, funcția dansului s-a schimbat. De la necesitate motivațională s-a trecut

¹ Cohen Selma Jeanne and Dance perspectives foundation. *The International Encyclopedia of Dance*, Oxford University Press, Print Publication Date: 1998, Print ISBN-13: 9780195173697, eISBN: 9780195187632, Published online: 2005, Current Online Version: 2005.

fără probleme la cea experimentală (de cercetare), care a contribuit printr-un set de mișcări ritualice la transferul experienței acumulate de trib. Dansul a început să reflecte procesele de muncă ale unei persoane, precum vânătoarea, agricultura etc. Mișcările ritmice monotone au fost completate de plasticitatea corpului, care a contribuit la trecerea dansului în domeniul artei. În această perioadă, exista deja o împărțire formală a dansurilor în cele pe care toți membrii colectivului le pot dansa și cele pe care conducătorii cultelor le utilizau pentru a efectua ritualuri. Plasticitatea corpului a făcut posibilă dezvăluirea emoționalității unei persoane, învățând să transmită esența prin mișcări expresive.

Dacă ar fi să ne referim la dansurile conservate și practicate în epoca contemporană, atunci menționăm că *dansul popular* sau *tradițional* este actualmente utilizat ca *dans folcloric* și reprezintă unica sursă autentică de inspirație pentru celelalte genuri de dans.

Dansurile canonizate și înscrise în codurile de învățare și reprezentare, sunt aproximativ toate genurile de dans practicate în prezent, printre acestea numărându-se atât *dansul popular scenic*, cât și *dansul de caracter*. Totuși, ambele genuri de dans poartă în ele urme vizibile ale dansului popular (tradițional).

Conform analizei cercetătorilor francezi, *dansul de caracter* a apărut în centrul manifestărilor din piețe/târguri, îndeosebi în târgurile Saint Germain și Saint Laurent din Franța, unde artiștii ambulanti, interpretând personaje *grotești*, împrumutau expresii, pantomimă și gesturi din tradițiile mascate și din *Commedia dell'Arte*².

Dansul de caracter este menționat în puține lucrări de documentare a dansului, de regulă, acesta, fiind doar consemnat fără a i se dedica o analiză profundă.

Este necesar să se țină cont de faptul că dansul, ca artă, a ieșit din viața obișnuită a oamenilor, din structura lor socială, din nevoia lor de mișcare, fiind schimbat și îmbunătățit de însăși parcursul existențial în procesul dezvoltării istorice. Prin urmare, dansurile diferitelor popoare ale lumii reflectă condițiile în care s-a dezvoltat o anumită naționalitate, s-a format modul ei de viață, s-au format tradiții și obiceiuri³.

² Nadejda L. Louijine. La danse de caractère ou ces personnages qui dansent, CN D, Aide à la recherche et au Patrimoine en Dance, 2015.

https://www.cnd.fr/fr/file/file/120/inline/Nadejda_Louijine.pdf (accesat 27.05.2022).

³ Галина В. Иноземцева. *Народный танец*. Москва: Знание, 1978.

Dansul popular (tradițional) este o creație strălucitoare și plină de culoare a poporului, fiind o reflectare artistică specifică emoțională a vieții, a caracterului, a gândurilor, a sentimentelor, a aspectelor estetice și a cunoașterii frumuseții lumii. Este evident că *dansul de caracter* are un teren comun cu *dansul popular scenic*, totuși obiectivele care stau la baza acestor forme de dans sunt divergente. *Dansul popular scenic* se bazează îndeosebi pe o manifestare a unității, proclamarea identității unei comunități sau unui grup etnic, în timp ce *dansul de caracter* se referă doar la teatru. În Rusia, abia în secolul al XVII-lea a început să se contureze un sistem de dans scenic, împărțit în *clasic* și *de caracter*⁴. În secolele XVII-XIX, *dansul de caracter* era prezent în interludii, ale căror personaje erau artizani, țărani, marinari, cerșetori, tâlhari etc. *Dansul de caracter* este îmbogățit cu mișcări și gesturi specifice unui anumit grup social, iar legile compoziției nu au fost respectate la fel de strict ca și în dansul clasic. Asemenea spectacole erau spectaculoase, iar baletul de atunci a fost o artă sincretică, adică a inclus, pe lângă dans și pantomimă, cântecul și recitativul.

Astăzi, *dansul de caracter* este aproape exclusiv asociat originii ruse. Acest articol, de asemenea, analizează și subiectul *dansului popular scenic*, și anume, discutarea caracteristicilor performanței artistice.

La lecțiile de *dans de caracter* se împletesc mai multe direcții, cum ar fi: clasic-academică, populară/tradițională, cotidiană.

Programul de studiu al tehnicii *dansului de caracter* este gradual: elaborarea metodei sale de predare, structura și succesiunea exercițiilor la bară și la mijlocul sălii, prezența în spectacolele repertoriului clasic de dansuri inspirate din folclor, terminologia în franceză, precizia și codificarea mișcărilor, clasificarea anumitor poziții, compatibilitatea cu tehnica dansului clasic, necesitatea învățării acestora pentru o pregătire generală (tehnică și artistică) a unui înalt nivel profesional al dansatorilor – toate acestea au condus la considerarea tehnicii în cauză ca fiind tehnica academică a dansului tradițional.

Pe teritoriul Federației Ruse, metoda de predare a *dansului popular scenic* a apărut în secolul al XX-lea, fiind produs un număr mare de ansambluri de dans popular. Printre acestea se numără Ansamblul Academic de Stat de dan-suri populare „Igor Moiseev”, înființat la 10 februarie 1937⁵. Ceva mai devreme, în anul 1936, a fost publicată prima programă de studiu a tehnicii

⁴ Наталья Б. Тарасова. *Теория и методика преподавания народно-сценического танца*: учеб. пособие. СПб: ИГПУ, 1996.

⁵ Государственный академический ансамбль народного танца имени Игоря Моисеева <https://www.moiseyev.ru/> (accesat 6.06.2022).

dansului de caracter de către maestrul Academiei „A.V. Vaganova”, precum: Shiryaev, A.V. Lopukhov, A.I. Bociarov și A. Platonova.

În Republica Moldova atestarea elocventă a *dansului popular scenic* este făcută prin instituțiile de învățământ cu profil artistic, specialitatea *Dans* și a Ansamblului Național Academic de dansuri populare *Joc*, fondat la 23 august 1945 la Chișinău.

Prin *dans popular scenic* înțelegem un dans popular (folcloric), care a luat ființă și s-a dezvoltat pe scenă în repertoriul ansamblurilor de dans popular pentru amatori și profesioniști, al ansamblurilor de cântec și dans conform legilor artei scenice (divertisment, dezvoltare conform legilor dramaturgiei, unitatea de conținut și toate mijloacele de exprimare, forma, proporția stilizării). *Dansul popular scenic*, de-a lungul istoriei sale de peste optzeci de ani, a păstrat cea mai strânsă relație cu dansul popular (tradițional), unde linia dintre aceste tipuri de dans este arbitrară. Dansul popular (tradițional) poate atinge un nivel artistic (estetic) ridicat, iar *dansul popular scenic* se bazează pe sursele populare și pe mijloacele lor de exprimare. Practica scenică a arătat că *dansul popular scenic* a jucat un rol important în revigorarea, conservarea, dezvoltarea și îmbogățirea moștenirii folclorice.

Dansul popular scenic, fiind o formă de artă cu drepturi depline printre alte tipuri coregrafice de scenă, are trăsături comune cu acestea și, în același timp, are propriile caracteristici artistice. Baza care determină, eventual, nu numai originalitatea formală, ci și conținutul acestui tip de dans, este sistemul mijloacelor figurative și expresive, limbajul său artistic. „Conținutul și forma în artă constituie una dintre cele mai importante legi ale creativității artistice, un principiu necesar pentru opera de artă, condiționând legătura organică dintre forma unei opere de artă și conținutul acesteia. Există și un tipar invers: conținutul apare doar într-o anumită formă”⁶. „Mijloacele descriptive și expresive sunt un sistem de mijloace istorice stabilite, deosebite în fiecare tip de artă, mijloace materiale și tehnici de creare a unei imagini artistice (Limbajul artei). În totalitatea și interconectarea lor specifică, mijloacele figurative și expresive alcătuiesc forma artistică a unei opere de artă, întruchipând conținutul acesteia”⁷.

Limbajul *dansului popular scenic* al fiecărei națiuni, legat genetic de folclor, și-a păstrat identitatea națională și etnică, asemenea limbilor naturale.

⁶ Эстетика: словарь. Москва: Политиздат, 1989, с. 322. Disponibil: <https://www.moiseyev.ru/ballet-history.html> (accesat 28.05.2022).

⁷ Эстетика: словарь. Москва: Политиздат, 1989, с. 101. Disponibil: <https://www.moiseyev.ru/ballet-history.html> (accesat 28.05.2022).

Specificul național al limbajului dansului popular (tradițional) este un semn al diferențierii sale naturale în sisteme lingvistice separate⁸. După cum știți, în cadrul fiecărei arte naționale, limbajul artistic se poate distinge printr-o identitate regională pronunțată și chiar și lucrările individuale, create de un coregraf (precum mostrele de folclor), pot avea o bază unică de mișcare.

Astfel, în general, limbajul *dansului popular scenic* poate fi reprezentat ca un ansamblu de sisteme de limbaj individual, dar cu trăsături comune. În acest sens, limbajul *dansului popular scenic* diferă de sistemul de limbaj internațional canonizat, comun pentru toate țările, cel al dansului clasic. Un număr imens de sisteme lingvistice naționale originale ale *dansului popular scenic*, nenumărate mijloace expresive în general, oferă mari oportunități pentru crearea, actualizarea continuă și îmbogățirea repertoriului educațional în sistemul universitar de educație artistică și, bineînțeles, a repertoriului grupurilor de amatori și al celor profesionale.

Concluzionăm că, *dansul de caracter* și *dansul popular scenic* au un fundament comun, și anume dansul popular (tradițional). Perioada apariției, ca genuri de dans individuale, este aproximativă, deoarece în diverse surse bibliografice datele cronologice diferă. Pentru interpretarea acestor genuri de dans este necesară o pregătire corespunzătoare, astfel, interpreții/dansatorii sunt obligați să acorde mult timp și energie la executarea exercițiilor la bară și a studiilor coregrafice la mijlocul sălii. În cadrul repertoriului ansamblurilor de amatori și profesioniști găsim genul de dans popular-scenic, pe când în repertoriul diferitor teatre de balet de pe continentul european, întâlnim denumirea de *dans de caracter*. Astfel, din punct de vedere metodologic nu este nici o diferență între dansul *de caracter* și dansul *popular scenic*, iar din punct de vedere aspectual sunt anumite divergențe, și anume: baletizarea (stilizarea) dansurilor *de caracter* și artiștii de balet/dansatorii amatori (profesioniști), care interpretează fie *dans de caracter*, fie *dans popular scenic*.

Date despre autor:

Svetlana Talpă, cercetător științific, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, Republica Moldova,

E-mail: svetlanatalpa@ich.md

ORCID: 0000-0001-5829-736X.

⁸ Валентина И. Слыханова. *Русский народно-сценический танец в контексте региональной культуры России: традиции и новаторство*: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 24.00.01. Москва: Гос. акад. славян. культуры, 2012.

NARAȚIUNEA ȘI ROLUL ACESTEIA ÎN CREAȚIA LUI ALEXEI GRABCO

<https://doi.org/10.52603/sc21.10>

Lucia ADASCALIȚA
Institutul Patrimoniului Cultural

The narrative and its role in the creation of Alexei Grabco

In the caricature genre of the Republic of Moldova, Alexei Grabco asserted himself as a cartoonist who, through his graphic sheets, raised to a new value the artistic and spiritual dimension of humoristic-satirical drawings. His field of creation includes scenes taken from the society of his time, as well as the results of, subtle and critical analyzes on topics related to morals, religion, culture, etc. Even if his works are part of the realism of the time, in which caricaturists such as Iurie Rumeantsev, Nicolae Macarenco, Zigfrid Polingher, Leonid Domnin are also asserted, the plastic artist Alexei Grabco stands out and devotes himself to extensive compositions in which the narrative plays a major role in highlighting the humorous and philosophical aspect. By involving the narrative in the creation of caricatures, the artist contributes to the amplification of the visual impact of the message on the reader. Along with the landscape, in which the multitude of characters are included, the dynamism of the compositional elements, the grotesque treatment of the human figure, and the details come to support the unfolding/perception of the narrative thread. In this context, it is noted that the expressiveness of the movements, captured from reality, represents the sonority of the graphic work developed by Alexei Grabco.

The narrative, in the case of satirical graphic sheets such as "Change of personnel" (1959), "Preparing for exams" (1959), "Dniester, on your bank..." (1959), "Take them to the market and return..." (1960), "Passengers arriving by train at Comrat..." (1960), is also made present through the prism of non-verbal means of expression: color, line, shape, texture. These, in turn, highlight the predominant emphasis of the narrative topics. At the same time, they generate junctions in the narrative with satire, humor, and mockery.

Keywords: caricature, satire, humor, narrative, message.

Interesul artiștilor plastici manifestat față de principiul narativ, adesea utilizat în domeniul artelor frumoase, derivă din rolul informativ/cognitiv pe care îl prezintă acesta. Totodată este vorba despre subiacența acestuia experienței vizuale care presupune concentrarea asupra mijloacelor de expresie, descifrarea elementelor compoziționale și interactivitatea cu opera de artă.

Din punct de vedere etimologic, cuvântul *narativ* se referă la „narațiune”, deci istorisire, povestire, spunere, relatare a unor fapte într-o formă literară¹. Cu toate acestea, principiul narativ este propriu și altor domenii și genuri ale creației artistice, printre care și graficii satirice.

În genul graficii satirice, în lucrările caricaturiştilor notorii, printre care se numără și Alexei Grabco², se remarcă prezența caracterului narativ al desenelor umoristice-satirice. Acestea sunt marcate de implicarea trăsăturilor vieții cotidiene, care sunt tratate și prin abundență de detalii, ce au drept scop sporirea dinamicității relațiilor dintre cititor și subiectul tratat. Astfel, așa cum Umberto Eco considera că „un text este emis pentru cineva care îl actualizează – chiar dacă nu se speră (sau nu se dorește) ca acest «cineva» să existe în mod con-cret și empiric”³, la fel și Alexei Grabco mizează pe interesul cititorului față de mesajele codificate în caricaturile sale și pe gradul de înțelegere de care poate să dea dovadă acesta pentru actualizarea desenelor umoristic-satirice. Astfel, experiența vizuală pe care o trăiește cititorul, atunci când parcurge cu privirea lucrările caricaturale semnate de către artistul plastic Alexei Grabco, este una deosebită. Și anume pentru că plasticianul, aidoma unui autor de lucrări literare proprii genului epic, „povestește” prin intermediul compozițiilor

¹ Victoria Rocaciuc. *Narațiune și simbol în grafica de carte moldovenească. 1945-2010*. Chișinău: 2021, p. 12.

² Alexei Grabco s-a născut la 18 august 1936 în orașul Camenca. După finalizarea școlii medii, a absolvit Școala Republicană de Arte Plastice „I.E. Repin” din Chișinău. Vezi: Rumeanțev, I. ș.a. *Caricaturi: pentru timp liber*. Chișinău. Timpul, 1990.

Cu începere din anul 1956, debutează pe paginile revistei *Scânteia Leninistă*, unde ilustrează poezia lui Grigore Vieru „Nici umbrelă, nici pălărie”. Vezi: Prohin, V. Cel mai iubit dintre vecini. În: *Moldova*. 2011, nr. 2, p. 82-87.

Din anul 1958 Alexei Grabco, fiind invitat de regretatul pictor Igor Vieru, activează în calitate de pictor la revista satirică *Chipăruș*, iar în anul 1970 activează în calitate de redactor-șef la aceeași revistă. Vezi: Postolache, G.; Rusu, V. „Vecinii” fără vecini. În: *Moldova*. 2006, nr. 8-9, p. 50.

În iunie 1962, în incinta Muzeului Național de Arte al RSSM, la inițiativa Uniunii Jurnaliștilor, a fost deschisă prima expoziție personală a artistului. Vezi: [Сиркис, А. Оружием смеха: Каталог передвижной выставки графики-сатиры Б. Широкограда и А. Грабко. Кишинев. 2-я типография, 1966, с. 5-6.](#)

„(...) Alexei Grabco a fost desemnat mumburu al Uniunii Pictorilor din URSS și a fost distins cu o diplomă de onoare de către Prezidiul Sovietului Suprem al RSS Moldovenești”. Vezi: Grabco, A. *Caricaturi*. Chișinău. Cartea Moldovenească, 1970, p. 4-5.

La 29 august 2006, artistului Alexei Grabco, prin Decretul Președintelui Republicii Moldova (nr. 760 din 29.08.2006), îi este conferit titlul onorific „Maestru în Artă” pentru succese în activitatea de creație, contribuție la inițierea în profesie a tinerilor plasticieni și înaltă măiestrie artistică. Disponibil: <http://lex.justice.md/index.php?action=view&view=doc&lang=1&id=317095>

Alexei Grabco a decedat la 5 iulie 2016, la Chișinău. Disponibil: <https://www.moldpres.md/news/2021/08/18/21006007>

³ Maria Șleahțișchi. Naratologi și reprezentări naratologice // *Akademos*, 2017, nr. 4, pp. 144-149. <http://www.akademos.asm.md/files/Naratologi%20si%20reprezentari%20naratologice.pdf> (vizitat 12.07.2021)

complexe diverse întâmplări, iar fiecare personaj întruchipează un tip uman: muncitorul, lașul, prietenul, gospodarul etc. Aceste istorioare în imagini poartă atât caracter satiric, cât și caracter moralizator.

De-a lungul activității sale artistice, plasticianul Alexei Grabco a realizat caricaturi într-un stil inconfundabil, de o valoroasă expresivitate și rezonanță socială. Totodată, foile grafice reflectă într-o manieră umoristic-satirică diversitatea însușirilor omenești și impresionează anume prin rezonanța narativă și ideatică complexă. Având în vedere cele expuse, caricaturile plasticianului Alexei Grabco au văzut lumina tiparului pe paginile edițiilor periodice precum revista *Scânteia Leninistă*, revista *Femeia Moldovei*, revista de satiră și umor *Chipăruș*, ziarul *Tinerimea Moldovei*, ziarul *Cultura Moldovei/Cultura* (titlu modificat în aprilie 1965) ș.a. Astfel, s-a remarcat că în anii 60 ai secolului al XX-lea, Alexei Grabco se evidențiază și se dedică compozițiilor ample în care narațiunea joacă un rol major. În aceste compoziții plasticianul acordă o atenție sporită spațiului scenic în care se desfășoară acțiunile, oferind prioritate personajelor și rolului semantic al acestora în discursul narativ. Secvențele captate din viața reală sunt tratate artistic prin intermediul liniei și culorii, evidențiindu-se tipajul uman și coliziile narrative optându-se spre sensuri complexe. În acest context, remarcăm că artistul Alexei Grabco operează liber cu compoziția, forma, proporția, spațialitatea imaginii.

Lucrările de grafică satirică create de către Alexei Grabco sunt de o mare valoare grație apelării artistului plastic la narațiune, care captivează atenția cititorului, îl familiarizează cu subiectul tratat și îl implică în procesul de reconstituire a atmosferei perioadei de timp reflectată în imagini. Deci, foile grafice fac parte dintr-un context social și cultural și pot fi înțelese dacă este luată în considerare și societatea în care au fost produse acestea. Prin urmare, desenele umoristic-satirice cu caracter narativ nu doar activează în memoria cititorului istorii cunoscute, ci fac apel și la cunoștințele de bază.

Narațiunea subiectuală a foilor grafice se alcătuiește și prin intermediul descrierii. Astfel, Alexei Grabco, apelând la particularitățile tehnicilor specifice genurilor literare, reușește cu prisosință să înfățișeze trăsăturile fizice și sufletești ale personajelor, precum și caracteristicile unor locuri din natură. Anume demersul descriptiv este cel care reprezintă multitudinea de fațete ale interacțiunii umane în contextul activităților cotidiene. Iar mijloacele de expresie proprii artelor plastice sunt concentrate spre a spori gradul de percepție a narațiunii nonverbale de către cititori.

Dacă examinăm foaia grafică „Pasagerii care sosesc cu trenul la Comrat...” (1960), constatăm faptul că aceasta are la bază reprezentări de

multiple personaje aflate în acțiune, într-un cadru bine regizat. Astfel, Alexei Grabco într-un mod ironic elucidează faptul cum pasagerii trenului care a ajuns în gara de la Comrat, au parte de multiple obstacole, adică: șantiere, puncte de vânzare, grupuri de persoane în așteptare ș.a. Personajele surprinse în această scenă sunt doar schițate, întrucât punctul forte al compoziției îl constituie mișcarea gălăgioasă a mulțimii. Pentru a reda atmosfera dominantă de forfotă, starea de spirit a personajelor, precum și materialitatea obiectelor, artistul apelează la multiple mijloace de expresie precum: linia, pata, culoarea. Plasticianul utilizează reușit jocul contrastelor în vederea amplificării senzației de mișcare. Acest lucru a fost facilitat de alternanța ritmică tonală a culorilor alb, negru și roșu. Totodată, prin realizarea unei compoziții de tip deschis s-a urmărit crearea pentru cititor a posibilității de a completa imaginar șirul de oameni. Înșușirile umane și caracteristicile psihologice inedite sunt reflectate și tratate într-un mod grotesc. Imaginea conține două substraturi narative, unul reiese din acțiunea ce se desfășoară, amplasată în prim-plan, iar a doua reflectă anturajul din care fac parte personajele acestei secvențe și reprezintă grijile și activitățile cotidiene. Implicând narațiunea în realizarea acestei caricaturi, plasticianul contribuie la amplificarea impactului vizual al mesajului asupra cititorului, precum și la perceperea firului narativ.

În acest areal tematic se înscrie și lucrarea „Îi duci la piață și te întorci” (1960), ale căror imagini par a fi desenate la locul faptei. Într-un mod sarcastic plasticianul biciuiește obiceiurile proaste ale colhoznicilor și utilizarea ineficace și nelalocul ei a tehnicii. Totodată, în această foaie grafică pictorul valorifică deprinderile oamenilor, trăsăturile umane, precum: sângea, spiritul de echipă, dar și viciile acestora, cum ar fi lipsa de punctualitate ș.a. Imaginile acestei serii sunt tratate prin linie și pată tonală, prin intermediul cărora pictorul pune în valoare detalii importante capabile să promoveze valori semantice și estetice inedite. Cititorul devine parte integrantă în universul desenat, conectând atât firele narative, cât și proiecțiile vizuale în desfășurarea unei experiențe. În acest context, se remarcă faptul că expresivitatea mișcărilor, surprinse abil din realitate, reprezintă sonoritatea acestei opere grafice.

În caricatura „Nistrule, pe malul tău...” (1959) artistul plastic insistă asupra temei ecologice. Alexei Grabco a reliefat această temă prin înglobarea mai multor secvențe selectate atent din viața reală într-o compoziție complexă. În această ordine de idei fiecare secvență este o acțiune, fiecare acțiune este o mică narațiune, iar fiecare mișcare a privirii cititorului înseamnă o schimbare în percepția vizuală a povestirii în imagini. Aici narativitatea este subiacentă experienței vizuale și participării ludice, fie că este vorba de capacitatea

imersivă a foii grafice, de indicii identificării cu personajele sau, dimpotrivă, de încărcarea semantică a elementelor compoziționale și de interactivitatea prezentă în contextul narațiunii. Scopul autorului a fost orientat spre determinarea cititorului la reflecții și spre educarea activă a omului în spiritul atitudinii pozitive față de problemele de mediu. Acest scop a fost atins datorită impactului vizual puternic pe care îl joacă pata puternic contrastantă utilizată în reprezentarea albiei râului Nistru.

Același cadru, aceeași repartiție structurală și modalitate de orchestrare compozițională a imaginii întâlnim și în caricatura „Un nou model de automobil...” (1959), doar că centru de atracție aici îl constituie drumul și starea tehnică a acestuia. Toate acțiunile din acest cadru compozițional se concentrează pe lungimea tronsonului reprezentat și starea de spirit a celor ce îl traversează sau îl parcurg. Artistul în mod vădit biciuiește starea de iresponsabilitate a autorităților publice, dar și tratează umoristic întâmplările nefaste care sunt generate de acțiunile de neglijență/iresponsabilitate din partea acestora. Pata tonală, ce organizează compozițional imaginea, delimitează vizual acțiunile și desfășurarea în câmpul vizual a acestora. Imaginea simbol a unui nou tip de automobil generează joncțiuni ale narațiunii cu satira, umorul și batjocora.

Foaia grafică „Fără cuvinte” (1959) se caracterizează prin claritate a compoziției, cadru bine regizat și laconism al formelor. Micile secvențe selectate abil din viața comunitară, în care se întâlnesc atât activități de rutină, cât și sărbători importante, sunt înglobate într-o compoziție amplă. Totodată, aceste secvențe sunt menite, dincolo de a transmite mesaje scurte și clare, să valorifice aspectul dinamic al evenimentelor, al vieții omului. În compoziția scenografică cititorul participă la un joc actoricesc în care pozițiile figurilor, mimicile personajelor umane și animale, sugerează multitudinea de trăiri și sentimente care prin intermediul dialogului compozițional reflectă ideea că viața este o mișcare continuă. Elementele compoziționale sunt realizate artistic prin intermediul rafinamentului liniei și ritmicității acesteia, miza fiind redarea acțiunilor. Deci, această foaie grafică atrage prin exactitatea observației și evidențierea nivelului semantico-umoristic al secvențelor tematice, în care nu lipsesc și anumite coordonate etice-educative.

Conchidem astfel că Alexei Grabco este printre pușinii caricaturiști care și-a exprimat punctul de vedere față de anumite evenimente și întâmplări prin zugrăvirea de compoziții complexe, în care se regăsesc multiple personaje aflate în acțiune, scene reale cu elemente peisagistice, detaliile obiectelor și ființelor care transmit anumite stări. Toate acestea fiind chemate să amplifice mesajul

simbolic generator al desenelor umoristic-satirice și să dezvolte cititorilor latura perceptivă și educativă.

Imagini:



Figura 1. Pasagerii care sosesc cu trenul la Comrat... Revista de satiră și umor „Chipăruș”, 1960



Figura 2. Îi duci la piață și te întorci să cari sfecla. Revista de satiră și umor „Chipăruș”, 1960



Figura 3. Nistrule, pe malul tău... Revista de satiră și umor „Chipăruș”, 1959

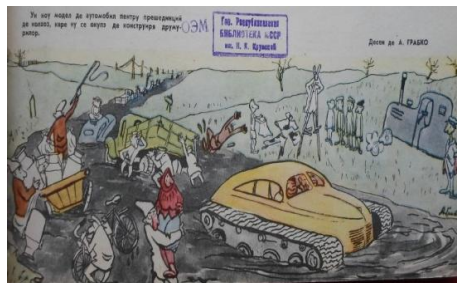


Figura 4. Un nou model de automobil... Revista de satiră și umor „Chipăruș”, 1959



Figura 5. Fără cuvinte. Revista de satiră și umor „Chipăruș”, 1959

Date despre autor:

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

E-mail: lucia.adascalita@dtp.utm.md

ORCID: 0000-0003-1010-33

CHIPURI FEMININE ÎN SCULPTURA MOLDOVENEASCĂ

<https://doi.org/10.52603/sc21.11>

Ana MARIAN

Institutul patrimoniului Cultural

Female images in moldovan sculpture

Alexander Plamadeala was the first who created sculptural female images, among which were not only members of the sculptor's family and his colleagues in the workshop, but also other modern women that attracted his attention with the beauty of their external forms. The female sculptural portrait performed by Lazar Dubinovsky contains romantic, harmonious and gentle images. The women's sculptural portrait in the work of Klavdia Kobizeva focuses on everyday life and the images created by her are deep ones. The sculptor Brunghilda Epelbaum-Marchenko makes portraits in color, opening a new approach to creating sculptural likenesses. The sculptor Alexandra Pikunova-Tyrtseu conveys the images laconically, thereby creating a balance between the feelings and thoughts of the characters. Female images in Moldovan sculpture are always convincing, as the representatives of the epoch, contain such a proportion of tenderness, which especially attracts the audience.

Keywords: sculpture, female portrait, psychology, modernity.

În istoria artelor plastice universale, portretul sculptural feminin s-a manifestat din cele mai vechi timpuri: în arta egipteană, arta elenistică, romană sau în cea de mai târziu: arta renascentistă, barocă, impresionistă, modernă și postmodernă. Artă Moldovei a recunoscut portretul doar ca parte integrantă a troițelor la începutul secolului XX, numite de conaționali „cruci la răscruți” sau „răstigniri”, ca forme ale artei țărănești. Alături de chipul victimizat al lui Iisus Hristos, pe troițe se profilează și două chipuri feminine: cel al Maicii Domnului și cel al Mariei Magdalena. Înveșmântate în haine de epocă, având chipurile împietrite și îndurerate, aceste două personaje biblice au servit și drept exemplu de comportament și dăruire pentru partea feminină a băștinașilor. Există opinia că acele chipuri reprezentate pe troițe erau reproduse de către meșterii din popor după chipuri de oameni din localitate¹.

Inexistența unor canoane academice și bisericești în arta populară conferea un farmec deosebit chipurilor sculptate și îmbogățite cu sensuri creștine de către meșterii anonimi. Cu toate acestea, în primul deceniu al

¹ David Goberman. *Поклонные кресты Молдовы / Troițele moldovenești*. Sankt-Petersburg: Editura «Искусство России», 2004, p. 11-12.

secolului XX, o dată cu procesul de sincronizare a culturii literare și artistice autohtone la cea a țărilor europene, sincronizare produsă în concordanță cu rigorile și libertățile artei academice aflate în preajma realizărilor moderne, prin eforturile cunoscuților artiști plastici Terentie Zubcu și Vladimir Ocușco, întreaga moștenire a artei academice universale este oferită spre asimilare tinerelor talente din Basarabia². Printre acestea era și tânărul artist plastic Alexandru Plămădeală, care urmase cursurile de artă la Școala comunală de desen din Chișinău, condusă de Vladimir Ocușco. Apoi, în anii 1912-1916, a studiat la Școala de pictură, sculptură și arhitectură din Moscova, unde i-a avut în calitate de profesori pe S. Volnuhin și K. Korovin³. Revine la Chișinău în 1918 și, în 1919, este desemnat în funcția de director al Școlii de Arte Plastice⁴.

La Moscova, Alexandru Plămădeală realizează miniatura *Portretul domnișoarei Zalkind din Riga* (1916, marmură), în care eleganța, cu alură aristocratică, amintește portretul rus de salon din secolul XIX și este sculptat în spiritul celor mai bune tradiții ale miniaturii ruse.

Unul dintre chipurile feminine frecvent abordate este imaginea soției sale, printre care și o lucrare realizată în sculptura de șevalet – *Portretul soției Olga Plămădeală* (1924, lemn), care este deopotrivă și clasic, și modern. Modelat în lemn, fapt ce conferă portretului, prin formele rotunjite și moi, căldură și îl face cameral, acest chip îi este apropiat sculptorului, care îl lucrează cu mare tandrețe.

Un model preferat de către Alexandru Plămădeală pentru desene și portrete sculpturale este Valentina Poleacov-Tufescu. La fel, modelat în lemn, *Portretul Valentinei Poleacov-Tufescu* (1932) păstrează amprente ale tăierii în lemn, amprenta mâinii maestrului, care a tins spre o reprezentare modernă, folosind procedee plastice cultivate de o școală clasică. De altfel, este cunoscut și un remarcabil desen ce o reprezintă pe Valentina Poleacov-Tufescu, creat la începutul anilor 1930, în tehnica cărbunelui pe hârtie gri. Modelul, care ne privește de pe acel desen, a căpătat forma unei lucrări autonome și a servit, în repetate rânduri, ca sursă de inspirație pentru Alexandru Plămădeală, păstrându-i misterul la redare.

Astfel, sculptorul Alexandru Plămădeală a fost cel care a reprodus chipuri feminine, printre ele fiind atât membri ai familiei sculptorului și colege

² Tudor Braga. *Alexandru Plămădeală. Maeștrii basarabeni din secolul XX*. Chișinău: Editura ARC, 2007, p. 9-10.

³ Ibidem, p. 12-14.

⁴ Idem, p. 16-20.

de breaslă, cât și alte femei contemporane, impresionându-l atât prin frumusețea formelor exterioare, cât și printr-o bogată lume interioară.

Formarea profesională a unui alt portretist, sculptorul Lazăr Dubinovschi, începe după clasele primare de liceu. El studiază la Școala de Belle Arte din București, unde i-a avut ca profesori pe Dimitrie Paciurea și Oscar Han. În 1929 întreprinde o călătorie de scurtă durată la Paris, unde își continuă studiile în atelierul lui Antoine Bourdelle, la Académie de la Grande Chaumière. În 1930 este „declarat absolvent al Școlii de Arte Frumoase” din București și revine în Basarabia, unde predă desenul la un gimnaziu din Bălți⁵.

Portretul *Florica* (1955, bronz) este, poate, cel mai bine cunoscut portret în creația lui Lazăr Dubinovschi. Acesta este soluționat compozițional în spirală, sugerată de mișcarea capului și forma baticului tinerei. Este, de fapt, o cântare tinereții, plină de visare și romantism.

Un alt portret reușit este cel cu denumirea *Mama* (1957, ghips). În această imagine tipizată sculptorul Lazăr Dubinovschi sintetizează un chip care ar reprezenta generalizat toate femeile-mame ale țării. Grijele cotidiene, dăruirea și tandrețea femeii-mame sunt reprezentate reușit în acest portret.

Începând cu *Portretul pictoriței Mila Țoncev* (1977, bronz), Lazăr Dubinovschi își propune reprezentarea portretistică a colegelor de breaslă. Pornind de la ideea că portretul trebuie să conțină și lumea interioară a protagonistei, sculptorul recurge la experimente cu bronzul. Astfel acest portret devine expresiv, inclusiv prin jocul de culori al materialului din care a fost realizat.

Iar *Portretul pictoriței Ada Zevin* (1977, ghips, ton) continuă linia de reprezentări sculpturale ale colegelor de breaslă, întrunind calitățile unui portret ce redă zbuciumul și aspirațiile unui creator de valori.

Astfel, portretul sculptural feminin în interpretarea sculptorului Lazăr Dubinovschi conține chipuri romantice, armonioase și pline de tandrețe, chipuri în care se resimte fiorul lumii interioare.

Cea mai proeminentă personalitate, alături de Lazăr Dubinovschi, care a activat în domeniul portretului sculptural, este Claudia Cobizev, absolventă a Școlii de Arte Plastice din Chișinău (1931), avându-i ca profesori pe Alexandru Plămădeală, profesor de sculptură și Șneer Kogan, profesor de desen. Dânsa își continuă studiile în Belgia, la Academia de Arte din Bruxelles la maeștrii

⁵ Vladimir Bulat. *Lazăr Dubinovschi. Maeștrii basarabeni din secolul XX*. Chișinău: Editura ARC, 2005, p. 7-11.

Rousseau și Rimbaud, apoi la București, la Academia de Arte, sub îndrumarea lui Cornel Medrea și Constantin Baraschi⁶.

Chipurile de contemporani sunt prezente în creația autoarei: *Portret de femeie* (1939, bronz), în care școala bucureșteană domină și se face remarcată. Portretul poate fi contemplat de jur împrejur, oferind noi și noi impresii. Deși portretul conține puternice efecte decorative, el cucerește spectatorul prin arhitectonica formelor. Modernismul acestui portret se lecturează din start.

După 1940 și 1944, când concepțiile despre hegemonul proletariatului și țărănimii au fost introduse forțat în toate domeniile artei plastice, acestea se resimt și în opera Claudiei Cobizev, în special în lucrarea *Cap de moldoveancă* (1947, lemn), care a fost înalt apreciată, în 1948, la Expoziția internațională de la Paris. Acest portret feminin exprimă, întâi de toate, suflul epocii, și doar mai apoi caracteristicile individuale ale unei femei din popor.

Sculptorița revine la redarea unui chip scump ei în *Portretul mamei* (1966, lemn). Lucrat în lemn prin incizii ferme, acesta reflectă filozofia vieții de la sat și exprimă o odă dedicată trecerii demne prin viață a unei persoane ajunse la vârsta a treia.

Or, portretul sculptural feminin în creația Claudiei Cobizev este axat pe reprezentarea vieții cotidiene, în special a celei de la sat, chipurile create de ea fiind profunde și complexe.

Sculptorița Brunhilda Epelbaum-Marcenco s-a născut în 1927, la Verhneuralsk, regiunea Celeabinsk, Rusia. A beneficiat de studii la Școala de Arte din Chișinău și a studiat la Școala Industrială de Arte „V. Muhin” din Leningrad. Acolo, Brunhilda Epelbaum-Marcenko a deprins secretele măiestriei de la artista poporului URSS, E. Belașova și de la sculptorul monumentalist V. Simonov⁷.

Brunhilda Epelbaum-Marcenco se face remarcată, din rândul altor sculptori, prin portretele în culoare, fapt care se datorează, probabil, familiarizării sale cu creația sculptorilor moderniști. Primul portret cunoscut este cel cu denumirea *Portretul Mariei Sagaidac* (1977, lemn, levcas, tempera). Anume culoarea conferă acestui chip fragilitate, tandrețe și feminitate. Sculptorița urmează calea colorării și în continuare, dar în *Portretul Svetei Livșiț* (1978, lemn, levcas, tempera) culoarea devine mai stridentă și contrastantă.

⁶ Ludmila Toma. *Claudia Cobizeva*. Chișinău: Editura Literatura artistică, 1978, p. 5-7.

⁷ Димитрий Гольцов. *Брунгильда Эпелбаум-Марченко. Реальность и фантазия*. Москва: Издательство «Советский художник», 1985, с. 1.

Printre portretele achiziționate de Muzeul Național de Arte al Moldovei este și lucrarea *Portretul studentei din Vietnam, Lini* (1984, teracotă). Acesta continuă linia portretelor color, nuanțele fine de ocru și roz servind pentru conferirea unui aspect miniatural de femeie orientală acestui chip.

Un alt portret aflat în colecția MNAM este cel cu titlul *Actrița Nelly Kameneva* (1986, șamotă). Acest portret-compoziție conține la bază câteva figuri minuscule de păpuși, sugerând atmosfera de teatru.

Deși sculptorița Brunhilda Epelbaum-Marcenco lucrează portretul feminin total diferit în diverse perioade, ea se proeminează în memoria admiratorilor de frumos anume prin portretele color, care promovează o nouă modalitate de reprezentare în portretul sculptural.

O altă sculptoriță care s-a consacrat portretului sculptural feminin este Alexandra Picunov-Târțău. Ea și-a făcut studiile la Liceul „Domnița Bălașa” din București. Ulterior, în 1952, a absolvit Școala Republicană de Arte Plastice „I.E. Repin” (secția sculptură) din Chișinău⁸, unde a avut-o printre profesori pe cunoscuta sculptoriță Claudia Cobizev, o portretistă de excepție, care i-a servit drept exemplu de urmat⁹.

O realizare originală a sculptoriței este portretul surorii sale: *Portretul artistei Emerite a RSSM, Constanța Târțău* (1967, șamotă), cunoscut în două variante: cu și fără gât-postament. Relațiile pline de tandrețe între cele două surori se revarsă în crearea acestui portret, în care lumea viselor și năzuințelor protagonistei este redată cu măiestrie.

Pe parcurs, sculptorița creează o adevărată galerie de chipuri feminine ale colegelor de breaslă. Prima lucrare din această galerie este *Portretul ghidului L. Baltgave* (1972, șamotă), care, prin contrastul de textură a suprafețelor modelate, redă stabilitate și concentrare interioară.

Continuând aceeași temă de creație, *Portretul criticului de arte A. Pistunova* (1972, șamotă) este diametral opus portretului descris anterior, cel al ghidului L. Baltgave. Or, chipul criticului A. Pistunova este redat profund emoțional, complex și expresiv.

Aceeași forță de expresie miraculoasă se remarcă și în *Portretul pictoriței N. Botcoveli* (1973, șamotă). Chipul redat fără partea encefalică a craniului, situat pe un gât-postament alungit, capătă aspectul unui potir, al unei cupe cu licoare sacră. Portretul a fost realizat în timpul unei tabere de creație. Colega de breaslă, care nu a pozat pentru portret, a fost plăcut surprinsă de această viziune a sculptoriței Alexandra Picunov-Târțău.

⁸ Constanța Târțău, Boris Telniker. *Alexandra Picunova*. Chișinău: Editura Timpul, 1985, p. 8-9.

⁹ Ibidem, p. 3-4.

În același context al galeriei de portrete ale artiștilor plastici se remarcă *Portretul pictoriței Valentina Rusu-Ciobanu* (1975, șamotă), în care sculptorița redă frământările interioare ale unei plasticiene, dramatismul destinului acesteia. Postamentul în formă de lut frământat este cheia metaforică întru perceperea acestui portret.

De asemenea, *Portretul pictoriței Eleonora Romanescu* (1981, ghips), cunoscut în două variante – cu și fără postament, redă firea consacrată și exigentă a protagonistei. Și aici sculptorița recurge la inserarea sensurilor ascunse, situând chipul portretizatei pe un postament în formă de carte, fapt prin care sugerează studiile academice ale acesteia.

Lucrarea *Portretul pictoriței Ana Baranovici* (aluminiu, turnare), nu este datată de autoare, fapt ce presupune o anumită dificultate în atribuirea acesteia la o serie concretă de reprezentări tematice. Turnată în aluminiu, cu toate că din punct de vedere tematic portretul se încadrează în seria de reprezentări ale colegilor de breaslă, el totuși nu se înscrie stilistic în această serie. Chipul Anei Baranovici este senin și cordial, asemănarea fizică fiind covârșitoare.

Alexandra Picunov-Târțău se face remarcată în calitate de portretist și prin lucrarea *Autoportret* (dată necunoscută, în 1991 achiziționată de MNAM, șamotă). Această imagine pare să culmineze seria de portrete ale colegilor de breaslă, realizată de sculptoriță. Autoportretul se înscrie firesc în această serie de portrete cu o stilistică proprie doar autoarei. Privindu-se ca și cum în oglindă, sculptorița recurge totuși la o tratare mai mult emoțională decât meditativă în autoportretul dat.

Astfel, sculptorița Alexandra Picunov-Târțău recurge în portretele sale la o tratare complexă, reprezentând chipurile laconic, creând un echilibru abia intuit între sentimentele și cugetările protagonistelor.

Un alt sculptor remarcabil este Iurie Canașin, care a absolvit Școala Republicană de Arte Plastice „I.E. Repin” din Chișinău, în 1962, și, mai apoi, în 1968, Școala Superioară Industrială și de Artă (fosta „G.D. Stroganov”) din Moscova¹⁰.

Portretul lui Bon-Cean (1974, lemn) conține imaginea unei vietnameze, studentă la Universitatea de Stat din Chișinău. Protagonista l-a impresionat pe artist prin trăsăturile fizionomice deosebite. Acest chip l-a captivat întâi de toate prin forma craniului și prin raportul dintre detalii: ochi, nas, sprâncene, gură, pomeți. Autorului i-a reușit să redea și surâsul misterios al tinerei. Spre deosebire de *Portretul lui Lini* de Brunhilda Epelbaum-Marcenko, efigia redată

¹⁰ Elena Șatohin. *Iurie Canașin*. Chișinău: Editura Litera, 1994, p. 19-22.

de Iurie Canașin nu conține culoare, dar jocul nuanțat de lumini și umbre conferă acea doză de mister și fragilitate, ce sunt proprii oricărui chip de femeie orientală.

Din rândul altor portrete sculpturale feminine, acest portret redă firea misterioasă și tândră a femeii orientale, interpretată reușit de un exponent al culturii europene.

Discipol al lui Alexandr Maiko la Școala Republicană de Arte Plastice „I.E. Repin” din Chișinău și, mai apoi, discipol al profesorilor S. Rabinovici și S. Volkov la Școala Superioară Industrială și de Artă (fosta „G.D. Stroganov”) din Moscova, Constantin C. Constantinov se dedică genului portretului¹¹. În șirul de lucrări expuse la vernisajul expoziției sale personale la Chișinău, în anul 2006, sunt și lucrări mai recente, dar care deja au captat atenția publicului, spre exemplu, portretul de bătrână, *Bunica Franca* (1986, aluminiu), ce ne aduce în față o bătrânică cu fața ridată și capul acoperit de basma. Privirea frontală, dar ușor absentă, zâmbetul pueril, fața arsă de soare, aduc în vizor o femeie de vârsta a treia, copleșită de problemele tumultuoase ale vieții.

Din aceeași perioadă datează și o altă lucrare a sculptorului, ce continuă tematica abordată: *Bunica Olea* (1986, bronz). Este un chip îndârjit, zbuciumat, neliniștit, chiar bănuitor, fapt despre care ne vorbește privirea piezișă de sub arcurile sprâncenelor. Redând chipul protagonistei, autorul subliniază munca istovitoare de la țară, cu puține bucurii, și cu multă povară, care au făcut-o pe femeie să fie îndârjită în fața sorții.

Deși sculptorul Constantin C. Constantinov abordează portretele sculpturale feminine la diverse vârste, anume portretele cu chipuri de bătrâne sunt dovada unei măiestrii deosebite în tratarea psihologiei personajelor de vârsta a treia.

Generalizând, putem afirma că preocupările sculptorilor autohtoni în domeniul portretului sculptural feminin sunt diverse: de la chipurile femeilor-mame, ale colegelor de breaslă la cele ale exponentelor culturilor orientale. Indiferent de tematica abordată, sculptorii lucrează diferit, explorând posibilitățile plastice ale diverselor materiale accesibile pentru modelare. Sunt atestate și diverse procedee plastice, compoziționale și semantice, dar întotdeauna chipurile feminine sunt convingătoare ca exponente ale epocii, conțin acea doză de tandrețe care impresionează deosebit spectatorul.

¹¹ Vasile Malanețchi. *Constantin C. Constantinov. Sculptura (Vernisaj)*. Chișinău: Editura Atelier, 2006, p. 3-4.

Lista ilustrațiilor:



**Figura 1. Lazăr Dubinovschi. „Florica”
(1955, bronz)**



**Figura 2. Claudia Cobizev. „Portretul
mamei” (1966, lemn)**



**Figura 3. Brunhilda Epelbaum-Marcenco. „Portretul Mariei Sagaidac” (1977,
lemn, levcas, tempera)**

Date despre autor:

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

E-mail: anisoara-marian@yandex.ru

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

LEONID BELEAEV – 100 DE ANI DE LA NAȘTEREA ARTISTULUI

<https://doi.org/10.52603/sc21.12>

Victoria ROCACIUC
Institutul Patrimoniului Cultural

Leonid Beleaev – 100 years since the artist's birth

The work of the artist Leonid Beleaev (1921-1974) is a novel page in the history of fine arts in the Republic of Moldova. His merits in the field of monumental painting, easel and book graphics are indispensable. However, there are still some inaccuracies in various documentary sources about the artist's work and biography. Thus, together with the analysis of the works created by the plastic artist Leonid Beleaev, a minor additional study was undertaken to clarify the data of his biography. In his best works, Leonid Beleaev, among the first in Moldovan book graphics, aimed to achieve the synthesis of literature with graphic art and complex structuring of the artistic presentation of the book, paving the way for fruitful and versatile searches in the field of polygraphic design. It is worth mentioning the artist's contribution in the field of wood engraving and other graphic techniques. Leonid Beleaev is the first graphic artist in Moldova to start working in fiber engraving. Leonid Beleaev was a true master of plastic expressiveness who strived for perfection in any technique approached.

Keywords: monumental painting, book, graphics, technique, illustration, wood engraving

Creația lui Leonid Beleaev (1921-1974) reprezintă o pagină importantă în istoria artelor plastice din Republica Moldova. Însă amintind biografia lui Leonid Beleaev, constatăm că sursele documentare oferă informații contradictorii legate de cronologia vieții artistului. Conform celor menționate în dosarul lui personal, păstrat la ANRM, Leonid Beleaev s-a născut în anul 1921, în satul Troițe-Lîkovo, regiunea Moscova, s-a stins din viață la 23 ianuarie 1974¹. Iar conform datelor din albumul semnat de Dmitri Golțov și din cel al Asociației artiștilor ruși din Moldova „M-Art”² și altor surse de internet³, datele lui de viață sunt: 10.01.1921-02.1974; potrivit lui Iurie Colesnic⁴ și

¹ AOSPRM, F. R-2906, inv. 3, d. 4, 52 f., 10 documente – Beleaev Leonid Grigorievici, f. 39.

² *Русская ветвь изобразительного древа Молдовы. Каталог-справочник.* (автор идеи и составитель Сергей Сулин, консультант Людмила Тома). Санкт-Петербург, 2013, p. 55.

³ <http://arta.neonet.md/grafica/lbeleaev/> (vizitat 04.03.2021).

⁴ Iurie Colesnic. *Chișinău*. Enciclopedie. Chișinău: Museum, 1997, p. 68.

enciclopediei „Literatura și arta Moldovei”: 10.01.21-15.07.1974⁵. Despre faptul că artistul a decedat în februarie 1974 menționa și criticul Dmitri Golțov în albumul său consacrat creației acestuia⁶. Mulțumită efortului graficianului Alexei Colîbneac, am reușit să-l contactăm pe feciorul lui Leonid Beleaev, Serghei, și să înlăturăm erorile existente. Astfel, precizăm: Leonid Beleaev a trăit în perioada 09.01.1921-23.01.1974.



Figura 1. Leonid Beleaev. Autoportret, 1973. Hârtie, sepie. Colecție privată.



Figura 2. Leonid Beleaev. Ilustrație la „Cine l-a trezit pe urs?” de V. Roșca, 1959. Hârtie, linogravură color. Colecție MNAM

Participant la cel de-al Doilea Război Mondial, după demobilizarea din rândurile armatei sovietice, începe în 1947 studiile la Institutul de Pictură, Sculptură și Arhitectură din Leningrad „I.E. Repin” al Academiei de Arte a URSS. După absolvirea facultății de grafică, a lucrat în domeniul graficii de carte și de șevalet în editurile din Moscova și Leningrad. Din 1953, Leonid Beleaev începe să participe la expoziții de artă plastică republicane, unionale și în străinătate.

Ilustrațiile lui Leonid Beleaev⁷ se caracterizează prin conotații lirice, desen laconic, expresiv⁸. Beleaev era pasionat de creația graficianului și

⁵ *Литература ши арта Молдовей*. Enciclopedie. Кишинэу: Редакция Принчипалэ а Енчиклопедией Советиче Молдовенешть. În 2 volume, vol. 1, p. 87.

⁶ Дмитрий Гольцов. *Леонид Беляев*. Кишинэу: Литература артистикэ, 1980, с. 14.

⁷ AOSPRM, F. R-2906, inv. 3, d. 4, f. 10

⁸ *Арта РСС Молдовенешть*. Album. [Autor al textului introductiv și alcătuitor M. Livșiț]. Ленинград: Аврора, 1972, p. 15.

pictorului rus Vladimir Favorski (1886-1964), astfel încât în lucrările lui se observau anumite influențe ale tehnicii, dar și a metodei plastice a lui Favorski.

Până la venirea în Moldova Beleaev ilustrase și prezentase grafic peste 50 de cărți diferite ca gen, editate la Moscova, Leningrad și Petrozavodsk: „Сеараев” («Чапаев») de D. Furmanov, „Steaua” («Звезда») de E. Kazakevici, „Întâia primăvară” («Первая весна») de A. Pismenîi, „Intră în fiecare casă” («Войди в каждый дом») de E. Malițev, „Spartacus” («Спартак») de Raffaello Giovagnoli, eposul popular finlandez „Kalevala” etc. Lucrările respective țin de perioada când în grafica de carte predomina principiul ilustrației narative, când prezentarea grafică și ilustrațiile la aceeași carte se comandau la diferiți autori. Compoziția paginii cu ilustrația în ea nu preocupa pe mulți graficieni de carte, realizarea ilustrațiilor rămânând de șevalet. De fapt, și ilustrațiile lui D. Șmarinov, Kukrîniksî, E. Kibrik, D. Dubinski, deși au fost create în grafică de șevalet, au intrat în fondul de aur al graficii de carte sovietică. La fel, în perioada de început a carierei artistice, Beleaev ilustra cărțile folosind același principiu grafic. În cărțile menționate artistul dezvoltă cu minuțiozitate linia subiectului. Marcând momentele-cheie, găsind personaje tipice, graficianul tindea să illustreze textul cu multă fidelitate⁹.

În 1961 (conform datelor de arhivă, și în 1959, textelor lui Golțov ș.a., pe care le considerăm mai precise în cazul respectiv), Leonid Beleaev a venit în Moldova, unde a devenit membru al Uniunii Artiștilor din URSS și s-a dedicat ilustrării cărților. Leonid Beleaev s-a manifestat, de asemenea, drept un talentat autor de postere (afișe) și ex-librisuri. La 15 noiembrie 1961, criticul de artă Kir Rodnin a semnat recenzia, recomandând transferarea graficianului Leonid Beleaev din Uniunea Artiștilor Plastici din Republica Autonomă Sovietică Socialistă Karelă în rândurile membrilor titulari ai Uniunii Artiștilor Plastici din RSS Moldovenească. În recomandare criticul a remarcat talentul lui Leonid Beleaev în domeniul graficii de carte și a lăudat creația lui în Moldova în perioada 1960-1961: „...exemple interesante de design al edițiilor moldovenești ale operelor semnate de Pușkin, Cehov, Ojeșko și alții, precum și afișe pentru Decada artei moldovenești de la Moscova: «Creația amatorilor» și un număr de invitații și programe la concerte, dovadă că în persoana sa Uniunea Artiștilor din Moldova va avea un artist capabil să contribuie la arta graficii moldovenești”¹⁰.

⁹ Леонид Ильяшенко. *Молдавские художники – детям*. Кишинёв: Лумина, 1970, с. 5.

¹⁰ AOSPRM, F. R-2906, inv. 3, d. 4, f. 11.



Figura 3. Leonid Beleaev. Copertă și ilustrație la povestea „Ivan Turbincă” de Ion Creangă, 1962. Hârtie, tuș, acuarelă



Figura 4. Iliia Bogdesco, Leonid Beleaev. „Moldova ospitalieră”, 1968. Fragment al picturii murale din interiorul Casei de cultură din satul Chițcani. Tempera, pânză lipită de perete

În acea perioadă Leonid Beleaev creează linogravura „Oțelarul”¹¹ [7, p. 6, 7], ilustrează mai multe cărți pentru copii, opere ale prozatorilor și poezilor moldoveni. Printre realizările din acea perioadă se remarcă ilustrațiile la cărțile „Cine l-a trezit pe urs?” de V. Roșca (1959, linogravură, colecție MNAM), „Soarele” de S. Vangheli (1964, linogravură, colecția MNAM)¹², „Trofimaș” de I. Druță, „Argonauții” de I. Ojeșko. Lucrările lui au fost remarcate de Iliia Bogdesco, colaborarea de lungă durată cu care va avea o mare influență asupra creației lui Beleaev. În 1968 artiștii au fost decorați cu Marea medalie de aur a

¹¹ *Графики Советской Молдавии.* [Автор текста Гольцов Д.]. Москва: Советский Художник, 1981, p. 6, 7.

¹² Spiridon Vangheli. *Băiețelul din Coliba Albastră.* Chișinău: Guguță, 2014, 96 p.

Academiei de Arte din URSS pentru picturile murale din interiorul Casei de cultură a colhozului «Красный садовод» („Grădinarul roșu”, azi Chițcani), raionul Slobozia, RSSM. Leonid Beleaev a fost distins cu mai multe medalii, diplome onorifice și certificate: medalia „Pentru victoria asupra Germaniei în Războiul din 1941-1945”, insigna „25 de ani de la victoria în Războiul din 1941-1945”, Diploma de onoare a Ministerului Afacerilor Interne a URSS pentru xilogravura „Miliția mea” (1972) etc.

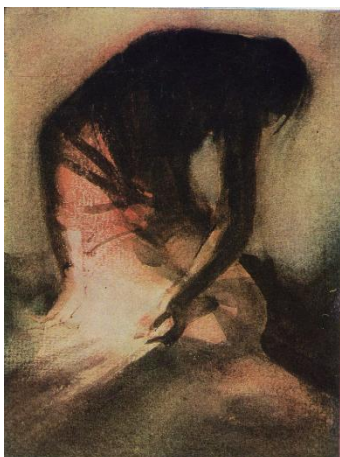


Figura 6. Leonid Beleaev. Ilustrații la „Danco”, povestirea «Старуха Изергиль» de Maksim Gorki, 1969. Hârtie, acuarelă, tuș

În 1963 Beleaev ia parte la concursul republican consacrat aniversării a 400 de ani ai cărții ruse, obținând împreună cu G. Dimitriu locul doi pentru ilustrațiile la cartea pentru copii „Făgurași” de Gr. Vieru. În anii 1963-1965, a lucrat pictor-șef la Comitetul Editorial de Stat (Comitetul de Presă din RSSM). După prezentarea artistică a cărților editurilor ruse, artistul a ilustrat în RSS Moldovenească poveștile scriitorilor moldoveni, povestea lui Ion Creangă „Ivan Turbincă” (1962, hârtie, tuș, acuarelă), „Trofimaș” de Ion Druță, „Danco” (partea a treia a povestirii «Старуха Изергиль» de Maksim Gorki, 1969, hârtie, acuarelă, tuș) ș.a. Către aniversarea a 100 de ani de la nașterea lui V.I. Lenin artistul a ilustrat culegerea de poezii a scriitorilor moldoveni consacrată acestei aniversări «Сто вёсен» („O sută de primăveri”). În anul 1967, la concursul de carte de la EREN la Moscova, pentru prezentarea artistică a cărții de poezii (în tehnica xilogravurii, 1965, colecția MNAM) «Соколиная страна»/„Țara șoimilor” de V. Kocetkov artistul a fost menționat cu medalia de bronz. După aceasta artistul renunță definitiv la metoda graficii de șevalet în ilustrarea cărții. Atât în domeniul graficii de șevalet, cât și în grafica de carte Leonid Beleaev

tindea spre tehnicile gravurii clasice¹³. În 1967 artistul a ilustrat lirica lui A.S. Pușkin în tehnica xilogravurii, o parte din care au intrat în colecțiile MNAM, creația lui Cehov, Prișvin, Malțev etc. Ilustrațiile la „Lirica” (1969, xilogravură, colecția MNAM) sunt remarcabile prin orientarea artistului spre principiile graficii lui V. Favorski. Desenele lui cu penița pentru povestea «Золотой петушок», 1970, se impun prin forța de pătrundere în lumea copiilor, macheta dinamică și desenul spontan, laconic.



Figura 7. Leonid Beleaev. Ilustrație la „Lirică” de A.S. Pușkin, 1967. Hârtie, xilogravură. Colecție MNAM

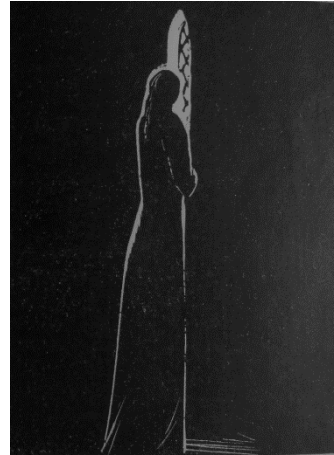


Figura 8. Leonid Beleaev. Ilustrație la poemul „Luceafărul” de M. Eminescu, 1968-1971

Ilustrațiile la „Opere alese” de A.S. Pușkin, gravură în lemn, 6x7 cm, 1967 au participat la expoziția de artă republicană din 1970; expoziția unională, 1968, Ministerul Culturii al RSSM; iar cele pentru „Danko” (partea a treia a povestirii «Старуха Изергиль» de M. Gorki, acuarelă, hârtie, 15x16 cm, 1968) au fost realizate pentru editura „Lumina”; „Bobocel și faptele sale” de I. Druță, guașă, hârtie, 20x22 cm, 1970, Editura „Cartea moldovenească”. Aceste ilustrații, mai cu seamă cele la povestea „Ivan Turbinică” de Ion Creangă, sunt remarcabile pentru regia liberă a machetei și virtuozitatea desenului.

În aceeași perioadă, în 1968, Leonid Beleaev a ilustrat ediția bilingvă a poeziilor lui Mihai Eminescu, iscălită pentru tipar la editura „Cartea moldovenească”, în 1971. Create în alb-negru, imaginile accentuează caracterul simbolic al operei eminesciene. Artistul recurge la mijloace plastice laconice, în care fondalul negru domină spațiul compozițional, iar conturul alb prin forme

¹³ Леонид Ильяшенко. *Молдавские художники – детям*. Кишинёв: Лумина, 1970, сс. 10, 12.

de abordare apropiate celor picturale, creează diverse aspecte vizuale ale trăirilor și emoțiilor personajelor din poezii.

În cele mai bune lucrări, Leonid Beleaev printre primii în grafica de carte moldovenească a tins spre realizarea sintezei literaturii cu arta grafică și structurarea complexă a prezentării artistice a cărții, deschizând calea pentru fructuoase și versatile căutări în domeniul designului poligrafic.

În 1966, la Chișinău s-a desfășurat prima expoziție republicană de stampă¹⁴. Atunci au fost remarcate xilogravurile lui Leonid Beleaev, acvafortele lui Victor Ivanov și filele grafice ale lui Leonid Grigorașenco. Este de menționat aportul artistului în domeniul xilogravurii și al altor tehnici grafice. Leonid Beleaev este primul grafician din Moldova care a început să lucreze în tehnica gravurii în cap de fibră.

Leonid Beleaev a fost un adevărat maestru al expresivității plastice care tindea spre perfecțiune în orice tehnică abordată. Cele mai reușite compoziții de șevalet, peisaje industriale și lirice, ilustrațiile de carte semnate de plasticianul Leonid Beleaev sunt bazate pe cunoașterea profundă a specificului grafic, pe legătura indisolubilă cu tradițiile artei clasice universale și ale școlii ruse.

Date despre autor:

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

E-mail: rocaciuc@gmail.com

ORCID: 0000-0002-5682-256X

¹⁴ Кир Роднин. *Первая республиканская выставка эстампа*. Catalog, 1968. Кишинёв: Молдреклама, сс. 3-15.

REPERE ȘI INOVAȚII ARTISTICE ÎN TAPISERIA CARMELEI GOLOVINOVA

<https://doi.org/10.52603/sc21.13>

Constantin SPÎNU
Institutul Patrimoniului Cultural

Artistic landmarks and innovations in the tapestry of Carmela Golovina

Debuting in the artistic tapestry of the Republic of Moldova in the first half of the seventh decade of the twentieth century, the painter Carmela Golovina, facilitated the development of this field and the promotion of weaving art in the republic and abroad. Evolving over time, the artist's creation has been continuously enriched with new and valuable thematic, technological and semantic values. Through her work, the painter contributed to the reevaluation of some aesthetic landmarks of the popular plastic art and their inclusion in current works, meritoriously supplementing the repertoire of our reference works with original aesthetic values. During the years of creation, the artist's tapestries evolve from works made in increased format with monumental functions to the chamber format and solving complex structural-compositional and semantic problems in which the image is endowed with important metaphorical-symbolic connotations.

Keywords: tapestry, composition, narrative, metaphor, symbol, style, technology

Opera de aproape șase decenii a pictoriței Carmela Golovina reprezintă cu plenitudine una din filele de importanță a evoluției tapiseriei artistice din Republica Moldova din cea de-a doua jumătate a secolului al XX-lea, primele două decenii a secolului al XXI-lea. Debutând în viața artistică la începutul anilor 60 cu mai multe covoare printre care *Dungi ornamentale* (1962), *Figuri dansând* (1962), *Contemporanul* (1962), plasticiana Carmela Golovina, fiind receptivă la orientările plastice ale vremii, revalorifică motive tradiționale ale țesutului autohton popular, insuflându-le acestora noi expresii estetice. Fiind zămislite judicios atât prin exersarea unui mod original de concepere artistică și tratare morfologică a formei, cât și prin maniera inedită de orchestrare compozițională a motivelor în câmpul imaginii, covoarele menționate s-au promovat novator în ambianța culturală a vremii. Or, îmbinând organic valențe estetice caracteristice artei plastice populare autohtone cu valori și expresii plastice proprii filierelor conceptuale și artistice promovate de promotorii designului industrial internațional din prima jumătate a secolului al

XX-lea, artistei îi reușește să-și înzestreze lucrările de început cu distinse și originale formule structural-compoziționale ce oglindesc tendințele stilistice din domeniul artelor textile a anilor 60.

În covoarele menționate, protagonistă și-a determinat în mod rațional un repertoriu de motive și un registru sintactic devenit de actualitate la vremea respectivă în mediul artistic al designului industrial unional. Prin punerea în valoare sintactică și estetică a alternanțelor și repetărilor ritmate de pătrate, linii de diversă lățime, lungime și orientare în plan, zămislire artistică de benzi longitudinale diversificate prin ton și culoare, artista contribuie la demarcarea unor compartimente distincte și estetic expresive ale câmpului covorului și prin aceasta, la edificarea unor imagini ce pot fi iminent și organic integrate în ambianța obiectuală a interiorului casnic de la vremea respectivă. În urma celor menționate, ajungem la concluzia că prin procesul de revalorificare sintactică inedită a motivelor țesutului popular tradițional pictoriței îi reușește să înzestreze imaginea cu valențe estetice novatoare, contribuind prin aceasta, pe de o parte, la atingerea unor expresii decorative și mesaje distincte în fiecare dintre covoarele menționate și, totodată, să acosteze imaginea în arealul stilistic și filierele estetice ale designului industrial internațional și a celui industrial local. Ultimul, se știe, la vremea respectivă, înregistra tendințe de ușurare a procesului industrial de fabricare a produselor de larg consum. Acest proces tehnologic de fabricație industrială se caracteriza prin tendințe de simplificare morfologică a configurației motivelor ce stau la baza imaginii și urmărirea scopul de integrare a covoarelor produse de întreprinderile locale într-un sistem plastic-formal și estetic unitar al lumii obiectelor predestinate să modernizeze și să diversifice caracterul uniform și monoton al spațiilor arhitectonice standardizate ale noilor edificii de locuit.

Această perioadă de început a creației Carmelei Golovinova, caracterizându-se prin opțiuni de simplificare morfologică a formei și de structurare compozițională a imaginii asemănătoare cu tradiția de constituire a imaginii în covorul popular, durează un timp scurt, fiind motivat prin activitatea creatoarei în câmpul muncii pe parcursul anilor 1961-1962 în calitate de pictor în Atelierul de covoare al Complexului industrial regional Comrat, și a coincis temporal cu schimbările de paradigmă artistică ce s-au produs la vremea respectivă în industria produselor de larg consum.

În virtutea schimbărilor de ordin stilistic ale vremii, deja în creația celei de-a doua jumătăți a deceniului al șaptelea, pictorița optează pe de o parte, pentru atingerea unor simbioze ale figurativului antropomorf cu diverse motive tradiționale precum cele arborescente, fitomorfe și aviomorfe, pe de alta, tinde

spre punerea în valoare atât a mesajului generat de narație, cât și a valorilor estetice germinate din expresiile generate de textura nuanțată a firelor de bătătură. Specificul demersului plastic pentru care opta artista la vremea respectivă, întregea în sine câteva aspecte, printre care actualizarea modului de zămislire plastică a imaginii, or, acesta se vedea în strânsă dependență atât de opțiunile stilistice ale timpului, cât și de maniera de țesere a operei, manieră tehnologică ce are la bază tradiția clasică a goblenului. Această tehnologie, ce își trage obârșia din Evul Mediu francez, devine actuală în condițiile schimbărilor de paradigmă estetică ce luau amploare în mediul cultural al republicilor unionale din cea de-a doua jumătate a anilor 60.

În acest context remarcăm faptul că devierea creativă a pictoriței de la conceptele raționaliste ce au stat la baza designului industrial de la începutul deceniului este motivată nu numai de plecarea protagonistei din câmpul de producere a covoarelor, dar și de schimbările de concept artistic ce s-au produs în arealul artei textile la vremea respectivă. Deja spre mijlocul deceniului în cauză, creatorii din domeniu tindeau spre diversificarea și îmbogățirea repertoriului de mijloace plastice exersate în procesul de constituire a imaginii, inclusiv de diversificare a mesajului generat de aceasta.

În perspectiva explorării unor noi filiere de interpretare artistică a ideilor creative și de atingere a unor expresii estetice mai noi, nu în ultimul rând și de valorificare a unor mesaje mai complexe, pictorița Carmela Golovina, după cum am remarcat, optează și aceasta spre lărgirea coordonatelor decorative caracteristice covorului tradițional, prin valorificarea estetică a unor repere artistice frecvent exersate în artele plastice, precum cele menționate deja de operare cu narația în calitate de mijloc fundamental de promovare ideatică a mesajului operei și, în același timp, de adaptare a manierei de reprezentare plastică a formei obiectuale a lumii tangibile la tehnicile de îndeplinire prin țesere a operei textile.

Caracteristic pentru creația pictoriței din cea de-a doua jumătate a deceniului al șaptelea este și faptul că artista continuă să revalorifice plastic și unele motive decorative ale artei țesutului popular, dar acestea sunt structurate compozițional și realizate plastic într-o manieră ce diferă de metodologia covoristicii tradiționale. În acest context sunt reprezentative lucrările *Sărbătoarea roadei* (1968), *Prietenie* (1968) și *La fântână* (1970-1971). Ultimele două lucrări sunt reprezentative, pictorița implementează particularități iconografice de constituire a imaginii (devenite actuale la acea vreme nu numai în pictura de șevalet și cea monumentală, dar și în tapiserie), precum maniera de tratare plastică statuară a figurativului, de racordare

structural-compozițională a acestuia cu diverse motive din spațiul înconjurător, inclusiv de inserare în canavaua imaginii a unor motive semnificative caracteristice creației plastice populare și, nu în ultimul rând, de promovare a expresiei estetice a planului care, la rândul lui, înlesnește procesul de implementare a unui spectru vast de procedee tehnologice cu impact estetic.

Metodologia de structurare statuară a figurativului, fiind exersată original de către Carmela Golovina în cele două lucrări menționate, joacă un rol important în promovarea avansată a expresiei și mesajului generat de imaginile figurilor antropomorfe. Însăși modul de orchestrare narativă a subiectului, întruchipând aparențe ale unor posibile secvențe ale realității tangibile, fiind revalorificat artistic în corespundere cu legitățile morfologice de constituire a formei și procedeele sintactice de elaborare a imaginii, influențează major nu numai alura estetică, dar și mesajul promovat de operă. În ambele tapiserii, modul de desfășurare narativă a figurativului vine să suplinească cu valențe descriptive alura simbolică promovată de caracterul statuar reprezentativ de structurare compozițională a figurilor umane în planul imaginii, diversificând și îmbogățind prin aceasta valențele semantice ale operelor menționate.

Pornind de la faptul că forma figurativului este tratată plastic în conformitate cu tradiția de reprezentare decorativă a motivelor, însăși modul de constituire morfologică și de structurare compozițională a motivelor în tapiseriile expuse examinării, întrește în sine particularități distincte. Or, prin promovarea expresiei estetice a configurației formei motivelor, evidențierea petei tonale și celei coloristice locale, Carmela Golovina pune în vizor, pe de o parte, particularitățile planimetrice specifice artei covorului, iar pe de alta, prin inserarea în aparențele figurativului și a fundalului a unor iminente nuanțări vibrante, obținute în urma diversificării raționale a firelor de bățatură în procesul de țesere, valorifică original expresiile coordonatelor spațiale limitate și, prin aceasta, înzestrează imaginile celor două opere cu valoroase valențe estetice. La fel, în ambele tapiserii se atestă și exersarea unor principii de suprapunere a formei obiectului de reprezentare, metodologie valorificată plastic pe larg în pictura monumentală a vremii. În tapiseriile menționate metodologia artistică utilizată de către artistă înlesnește atingerea integrității planimetrico-spațiale a imaginii, pune în valoare supremația expresiilor estetice ale planului și, nu în ultimul rând, predestinația parietală a operei.

În același timp, este cazul să menționăm o anumită diferență în modul de tratare morfologică a motivelor preluate din covoristica tradițională, căci în tapiseria *La fântână* pictorița include în arealul plastic al operei motive

arborescente, aviomorfe și de sorginte geometrică, într-o manieră stilistică apropiată covoristicii tradiționale și prin asemenea metodologie operațională înzestrează imaginea cu conotații specifice. În tapiseria *Prietenie* unele motive întâlnite în creația populară, precum păsările sau florile, sunt revalorificate morfologic prin subordonare formală manierei generale de tratare a componentelor imaginii și de structurare compozițională a întregului univers plastic al operei.

Creația pictoriței Carmela Golovina din deceniul al optulea se manifestă prin abordarea unor teme capabile să promoveze estetic pronunțate valențe lirico-poetice. În acest context, sunt relevante tapiseriile *Lâna de aur* (1972), *Fantezie de primăvară*, (1974), *Pasărea măiastră* (1974), *Copilărie fericită* (1974), *Culesul tutunului* (1975), *Moldova – Plaiul Doinelor* (1974-1975), *Deșteptare* (1977), *Spre soare* (1978), *Moscova olimpică* (1980), *Ritmuri rurale* (1980), în care pictorița, implementându-și aspirațiile spirituale de un pronunțat optimism, optează spre orientarea propriei creații spre filierele stilistice ale artei goblenului care, la vremea respectivă își atingea apogeul de implementare artistică în tapiseria moldovenească prin optimizarea și acumularea unor noi și importante valențe de ordin tehnologic, estetic și informativ, cât și prin prezentarea operelor din domeniu nu numai în spațiul exponistic al manifestărilor de artă plastică și decorativă, dar și prin inserarea acestora în edificiile de for public, cultural și social.

Tapiseriile realizate de către Carmela Golovina în deceniul respectiv se caracterizează prin valorificarea imaginii în coordonatele unor dimensiuni sporite, capabile să favorizeze realizarea plastică eficientă a demersului compozițional figurativ. Particularitățile de constituire morfologică a motivelor și maniera de structurare compozițională a imaginii au fost adaptate de către artistă la aspectele specifice de implementare tehnologică prin țesere a lucrării și atingerea unor expresii artistice promovate la acea vreme stilistic original de pictura monumentală parietală. În tapiseriile menționate protagonista desfășoară și repartizează motivele în planul câmpului vizual, creând și ordonând ritmic conexiuni originale ale configurației figurilor umane cu aparențele iconografice ale motivelor auxiliare. În operele pictoriței, ultimele, ca și în lucrările deceniului precedent, îndeplinesc funcții nu numai de suplینire structural-compozițională a planului și de generare a expresiilor estetice decorative, dar, în același timp, și de promovare iminentă a mesajului generat de operă. Este de menționat faptul că maniera de realizare plastică prin țesere a motivelor în operele create în prima jumătate a deceniului menționat parțial diferă de cea exersată în operele deceniului precedent. Astfel, în tapiseriile *Culesul tutunului*

și *Moldova – Plaiul Doinelor*, grație diversificării tonale și cromatice majore a firelor de bățatură, artista reușește să creeze un univers plastic subtil, înzestrat cu inedite valențe de sorginte muzicală prin care expresiile lirice camerale și nuanțările delicate ale culorilor contribuie la reprezentarea unei lumi armonioase de un pronunțat poetism. Maniera de țesere a acestor două tapiserii contribuie într-un mod valoros la atingerea unor racordări integratorii semantic expresive dintre plan și spațiul tridimensional al imaginii. Prin aceasta, Carmela Golovinova a pus în valoare conexiuni dintre concepte artistice ce stau la baza imaginilor artelor de reprezentare și cele ale artelor decorative, valorificând într-un mod original importante repere conceptuale și estetice de fuzionare artistică a diverselor paradigme plastice de actualitate la vremea respectivă.

Valențele estetice generalizatoare de sorginte monumentală sunt dezvoltate iminent de către Carmela Golovinova în mod deosebit în tapiseriile create în cea de-a doua jumătate a deceniului al optulea. În tapiserii ca *Deșteptare* (1977) și *Spre soare* (1978), artista se îndepărtează temporal de la metodologia de exersare artistică a unor compoziții cu mai multe figuri umane, limitându-se la reliefarea în imagine a unei singure, care, în operele menționate, îndeplinind funcții de centru compozițional și de motiv de importanță majoră ce favorizează generarea mesajului, conlucrează expresiv cu elementele auxiliare ale imaginii în perspectiva atingerii unor expresii estetice valoroase.

În perioada dată, însăși maniera de constituire morfologică a unor motive incluse în structura compozițională a goblenelor create de către Carmela Golovinova, inclusiv a imaginii figurilor umane, evoluează treptat spre promovarea artistică a expresiilor generate de aplicarea în creație a metodologiei de reprezentare volumetrică stilizată a formelor. La vremea respectivă, metodologia în cauză a fost exersată amplu de către plasticieni atât în pictura monumentală, domeniu în care forma volumetrică a fost expusă unui proces original de stilizare în perspectiva atingerii integrității formale în cadrul unor structurări compoziționale inedite, cât și în domeniul tapiseriei. Totuși este cazul să specificăm faptul că în tapiseriile Carmelei Golovinova din cea de-a doua jumătate a anilor 70 modul de realizare plastică a imaginii figurilor umane îmbină în sine particularități de valorificare combinată a expresiilor promovate de compartimentele tratate planimetric cu cele ce întruchipează artistic aparențele volumetrice ale figurativului.

Făcând, pe de o parte, trimitere asociativă la particularitățile volumetrice ale formelor lumii tangibile, protagonistă, într-un mod original soluționează probleme complexe de atingere a integrității câmpului imaginii și a expresiilor promovate de operă. Exersând și inserând în tapiseriile *Deșteptare* și *Spre soare*

unele aspecte realizate textural proeminent, iar unele dintre acestea fiind tratate plastic prin valorificarea petei cromatice locale și, nu în ultimul rând, a celor ce reprezintă artistic aparențe volumetrice iluzorii, pictorița Carmela Golovinova reliefează, pe de o parte, tendințele plastice înregistrate în evoluția tapiseriei artistice ale timpului, iar pe de alta, își manifestă abilitățile artistice personale în vederea realizării, la un nivel artistic original, a unui repertoriu personal de probleme plastice complexe. Printre acestea menționăm cele de integrare armonioasă în câmpul imaginii a diverselor mijloace de ordin morfologic și sintactic ce îi asigură pictoriței atingerea unor expresii estetice valoroase ale operei, cele de integrare armonică a diverselor proprietăți a materialelor textile și, nu în ultimul rând, cele de exersare inedită a diverselor metodologii de realizare tehnologică prin țesere a lucrării.

La rândul ei, creația deceniului al nouălea evoluează spre diversificarea tematică și îmbogățirea paletelor tehnologice prin utilizarea expresiei diverselor materiale. În operele acestei perioade, Carmela Golovinova se orientează atât spre înzestrarea imaginii cu pronunțate valențe monumentale și mesaje de actualitate pentru vremea respectivă, cât și spre operarea compozițională cu motivele și mijloacele plastice în cadrul unui format de proporții camerale în perspectiva realizării unor experimente de ordin tehnologic.

Prima jumătate a deceniului al nouălea este fructuoasă pentru creația pictoriței, aceasta creând mai multe tapiserii de proporții, printre care *Moscova olimpică* (1980), *Ritmuri rurale* 1980, *Făuritorii* (1981), *Cântecul pământului* (1982), *Înflorește Moldova mea* (1982), *Înotătorii albaștri (Soare, aer și apă)* (1983), *Pagini de istorie* (1984), *Mai 1945* (1985). În fiecare dintre lucrările menționate, pictorița soluționează diverse probleme compoziționale și tehnologice, în rezultatul cărora imaginile create de către artistă devin stilistic originale și pun în relief opțiunile acestora de la vremea respectivă, fiind îndreptate spre renovarea arsenalului morfologico-sintactic, amplificarea expresiilor plastice și a mesajului generat de opera textilă.

Un rol important în procesul de optimizare și diversificare estetică a tapiseriilor create în perioada în cauză îi revine manierei de orchestrare a câmpului imaginii, or, protagonistă tinde spre amplificarea particularităților de expresie a configurației formei motivelor, a interferențelor dintre componentele compoziției în cadrul planului și a spațiului tridimensional iluzoriu, de armonizare a expresiilor planimetrice și spațiale a culorilor și de corelare semantică a acestora în perspectiva atingerii integrității operei. În consecința acestui fapt, maniera originală personalizată de constituire morfologică a motivelor și de structurare compozițională a acestora în planul și spațiul

lucrării, contribuie la edificarea propriului stil plastic inconfundabil de zămislire a imaginii, influențând decisiv asupra amplificării arealului estetic și a celui semantic al operei.

Operele de proporții deja amintite, în deceniul al nouălea li se alătură un șir de tapiserii de proporții mai mici, în care pictorița valorifică diverse aspecte de ordin tematic, compozițional și tehnologic. Printre acestea se înscriu tapiseriile *Icar*, *Lebădă*, *Flori pe fereastră*, *Compoziție*, *Buchet de iarnă*, *Portret*, *Culesul strugurilor*, *Briză de mare*, *Ploaia argintie*, *Fortăreață*, *Forța gravitației*. În unele dintre tapiseriile menționate, pictorița operează cu diverse materiale precum lâna, sisalul și materialele sintetice, în altele artista elaborează prin țesere fin și delicat planul imaginii, iar în unele lucrări, promovează explicit expresii texturale originale în care proeminențele spațiale, tind să valorifice într-un mod limitat spațiul real al cotidianului. În contextul experimentelor plastice realizate de către Carmela Golovina în deceniul al nouălea se înscrie și tapiseria intitulată sugestiv *Începutul*, realizată în anul 1989, în care pictorița continuă filiera tematică abordată deja la mijlocul deceniului respectiv de transpunere artistică în tehnica tapiseriei a însemnelor heraldice.

Opera pictoriței din ultimul deceniu al secolului al XX-lea se caracterizează prin distinse valențe estetice și mesaje ce oglindesc noile orientări plastice ale protagonistei. Concretizându-și arealul tematic, artista își trasează concomitent noi coordonate morfologico-sintactice și stilistice, care au contribuit la înzestrarea tapiseriilor cu noi valențe estetice și mesaje autentice. Artista trece de la experiențele anterioare exersate în formatul de dimensiuni sporite cu funcții monumentale și posibilă prezentare a operelor atât în cadrul expozițional, cât și în decorul edificiilor de for public, și se îndreaptă preponderent spre valorificarea posibilităților de expresie a imaginii realizate în coordonatele unor dimensiuni nu prea mari, acestea fiind destinate în exclusivitate expozițiilor de artă plastică și decorativă.

Opțiunile creative ale protagonistei din deceniul respectiv și-au găsit întruchipare distinctă într-un șir de tapiserii precum *Cuib* (1995), *Toamnă* (1996), *Colț de Paradis* (1997) *Amintiri din Elveția* (1986), *Insula Flamingo* (1999), în care atât spectrul tematic, cât și registrul mijloacelor artistice și cele tehnologice denotă tendințele spre atingerea unor expresii camerale înzestrate cu însemnate expresii și valori lirico-poetice. Investigațiile artistice realizate de către pictoriță pe parcursul ultimului deceniu al secolului al XX-lea au servit ca punct de pornire spre o nouă etapă a creației. Devenită în deceniile următoare

artistic și semantic complexă, creația pictoriței vine să elucideze nivelul creativ matur și particularitățile psihoemoționale ale creatoarei de la vremea respectivă.

Continuând într-o anumită măsură, în debutul sec. XXI, opțiunile artistice formale fructificate iminent în operele de la finele ultimului deceniu al secolului al XX-lea, artista evoluează din punct de vedere conceptual și semantic spre o nouă etapă creativă de profunzime. În tapiserii precum *Lupini din grădina mea* (2003), *Așteptare* (2005), artista își consolidează interesele tematice și filierele plastice abordate în lucrările precedente, dar, în același timp, își pune bazele unei noi căi creative ce a evoluat constant pe parcursul celor două decenii ale noului mileniu, căi ce s-au soldat cu opere artistice și semantic valoroase.

În contextul celor menționate remarcăm faptul că cele trei piese ale tapiseriei sub formă de triptic denumite *Lupini din grădina mea* denotă opțiunile artistei îndreptate spre amplificarea expresiilor estetice și lărgirea arealului informativ al operei. Prin înzestrarea imaginii cu conotații ale căror origini sunt artistic subtil codificate în canavaua metaforico-simbolică a imaginii, pictorița își exprimă plastic propriile meditații asupra lumii înconjurătoare, a frumuseții acesteia și totodată a proceselor inevitabile de perpetuare și schimbare în timp a aparențelor. Însuși modul de tratare structural-compozițională a motivelor ce stau la baza imaginilor celor trei piese ale tapiseriei menționate și, nu în ultimul rând, gama coloristică pătrunsă de un pronunțat lirism nostalgic, fiind nelipsite de valențe existențial-dramatice, oglindesc cu desăvârșire profunzimea meditațiilor artistei de la acea vreme. Totodată, acestea reprezintă abilitățile artistei de a identifica din ambianța realității cotidiene motive capabile să reprezinte artistic, printr-o formă complexă, ideile asupra cărora străduia pictorița la vremea respectivă. Însăși denumirea tripticului în cauză, localizează coordonatele informative ale operei în arealul intim al meditațiilor personale ale artistei.

Această reliefare prin artă a emoțiilor și meditațiilor existențiale personale este proprie și dipticului *Așteptare*: dispersarea cadrului imaginii în două piese cu mici și în același timp importante remanieri structural-compoziționale ale acelorași motive, contribuie la suplinirea câmpului imaginii fiecăreia dintre piese și a operei în întregime, cu valențe atât de ordin estetic, cât și semantic de importanță.

Este de remarcat faptul că denumirea lucrărilor zămislite de către pictoriță la această etapă a creației este de importanță majoră, or, în astfel de tapiserii ca *Primăvară (La plimbare)* (2009), *Toamnă memorabilă* (2011), *Columna II (Frumusețea va salva lumea)* (2011), denumirea contribuie iminent

la decodificarea nuanțelor de sens încifrate de către creatoare rațional și subtil în imagine. Din punct de vedere iconografic, plasticiana își realizează lucrările operând cu motive peisagere cotidiene arhicunoscute, pe când modul de operare cu forma motivelor, maniera originală de structurare compozițională a acestora în câmpul imaginii, diversitatea cromatică și amploarea semantică a gamei coloristice, fiind strâns corelate cu tema abordată, favorizează perceperea unor imagini complexe de certă valoare estetică și profundă anvergură semantică.

Această filieră creativă, este dezvoltată de către Carmela Golovina în mai multe opere create în anii următori. Lucrări ca *Fereastră* (2013), *Râuri și timp* (2014), *Colaj* (2015), dar și ultimele lucrări ale pictoriței îndeplinite în a doua jumătate a deceniului, precum *În curând sosește primăvara* (2016), *Fără titlu (Veșnicie)* (2017) și *Zbor frânt* (2019), ultima tapiserie fiind nefinisată, diferă de lucrările realizate de către protagonistă anterior, caracterizându-se prin exersarea unor principii structural-compoziționale și cromatice distincte. În tapiseriile *Fereastră* sau *Colaj*, utilizând original expresiile și mesajele generate de interferențele dintre ancadramentele exersate artistic ca parte componentă a structurii compoziționale a imaginii (acestea fiind evidențiate tonal și cromatic) și coliziile reprezentate în câmpul operelor, orientează mesajul preponderent pe filiere ale coeziunii dintre descriptiv și simbolic, pe când, imaginile dipticului *Râuri și timp* întru totul sunt orientate spre generarea unor mesaje metaforico-simbolice de rezonanță filosofico-existențială.

În tapiseriile create în a doua jumătate a deceniului expus analizei, înseși temele lucrărilor și registrul iconografic denotă starea psihoemoțională și meditativă a artistei de la vremea respectivă. Profundele meditații asupra sorții și existenței umane în univers constituie chintesenta conceptuală ce a determinat registrul iconografic al imaginilor acestor ultime opere ale pictoriței. Stilistic, tapiseriile creatoarei evoluează spre soluționarea unor probleme structural-compoziționale și semantice complexe, în care imaginea este înzestrată cu importante conotații metaforico-simbolice.

Ca și în mai multe tapiserii anterioare, pictorița își exprimă artistic ideile ce îi frământă cugetul, prin exersarea plastică originală a unor motive peisagere. Totuși, imaginea și mesajul operelor sunt diferențiate de creatoare premeditat. Dacă în tapiseriile deja amintite *În curând sosește primăvara* și *Fără titlu (Veșnicie)*, iconografic, pictorița acostează imaginea în coordonatele realității cotidiene ale unor secvențe de peisaj extraviran sau rural, apoi în ultima lucrare, sub denumirea sugestivă *Zbor frânt*, este evidentă tendința artistei de a valorifica plastic unele repere cosmogonice ale căror motive provin din adâncurile propriei imaginații. Chiar și fiind nefinalizată opera, imaginea

acesteia dă dovada intențiilor artistice ale autoarei, or, lucrarea este percepută ca fereastră îndreptată spre univers și veșnicie. Nu întâmplător, această temă a neantului era întruchipată cu câțva timp în urmă în tapiseria deja amintită – *Fără titlu*, care poate fi denumită *Veșnicie* și poate fi încadrată în albia acelorași coordonate conceptuale ce vizează interferențe oglindite artistic ale realității terestre cu realitatea atemporală ancestrală. În mare parte, mesajul acestor trei ultime tapiserii se reliefează grație unor simbioze semantice intrinseci promovate atât de secvențele peisajere originale, edificate plastic în baza unor motive ale realității tangibile, cât și mulțumită particularităților expresive și mesajului generat de gama coloristică sobră în care prevalează culorile reci, energetic estompate.

În concluzie menționăm faptul că opera realizată de către Carmela Golovina pe parcursul a aproape de șase decenii reprezintă un exemplu elocvent al devotamentului artistei față de arta tapiseriei. Fiind un exponent reprezentativ și fidel al orientărilor plastice ale timpului în care a creat, pictorița a lăsat posterității opere de rezonanță în care importante motive ale artei plastice populare și-au găsit o originală reinterpretare plastică și racordare la actualele paradigme ale creației. Inovațiile de ordin compozițional, morfologic, sintactic și tehnologic pentru care a optat plasticiana pe parcursul vieții au contribuit iminent la edificarea unor opere de rezonanță în care spiritul creativ al vremii, dar și personalitatea complexă a protagonistei și-au găsit o împlinire merituosă.

Date despre autor:

Spînu Constantin, doctor în studiul artelor, conferențiar universitar, cercetător științific coordonator, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, Republica Moldova.

E-mail: spinuconstantin_ipc@yahoo.com,

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

DETALII DESPRE LUCRĂRILE DE CONSTRUCȚIE ÎN CETATEA DE PIATRĂ A CHILIEI

<https://doi.org/10.52603/sc21.14>

Mariana ȘLAPAC
Institutul Patrimoniului Cultural

Some details referring to the construction works in the stone fortress of Kilia

In the period June 22 – July 16, 1479, Stephen the Great built or rebuilt the stone fortress of Kilia. The Levantine or Greek-Genoese architect Ioan Privana, who built the Moldavian church of St. Nicholas here, could be involved in the construction works.

After 1484 the stone fortress of Kilia was repaired and modernized by the Ottomans. At that time, each major province of the Ottoman Empire had its own chief architect of the Royal Corps of Architects, who dealt with military projects. It was a time when Ottoman specialists created engineering works that even met the standards of the following centuries. In the 18th century, the architect from the city of Hassa Halife Abdullah, the *bina emini* El Hac Hasan, the *kapıcıbaşı* Hasan Aga, the *nazir*'s deputy Salih Efendi, the Ottoman Empire architect chief Mehmed Tahir Aga, El Hac Ahmed, El Hac Emin and others were in charge of the fortress of Kilia in the Moldavian Principality.

The stone fortress of Kilia functioned until 1795, when it was demolished and replaced by a bastion fortress of the Vauban type, built by the French engineer François Kauffer at the behest of Sultan Selim III.

Keywords: Kilia, fortress, architect, reconstruction, military engineer.

În vara anului 1479 Ștefan cel Mare a realizat construcția sau reconstrucția cetății de piatră a Chiliei în scopul fortificării frontierei de sud a Țării Moldovei. Cronicarul Grigore Ureche relatează: „Vă leato 6987 (1479 – n.a.) iunie 22 au început Ștefan cel Mare a zidi cetatea Chiliei și au sfârșit-o în același an, iulie 16”¹. Același fapt este consemnat și în „Cronica moldo-germană”: „1479. În luna lui iunie, în ziua de 22, începu voievodul (Ștefan – n.a.) să zidească Chilia și o isprăvi în aceeași vară, cu 800 de meșteri zidari și 17 000 de lucrători”². Astăzi nu se cunosc detalii referitoare la mersul lucrărilor de construcție în perioada moldovenească. Putem doar presupune că la construcția cetății a participat arhitectul levantin sau greco-genovez Ioan

¹ Grigore Ureche. *Letopisețul Țării Moldovei*. Chișinău: Editura Hyperion, 1990, p. 48.

² Ion C. Chițimia. *Cronica lui Ștefan cel Mare* (Versiunea germană a lui Schedel). București: Casa Școalelor, 1942, p. 66.

Privana, care a înălțat la Chilia biserica moldovenească Sf. Nicolae³. Între 1479 și 1484 noua fortificație a fost în grija pârcălabilor Ivașco și Maxim, care răspundeau de bună funcționare a acesteia⁴.

La edificarea cetății Soroca era implicat un oarecare meșter de lucrări „Ioan pietrarul”, cerut la 24 iunie 1543 de domnul Petru Rareș într-o scrisoare adresată unui locuitor al orașului transilvănean Bistrița⁵. Nu este exclus ca italianul Baptisto di Vesentino, „magister in diversis artibus”, înmormântat la Suceava la începutul secolului al XVI-lea, să fi fost un arhitect invitat de Ștefan cel Mare pentru refacerea Cetății de Scaun a Sucevei⁶.

Printre constructorii de cetăți din Țara Moldovei se numără arhitectul și inginerul Sinan ibn Abdul-Mennan (1489-1588), numit de contemporani „Marele Arhitect” și „Șef al inginerilor din lumea întreagă”. Conform notelor de călătorie ale călătorului turc Evliya Çelebi, cetatea Bender a fost ridicată de Sinan, arhitectul sultanului Suleiman Magnificul⁷. Acest specialist, care a deținut funcția de arhitect-șef al Imperiului Otoman din 1538, l-a însoțit pe sultan în campania sa în Moldova, în timpul căreia a construit un pod peste Prut. Iată ce scrie în notițele sale de călătorie Evliya Çelebi: „Când Sinan Aga, fiul lui Abdul-Mennan Aga, *bina emini* (responsabil de lucrările de construcție, intendent – n.a.) al sultanului Suleiman a zidit această cetate, s-a folosit de toată priceperea sa, făcându-i turnuri și alte vârfuri rezistente, cu măiestrie și potrivit științei geo-metriei, încât cu greu pot fi descrise⁸.

Recent, cercetătorii M. Tütüncü și A. Krasnozhon au lansat ipoteza implicării arhitectului turc Davud Çavuş ibn Abdullah (?-1599) în construcția mos-cheii principale a orașului Ismail la sfârșitul secolului al XVI-lea⁹. Acest edificiu de cult, menționat în literatura de specialitate ca Moscheea Hanului, Moscheea Mică și Moscheea Profetului Mahomed, era construit la porunca

³ Nicolae Iorga. *Basarabia noastră scrisă la 100 de ani de la răpirea ei de către ruși*. Vălenii-de-Munte: Editura și Tipografia Societății „Neamul românesc”, 1912, p. 26; apud Николай Н. Мурзакевич. Килийская церковь Св. Николая и ее достопримечательности // *Записки Одесского общества истории и древностей*. Т. II. Одесса, 1848, p. 484.

⁴ Nicolae Iorga. *Studii istorice asupra Chilieii și Cetății Albe*. București: Editura Academiei Române, 1900, p. 276-277.

⁵ Alexandru I. Gonța. *Legăturile dintre Moldova și Transilvania în secolele XIII-XVII*. București, 1989, p. 13.

⁶ Mircea D. Matei, Emil Emandi. *Cetatea de Scaun și curtea domnească din Suceava*. București, 1988, p. 103.

⁷ *Călători străini despre Țările Române*. Vol. VI, București: Editura Științifică și Enciclopedică, 1976, p. 416.

⁸ Ibidem.

⁹ Мехмет Тютюнджи, Андрій Красножон. *Місто Ізмаїл та його фортифікація (за джерелами XVI-XIX ст.)*. Одеса: Чорномор'я, 2019, p. 142.

fondatorului oraşului Ismail (Mehmedabad), şeful haremului sultanului eunucul Habeshi Mehmed Aga¹⁰. Nu este exclus că la acea vreme arhitectul putea să participe şi la reconstrucţia cetăţii de lemn a Ismailului, menţionată ca *palanka* într-un izvor din 1588¹¹. În anii 1590-1591 aici a fost ridicată cu ajutorul muncitorilor moldoveni şi munteni o fortăreaţă de piatră, dotată cu turnuri¹². Turnul de nord-vest al acestei cetăţi putea fi văzut până la începutul anilor 1790¹³. Amintim că Davud paşa era ucenicul arhitectului Sinan, iar după decesul acestuia a fost numit de sultanul Mehmet al III-lea arhitect-şef al Imperiului Otoman¹⁴.

Arhitecţii angajaţi de Sublima Poartă au construit tăbii masive de tip *burç* în fortificaţiile de la Hotin¹⁵ şi Palanca¹⁶. Astfel de elemente defensive erau caracteristice la acea vreme pentru arhitectura militară otomană.

În general, în Imperiul Otoman arta fortificării era predată centralizat în diferite instituţii de învăţământ de tip *medrese*, pe mai multe nivele¹⁷. Erau pregătiţi arhitecţi, ingineri, mineri, săpători, meşteşugari ş.a. Programele de studii se bazau pe cunoştinţe din domeniile aritmeticii, geometriei, astronomiei, fizicii ş.a. Pe timpul lui Sinan au fost realizate proiecte de arhitectură militară extrem de ambiţioase, astfel fiind atins un înalt grad de standardizare în dimensiunile elementelor constructive¹⁸.

În secolele XVI-XVII fiecare provincie mare a Imperiului avea câte un arhitect-şef propriu, membru al Corpului Regal de arhitecţi, care se ocupa de proiectele militare. Era o perioadă în care specialiştii otomani realizau opere de inginerie ce corespundeau chiar şi standardelor secolelor următoare. Totuşi

¹⁰ Ibidem.

¹¹ T. Menvel, V.J. Parry. *Enciclopédie de L'Islam*. IV, Leiden-Paris, 1973 (1978), p. 192.

¹² Андрей Красножон, Мехмет Тютюнджи. Город Измаил в конце XVI – начале XIX вв. // *Arta. Seria Arte Vizuale, Arte plastice, Arhitectură*. Serie nouă. Vol. XXIX, nr. 1. Chişinău, 2020, p. 38.

¹³ Мехмет Тютюнджи, Андрій Красножон. *Місто Ізмаїл та його фортифікація (за джерелами XVI-XIX ст.)*. Одеса: Чорномор'я, 2019, p. 398.

¹⁴ Muzaffer Erdoğan. Mimar Davud Ağanın Hayatı ve Eserleri // *Türkiyat Mecmuası*. C. XII, İstanbul, 1955, p. 179-204; Şerif Tümer. *Mimar Davud Ağa'nın hayatı, eserleri ve üslup anlayışı*. Teză de licenţă, 2012.

¹⁵ Mariana Şlapac. *Cetăţile bastionare din Moldova (sfârşitul secolului al XVII-lea – mijlocul secolului al XIX-lea)*. Chişinău: Editura ARC, 2016, p. 78.

¹⁶ Ibidem, p. 60.

¹⁷ Cevat İzgi. Osmanlı Medreselerinde Aritmetik ve Cebir Eğitimi ve Okutulan Kitaplar // *Osmanlı Bilimi Araştırmaları*. 1995, p. 129-158; Ekmeleddin İhsanoğlu. Ottoman Educational and Scholarly-Scientific Institutions // *History of The Ottoman State, Society & Civilisation*. İstanbul: İrcica, 2002, 2, p. 361-512.

¹⁸ Gülru Necipoğlu. *The Age of Sinan. Architectural Culture in the Ottoman Empire*. London: Reaktion Books Ltd, 2005, p. 158.

organizarea breslelor nu i-a favorizat pe teoreticieni să-și împărtășească secretele profesionale prin tratate scrise, iar centralizarea proiectelor supravegheate de Corpul Regal de arhitecți a făcut ca numele majorității arhitecților să fie date uitării¹⁹. S-au păstrat foarte puține desene tehnice și modele realizate de specialiștii otomani. Însă acestea nu diferau mult de cele existente pe atunci în Europa. Otomanii au preferat cetăți ușoare de lemn de tip *palanka*, bastioane rotunjite, tăbii de tip *burç* și turnuri în formă de trunchi de con cu mai multe nivele. În anumite cazuri erau alese modele conservative, în special ale cetăților medievale de piatră. A fost utilizat un mortar original, foarte durabil, de tip Horasan, unde se adăuga cărămida sfărâmată sau pisată, astfel amenajarea defensivă devenind foarte rezistentă în fața armelor de foc. Mai târziu, otomanii au folosit bombe incendiare și mitralii, au săpat tranșee zigzagate și au atașat la *paralele* redute pentru infanterie cu mușchete grele. Turcilor le aparține soluția alăturării cazărmilor ienicerilor tranșeelelor, ca infanteria să nu poată părăsi tranșeele până la sfârșitul asediului. Inginerii militari otomani au avut mai multe invenții în sfera războiului de asediu. În secolul al XVII-lea, săpătorii și minierii otomani erau mai eficienți decât colegii lor din Europa, deoarece săpau tuneluri cu o viteză mai mare în poziție așezată, pe când colegii lor europeni săpau în genunchi. Galeriile turcilor erau mai înguste și mai joase, astfel impactul exploziei fiind mult mai mare²⁰. Poarta recruta în teritoriile cucerite specialiști creștini: zidari, pietrari, fierari, dulgheri, constructori de nave ș.a.

În secolul al XVIII-lea, în Țara Moldovei de cetăți se ocupau arhitecții Ebubekir Aga, Hafiz Ibragim, Ahmed, Ibragim, Hacı Musa, Abdulkirim Efendi, Seyid Mustafa, Seyid Ömer, Iacob, Iusuf Pașa, El Hac Huseyn Aga, constructorul Mehmed, arhitecții Elhac Ahmed, Süleyman Aga, Ustuban Ganioglu, Hafiz Aga, Mehmet Emin, Hasan Aga, El Hac Nurullah Efendi ș.a.²¹

¹⁹ Şakul Kahraman. *Military Engineering in the Ottoman Empire // Military Engineers and the Development of the Early Modern European State*. Ed. Bruce P. Lenman. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2013, p. 179-201.

²⁰ Mark L. Stein. *Guarding the Frontier. Ottoman Border Forts and Garrisons in Europe*. I.B. Tauris, 2007, p. 29-62

²¹ Mariana Şlapac. *Cetățile bastionare din Moldova (sfârșitul secolului al XVII-lea – mijlocul secolului al XIX-lea)*. Chișinău: Editura ARC, 2016, p. 322; Yuri Boltryk, Svitlana Bilyayeva. *Investigations of Akkerman Fortress // Islamic Art and Architecture in the European Periphery. Crimea, Caucasus, and Volga-Ural Region*. Ed. B. Kellner-Heinkele, I. Gierlichs, B. Heuer, 2008, p. 36; Murat Sav. *Restoration works of Bender fortress according to Ottoman resources // Historical notes. Technical expertise and develop detailed technical design for conservation and restoration works of Bender fortress (Phase I). Preliminary project*, 2020, p. 1-40.

Dar să revenim la cetatea Chilia. Înainte de războiul ruso-turc din 1768-1774 comandamentul militar otoman i-a poruncit lui Ahmed Aga să repara fortificația²². De fapt, care și oameni pentru lucrările de construcție au fost ceruți și mai înainte, dar unii ieniceri din garnizoană au întreprins activități ilegale pentru obținerea banilor din trezorerie sub pretextul reparației cetății. Ei au provocat o incursiune armată din afară în urma căreia a fost demolat un zid exterior de apărare (*hisar peçe*), reparat cu un an mai înainte. Lui Ahmed Aga i s-a pus în sarcină investigarea cazului și luarea măsurilor corespunzătoare, precum și restabilirea construcțiilor ruinatelor ale cetății.

În iunie 1768 la Chilia au fost trimise munițiile necesare pentru pregătirea operațiunilor militare, iar nazirul (comandant sau administrator al unei cetăți otomane – n.a.) trebuia să organizeze în regim de urgență reparația întăriturii. Din orașul Hassa a fost invitat arhitectul Halife Abdullah, care urma să examineze starea cetății și să determine locurile vulnerabile. Arhitectul a stabilit că necesitau reparație Turnul Munițiilor, Turnul Armelor, Turnul Porumbului, Turnul Pesmeților și Turnul Lânii. Turnul Munițiilor și Turnul Armelor erau în stare mai avariata decât celelalte trei.

În octombrie 1768, într-un document transmis nazirului și cadiului (judecător musulman – n.a.) Chilieii au fost indicate toate părțile cetății, care urmau a fi reparate, precum și locurile de plasare a munițiilor, stabilite împreună cu arhitectul Halife Abdullah²³.

În decembrie 1768 a avut loc reparația Turnului Agalei, unde era depozitat praful de pușcă negru. Tavanul turnului a fost căptușit cu plăci, iar încăperile interioare au fost reparate. În același timp, s-au luat toate măsurile necesare pentru a preveni orice deteriorări ale prafului de pușcă. În arsenalul subteran au fost instalate de asemenea plăci. A avut loc reparația Turnului Munițiilor și Turnului Armelor, precum și a depozitelor acestora. Cadrelor de fier ale ferestrelor le-au fost atașate coloanele carcanei. În Turnul Munițiilor din citadelă au fost reparate planșeele și scările. Au fost umplute unele goluri ale ferestrelor în Turnul lui Ahmed Pașa, unde a apărut o ușă nouă. Pentru reparația Turnului Pesmeților și Turnului Lânii s-au cheltuit 379 kuruși, iar pentru reparația tuturor turnurilor – 1212,56 kuruși²⁴.

O problemă majoră a devenit depozitarea prafului de pușcă. Explozibilul urma a fi transportat în arsenalul subteran, deoarece depozitul din turn avea prea multe ferestre. Cu acest prilej, trebuiau luate măsurile de protecție a prafului de

²² Işik Ertekin. *Kili Kalesi (1767-1792)*. Edirne, 2015, p. 55.

²³ Ibidem, p. 56.

²⁴ Ibidem.

pușcă de umiditate, deoarece în spațiul subteran lipseau planșee de lemn. Mai târziu Turnul Crăpat (*Çatlak Kule*) a fost grav deteriorat, de aceea nu mai putea fi utilizat pentru depozitarea prafului de pușcă. După consolidarea arsenalului subteran (*zir-i zeminin*) explozibilul se păstra doar aici.

În ianuarie 1770 Turnul lui Ahmed Pașa, Turnul Lânii, Turnul Porumbului, Turnul Închisorii, Turnul Arapului, Turnul Porții Mari și alte turnuri din cetate erau ruinate. Trebuiau consolidate planșeele cu grinzi noi și plasate piesele de artilerie. La acea vreme Turnul Armelor era reparat și dotat cu tunuri.

În februarie 1770 răspunzător de lucrările de construcție în cetatea Chilia a devenit *bina emini* El Hac Hasan. Lucrările de construcție a fost realizate la acea vreme în Turnul lui Ahmed Pașa, Turnul Porții Mari, cel de-al Doilea Turn al Porții Mari, Turnul Lânii, Turnul de pe Înălțime, Turnul Farului, Turnul Porumbului, Turnul Arapului, Poarta cea mică, Turnul Munițiilor, Turnul Armelor, Turnul Elefantului, Turnul Meiului, Turnul Agalei, Turnul Crăpat ș.a.

După tratatul de pace de la Küçük Kainarca din 1774, când cetatea Chilia a revenit din nou Imperiului Otoman, s-a început o nouă etapă de fortificare a acesteia. Într-un document din 1766-1767 sunt menționate mijloacele financiare necesare pentru reparația șanțului și a palisadei, iar un alt document din iunie 1777 conține propunerea de a reface depozitele și casele ienicerilor, artileriștilor, armurierilor, sergenților și altor militari²⁵. Urmas a fi construite mai multe bordeie și amenajate câteva terenuri, finalizarea reconstrucției cetății fiind planificată pentru noiembrie 1777. Aprovizionarea șantierelor cu forță de muncă și materiale de construcție era în obligația voievozilor moldoveni. Toate documentele privitoare la lucrările inițiate i-au fost transmise arhitectului Halife Abdullah.

Mai târziu, *kapıcıbaşı* (portar, șef al gardienilor – n.a.) Sabik Hasan Aga a avut în sarcină refacerea cetății Chilia și a altor cetăți. Între timp, la Chilia a sosit tătarul Mehmed, care împreună cu arhitectul Halife Abdullah trebuia să examineze regiunea sub aspect defensiv. Toate reparațiile și lucrările de refacere în cetate i-au revenit lui Hasan Aga, secondat de El Hac Ahmed. Hasan Aga a fost ajutat și de El Hac Emin.

Pe șantier, în calitate de materiale de construcție, erau utilizate piatra, cărămida, varul, diferite specii de lemn ș.a. Aici au fost invitați pietrari, tâmplari și alți specialiști care au construit în fața întăriturii de piatră o palancă de lemn. Ulterior, Hasan Aga a primit ordinul de a finaliza lucrările de reparație

²⁵ Ibidem, p. 96.

până în luna noiembrie. În anul 1192/1778-1779 *kapıcıbaşı* Hasan Aga, care îndeplinea funcția de *bina emini* la cetatea Chilia, s-a stins din viață.

După decesul lui *kapıcıbaşı* de reparația fortificației s-a ocupat adjunctul nazirului Salih Efendi. În devizul de cheltuieli pregătit de Salih Efendi este menționat că la construcția palâncii din fața cetății Chilia au fost aduși 21 de soldați, 20 de salahori, 13 dulgheri, șapte care și nouă muncitori agricoli din localitatea Fălcin²⁶. Au fost cheltuiți 4 621 kuruși pentru transportul de cherestea, 6 448 kuruși pentru carele ce veneau din Țara Moldovei, 1 728 kuruși pentru carele ce veneau din orașul Fălcin, 888 kuruși ca salariu pentru arhitectul Halife Abdullah ș.a.; au fost alocați 4 680 kuruși pentru reparația bastioanelor și gabioanelor, iar 683 kuruși pentru remunerarea tâmplarilor din cetatea Chilia²⁷. Din Tulcea a fost transportat pământul necesar pentru a umple gabioanele palâncii.

În anii 1777-1784 arhitect principal al Imperiului Otoman era Mehmed Tahir Aga²⁸. Acest specialist aflat în serviciul sultanului Abdulhamid I a contribuit la fortificarea cetăților Chilia, Akkerman, Ismail, Bender și Yanâk-Hisar. Se știe că în 1777-1778 arhitectul a participat la restabilirea și reconstrucția *proteihisme* în partea de nord-est a întăriturii de la Akkerman²⁹. Un document otoman confirmă că materialele de construcție procurate în 1777-1778 în Moldova au fost insuficiente pentru refacerea cetății Bender, condusă de Mehmed Tahir Aga³⁰. În 1783-1785 reparația fortificației nistrene a continuat sub supravegherea aceluiși arhitect; atunci la lucrările de construcție au participat 215 tâmplari, zidari și pietrari din orașul Bender și din împrejurimi³¹.

Mehmed Tahir Aga s-a ocupat de reconstrucția podurilor și cetăților, a efectuat numeroase lucrări de reparație. A răspuns de lucrările de construcție la cetățile Ozü (Oceakov), Hotin, Karaharman, Hârșova, Kule, Tulcea, Isaccea, Ada-i Kebir (Ada Kaleh), Giurgiu, Brăila, Bender, Sogucuk (Sudjuk Kale), Anapa, Gelincik (Gelendjik) ș.a. Mehmed Tahir Aga a fost ajutat de arhitecții și

²⁶ Ibidem, p. 98.

²⁷ Ibidem, p. 99.

²⁸ Muzaffer Erdoğan. Onsekizinci Asır Sonlarında Bir Türk San'atkârı, Hassa Başmimarı Mehmed Tahir Ağa: Hayatı ve Meslekî Faaliyetleri" // *Tarih Dergisi*. VII/10, Istanbul, 1954, p. 157-180; VIII/11-12, Istanbul, 1956, p. 159-178; IX/13, Istanbul, 1958, p. 161-170; XI/15, Istanbul, 1960, p. 25-46.

²⁹ Idem. Onsekizinci Asır Sonlarında Bir Türk San'atkârı, Hassa Başmimarı Mehmed Tahir Ağa: Hayatı ve Meslekî Faaliyetleri" // *Tarih Dergisi*. XI/15, Istanbul, 1960, p. 29-31.

³⁰ Murat Sav. Restoration works of Bender fortress according to Ottoman resources // *Historical notes. Technical expertise and develop detailed technical design for conservation and restoration works of Bender fortress (Phase I). Preliminary project*, 2020, p. 29.

³¹ Ibidem, p. 35.

inginerii Ebubekir Aga, Hafiz Ibrahim, Ahmed, Ibrahim, Hacı Musa, Abdulkерim Efendi, Seyid Mustafa, Seyid Ömer ș.a.³²

În aprilie 1789, printr-un ordin semnat de marele vizir era prevăzută conservarea porturilor, pozițiilor militare și a debarcaderelor de importanță strategică, precum și întărirea trupelor, construcția noilor dispozitive defensive ș.a. Cadiii din Bender și Chilia au comunicat marelui vizir că portul Chiliei era apărat de ofițerul Halil Çubukçuzade, dar la acea vreme nimeni nu a vizitat regiunea pentru a începe construcția bastioanelor și dotarea orașului cu muniții și armament³³. De asemenea, a fost exprimată doleanța ca portul danubian să fie extins și înzestrat cu câteva sute de corăbii, iar arhitectul Chiliei era rugat să indice locurile de amplasament ale noilor bastioane și întărituri pentru instalarea pieselor de artilerie. Marele vizir a reacționat prompt solicitării cadiilor, ordonând arhitectului să se ocupe urgent de această chestiune. A poruncit să i se trimită imaginile bastioanelor, armelor și munițiilor în capitala Imperiului Otoman³⁴.

Cetatea de piatră a Chiliei a fost în grija arhitecților și responsabililor de lucrări otomani până în anul 1795, când aceasta a fost practic în întregime demolată. Peste vreo doi ani, pe același loc a apărut o fortificație bastionară de tip Vauban, edificată după proiectul inginerului francez François Kauffer la comanda sultanului Selim al III-lea³⁵.

Date despre autor:

Mariana Șlapac, membru corespondent, doctor habilitat în studiul artelor, cercetător științific principal, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, Republica Moldova.

E-mail: maslapac@gmail.com

ORCID – 0000-0003-0904-1610

³² Yuri Boltryk, Svitlana Bilyayeva. Investigations of Akkerman Fortress // *Islamic Art and Architecture in the European Periphery. Crimea, Caucasus, and Volga-Ural Region*. Ed. B. Kellner-Heinkele, I. Gierlichs, B. Heuer, 2008, p. 36; Muzaffer Erdoğan. Onsekizinci Asır Sonlarında Bir Türk San'atkarı, Hassa Başmimarı Mehmed Tahir Ağa: Hayatı ve Meslekî Faaliyetleri" // *Tarih Dergisi*. XI/15, İstanbul, 1960, p. 36-42.

³³ Işık Ertekin. *Kili Kalesi (1767-1792)*. Edirne, 2015, p. 99.

³⁴ Ibidem.

³⁵ Mariana Șlapac. *Cetățile bastionare din Moldova (sfârșitul secolului al XVII-lea – mijlocul secolului al XIX-lea)*. Chișinău: Editura ARC, 2016, p. 105; Игор Сапожников. Топографія фортеці та міста Кілії за описами графічними джерелами 1650-х – 1790 рр. // *Старожитності Лукомор'я (Antiquities of Lukomorie)*. Електронний історичний журнал, №2(2), 2020, p. 15; Андрій Красножон. *Еволюція довгочасної фортифікації та сторична топографія міст північно-західного Причорномор'я на початку XV – наприкінці XVIII ст.* Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора історичних наук. Odesa, 2018, p. 266-272 ș.a.

CONTEXTUL ISTORIC ȘI ASPECTELE SPECIFICE ALE ARHITECTURII ÎNTREPRINDERILOR VITIVINICOLE DIN REPUBLICA MOLDOVA

<https://doi.org/10.52603/sc21.15>

Aurelia TRIFAN
Institutul Patrimoniului Cultural

Historical context and specific aspects of the architecture of wine-making Enterprises in the Republic of Moldova

The investigation of the various sources concerning the development of viticulture and wine-making over the centuries, accompanied by the introduction in practice of various grape processing facilities and wine-making technologies, demonstrates the generation of stable forms of wine-making constructions – wineries – which evolve over time under the influence of contextual factors: economic and technical opportunities, political pressures, cultural trends, social innovations, etc. Thus, several periods of manifestation of wine-making architecture in the national historical space are identified. The ancient and medieval periods are characterized by a vernacular architecture, and the period of early capitalism is distinguished by the emergence of a stylistic architecture, representing professional involvement. The architecture of the Soviet period introduces a new way of perceiving architecture – through prefabricated, standardized elements, with tendencies towards a sterile architecture, absolved of any decorativism. The beginning of the XXI century is determined by the development of the architecture of the wine-making complexes according to the current trends of introduction of social innovations and connection to the tourist flow.

Keywords: winery, architectural program, wine estates, planned economy, innovative approach, development opportunities.

Reconstituirea construcțiilor vitivinicole în perioada antică în spațiul pruto-nistrean este astăzi posibilă doar pe baza unui studiu de analiză comparativă a realităților din alte zone istorice ale fostului areal carpato-danubiano-pontic și crearea modelului original prin analogie¹. Abordarea este axată pe cercetările arheologice de pe teritoriul României la Turda (*Potaissa*), Constanța (*Tomis*), Cotești și fostelor orașe-colonii circumpontice: *Olbia*,

¹ Aurelia Trifan. *Arhitectura complexurilor vitivinicole din Republica Moldova*. Chișinău: Epigraf, 2021, pp. 25-29, 66-70.

Chersonesos și Regatului Bosporan (*Tyritake, Mirmekion, Panticapaeum, Patraeum*), care au scos în evidență partea tehnologică a preparării vinului.

Subiectul cramelor medievale din regiunea carpato-danubiană, din motivul că nivelul cunoștințelor legate de materialitatea lor este foarte redus, este tratat în special pe baze documentare, luând în considerare că, începând cu secolul al XV-lea, viticultura apare tot mai frecvent în documentele istorice.

În atenția mai multor cercetători sunt cramele ce s-au constituit ca arhitectură tradițională în spațiul est-carpatic. Studiul lui G. Bilavschi, *Dinamica economiei agricole din Moldova oglindită în izvoarele veacurilor XIV-XVII* (2013)², aduce în câmpul cercetării istorice date relevante privind sectorul economic agricol medieval, specificând viticultura ca una dintre principalele lui forme de manifestare. Autorul scoate în evidență informații referitoare la viticultura practică de locuitorii teritoriului carpato-nistean pe parcursul Evului Mediu, oferite de actele cancelariei domnești sau documentele emise la curțile statelor vecine, de cronici, de relatările călătorilor străini, ale misionarilor, peregrinilor, ale emisarilor sau negustorilor, ce au vizitat ori tranzitat zonele de la nordul gurilor Dunării și de la est de Carpați, conform cărora cultivarea viței-de-vie atinge proporții considerabile, intensificându-se cu precădere în a doua jumătate a secolului al XVI-lea. Remarcând zonele întinse ale Hârlăului, Neamțului, Bacăului, Tecucilor, Cotnarilor, Iașilor, Hușilor și Focșanilor, aco-perite cu viță-de-vie, care au adus proprietarilor – de regulă, marilor deținători de pământuri: domnul Moldovei, boierii și mănăstirile – venituri considerabile din vânzarea vinului pe piața internă și externă, autorul accentuează că plantarea și îngrijirea viilor au constituit practici importante și pentru țăranii liberi sau dependenți, precum și pentru locuitorii târgurilor moldovenești. Numeroasele acte de vânzare și cumpărare a viilor, din a doua jumătate a veacului al XVI-lea și începutul secolului următor, reprezintă o dovadă în acest sens.

Tot în această lucrare sunt marcate sursele documentare, izvoarele arheologice, izvoarele etnografice și lingvistice care oferă suficiente știri referitoare la existența teascurilor, la depozitarea butoaielor cu vin în crame și pivnițe din piatră ori cărămidă. Cercetările arheologice întreprinse în Suceava, Baia, Botoșani, Siret, Hârlău, Iași, Vaslui, Huși, Bacău, Tg. Trotuș, Roman, Piatra Neamț, Tg. Neamț, Tecuci, Focșani și în multe alte așezări rurale și urbane, cu veche tradiție medievală, au identificat numeroase pivnițe ori beciuri

² George Bilavschi. *Dinamica economiei agricole din Moldova oglindită în izvoarele veacurilor XIV-XVII // Arheologia Moldovei*, 2013, vol. XXXVI, pp. 119-151.

boltite, construite din piatră și cărămidă legată cu mortar și pământ, care au fost apreciate ca adevărate opere arhitectonice³.

O serie întregă de lucrări ale autorilor români au fost consacrate utilajului vinicol⁴, care, atât prin diversitatea lui, cât și prin perfecțiunea funcțională, dovedesc gradul înalt de dezvoltare a ramurii viticole în Transilvania, Țara Românească și Moldova. Teasurile, menționate în aceste lucrări, dar și alt inventar, au multe tangențe, iar, în unele cazuri, au forme identice. De exemplu, teasul cu bârna orizontală, cel mai frecvent utilizat în viticultura sătmăreană, poate apărea în două variante, din care una, semnalată de N. Al. Mironescu, și anume cea a cărei masă este de piatră, este reprezentativă pentru unele localități ale Republicii Moldova⁵, iar teasurile cu șurub, apărute ulterior, au fost răspândite în tot spațiul geografic al României și Republicii Moldova.

Dezvoltarea intensă a viticulturii și vinificației de-a lungul secolelor a avut nevoie de anumite categorii de construcții care să le deservească. În istoriografia românească este evidențiată prezența unor originale construcții viticole, care marchează arhitectura tradițională legată de practicarea străvechii ocupații. Experiența dobândită a arătat că atât felul construcțiilor, modul lor de amplasare și de organizare, cât și cel de întreținere, au un rol hotărâtor asupra calității vinurilor obținute. Este cert faptul că localul vinicol își lasă amprenta asupra însușirilor esențiale ale viitorului vin și impune cunoașterea sa.

Pe paginile revistelor etnografice *Cibinium*, *Revista de folclor*, *Vrancea. Studii și Comunicări* apar articole consacrate construcțiilor vitivinicole. Dintre primele, publicate în anii '60 ai secolului trecut, sunt *Construcții viticole din zona Hușilor* (1964)⁶ și *Construcții viticole din Gorj* (1969)⁷, autorii cărora – P. Petrescu și N. Al. Mironescu – stabilesc o clasificare a acestora după criteriul tipologic-funcțional.

³ Ibidem, p. 138.

⁴ N. Al. Mironescu, C. Iliescu. Cu privire la inventarul viticol tradițional. Călcătoarea și teasul // *Sesiunea de comunicări științifice a Muzeelor de etnografie și artă populară*, București, 1964, pp. 185-186; N. Al. Mironescu, P. Petrescu. Cu privire la instrumentarul viticol tradițional. Contribuții la cunoașterea etnografică a viticulturii // *Cibinium*, 1966, pp. 61-78; N. Al. Mironescu. Cu privire la istoricul viticulturii românești. „Țara vinului” sau „Podgoria Alba Iulia” // *Apulum*, 1969, VII/II, pp. 481-512; D. Radosav, I. Iurașciuc. Aspecte istorico-etnografice ale viticulturii în ținuturile sătmărene // *Studii și comunicări de istorie și etnografie*, 1978, pp. 407-416.

⁵ Н.А. Демченко. Традиционные занятия // *Молдаване*. Москва: Наука, 2010, с. 222.

⁶ P. Petrescu, N. Al. Mironescu. Construcții viticole din zona Hușilor // *Revista de folclor*, București, 1963, vol. VIII, nr. 3-4, pp. 140-151.

⁷ P. Petrescu, N. Al. Mironescu. Construcții viticole din Gorj // *Cibinium 1967-1968*, Sibiu, 1969, pp. 281-325.

Cercetările cu caracter etnografic privind viticultura acestor zone cuprind toate centrele unde se dezvoltă vița-de-vie, acordându-se o deosebită atenție podgoriilor, unde viticultura de tip tradițional a putut fi cercetată pe larg. Fiind zone de străveche tradiție viticolă, ele au dat naștere unei arhitecturi profilate pe necesitățile specifice acestei ocupații. Cea mai importantă construcție viticolă, crama, numită și *pimniță* (echivalentul oltenesc), este prezentată evolutiv: de la construcția monocelulară până la clădirea cu două sau trei încăperi, de la forma foarte apropiată pătratului a planului până la cea a unui patrulater alungit, rezultată din alăturarea spațiilor adăugătoare, de la elevația cu un nivel deasupra solului până la două niveluri, iar, în unele cazuri, prevăzută cu beci.

Constituirea arhitecturii profesioniste a cramelor în secolul al XIX-lea reprezintă o etapă calitativ nouă în industria vinicolă locală, caracteristică economiei capitaliste, ilustrată prin înființarea moșiilor vitivinicole de către nobilimea rusă și boierii moldoveni. Date statistice confirmative oferă *Dicționarul enciclopedic Brockhaus și Efron* (1892)⁸, studiul statistic *Виноделие в России* (1899)⁹ de M. Ballas, lucrarea *Главные формы культуры винограда в Северной Бессарабии и приднестровской полосе Подольской губернии* (1903)¹⁰ de E. Belin de Ballu, rapoartele comitetelor pentru viticultură și vinificare din județele guberniei Basarabia pentru anii 1911-1915¹¹ etc.

Lucrarea monografică a lui Zamfir C. Arbure, cu caracter istoric, geografic și sociologic, publicată în 1898, conține informații prețioase și despre dezvoltarea viticulturii în Basarabia în secolul al XIX-lea, care, la momentul anexării teritoriului de către Rusia, a fost apreciată înalt de șefii armatei rusești¹², continuând să fie în creștere dinamică pe parcursul întregului secol. După cum relatează autorul: „de-a lungul râului Prut, pe lângă Sculeni, de-a lungul

⁸ Бессарабское виноделие // *Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона*. Санкт-Петербург, 1892, т. III А, с. 615-616.

⁹ М.К. Балласъ. *Виноделие въ Россіи. Часть V. Южная Россія (Бессарабія, Херсонская, Подольская и Екатеринославская губерніи)*. С.-Петербургъ: Департамент земледелія, 1899, с. 5-276.

¹⁰ Эм. Белен де Баллю. *Главные формы культуры винограда въ Северной Бессарабіи и приднестровской полосе Подольской губерніи*. С.-Петербургъ: Департамент земледелія, 1903. 196 с.

¹¹ *Отчеты о деятельности Бендерского и Кишиневского уездных комитетов виноградарства и виноделия*. 1913, 1914 и 1915 гг.

¹² Zamfir C. Arbure. *Basarabia în secolul XIX*. București: Institutul de Arte Grafice Carol Göbl, 1899, p. 437.

Nistrului până la Akkerman, aproape nu există sat fără vii, iar unele sate se bucură de un produs anual de peste 50 000 vedre”¹³.

Istoricul P. Macarenco oferă o panoramă complexă a evoluției viticulturii și vinificației, începând cu ultimul deceniu al secolului al XVIII-lea, când, în urma războiului ruso-turc, teritoriul dintre râurile Bugul de Sud și Nistru, în a cărui componență intrau și raioanele din stânga – parte a spațiului geografic actual al Republicii Moldova – a fost anexat la Imperiul Rus, și până la sfârșitul secolului al XX-lea – material publicat în revista *Садоводство и вино-градарство Молдавии* (1987)¹⁴. Într-o formă extinsă, materialul apare în anul următor în monografia *Очерки истории виноградарства Бессарабии и левобережного Поднепровья*¹⁵, elucidând istoria, localizarea, specializarea pe zone, microraiioane, sate și gospodării. Ediția include informații referitoare la cele mai dezvoltate gospodării moșierești din zonele de sud, centru și nord ale Basarabiei și din zona transnistreană, remarcând existența cramelor utilizate și subsolurilor de mari proporții pentru păstrarea vinurilor de pe moșiile lui H. Brunovski, E. Ponse, Jurmali-Popov, Olofson, A. Zahariadi, P. Cazimir, P. Leonard, P. Wittgenstein ș.a., accentuând că o parte a echipamentului tehnologic era adus din Franța pentru utilizarea sălilor de presare și fermentare (crama Jurmali-Popov, 1862). Lucrarea prezintă informații despre capacitatea cramelor și a subsolurilor, procesele tehnologice, introducerea inovațiilor precum recipientele din beton la crama colonelului Olofson. Este evidențiată construcția subsolurilor boltite, săpate în lut, fără căptușeală, în Purcari, asemănătoare celor de pe moșia „Novyi Svet” (rus.: *Новый Свет*) a princepelui Golișin și este ilustrată construcția cramei de la Ploti (Plopi) a princepelui P. Trubețkoi prin fațada cu intrare în beci și secțiunea longitudinală, cu indicarea operațiunilor desfășurate.

În materialele *Codului de monumente de istorie și cultură din RSSM. Zona de nord* (1987)¹⁶ sunt descrieri ale cramelor ce s-au păstrat spre sfârșitul secolului al XX-lea în partea de nord a Republicii Moldova. Materialul textual

¹³ Ibidem.

¹⁴ П.П. Макаренко. Основные этапы истории виноградарства Молдавии // *Садоводство и виноградарство Молдавии*. Ежемесячный научно-производственный журнал Государственного агропромышленного комитета Молдавской ССР. Издательство ЦК КП Молдавии. 1987/5, с. 21-25; 1987/6, с. 29-31; 1987/10, с. 32-35.

¹⁵ П.П. Макаренко. *Очерки истории виноградарства Бессарабии и левобережного Поднепровья*. Кишинев: Штиинца, 1988, 262 с.

¹⁶ *Свод памятников истории и культуры МССР (Северная зона)*. Кишинев: Штиинца, 1987. 865 с.

elaborat de N. Demcenco, D. Macari și I. Taras conține informații despre construcția cramelor din secolul al XIX-lea de la Camenca¹⁷ și Corjeuți¹⁸.

Aceeași sursă remarcă subsolurile de la Rașcov¹⁹ din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, ilustrate printr-o schemă grafică²⁰. Subsolurile reprezintă un exemplu de aplicare a structurilor boltite, simple în execuție și fiabile în funcționare. Sunt alcătuite din două rânduri de încăperi paralele cu o lungime de 38 și 31 m și o lățime de 5,5 m, cu bolți semicirculare, construite din blocuri de piatră. Adâncimea pivnițelor este de 4 m. Încăperile pivnițelor sunt unite în anfiladă printr-un segment de trecere, iar intrarea în pivnițe se face printr-o rampă acoperită cu o boltă cilindrică.

O atenție deosebită este acordată teraselor de la Camenca cu ziduri de sprijin din piatră, din prima treime a secolului al XIX-lea, care au trezit interesul mai multor cercetători prin unicitatea sa. Informații mai mult sau mai puțin ample sunt oferite în lucrările autorilor P. Macarenco (1985, 1988)²¹, I. Taras și V. Taras (1987)²², M. Balițkaia (2008)²³.

În perioada sovietică, instaurarea „socialismului de stat”, care impune un sistem de planificare centralizată și imperativă a economiei, are un impact deosebit asupra arhitecturii cramelor – situație care predomină până la începutul secolului al XXI-lea – înlocuind total investiția privată cu cea de stat, desființând practica liberală a meseriei, urmând ca aceasta să se desfășoare numai în marile institute de proiectare specializate. Arhitectura cramelor din a doua jumătate a secolului al XX-lea, reprezentată de întreprinderile sovietice de vinificație, este axată pe standardizare, tipizare și utilizare a elementelor structurale prefabricate.

Direcțiile unei asemenea politici în construcții au fost schițate de liderul sovietic Nikita Hrușciiov 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

¹⁷ Op. cit., p. 371.

¹⁸ Op. cit., p. 108.

¹⁹ Op. cit., p. 404.

²⁰ Arhiva sectorului Arhitectura al IPC al AȘM.

²¹ П.П. Макаренко. Каменка – родоначальник высококачественного виноградарства и виноделия в Северном Приднестровье // *Садоводство, виноградарство и виноделие Молдавии*, 1985/2, с. 60-63; П.П. Макаренко. Из истории виноградолечебного курорта Каменка // *Садоводство, виноградарство и виноделие Молдавии*, 1985/10, с. 60-61; П.П. Макаренко. *Очерки истории виноградарства ...*, 1988, с. 151-152.

²² Я.Н. Тарас, В.Я. Тарас. Каменские ступенчатые террасы // *Садоводство и виноградарство Молдавии*, 1987/5, с. 57-58.

²³ М.Е. Балицкая. *Жемчужина Приднестровья: История Каменки и окружающих ее сел в документах, воспоминаниях и легендах*. Тирасполь, 2008, с. 48-69.

1954²⁴, care promova ideea renunțării arhitecturii „la a mai dori să fie operă de artă, repliindu-se pe poziția sa de ustensilă”.

Odată cu aplicarea economiei planificate, apar proiectele de dezvoltare în perspectivă și de amplasare a întreprinderilor de vinificare primară în funcție de volumul producției strugurilor și cantității de materie primă pentru prelucrare, executate în baza studiilor de fezabilitate privind dezvoltarea viticulturii în RSSM²⁵. Acest proces, prin totalitatea aspectelor sale, a devenit una din temele ideologiei politice folosite în modelarea ramurii vitivinicole conform principiilor socialismului. În conformitate cu indicațiile puterii, arhitectura întreprinderilor trebuia să se caracterizeze prin simplitate, austeritate și eficiență economică a soluțiilor.

Perioada sovietică este identificată și cu crearea întreprinderilor de vinificare de mari proporții, încadrate în galeriile rămase după excavarea pietrei de calcar. Lipsa unui număr suficient de pivnițe, care ducea la păstrarea producției vinicole în aer liber, iar, ca rezultat, la pierderi economice prin scăderea calității vinului, necesita spații vaste, cu condiții corespunzătoare. Pentru soluționarea problemei asigurării industriei de vinificare cu subsoluri, Sovietul Miniștrilor al RSSM, prin Hotărârea din 10 iunie 1951, decide de a transmite Combinatului de Șampanie din Basarabia stolnele din Făurești cu o suprafață de 26,0 mii m.p. și stolnele nr. 2 din Cricova cu o suprafață de 30,0 mii m.p. pentru valorificarea lor în 1951 și respectiv 1951-1952²⁶.

Prin Hotărârea Sovietului Miniștrilor al URSS din 19 februarie 1952 *Cu privire la măsurile pentru dezvoltarea în continuare a industriei alimentare a RSSM*, Ministerul Industriei Alimentare din URSS și Consiliul de Miniștri al RSSM sunt obligate în industria vinicolă să construiască pe baza stolnelor de la Cricova o fabrică de vinuri spumante cu o capacitate de producție de 4 milioane sticle de șampanie pe an²⁷.

Ideea utilizării galeriilor subterane pentru păstrarea vinurilor s-a dovedit a fi destul de avantajoasă, fiind valorificate și alte stolne. În monografia *Mileștii*

²⁴ *Всесоюзное совещание строителей, архитекторов и работников промышленности строительных материалов, строительного и дорожного машиностроения, проектных и научно-исследовательских организаций: 30 ноября – 7 декабря 1954 г.: Сокращенный стенографический отчет.* Москва: Изд. лит. по строит. и архит., 1955, 432 p.

²⁵ *Технико-экономическое обоснование развития предприятий первичного виноделия Молдавипрома на 1959-1965 гг.* Кишинев, 1958. ANRM. Fond 2777, inv. 2-nt, dosar 444.

²⁶ *Об использовании подземных горных выработок камня-ракушечника под винохранилища для государственной винодельческой промышленности Молдавской ССР.* Постановление Совета Министров Молдавской ССР от 10 июня 1951 года.

²⁷ *О мерах по дальнейшему развитию пищевой промышленности Молдавской ССР.* Постановление Совета Министров СССР от 19 февраля 1952 года.

Mici. Istorie, cultură și destine (2013) de M. Brihuneț se menționează că, odată cu finalizarea exploatarei rezervelor de piatră din zăcămintele de pe malul drept al râului Ișnovăț în anul 1969, galeriile subterane, care întruneau condiții ideale pentru păstrarea producției viticole și crearea vinotecilor, au început să funcționeze ca subsoluri viticole²⁸. În anii 1973-1975 au fost adaptate pentru depozitarea vinurilor galeriile subterane de la Brănești („Pivnițele Brănești”), iar spre sfârșitul anilor '90 ai secolului trecut sunt supuse modificărilor necesare pentru atribuirea funcțiilor de producere și depozitare galeriile subterane de la Ciorescu (Compania „Lion-Gri”).

Abordarea științifică în cercetarea arhitecturii inovatoare a complexurilor vitivinicole contemporane se bazează pe publicațiile arhitecților și istoricilor de artă și arhitectură de peste hotare, din țările cu un potențial economic și științific valoros. Analiza detaliată a lucrărilor publicate din ultima perioadă a permis depistarea fluctuației interesului față de proiectarea vinăriilor, dominant fiind aspectul expresiv al noilor realizări.

Apariția unui torent de monografii cu descrierea cramelor și despre arhitecții lor, precum și a studiilor de sinteză, academice sau publicistice, permite clarificarea conturului și esenței acestei arhitecturi. Punerea în circuit științific și publicistic a unui cluster impresionant de patrimoniu de vinării atât de prestigiu, cât și a unor mai puțin cunoscute, este un motiv pentru revizuirea viziunii asupra problemei arhitecturii cramelor în ceea ce privește modelele și diseminarea lor.

În deceniul întâi al secolului al XXI-lea atrag atenția mai multe proiecte ale arhitecților din Republica Moldova întemeiate pe atractivitatea complexurilor vitivinicole, care demonstrează capacitate deosebită de a transmite idei și concepte mult mai complexe decât simpla lor reprezentare ca rezultat al subordonării unui cod acceptat general, care trata complexurile industriale doar ca o arhitectură utilitară. Prin cercetarea acestor proiecte putem remarca diverse abordări teoretice ale arhitecturii cramelor contemporane, contribuții importante la conceptualizarea dezvoltării lor la etapa actuală.

Proiectul reconstrucției Vinăriei Purcari (arh. Mihai Eremciuc, 2003-2004)²⁹ a inclus ridicarea turnului de intrare în complexul vitivinicol, ce a servit întruchipării vizuale a acestuia, reflectând conceptul imaginii memorabile a cramelor accentuat de proiectele multor arhitecți străini. Adăugarea funcțiunii sociale, legate de integrarea în structura inițială a complexului a unui restaurant și hotel pentru vizitatori, este un alt concept de trecere de la spații de producție

²⁸ M. Brihuneț. *Mileștii Mici. Istorie, cultură și destine*. Chișinău, 2013, pp. 181-220.

²⁹ Proiectul reconstrucției Vinăriei Purcari. Arhiva personală a arhit. M. Eremciuc.

în exclusivitate la cele mixte, preponderent publice, întregit și de amenajarea teritoriului adiacent.

Aceeași idee este promovată de arhitectul Leonid Dumitrașcu în proiectul vinăriei Chateau Vartely (2006-2007)³⁰, unde clădirea restaurantului constituie centrul compozițional al complexului, iar casele, prevăzute într-un stil tradițional, dispun de spații hoteliere confortabile, astfel fiind pus în aplicare conceptul centralității poziției vizitatorului, care devine mottoul conceptului de dezvoltare modernă a vinăriilor din țară. Totodată, proiectul acordă importanță integrării complexului în relief: obiectele complexului fiind amplasate în pantă, permit stabilirea intrărilor atât la nivelul superior, cât și la cel inferior de la nivelul solului, în așa mod facilitând desfășurarea unor procese tehnologice în cramă și oferind accesul în pivnițele amplasate sub restaurant.

Trebuie subliniat și faptul că ambele proiecte promovează ideea importanței peisajului și stabilesc multiple relații cu proximitatea imediată și peisajul înconjurător. Autorii lor optează pentru integrarea construitului în relief, printr-o intervenție minimă și discretă și, de asemenea, pentru utilizarea formelor și materialelor de construcție caracteristice sitului.

În anii 2006-2007, după o perioadă de aproape 30 de ani, au fost efectuate lucrări de renovare a galeriilor de la Cricova în baza unui nou proiect de amploare, corelat de arhitectul-șef al ISP „Ruralproiect” Igor Apostolov, care a inclus proiectul de reconstrucție a sălilor de degustare executat de compania „Design-Lux”³¹, autor Valeriu Zasenco. Cadrul subteran existent a fost supus schimbărilor printr-un design interior întemeiat pe principii scenografice, fiind definit și de multiple lucrări de pictură, sculptură, mozaicuri, generând un proces de hibridizare culturală a întreprinderilor vitivinicole. Proiectul inițiat a avut scopul de a consolida imaginea reprezentativă a galeriilor prin introducerea decorului tradițional și crearea unui aspect național al complexului în întregime, în același timp influențând și alt proiect, și anume, porțile monumentale de acces pe teritoriul podgoriilor de la Cricova, care, deși se găsesc la o distanță considerabilă de la galerii, sunt parte integrantă a lor. Proiectul *Arcului de intrare*³² a fost elaborat în 2007 de arhitectul Igor Apostolov după schița propusă de Semion Șoihet, arhitect emerit al Republicii Moldova. Prin acest proiect este transmisă o invitație vizitatorilor complexului,

³⁰ Proiectul complexului turistic Chateau Vartely. Planul general. Arhiva personală a arhit. L. Dumitrașcu.

³¹ Proiectul reconstrucției complexului sălilor de degustare ale combinatului de vinuri „Cricova” SA. Arhiva „Design-Lux”.

³² Obiectul 13556 – 1, 2-A. Arhiva ISP „Ruralproiect”.

iar repertoriile stilistice ale ordinului moldovenesc, reluate și repetate cu pietate, demonstrează o arhitectură simbolică, o arhitectură a decorației aplicate.

Proiectul propus de compania „Art Decor Group” în 2010 a continuat procesul de transformare a unor porțiuni ale galeriilor de la Cricova în spații publice prin integrarea sălilor de restaurant și a unui spațiu muzeistic, ca rezultat fiind obținut un spațiu valorificat la maxim, cu ambianță interioară destinsă și un minim necesar de elemente care îl definesc.

Schimbări în arhitectura exterioară a galeriilor de la Cricova a adus și proiectul din 2013, semnat de arhitectul Sergiu Cîrja³³, care utilizează ideea replicării turnului existent, încadrând o vinotecă și un magazin de suvenir, cu organizarea unei platforme de observație.

Inițiativa de a integra noi săli de degustare în complexul de la Mileștii Mici, situat în galerii subterane, a fost reflectată în concursul studenților de la Facultatea Urbanism și Arhitectură a UTM din anul 2007, care a urmărit să evidențieze idei, să contureze concepte originale și provocatoare, pentru a promova exemple de bună calitate în arhitectura interioară a spațiilor de degustare, fapt absolut necesar, deoarece nu toate întreprinderile posedă săli de degustare cu o arhitectură adecvată unui mod profesionist de abordare. Cele mai reușite soluții arhitecturale, fiind selectate, au servit la elaborarea proiectului-schiță de INCP „Urbanproiect”, arhitect-șef de proiect Iurie Hangan³⁴.

Printre proiectele din ultimii ani este important de menționat unul impunător prin proporțiile sale, inițiat prin proiectul de reconstrucție a cramei de la Bulboaca (edificiu industrial de la începutul secolului al XX-lea de pe moșia lui Constantin Mimi) din anul 2011³⁵, autorul căruia, arhitectul Leonid Dumitrașcu, a avut ca scop revelarea obiectului de arhitectură prin integrarea activă a lui într-o structură, care avea să fie reorganizată pe parcursul următorilor ani printr-un proiect de intervenții impuse de evoluția exigențelor în arhitectura vitivinicolă – conformării fenomenului turistic. La implementarea proiectului s-a atras atenție la câteva poziții-cheie care permiteau apropierea imaginii cramei de cea originală – recăpătarea volumului în limitele inițiale, păstrarea sistemului constructiv pentru nivelurile inferioare, refacerea paramentului și a unor elemente definitorii importante ale fațadelor etc. Proiectul care a urmat a fost executat de designerul italian Arnaldo Tranti³⁶. Transformările formale și funcționale aveau tendința de a inova structura și

³³ Proiectul terasei de vară și vinotecii. Arhiva „ARCO PARTENERI” SRL.

³⁴ Proiectul-schiță al complexului de degustare al ÎS CVC „Mileștii Mici”. Arhiva INCP „Urbanproiect”.

³⁵ Proiectul de restaurare a cramei de la Bulboaca. Arhiva personală a arhit. L. Dumitrașcu.

³⁶ http://www.trantidesign.it/case-Castel_Mimi.html (accesat 14.09.2017).

spațiile interioare ale complexului atât prin conversie, cât și prin realizarea unor obiecte arhitecturale noi și includeau: reconstrucția altor două blocuri succesive, realizarea spațiului hotelier în una din clădirile reconstruite și construcția a câtorva căsuțe pentru oaspeți, a unui wine spa, a spațiului pentru festivități, cât și amenajarea teritoriului. Designerului italian îi aparține și proiectul interioarelor sălilor restaurantului din incinta cramei refăcute.

Proiectul Vinăriei Poiana (arh. Vasile Stratu, 2012-2014)³⁷ se încadrează în tendințele noi de dezvoltare a vinăriilor de pe mapamond, ilustrate prin crearea unui volum arhitectural unic. Autorul se conformează atât la exigențele actuale referitoare la acest aspect, cât și la inserarea în peisaj, la baza proiectului fiind o idee deconcertant de simplă: folosirea potențialului pe care îl oferă arealul. Vinăria, găsindu-se în centrul unui masiv deluros înconjurat de pădure, în vecinătatea colinelor plantate cu viță-de-vie și a două iazuri, dispune de o poziționare avantajoasă și o bună vizibilitate. Clădirea servește drept exemplu al unui obiect de arhitectură separat, înscris într-un mediu natural, fără conturarea precisă a teritoriului prin îngrădiri (gard, ziduri întărite), ce de asemenea devine o caracteristică distinctivă a vinăriilor contemporane și deschide noi perspective în proiectarea lor.

Proiectele de arhitectură de la începutul secolului al XXI-lea consemnează o schimbare a imaginii complexului vitivinicol din Republica Moldova ca structură coerentă, supusă și altor imperative decât celor de natură strict tehnică sau tehnologică, în scopul de a atrage interesul public, precum și de a genera spații publice definite pe baze noi a relației dintre complex și vizitatori. Procesul determinat drept consecință a schimbărilor de pe mapamond produce o revizuire a imaginii complexurilor vitivinicole prin combinarea funcțiilor de producere cu funcțiile publice; conexiunea cu trecutul istoric prin clădirile și instalațiile tehnice păstrate din trecut; reutilizarea spațiilor interioare prin conversie; accentuarea aranjamentelor scenografice; încadrarea în peisaj etc.

Date despre autor:

Aurelia Trifan, doctor în arhitectură, cercetător științific, Institutului Patrimoniului Cultural, Chișinău, Republica Moldova.

E-mail: trifanaurelia@mail.ru

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

³⁷ Proiectul Vinăria Poiana. Arhiva „Arhistrat-Deco” SRL.

**PATRIMONIUL ETNOGRAFIC: EXPRESIE
A SPIRITUALITĂȚII ȘI MODULUI
TRADIȚIONAL DE VIAȚĂ**

ACTIVITATEA DULGHERILOR ȘI TÂMPLARILOR ÎN BRESLE, ATELIERE ȘI FABRICI ÎN SEC. XIX – MIJLOCUL SEC. XX

<https://doi.org/10.52603/sc21.16>

Elena MADAN

Universitatea Tehnică a Moldovei

The activity of carpenters and joiners in guilds, workshops and factories in the XIX century – middle of the XX century

Wooden parts, from the simplest utensils to furniture, and the basic components of house construction, have been present since ancient times. It should be noted that almost any householder could provide the minimum number of parts needed in a household. The basic craftsmen in making the furniture were carpenters and joiners, who, in addition to work performed in their own household, were also employed in guilds, workshops and later in factories. Initially, the carpenters, who were involved in the construction of the houses, also made the necessary furniture. Starting with the 19th century, and in the peasant household with the end of the 19th century, the beginning of the 20th century, in addition to the carpenter's furniture the joiner's (city) furniture appears. This delimitation of craftsmen in the carpenters and joiners is based on the tools used, the joining techniques, as well as the characteristic ornamentation; however this division is a conventional one without precise borders. The domestic trades of Bessarabia played an important role in the industrial production from the end of the 19th century, mid-20th century. Factories appeared mainly on the basis of such small trades.

Keywords: carpenters, joiners, guilds, workshops, factories, crafts, furniture

Piese din lemn, de la cele mai simple ustensile până la mobilier, și componentele de bază ale construcției caselor, sunt atestate din cele mai vechi timpuri. Istoria mobilierului țărănesc reprezintă o temă de cercetare atractivă și de actualitate. Meșterii de bază în realizarea mobilierului sunt dulgherii și tâmplarii, care, în afară de lucrări executate în propria gospodărie, mai erau încadrați în bresle, ateliere iar mai târziu și în fabrici, care au apărut la sfârșitul sec. XIX – mijlocul sec. XX.

Din cele mai vechi timpuri, iar în unele cazuri rare, piese de mobilier prezente și astăzi în gospodăria țărănească, reproduceau forme din natură, prin ajustarea segmentilor și crengilor de copac (scaune și mese din bușteni,

prepeleacul ș. a.), executate/confecționate cu cele mai simple unelte, cum este barda și toporul. Aproape orice gospodar putea să asigure un minim de piese necesare într-o gospodărie (scaune, mese mici, lavițe ș. a.). În timp, numărul pieselor de mobilier a crescut, iar prelucrarea acestora de către meșteri specializați era evidentă. Mai întâi, meșterii dulgheri antrenați în construcția caselor executau și mobilierul necesar, cum erau lavițele încadrate în pereții casei, lăzile de zestre, iar mai târziu paturile ș. a. Mobilierul dulgheresc, considerat și ca mobilier tradițional, „era executat din scânduri sau scândurele cioplite cu securea și cuțitoaia, încheiate în ulucuri, ca șindrilele de pe case, prinse cu cuie de lemn”¹. Începând cu sec. XIX, iar în gospodăria țărănească, la sfârșitul sec. XIX, începutul sec. XX, apare pe lângă mobilierul dulgheresc, cel tâmplăresc (orășenesc). „Tâmplăritul s-a dezvoltat ca meșteșug specializat odată cu arhitectura tot mai frumoasă în lemn, cu îmbunătățirea uneltelor de prelucrare și mai cu seamă după răspândirea joagărelor² și tot mai larga întrebuințare a scândurilor la pridvoare, fruntarii, foișoare, pe lângă poditurile interioare. Dulgherii care înălțau construcții, lăsau în seama tâmplărilor muncile tot mai pretențioase de finisare a acestora și de confecționare a mobilierului pentru organizarea interioarelor”³. Această delimitare a meșterilor, în dulgheri și tâmplari, are la bază uneltele folosite, tehnicile de îmbinare, dar și ornamentarea caracteristică. Totuși, această împărțire este una convențională. Clasificarea mobilierului după meșterii care o realizau este întâlnită la mai mulți cercetători, cum ar fi: Valer Butură, Roswith Capesius, Viorica Tătulea ș.a.

O atestare timpurie a meșteșugurilor în lemn și a circulației largi a produselor făcute este prezentată de etnograful Valer Butură, unde descrie meșteșugul dulgheritului, făcând trimitere la sursa: Documente, A. Moldova, veac. XIV-XV, (vol. I, p. 342-343), indicând: „La 1466, Ștefan cel Mare îi scutește pe 5 ani de dări și slujbe către domnie pe oamenii care se vor așeza în satul Negoești, stăpânit de mitropolitul din Roman”⁴. De asemenea în același document, îi scutește de vămi pentru orice marfă a lor: „de la fier sau de la plute, de

¹ Valer Butură. *Etnografia poporului român, cultura materiala*. Cluj-Napoca: Editura Dacia, 1978, p. 362.

² Joagărul era o instalație, în care pânza ferestrăului era fixată într-un jug, acționat pe verticală de o roată hidraulică, prin intermediul unui vârtej, cocârlă, crival de fier, fixat în capătul cepului fusului roții și al unei pârgii vertical prins în capătul lui, care trăgea și împingea jugul în jos în sus. Pe cadrul de grinzi și scânduri, pe trei perechi de stâlpi solizi, avea un car, căruț etc. care trăgea bușteanul spre lama ferestrăului. Numărul instalațiilor a sporit odată cu cerințele pentru lemn fasonat.

³ Valer Butură. *Etnografia poporului român, cultura materiala*. Cluj-Napoca: Editura Dacia, 1978, p. 365.

⁴ *Ibidem*, p. 359.

la oale sau de la case de lemn... când le vor vinde, oriunde și în orice loc... în târguri sau la iezero, sau la Nistru, sau la Cetatea Albă, sau la Chilia, sau la Dunăre, sau oriunde în țara noastră, să fie trecerea slobodă”⁵.

Breasla de meșteșugari reprezenta o asociație (uniune) cu caracter economic și social de meșteșugari din aceeași branșă (sau câteva branșe înrudite), creată pentru apărarea intereselor comune (provine de la cuvântul slavon „братство” – *frăție*). Scopul principal al breslei era asigurarea existenței meșteșugarilor⁶. Activitatea acestora, în societatea medievală, a fost condiționată de existența unui catasti (statut), care în Țara Moldovei era confirmat atât de puterea laică, cât și de cea bisericească⁷. În Moldova medievală una dintre primele frății timpurii este frăția zugravilor din Suceava din 1570, organizată, probabil, pe lângă mitropolie, și cea a blănarilor și cojocarilor din 1591⁸.

După anexarea în 1812 a Basarabiei la Imperiul Rus sistemul de breaslă a fost păstrat. În Chișinău, după stabilirea autorităților administrativ regionale, în a doua jumătate a anului 1817, în conformitate cu modelul stabilit de Imperiul Rus⁹, „...sunt instituite nouă corporații/breslele oficiale, formate în baza unificării/comasării breslelor deja existente aici: Breasla croitorilor și pălărierilor; Breasla cojocarilor, blănarilor și cizmarilor; Breasla fierarilor, lăcătușilor și ceunarilor; Breasla pielarilor și hămurarilor; Breasla aurarilor, argintarilor și arămarilor; Breasla tencuitorilor, pietrarilor și sobarilor; Breasla tâmplarilor, dulgherilor și sticlarilor; Breasla brutarilor, care urmau să delege reprezentanți în organul de conducere al urbei”¹⁰. Potrivit Regulamentului din 1818, în categoria breslașilor au fost incluși toți slujitorii sătești – morarii, grădinarii, livădarii, ciobanii, plugarii, pădurarii, prisăcarii, paznicii etc. Ei urmau să se înțeleagă despre condițiile de muncă cu moșierii, mănăstirile și funcționarii. Potrivit datelor Comitetului Provizoriu, după 1812 în Basarabia erau 778 de familii de breslași; în 1816 numărul lor a crescut până la 1260 de

⁵ Ibidem, p. 359.

⁶ Valentin Tomuleț. *Basarabia în epoca modernă (1812-1918): (Inst., regulamente, termeni)* / Univ. de Stat din Moldova, Fac. de Istorie și Filosofie, Catedra Istoria Românilor, Universală și Arheologie. – Ed. a 2-a, rev. și ad. Chișinău: Editura Lexon-Prim (Tipogr. Reclama), 2014, p. 113.

⁷ Pavel Cocârlă, Țugulschi Rodica. Breasla ciubotarilor din Bender (1816). În: *In memoriam professoris. Mihail Muntean*. Studii de istorie modernă. Chișinău: xxx. 2003, p. 58.

⁸ Pavel Cocârlă. *Târgurile sau orașele Moldovei în epoca feudală (sec. XV-XVIII)*. Chișinău: Editura Universitas, 1991, p. 74.

⁹ Sergius Ciocanu. *Orașul Chișinău: începuturi, dezvoltare urbană, biserici (secolele XV-XIX)*. Chișinău: Editura Cartdidact (Tipografia Reclama), 2017, p. 163.

¹⁰ ANRM: Arhiva Națională a Republicii Moldova. Fond 75, inventar 1, dosar 2, fila 1-3.

familii¹¹. Organizarea breslelor în Basarabia avea loc la adunarea meșteșugarilor de aceeași specialitate, unde era adoptat statutul breslei și ales starostele.

Potrivit istoricului Ion Țurcan: „Comerțul Guvernului țarist luase o serie de măsuri pentru integrarea economică a Basarabiei în imperiu. (...) Principalele centre ale comerțului intern erau orașele Chișinău, Bălți, Ismail, Soroca și Akkerman. La înviorarea comerțului contribuiau mult tradiționalele târguri și bazare. De pe la mijlocul sec. al XIX-lea încep să fie organizate anual iarmaroace în orașele și târgurile provinciei, de regulă în anumite zile de sărbătoare. (...) Comercianții basarabeni aveau legături directe cu Principatele Române, Austria, Turcia, Grecia, Italia, Franța și Anglia. Mărfurile spre și din aceste țări treceau în cea mai mare parte prin Odessa, întrucât din 1817 aceasta avea statut de porto-franco, precum și prin punctele vamale Ismail, Reni, Sculeni, Vaslui, Noua Suliță, Leova și Lipcani”¹².

Ramura industrială a economiei, la începutul sec. al XIX-lea, continua să fie dominată de mica industrie, reprezentată de meșteșugurile casnice. Cercetătoarea Maria Maftei indică următoarele date statistice despre meșteșugarii din orașul Cahul, relatate în dosarele din arhivă astfel: „În anul 1838 în orașul Cahul își desfășurau activitatea 10 meșteșugari: un lemnar, un fierar, un cizmar, doi croitori și cinci dulgheri”¹³, iar în 1848 situația se schimbă: „trei frizeri, un călăfătuitor și stivuator, șaptesprezece brutari și franzelari, cinci croitori, opt cizmari, șapte fierari, cinci dogari și rotari, patru tâmplari și geamgii, un măcelar și mezelar, șase sobari și tencuitori, opt tinichigii, doisprezece dulgheri, doi șelari”¹⁴. Putem observa de aici că în timp de 10 ani numărul dulgherilor de la cinci a crescut la doisprezece și au apărut patru tâmplari care nu erau menționați în 1838. Reiese că odată cu dezvoltarea economică a localităților, precum și odată cu migrarea coloniștilor în regiune, apar tot mai mulți și mai mulți meșteri specializați.

¹¹И.А. Анцупов, К.П. Кръжановская. *Положение крестьян и крестьянское движение в Бессарабии (1812-1861 годы)*. Сборник документов / Том. III, Часть I. Chișinău, 1962, p. 43.

¹² Ion Țurcanu. *Istoria românilor. Cu o privire mai largă asupra culturii române*. Brăila: Editura Istoros, 2007, pp. 389-390.

¹³ ANRM: Arhiva Națională a Republicii Moldova. Fond 2, inventar 1, dosar 2815, fila 90-98. Preluat din Maftei Maria, *Situația economică a județului și orașului Cahul în anii '30-50 ai secolului al XIX-lea // Tyrageia*, s.n., vol. II [XVII], nr. 2, 2008, p. 262.

¹⁴ ANRM: Arhiva Națională a Republicii Moldova. Fond 2, inventar 1, dosar 4505, fila 1-53 verso. Preluat din Maftei Maria, *Situația economică a județului și orașului Cahul în anii '30-50 ai secolului al XIX-lea // Tyrageia*, s.n., vol. II [XVII], nr. 2, 2008, p. 262.

Conform Recensământului din 1897, în Chișinău, în activități meșteșugărești erau antrenați 10 848 de persoane (aproximativ 9% din numărul total al populației orașului Chișinău)¹⁵. În rândurile meșteșugarilor erau înregistrate peste 100 de specializări: croitori, cizmari, lemnari, sobari, constructori, fierari, măcelari, brutari, blănari ș.a., dintre care 3,16% erau angajați în industria de prelucrare a lemnului¹⁶. „Venitul din vânzarea mobilierului în județul Chișinău din anul 1897 era de 105 mii ruble (15%) în cadrul gildei și 34 mii ruble (15%) în afara gildei”¹⁷. (Nefiind precizate tipurile de ghildă, probabil, aceasta se referă la totalitatea ghildelor, deoarece, probabil că pe cercetătorul dat îl interesa cifra de afacere în ansamblu.)

La începutul secolului XX, în orașul Chișinău, fiind cel mai mare centru industrial din Basarabia, 70-80% din meșteșugari erau mici întreprinzători independenți¹⁸. Potrivit cercetătoarei Liliana Condraticova: „În Basarabia, breslele s-au menținut până în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, cedând treptat locul manufacturilor. În 1902, fostele bresle au fost transformate în corporații, iar prin legea din 1912 – în sindicate, pentru ca în cele din urmă, prin legea de la 12 octombrie 1938, să fie legalizate din nou cu statut de bresle, de asociații meșteșugărești individuale”¹⁹. În timp unele asociații meșteșugărești obțineau statut de fabrică. De exemplu, Fabrica de mobilă, astăzi „Stejaur”, și-a început activitatea în 1912 sub forma unui atelier meșteșugăresc, în 1919 a devenit fabrica de parchet, dar în 1940 s-a transformat în combinat de mobilă. În 1957, în conformitate cu producerea specializată, a fost redenumită în Fabrica de mobilă nr. 2²⁰.

Concomitent cu termenul de „bresle”, iar mai târziu „corporații” se utiliza și termenul de „artel” specializat, care a prins o dezvoltare mai mare în perioada sovietică, susținută de Lenin și Stalin, din perioada NEP-ului, prin diverse înlesniri”²¹, iar în perioada lui Hrușciiov, în anii '60 ai sec. XX, cele mai

¹⁵ В. И. Жуков. *Города Бессарабии (1861-1900 г.г.)*. Chișinău: Editura Știința, 1975, p. 60.

¹⁶ *Первая всеобщая перепись населения Российской империи, 1897 г. III. Бессарабская губерния*. С-Петербург: Издание Центрального Статистического Комитета Министерства Внутренних Дел, 1905, с. 152-153.

¹⁷ В. И. Жуков. *Формирование и развитие буржуазии и пролетариата Бессарабии (1812-1900)*. Chișinău, 1982, pp. 138-140.

¹⁸ В. И. Жуков. *Города Бессарабии (1861-1900 г.г.)*. Chișinău: Editura Știința, 1975, p. 45.

¹⁹ Liliana Condraticova. *Evoluția prelucrării artistice a metalelor în Basarabia (secolul al XIX-lea – prima jumătate a secolului al XX-lea)*, Teză de doctor habilitat în studiul artelor și culturologie și de doctor habilitat în istorie. Chișinău, 2018, p. 104.

²⁰ Din Arhiva Tatianeii Busuioc.

²¹ История создания артелей //Линия Сталина, 2019 (blog). <https://stalinline.ru/2019/02/история-создания-артелей/> (accesat 31.07.2020).

multe au fost desființate prin alipire la fabrici²². Artelul – în Rusia, era o asociație voluntară de oameni pentru munca comună sau alte activități colective, adesea cu participare la venituri comune și responsabilitate comună²³, iar conform *Dicționarului de neologisme*: „Formă a cooperăției socialiste de producție în fosta U.R.S.S. (mai ales în agricultură), bazată pe socializarea principalelor mijloace de producție”²⁴. De exemplu, Fabrica nr. 5 din Tiraspol a fost constituită dintr-un mic artel, care se ocupa cu confecționarea cuferelor țărănești și celor mai simple dulapuri de bucătărie²⁵. Un alt exemplu, este artelul „Промхудожник”, menționat în cadrul pașaportului științific, în care este descrisă o ladă de zestre din patrimoniul Muzeului Național de Etnografie și Istorie Naturală din Chișinău (MNEIN), executată de acest artel în 1956²⁶.

Mai târziu, în cadrul caselor de deservire socială „Дом быта”, care erau în fiecare raion, se deschideau și ateliere de prelucrare a lemnului, unde se făceau geamuri, uși, inclusiv mobilier (de exemplu, atelierul în Edineț, alt sau combinatul din Bălți ș.a.) Aceste ateliere trebuiau să prezinte descrierea tehnică a produselor realizate de ei, pentru a fi confirmată și permisă producerea și vânzarea lor de către Ministerul–Serviciului de Bunuri (Министерство по товар-обслуживанию)—și de către Asociația de Producție Științifică НПО Молдавпроектмебель, în subordinea cărora se aflau²⁷. În paralel cu casele de deservire socială, mobilier specializat se făcea la 9 fabrici și la un combinat de mobilier, precum și la trei unități de producere experimentală (o fabrică, o asociație și un combinat), majoritatea fiind înființate în anii ‘50-’60 ai sec. XX, după cum urmează:

- Fabrica nr. 1. din Chișinău – specializată în mobilier moale
- Fabrica nr. 2 din Chișinău – specializată în scaune și dulapuri;
- Fabrica nr. 3 din Bălți – specializată în dormitoare;
- Fabrica nr. 4 din Tiraspol – specializată în mese și scaune;
- Fabrica nr. 5 din Tiraspol – specializată în bucătării, mese;
- Fabrica nr. 6 din Chișinău – specializată în scaune;
- Fabrica nr. 7 din Bender – specializată în mobilier corp;

²² Александр Самсонов. Почему Хрущёв уничтожил сталинские артели, 25.03.2020 // Военное обозрение (blog) <https://topwar.ru/169394-pochemu-hrushev-unichtozhil-stalinskie-arteli.html> (accesat 28.07.2020).

²³ История создания артелей... Op. Cit.

²⁴ Florin Marcu, Constant Maneca. *Dicționar de neologisme*. București: Editura Academiei, 1986.

²⁵ ГСУДА ПМР. Архивный документ месяца, Игнатьев Олег Иванович. <https://gsuda.gospmr.org/игнатьев-олег-иванович> (accesat 25.06.2020).

²⁶ Pașaport științific Nr. 8686 din cadrul MNEIN.

²⁷ Din informațiile oferite, în cadrul interviului realizat cu Victor Andreevici Antipov, care în 1958 era angajat la fabrica nr. 2 (23.08.2020).

Fabrica nr. 8 din Orhei – specializată în mobilier administrativ;
 Fabrica nr. 9 din Drochia – specializată în mobilier școlar, dulapuri²⁸;
 Fabrica experimentală de mobilă „Moldavproiectmebeli” din Chișinău;
 Asociația experimentală „Moldavproektmebeli”;
 Combinatul de Mobilă „Codru” din Chișinău;
 Combinatul experimental „Fanerodetalı” din Bender²⁹.

Fabrici de mobilă au existat și înaintea perioadei indicate, dar totuși, cea mai simplă formă de industrie era cea casnică. Meseriile interne din Basarabia nu doar au supraviețuit, dar au continuat să joace un rol important în producția industrială de la sfârșitul sec. XIX, mijlocul sec. XX.

Producția internă și la scară mică a fost de natură locală și a fost concepută, în principal, pentru a satisface cererea populației locale, care se ocupa cu realizarea de haine, încălțăminte, articole de uz casnic. Totuși, în timp, a crescut producția de materiale de construcție, instrumente de producție mai sofisticate și articole de uz casnic din metal. Fabricile au apărut, în principal, pe baza meseriașilor. Acest lucru este explicat, în opinia m. cor. ai AȘ a URSS, I.S. Grosul și I.G. Budak, de trei împrejurări. În primul rând, nevoia de produse adecvate specificului producției locale (grădinarit, viticultură, cultivarea tutunului etc.) și viața de zi cu zi (îmbrăcăminte, decorațiuni interioare etc.), care nu au fost produse în marile centre industriale și nu au fost importate din exterior. În al doilea rând, cererea insuficientă de forță de muncă calificată în producția casnică pentru a crește la



Fig. 1. Mărcile de identitate ale fabricilor de Mobilă din RSSM³⁰

²⁸ Din informațiile oferite de Victor Andreevici Antipov, care a activat în calitate de vicedirector, și de Vladimir Ilici Șașkov, care a activat în calitate de designer la APȘ „Moldavproektmebeli” (30.06.2020 și 23.08.2020).

²⁹ Министерство Мебельной и Деревообрабатывающей Промышленности... Op. cit.

³⁰ Министерство Мебельной и Деревообрабатывающей Промышленности Молдавской ССР. Мебель 84. Рекламный буклет. Кишинев: ЦК КП Молдавии, 1983, с. 92.

nivel de fabrică. În al treilea rând, nivelul scăzut de trai al populației din mediul rural, lipsa de oportunități pentru a achiziționa produse de artizanat urban sau de producție de fabrică³¹. Atelierele meșteșugărești din sate erau foarte mici, în jur de 3 meșteri, de obicei, ele nu erau înregistrate și de aceea date statistice practic nu există sau sunt nesigure, astfel, date despre 3 întreprinderi mici de tâmplari și strungari sunt înregistrate abia în 1903, cu un volum al producției de 78 000 ruble³².

În Basarabia reformată, în același timp exista industria țărănească internă, producția de mărfuri la scară mică, meșteșugurile rurale și urbane, fabrici centralizate și dispersate. Odată cu dezvoltarea relațiilor capitaliste, care au subminat bazele unei economii țărănești naturale și au atras-o în sfera circulației mărfurilor, ponderea industriei interne a scăzut și pe baza aceasta a crescut rolul meșteșugurilor și al fabricilor.

O parte din produsele fabricilor au fost vândute pe piața din Rusia și exportate în străinătate³³. Din datele statistice ce prezintă „Concentrarea lucrătorilor la întreprinderi industriale în Basarabia din 1902”, aflăm că în totalul de 118 întreprinderi înregistrate, erau și: un atelier de mobilier cu 10 lucrători, dintre care 3 venetici; o fabrică de mobilier curbat cu 25 de lucrători, dintre care 10 venetici; și o fabrică de mobilier din fier cu 10 lucrători, dintre care 3 venetici³⁴. În prezentarea „Situației întreprinderilor industriale (industria mare) din Regiunea VI Industrială, cuprinzând județele: Chișinău, Orhei, Tighina, Cahul, Bălți, Hotin și Soroca, pe anul 1924” găsim din totalul de 183 de întreprinderi înregistrate, 4 întreprinderi specializate în mobilă, cu un capital investit de 115 000 lei aur, materie primă în volum de 1700 m³, valoarea lor totală fiind de 3 600 000 lei. De asemenea, în același tabel sunt menționate 6 întreprinderi de cherestea, cu un capital investit de 300 000 lei aur, materie primă în volum de 9000 m³, valoarea lor totală era de 17 000 000 lei, producând 12 000 m³ de cherestea, 20 000 buc. doage și 25 000 buc. lăzi³⁵.

Din scrierile lui Ștefan Ciobanu despre Basarabia aflăm că, punctele principale comerciale din Basarabia, la începutul sec. al XX-lea, erau: Hotin, Soroca, Otaci, Chișinău, Orhei, Tighina, Cetatea Albă, Chilia, Reni, Ismail, Bolgrad, Cahul, Leova, Căușeni, Criuleni, Cubei, Hâncești și Călărași³⁶.

³¹ Я.С. Гросул, И.Г. Будак. *Очерки истории народного хозяйства Бессарабии (1861-1905 гг.)*. Кишинев: Издательство «Картя Молдовеняскэ», 1972, с. 439.

³² Ibidem, p. 452.

³³ Ibidem, p. 456.

³⁴ Ibidem, p. 494.

³⁵ Ștefan Ciobanu. *Basarabia*. Monografie.. Chișinău, 1926, p. 420.

³⁶ Ibidem, p. 409.

Zemstva gubernială și cele regionale (Губернское и уездные земства) au încercat să susțină dezvoltarea producției de artizanat. În special, la inițiativă și din mijloacele zemstvelor au fost înființate clase, școli profesionale. „În memoria a 25 ani de guvernare a fostului țar Alexandru al II-lea, s-a hotărât crearea claselor de meserii în întreg imperiul rus. În astfel de împrejurări, începând cu anul 1880 și zemstvele Basarabiei au pus în discuție problema înființării și întreținerii unor asemenea școli (...). Adunarea a XI-a a zemstvei guberniale basarabene din ianuarie același an, a hotărât crearea a 7 clase de meserii câte una în fiecare județ...”³⁷.

Trebuie de menționat că până în 1896 numai în județul Hotin au fost deschise 17 clase publice de tâmplărie, cizmărie, croitorie („столярно-токарные, сапожно-башмачные, рукодельческие классы”). În 1902, în Basarabia existau 7 școli profesionale, care pregăteau specialiști instruiți, în mod special pentru mediul rural. Din prezentarea generală a Provinciei Basarabiei pentru 1902 aflăm că: „Elevii școlilor primesc un loc de muncă, în mod special, în rândul populației rurale, unde există o cerere de forță de muncă a meșteșugarilor”³⁸.

În datele oferite la prezentarea generală a activității zemstvelor în industria artizanală, publicată în Sankt-Petersburg în 1914, este indicat că: „În fiecare județ din gubernia Basarabia, în afară de cel de la Ismail, se aflau clase meșteșugărești, prezente în următoarele localități: s. Taraclia, jud. Bender; s. Cugurești, jud. Soroca; s. Văsieni, jud. Chișinău; s. Ivanovki-Ruskoi, jud. Akkerman; s. Clișcoveț, jud. Hotin; în s. Râșcani și s. Cornești, jud. Bălți; și în or. Orhei. În fiecare clasă se studiază 2-3 din următoarele meșteșuguri: fierari-lăcătuși, rotari, căruțași, butnari, strungari, dulgheri și tâmplări ș.a.”³⁹.

Școlile de meserii din Basarabia, nu reușeau să acopere necesitățile tehnice ale gospodăriilor țărănești din județe, astfel sistemul social-economic basarabean nu beneficia suficient de pe urma activității lor⁴⁰. Mulți dintre cei care lucrau în atelierele specializate nu aveau școala de meserie, iar învățarea meseriei se prelua din tată în fiu sau fiind ucenici la un meșter din localitate.

³⁷ Ludmila Coadă. Zemstva județului Bălți: Repere Istorice / The Zemstvo of Baltzy Uezd: Historical Outlines Revistă de Istorie și Politică, 2011, nr. 1, p. 28.- https://ibn.idsi.md/ro/vizualizare_articol/34337 (accesat 25.07.2020).

³⁸ Я.С. Гросул, И.Г. Будак. *Очерки истории народного хозяйства Бессарабии (1861-1905 гг.)*... Op. cit., p. 439.

³⁹ *Обзор деятельности земств покустарной промышленности*. Выпуск II, С-Петербург, 1914, с. 140.

⁴⁰ Ludmila Coadă. *Zemstva județului Bălți: Repere istorice...* Op. cit., p. 29.

Aproape în fiecare localitate existau meșteri specializați, între care și tâmplari, dar despre care nu există informație oficială; o putem afla din amintirile localnicilor sau din unele scrieri ce amintesc despre activitatea acestora.

Astăzi datorită Asociației Obștei „Uniunea Meșterilor Populari din Moldova”, care este o asociație de creație nonguvernamentală, fondată în 1992, și care are drept scop desfășurarea activității organizate de valorificare și renaștere a artei populare meșteșugărești prin încurajarea meșterilor populari Dumitru Constandachi, Alexandru Vrânceanu, Ion Colin, Dumitru Murzuc, Mihail Chicot ș.a., creatori de valori autentice, ceea ce dă posibilitate tinerelor generații să fie familiarizate cu elementele tradiționale⁴¹.

În concluzie, dacă e să urmărim activitatea meșterilor dulgheri și tâmplari pe parcursul sec. XIX – mijlocul sec. XX, putem observa că ei au activat începând de la gospodăria țărănească, continuând cu activitatea lor în bresle, ateliere meșteșugărești și încheind cu fabricile, care au șters din autohtonitatea producției realizate de aceștia. Datele statistice sumare, reflectă doar o parte mică din activitatea lor, dar și studiile făcute de aceștia în școlile de meserii, deoarece meseria lemnăritului era transmisă din generație în generație sau de meșterii localnici, care îi primeau pe ucenici în atelierele proprii, iar datele despre aceștia s-au pierdut sau pot fi selectate sporadic din informațiile neoficiale oferite de unii tâmplari și persoane în etate, unele reflectări mai pot fi găsite în monografiile satelor și în articolele publicate în reviste de specialitate. Acest articol are ca scop să prezinte tabloul general despre activitatea meșterilor dulgheri și tâmplari, dar care necesită completări esențiale. Sperăm ca prin cercetările ulterioare să poată fi completat mai mult acest tablou general.

Data despre autor:

Elena Madan, lector universitar, Universitatea Tehnică a Moldovei. Chișinău, Republica Moldova

E-mail: elena.madan@dip.utm.md

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4955-1789>

⁴¹ Asociația Obștească „Uniunea Meșterilor Populari din Moldova”

MOȘTENIREA ETNOGRAFICĂ ȘI FOLCLORICĂ A LUI NICHITA P. SMOCHINĂ

<https://doi.org/10.52603/sc21.17>

Ștefan SOFRONOVICI
Centrul Academic Internațional Eminescu

Ethnographic and folkloric heritage of Nichita P. Smochină

Nichita Parfenie Smochină left us a rich ethnographic and folkloric heritage. He is the first member of the Romanian Academy among the Transnistrian Romanians, inhabitants for centuries on the lands between the Dniester and the Bug, elected as an honorary member of the Romanian Academy on June 2, 1942. The Bessarabian Ștefan Ciobanu was also part of the composition of the commission that recommended him. At that time, the newcomer to the Romanian Academy was known as an ethnographer, folklorist, sociologist, historian and publicist.

Nichita Smochină has eight articles published in French, three articles in German, two articles published in Italian and two articles in Russian. He published 63 works in Romanian. We mention some of N. Smochină's ethnological and folklore studies: „Duminica Mare la moldovenii de peste Nistru” („Great Sunday among the Moldovans across the Dniester”) (1924), „Crăciunul la moldovenii de peste Nistru” („Christmas among the Moldovans across the Dniester”) (1925), „Anul Nou la românii de peste Nistru” („New Year among the Romanians across the Dniester”) (1925), „Boboteaza la românii transnistreni” („Epiphany among the Transnistrian Romanians”) (1927), „Prohoadele la moldovenii de peste Nistru” („The burials among the Moldovans across the Dniester”) (1927), „Iarba verde la moldovenii de peste Nistru” („Green Grass among the Moldovans across the Dniester”) (1927), „Din literatura populară la românii de peste Nistru” („From the Popular Literature of the Romanians Across the Dniester”) (1939), „Primele ctitorii între Nistru și Bug” („The First Foundations between the Dniester and the Bug”) (1942), „Ctitorii românești la răsărit de Bug” („Romanian Founders to the East of the-Bug”)(1942) and others.

Keywords: ethnographic and folkloric heritage, ethnological studies, ethnologist, ethnographer, customs.

Informații generale și date biografice

Nichita Parfenie Smochină este o personalitate marcantă în panteonul românesc, pe care a oferit-o țării comunitatea românească dintre Nistru și Bug, locuitori de veacuri pe aceste meleaguri.

A fost un remarcabil savant și om de cultură, cu activități în mai multe domenii: etnografie, folclor, filologie, filosofie, jurisprudență, istorie, sociolo-

gie, publicistică ș.a. A fost un înflăcărat luptător pentru drepturile omului și pentru cauza românească și o figură politică importantă. A fost ales de către conașionali președintele Zemstfei (prefect) al orașului Tiraspol și deputat în Rada de la Kiev. Este membru de onoare al Academiei Române.

A avut un destin tragic, asemenea sutelor și miilor de români din Bucovina, Transnistria și Basarabia – pământuri românești ocupate rând pe rând de către nesățiosul Imperiu Rus. A fost și mai rămâne încă un mare necunoscut din cauza regimului comunist de ocupație, un regim dictatorial și terorist, care i-a distrus viața și care timp de o jumătate de secol i-a confiscat opera, biografia și amintirea. Ocupanții au vrut să ni-l șteargă cu totul din memorie, dar le-a reușit doar pe o jumătate de secol. Iată că a venit vremea să vorbim despre Nichita Smochină, a venit vremea să-l recuperăm, să-i cunoaștem opera, să-l readucem în circuitul valorilor naționale și universale, ca savant de talie europeană și neînfricat apărător al pământului strămoșesc și al spiritualității românești, ca unul dintre eroii neamului.

Iată ce spune despre Nichita Smochină harnicul cercetător Iurie Colesnic, unul din primii intelectuali basarabeni care a scos la lumină adevărul despre biografia și opera marelui nostru înaintaș: „Dacă a existat în secolul XX o figură emblematică pentru Transnistria, acesta a fost Nichita Smochină. El a cunoscut gloria pleneră și negarea definitivă. A ajuns să facă studii la Iași, doctoratul la Sorbona, să fie șef de cabinet al mareșalului Ion Antonescu, membru de onoare al Academiei Române și să dispară în ilegalitate absolută, deghizat în călugăr, ca să nu fie exterminat de autoritățile comuniste”¹.

S-a născut Nichita Smochină la 14/27 martie 1894, în familia Anghelinei și a lui Parfenie Smochină, țărani gospodari din satul Mahala, o suburbie a orașului Dubăsari, plasa Lunca, județul Tiraspol. Cu timpul, satul Mahala a fost asimilat de către orașul Dubăsari. Parfenie Smochină, numit de săteni Smochină, a fost staroste (primar) al satului timp de 20 de ani. Ambii părinți erau români, descendenți din Maramureș. Acasă și în sat pe atunci se vorbea doar românește. Numele de fată al mamei era Mircea. Era o femeie credincioasă și păstrătoare a tradițiilor populare. Satul se afla pe valea Nistrului, vestită prin creșterea legu-melor și a pomilor fructiferi. Părinții aveau o livadă de 12 desetine. Despre locul natal Nichita Smochină mărturisește: „Am colindat multe țări. Am cunoscut multe popoare, dar o regiune și un ținut mai bogat și mai frumos ca al meu n-am întâlnit. Bogată și frumoasă este valea Nistrului. Numai

¹ Iurie Colesnic. *Basarabia necunoscută*. Chișinău: Editura Muzeum, 2007, p. 154.

unul care a trăit și a crescut pe aceste meleaguri ale Californiei noastre românești o poate aprecia așa cum se cuvine”².

În familie au fost cinci băieți și două fete. Nichita, numit acasă Vlaicu, a fost cel mai mic dintre frați: Ariton, Tănase, Nitrofan și Gore. Cele două surori au murit până a se naște el. A studiat mai întâi la școala bisericească din sat. Învățătura se făcea obligatoriu doar în limba rusă, aceasta fiind metoda de rusificare forțată promovată de către Imperiul Rus în teritoriile ocupate. Deși populația era românească, era lipsită de dreptul la învățătură în limba română. Dascălul I. Bărcaru îi învăța să memorizeze rugăciuni și să citească din ceasloave doar în limba rusă și în limba veche slavă. Apoi și-a urmat studiile la liceul rus din Dubăsari, pe care îl termină la 15 iunie 1910, cu medalie de aur („Foaie de laudă”). Despre corpul didactic al școlii din Dubăsari Nichita Smochină are cuvinte bune: „La școala mea din Dubăsari, de care mă simt atât de legat, am avut un corp didactic așa spune foarte bun. Lui îi datorez că am făcut două facultăți, literele și dreptul (la Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” din Iași), că am ajuns pe urmă să mă specializez la Universitatea din Paris, iar mai târziu, la o vârstă încă tânără să fiu ales în cel mai înalt for științific, acela de membru de onoare al Academiei Române”³.

În ianuarie 1912 se căsătorește cu Agafia Ciobanu, în același an se naște fiica Claudia și în 1914 – fiul Alexandru.

Când a început Primul Război Mondial, a fost mobilizat în armata Împăratului Nicolai, a făcut Școala de Ofițeri din Minsk. Apoi, de la 15 ianuarie 1915 până la 29 ianuarie 1918, a fost căpitan în Regimentul 3 de Grăniceri din Tbilisi, Georgia. Din 4000 de soldați ai armatei țariste de pe frontul din Persia și Turcia au rămas în viață doar 80, printre ei fiind și Nichita Smochină. Este rănit și primește pentru eroism decorația „Sfântul Gheorghe” cu spadă, fiind ridicat la rangul de nobil.

În luna mai, 1917, participă în calitate de delegat la Congresul Popoarelor din Caucaz, unde s-a luat decizia de a se acorda independență Georgiei. A luat acolo cuvântul, în dezbateri, solicitând facilități pentru moldovenii din Caucaz: școli naționale pe baza manualelor cu grafie latină, perfecționarea studiilor de către studenți la București, la Iași și la Chișinău, oficierea serviciului divin în limba română ș.a.

La Petrograd, unde a fost cu o misiune specială, înainte de lovitura de stat, numită revoluție, se întâlnește cu Vladimir Lenin, având o discuție cu

² Nichita Smochină. *Memorii*. Sub îngrijirea: Vlad Galin-Corini. București: Editura Academiei Române, 2009, p. 11-12.

³ Ibidem, p. 84.

acesta despre soarta românilor din componența Imperiului Rus. Revine la baștină în anul 1918. Este ales de către conaționali președintele Zemstfei (prefect) al orașului Tiraspol și deputat în Rada de la Kiev. În calitate de deputat la Kiev se opune vehement planurilor ministrului Vincenzo de anexare a Basarabiei de către Ucraina. După ocuparea Ucrainei și a Transnistriei de către Armata Roșie noile autorități bolșevice îl declară dușman al puterii societice și îl condamnă la moarte. Se refugiază în România. Trece Nistrul înghețat, în mod clandestin, la 25 decembrie 1919, împreună cu soția, fără cei doi copii, stabilindu-se la Iași. În august 1920 se angajează la Direcția Căilor Ferate ca funcționar. În 1922 se înscrie la două facultăți ale Universității din Iași: Facultatea de Drept și Facultatea de Litere și Filozofie. În 1930 se înscrie la doctorat la Facultatea de Drept la Iași și susține examenele pentru primii 2 ani. Datorită sprijinului din partea lui Nicolae Iorga obține o bursă de studii pentru doctorat la Universitatea Sorbona din Paris. Din 1931 până în 1934 a pregătit teza „Românii din Rusia Sovietică de la origini până în zilele noastre”. Obține titlul de doctor în drept. Pentru merite deosebite în domeniul culturii și științei, la 2 iunie 1942 este ales membru de onoare al Academiei Române. Comisia care l-a propus la titlul de academician era alcătuită din 7 personalități marcante, în frunte cu Președintele Academiei Române Ion Th. Simionescu, urmat de Mihail Sadoveanu, Dimitrie Gusti, Ion I. Nistor, Ion Petrovici, George Murnu și Ștefan Ciobanu, academi-cianul basarabean, care a citit propunerea făcută de înalta comisie. Acea comisie l-a apreciat pe Nichita Smochină drept „vajnicul apărător al cauzei românilor transnistreni, care în același timp este și un cărturar de seamă”⁴. La acea vreme noul primit în rândurile Academiei Române era cunoscut ca etnograf, folclorist, sociolog, istoric și publicist. În timpul celui de Al Doilea Război Mondial a fost în anturajul mareșalului Ion Antonescu. După intrarea Armatei Roșii în România, adică după ocuparea României de către URSS, în 1944, a fost declarat din nou dușman al puterii sovietice, a fost urmărit și hăituit tot restul vieții. Se stinge din viață în noaptea de 14 decembrie 1980, la vârsta de 86 de ani, obosit, chinuit, dar cu misiunea față de neamul românesc îndeplinită. Peste puțin timp comunismul va cădea și el va fi reabilitat. Urmează repunerea moștenirii sale în circuitul valorilor naționale și universale.

⁴ Jordan Datcu. *Etnologi basarabeni, nord-bucovineni și transnistreni*. București: RCR Editorial, 2014, p. 70.

Activitatea științifică. Moștenirea etnografică și folclorică a lui Nichita Smochină

Zestrea spirituală lăsată de Nichita Smochină este imensă, dar încă puțin cunoscută. De aceea nu putem face o analiză amplă a lucrărilor sale, care s-au păstrat și care au fost recuperate în dreapta Prutului. Ne propunem mai întâi să le facem cunoscute publicului basarabean în linii generale.

1. Lucrări publicate în limba franceză (7 articole), printre care „Les massacres de moldavés dans la Russie Soviétique” (Masacrele moldovenilor în Rusia Sovietică), „L'Ordre” Paris, 17 martie 1932 (pseudonim M. Florin).

2. Lucrări publicate în limba germană (3 articole), printre care „Die Rumänen in sowjei russland” (Românii din Rusia Sovietică), Iași, 1939.

3. Lucrări publicate în limba italiană (2 articole), dintre care „Romani tra il Dniester and il Bug” (Românii între Nistru și Bug), București, 1942.

4. Lucrări publicate în limba rusă (2 articole), dintre care „Вновь найденная древняя евангелия” (O evanghelie veche recent descoperită), Moscova, 1969.

5. La aceste 14 titluri de lucrări în limbi străine se mai adaugă lucrările publicate în limba română (63 de titluri). În total sunt circa 80 de titluri, printre care articole, studii și monografii.

Amintim aici că ilustrul etnolog Iordan Datcu, autorul mai multor lucrări de referință în domeniu, printre care și *Dicționarul etnologilor români*, în trei volume, are un rol important în scoaterea din anonimat a marelui cărturar și distins etnolog Nichita Smochină, apreciindu-i meritele pe bună dreptate:

„După Teodor Burada, afirmă el, cea mai însemnată contribuție la cunoașterea spiritualității românilor transnistreni o aduce Nichita Smochină. Cultivat, cu o ardentă dragoste pentru românii din stânga Nistrului, pe care-i socotea, cum se socoteau și ei, o ramură din trunchiul românității, cu un interes major pentru istoria și prezentul lor, cu o mare curiozitate, cu real talent de cercetător și cu o pasiune pe măsură, Nichita Smochină străbate, atâta vreme cât trăiește în ținutul copilăriei și cât a îndeplinit o serie de funcții administrative, apoi cât a fost militar, întregul spațiu transnistrean și își notează varii creații populare, obiceiuri. Spre deosebire de predecesorii săi întru cercetarea creației populare, Smochină a dat prioritate cercetării obiceiurilor populare, aceasta fiind partea cea mai tare a operei sale... Formația de etnograf, folclorist, sociolog și istoric și-a pus amprenta pe stilul lui Smochină, în sensul că acesta nu tratează obiceiurile și creațiile populare rupte de contextul care le-a creat și perpetuat. Ideea majoră a acestor studii este că până în a doua jumătate a

secolului al XVIII-lea, deci până când a avut loc expansiunea rusească și cea ucraineană, românii de dincolo de Nistru și până mai departe spre Bug, erau acolo trainic așezați, aveau o cultură a lor, o viață specifică, tradițiile lor proprii, aceleași cu ale românilor din Basarabia și din restul țării, se bucurau de dreptul de a avea serviciul religios în limba română, oficiat de preoți din Basarabia, își făceau judecata după obiceiul pământului (*jus valachicum*), aveau o organizare pe ținuturi, conduse de un pârcălab sau strajnic, ajutați de zapcii, dările încasate de aceștia de la populație fiind vărsate în visteria Moldovei”⁵.

Pentru aceste adevăruri și pentru altele asemenea, marele cărturar și patriot Nichita Smochină a suferit mai mult de 60 de ani, din 1918 și până la sfârșitul vieții, în 1980. Opera lui a fost surghiunită și după moartea lui. Iată cum pedepsesc ocupanții pe cei mai de vază fii ai neamului nostru, care luptă pentru libertate și pentru dreptate. Savant de talie națională și europeană, Nichita Smochină cunoștea mai multe limbi, printre care franceza, rusa, slavona veche, germana, italiana ș.a., consacându-și întreaga viață științei și luptei pentru adevăr și dreptate, pentru apărarea drepturilor românilor transnistreni, care au suportat un adevărat genocid din partea regimului comunist sovietic. I-au fost uciși părinții, frații, rudele de către regimul comunist instaurat în 1917-1918 la baștina sa, la Dubăsari și în tot spațiul dintre Nistru și Bug. A suferit mult și după anul 1944, când regimul comunist s-a instaurat și în România, a fost prigonit, sărăcit și maltratată, dar a rămas fidel până la moarte adevărului științific, adevărului istoric și cauzei naționale. Aproape jumătate de secol regimul a lucrat diabolic ca să-i distrugă opera, să-i defăimeze numele, să-i șteargă urmele. El a spus, pe bună dreptate, că regimul comunist a întors România înapoi cu două veacuri.

Dintre studiile etnologice ale lui N. Smochină amintim: „Duminica Mare la moldovenii de peste Nistru” (1924), „Crăciunul la moldovenii de peste Nistru” (1925), „Anul Nou la românii de peste Nistru” (1925), „Boboteaza la românii transnistreni” (1928), „Prohoadele la moldovenii de peste Nistru” (1927), „Iarba verde la moldovenii de peste Nistru” (1927), „Din literatura populară la românii de peste Nistru” (1939), „Primele ctitorii între Nistru și Bug” (1942), „Ctitorii românești la răsărit de Bug” (1942) ș.a.

La nr. 61 avem *Memoriile* lui Nichita Smochină, București: Editura Academiei Române, 2009, 620 p.

⁵ Iordan Datcu. *Dicționarul etnologilor români*. În trei volume. București: Editura SAECULUM I.O., 1998, vol. 2, p. 213-214.

La nr. 62 avem cartea *Pagini din însemnările unui rebel. Academicianul Nichita Smochină*, Iași: Editura Samia, 2012 (Memoriile lui Nichita Smochină din perioada august 1944-decembrie 1980), circa 700 p.

Și la nr. 63, în final, *Din literatura populară a românilor de peste Nistru*, ediție îngrijită de Iordan Datcu, București, RCR Editorial, 2015.

Nu am consultat această ediție îngrijită de Iordan Datcu, dar avem la dispoziție o xerox copie a lucrării originale, editată de Nichita Smochină la București în anul 1939, xerox copie adusă la Sectorul de Folclor al Institutului de Filologie Română „Bogdan Petriceicu-Hasdeu” de către regretatul folclorist Nicolae Băieșu. În prefața semnată de Nichita Smochină găsim informații utile și aprecieri valoroase: „Întâile culegeri românești transnistrene apărute în țară, menționează autorul, le datorăm lui T.T. Burada ca rezultat al celor două călătorii făcute la Români din gubernia Cherson și Kamenet-Podolsk. După războiul mondial (Primul Război Mondial, *n.n.*) găsim pe ici-colo câte o poezie, două, publicate în diferite periodice, de T. Hotnog și M. Florin, altele în ziarul *Cuvânt moldovenesc* din Chișinău, iar de curând lucrarea lui P.V. Ștefănuță. Câteva obiceiuri și poezii populare au mai fost publicate de noi în ziarul *România Nouă* din Chișinău (1926, nr. 68-70), precum și în revistele *Societatea de mâine* și *Ramuri*. Toate aceste culegeri – afară de aceea a lui P.V. Ștefănuță – sunt redată în limba literară”⁶. În continuare autorul menționează că și românii de dincolo de Nistru au cules și au publicat poezia populară. După formarea Republicii Moldovenești cu capitala la Balta, apoi la Tiraspol, primul culegător și editor a fost Petru Chior, care era comisar al educației naționale. El a editat trei broșuri mici de poezie populară, care mai târziu au fost arse, iar autorul lor a fost pedepsit cu moartea. „Adevăratul motiv al condamnării, menționează N. Smochină, trebuie căutat însă în faptul că autorul a urmărit să redea unitatea sufletească a Românilor de pretutindeni”⁷. Iată cum pedepsesc ocupanții pe cei care spun adevărul. După ce a fost ucis un intelectual, cine mai avea curajul să mai publice asemenea cărți? Nichita Smochină a cutezat! Și a pătimit toată viața, ba și după moarte!

La pagina 7 autorul prezintă tabloul textelor (clasificarea pieselor folclorice și numărul lor):

Balade și cântece vechi: 1-6; *Doine*: 7-69; *Strigături*: 70-75; *Colinde*: 76-89; *Literatura nunții*: 90-93; *Ghicitori*: 94-129; *Povești și snoave*: 130-134; *Descânțec*: 135- 142; *Varia*: 143-146.

Reproducem câteva texte.

⁶ Nichita Smochină. *Din literatura populară a românilor de peste Nistru*. București, 1939, p. 1.

⁷ Ibidem, p. 2.

A. *Balade și cântece vechi:* „Albî floarea bobului,/ La capătul dealului/ Sticlesc ochii șarpelui/ Di doru voinicului./ Șădi-un șarpi-ncolăcit/ Ș-al mânăncă pi-on voinic./ L-o mâncat pi gimătati/ Și gimătati n-a-l mai poati:/ – Sai, măi frati, și mă scoati,/ Ț-oi ci frati pân la moarti!/ Hai, murgule, paști-o brazdî,/ Ca voinicu sî ti vadî,/ Și di luptî sî-i mai ardî./ Și ti-ntindi epurești/ Ca pi voinicu s-a-l izbăvești! (Lăbușca, raionul Crutî, de la un bărbat de 50 de ani, culeasă în anul 1936).

B. *Doine:* „Frunzî verdi di-o sulcinî,/ Cresc trii flori într-o grădinî./ Eu mă aplec, eli sî-nchinî/ Și mă văd cî-s o străinî./ Frunzî verdi grîu, sacarî,/ Cîti dealuri și ponoarî,/ Toati-s plini de-a me parî,/ Cîti dealuri și vâlceli,/ Toati-s plini de-a me jăli”...

„Of, amar și iar amar,/ Mari pojar s-o stîrnit/ Și nu-i vremi di prăgit,/ Cî nu-i di parî,/ Da-i di viațî amarî./ Haidi, măi frați, grămăgioarî,/ Ș-om plîngi, cî nu-i chip di stîns,/ Așa di tari s-o aprins./ Or ardi și gunoaili/ Ș-or răm-ne chețrili/ Și noi cu durerili” (Rohi, r. Dubăsari, f. 54, 1926. Se cântă și în satele Mahala, Corjevo-Crețești și Coșnița din același raion).

„Frunzî verdi di podbal,/ Rău îi, Doamni, cel moscal:/ El ti-ndeamnî la frîții,/ Frati zîci c-o sî-ți fii!../ Sî nu-l crezi nici când îți jurî,/ Că el crucea chiar ț-o furî./ Decât moscal creștin,/ Mai bine turc păgîn!”. Asemenea poezii populare au fost ascunse de către ocupanți. Ei, pentru crimele lor, au așteptat doar mulțumire...

Despre savantul Nichita Smochină au scris și cercetători de la Academia de Științe a Moldovei, printre care folcloristul Victor Cirimpei ș.a.

„Mai rar întâlnită memorie și perspectivă de cunoaștere științifică în detaliu a fenomenului studiat – aceasta este marca savantului român din stânga Nistrului Nichita Parfenie Smochină”⁸.

Gherasim Pinte, un contemporan al lui Nichita Smochină, scria despre acesta încă la 1941: „A fost și este încă un Șincai al transnistrienilor, purtându-le cronică în desagă. Istoria Românilor îi va rezerva locul de marcă printre ctitorii neamului”. Nichita Smochină a fost numit și „părintele sufletesc al transnistrenilor”⁹.

Nichita Smochină a fost nevoit să publice și cu diverse pseudonime: M. Florin, A. Ciobanu-Vlaicu ș.a.

⁸ Victor Cirimpei. Un distins etnolog român scos din anonim. În: *Akademios*. 2015, nr. 4 (39), p. 175.

⁹ Jordan Datcu. *Etnologi basarabeni, nord-bucovineni și transnistreni*. București: RCR Editorial, 2014, p. 71.

În concluzie, susținem cu tărie că întreaga moștenire culturală adunată cu sânge de către Nichita Smochină și, în special, cea etnografică și folclorică, merită și trebuie să fie reeditată, ca să ajungă obiect de studiu științific al generației de azi, ca adevărați urmași și moștenitori ai generației care a făurit Unirea.

Date despre autor:

Ștefan Sofronovici, Centrul Academic Internațional Eminescu, Chișinău, Republica Moldova.

E-mail: sof.stefan@yahoo.com

ОБРЯДЫ ПЕРЕХОДА И ПРЕДСТАВЛЕНИЕ О РИТУАЛЬНОЙ НЕЧИСТОТЕ В РОДИЛЬНО-КРЕСТИЛЬНОЙ ОБРЯДНОСТИ ЛИПОВАН РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА¹

<https://doi.org/10.52603/sc21.18>

Татьяна ЗАЙКОВСКИ,
Институт культурного наследия

Rites of transition and the notion of ritual impurity in the maternity and baptismal rites of the Lipovans of the Republic of Moldova

The study was realized on the basis of a special questionnaire developed by the author. The survey was conducted in places with a dense population of the Lipovans in the Republic of Moldova. Childbirth rituals, consisting of three stages (prenatal, birth and postnatal) are associated with the moments of transition. The objects of the transition are the woman in labor and the infant. In traditional culture, childbirth is perceived as an analogue of death, associated with danger and ritual impurity. A woman in labor has a dual meaning: a being that contains the potential for reproduction and, at the same time, entails a threat that lies in the sphere of the other world. Indirectly, the midwife, who is the conductor between this world and the other world, is also involved in this. Up to now, the Lipovans are distinguished by the isolation of mother and baby after childbirth until a special prayer. The existing idea of the “impurity” of the unbaptized infant determined a specific behavior towards him: he could not be placed in a cradle before baptism, be hung a cross around the neck, be put a shirt or a belt on (this can be observed even today). Rites of passage, in traditional culture, are seen as tools for maintaining social order in a community.

Keywords: Lipovanis, Republic of Moldova, maternity and baptism rituals, rites of passage, ritual impurity.

Данное исследование проведено на основе специального опросника, разработанного автором. Опрос проводился в местах компактного проживания липован в Республике Молдова. Родильная обрядность, состоящая из трех этапов (дородового, родового и послеродового), связана с моментами перехода. В данном исследовании ставится задача выявить их особенности у липован РМ, а также

¹ Данная работа выполнена в рамках проекта Института культурного наследия (2020-2023): 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.

охарактеризовать представления о ритуальной нечистоте в рассматриваемой области.

Существует ряд запретов, предписаний и обрядов, связанных с «отделением» от прежних обстоятельств (период беременности), самим «переходом» (родами) и «закреплением» нового статуса в обществе. Объектами перехода являются роженица и новорожденный. В традиционной культуре роды воспринимаются как аналог смерти, сопряженный с опасностью и ритуальной нечистотой. Роженица несет в себе двойственный смысл как существо, в котором содержится потенциал к порождению новой жизни и которое, одновременно, влечет угрозу, кроющуюся в сфере потустороннего. Косвенно в это оказывается вовлеченной и повитуха, являющаяся проводником между этим миром и потусторонним. Существовал особый очистительный обряд, который назывался «размывание рук». Символически он означал «отмывание» от всего, что было связано с актом родов, и, как считалось, давал возможность защитить лиц, принимавших участие в родах, от воздействия вредоносных сил. Кроме того, происходило «смывание» с роженицы и особенно с повитухи «нечистоты», связанной с появлением на свет ребенка. Смысл обряда липоване видели в разрушении сакральной связи, которая возникала во время родов между роженицей и повитухой: эту связь следовало «размыть».

Для липован характерна изоляция матери и младенца после родов (которая соблюдается и по сей день) до получения специальной молитвы. Существовавшее представление о «нечистоте» некрещеного младенца определяло специфику обращения с ним: до крещения его нельзя было класть в колыбель, надевать крест, рубашку, пояс (это соблюдается и сегодня). Необходимо отметить следующее: «Роды воспринимались как аналог смерти, связанный с опасностью и ритуальной нечистотой. Характерна изоляция роженицы и новорожденного во время и после родов (к ним допускались лишь бабка-повитуха и мать роженицы. Завершающая стадия родильной обрядности – инкорпорация матери и ребенка в общество – иногда проходит в несколько этапов, включает очистительные обряды, наречение имени новорожденному, <...> и др. Дальнейшие изменения социального статуса ребенка связаны с более полной инкорпорацией его в общество: появление первого зуба, первая стрижка волос <...>, отнятие от груди и т. п.»².

² Большая российская энциклопедия, 2016 // <https://bigenc.ru> (дата обращения – 16.06.2021).

Опрошенные нами информаторы предоставили много интересных сведений и деталей относительно данного периода родильной обрядности. Например, было выявлено, что до того, как появилась возможность рожать в роддоме, женщины рожали в бане или в доме (Б. И. М.; Е. Ф. М.; Ф. З. В.; Т. Е. Ф.). (Относительно родов в бане информаторы отмечали определенные преимущества: есть горячая вода, в бане тепло, баня расслабляет и т. п.) Это было характерно также для военного и послевоенного времени. Но не это главное. Важно то, что баня – это особенное место, тоже по-своему нечистое.

Относительно родов в бане или дома надо прояснить следующее. В прежние времена, до появления специальных медицинских учреждений, в бане рожали не только староверы. Но они с особой строгостью подходили к этому вопросу. Фактически, выбора – рожать дома или в бане – тогда у них не было. Исследователь начала XX в. А. Чесноков, говоря о кержаках³ в очерке *Среди кержаков*⁴, писал: «Беременная женщина должна строго помнить обычай, что она не должна родить нигде, кроме бани, даже если роды происходили зимой, когда баня была холодная и ее не успели вытопить. <...> Если роженица, не успев уйти в баню, рождает в избе, она, таким образом, оскверняет жилище, и в оскверненную избу нельзя войти в течение шести недель»⁵. Н. Н. Агафонова, указывая, что подобная строгость была особенно присуща старовеерам-поморцам, уточняет относительно таких случаев: «Даже если роды происходили не в избе, а где-то во дворе, то домочадцы, живущие „в вере”, уходили из дома на сорок дней»⁶.

Обряды перехода, в их классическом виде, впервые выделенные А. ван Геннепом и обозначенные соответствующим термином в одноименной книге⁷, были подразделены им на три категории: *прелиминарные* (обряды отделения), *лиминарные* (промежуточные) и *постлиминарные* (обряды включения). Исследователь предлагает

³ Кержаки (сибирские староверы) – этноконфессиональная группа, представители староверия. Их наименование происходит от названия реки Керженец в Нижегородской области. Носители культуры северорусского типа. После разгрома в 1720-х гг. керженских скитов они десятками тысяч бежали на восток – в Пермскую губернию.

⁴ Фольклорист А. Чесноков жил среди кержаков все лето 1907 г., участвуя вместе с ними в сельскохозяйственных работах и наблюдая их жизнь изнутри.

⁵ Цит. по: Агафонова Н. Н. Некоторые аспекты традиционно-бытовой культуры старообрядчества // *Труды КАЭЭ ПГПУ*. Вып. 1-2. Пермь, 2001, с. 67.

⁶ Там же.

⁷ Монография Арнольда ван Геннепа *Les Rites de Passage* была опубликована на французском языке в 1909 г.

«называть прелиминарными обрядами обряды отделения от прежнего мира, лиминарными – обряды, совершаемые в промежуточный период, и постлиминарными – обряды включения в новый мир»⁸. Он поясняет: «Человек в своей жизни последовательно проходит некие этапы, и окончание одного этапа и начало другого образуют системы единого порядка. Таковыми являются: рождение, достижение социальной зрелости, брак, отцовство, повышение общественного положения, профессиональная специализация, смерть. И каждое из этих явлений сопровождается церемониями (так автор называет обряды – Т. З.), у которых одна и та же цель: обеспечить человеку переход из одного определенного состояния в другое, в свою очередь столь же определенное. <...> Человек изменяется, ибо он проходит многие этапы и преодолевает многие барьеры. Отсюда общее сходство церемоний, сопровождающих рождение, детство, достижение социальной зрелости, обручение, вступление в брак, беременность, отцовство, приобщение к религиозным сообществам, похороны»⁹. Ученый рассматривает обряды перехода как средства, инструменты для поддержания социального порядка в тех или иных обществах/сообществах.

Исследователи данной тематики отмечают, что родильно-крестильный обрядовый комплекс старообрядцев/липован обнаруживает значительное сходство с общерусской, а также общеславянской обрядностью. Его близость и соответствующие параллели прослеживаются не только в традиционных верованиях и представлениях, имеющих отношение к рождению ребенка, но и в ритуальной практике. Е. В. Паунова, говоря о доказательствах указанного сходства, пишет: «Подтверждением этому служат многочисленные описания родильного обряда, содержащиеся как в трудах дореволюционных, так и современных <...> этнографов и собирателей „живой старины“». Родильно-крестильный цикл отражает общепринятую для русских структуру и содержит в себе три последовательных этапа, включающих обычаи и обряды, предшествующие родам, собственно роды, последующие за ними, связанные с этапами очищения и социализации. Как и в общерусской родильной обрядности, обычаи и обряды, связанные с рождением ребенка старообрядцев-липован, направлены на: 1) сохранение жизни и здоровья роженицы и новорожденного, обеспечение его благополучного развития,

⁸ Ван Геннеп А. *Обряды перехода. Систематическое изучение обрядов*. Москва: Издательская фирма «Восточная литература», 1999, с. 24.

⁹ Там же, с. 9.

2) восстановление природного равновесия, нейтрализацию опасности переходного периода, связанной с временной открытостью границы двух сфер (свой – чужой, чистый – нечистый), активизацию всех сторон и аспектов жизни семьи и социума»¹⁰.

Хотя женщины у староверов выступают не только как хранительницы домашнего очага, но и как основные носительницы традиций и духовного опыта, воспитательницы подрастающего поколения, женщина, по их представлениям, в определенном смысле считается «нечистой» с рождения.

Взгляды, касающиеся двойственности женской природы, уходят своими корнями в древние представления об амбивалентности, сопряженной с обрядами перехода. В контексте этих представлений способность женщины к деторождению говорит о ее причастности к потустороннему миру, о ее связи со смертью. Процитируем в связи с этим размышления петербургской исследовательницы Ю. Трещенок о «ритуальной нечистоте» женщины: «Двойственность женской природы, свойственная архаическим формам мироощущения, берет свое начало в представлении об амбивалентности природы смерти, выраженной в двух принципах, фундамирующих мифоритуальные сценарии обрядов перехода. В женщине, носительнице детородной функции, реализуются оба комплементарных мировоззренческих принципа: „жизнь как антипод смерти” и „смерть как источник жизни”. Смерть, будучи логической противоположностью жизни, вместе с тем, представляет из себя порог. Смерть утверждает факт перехода, смены статуса и является гарантом его необратимости. Смерть, как и женщина, в традиционной культуре – одновременно источник блага и опасности деструктивного влияния потусторонней сферы. <...> Ритуальная нечистота женщины, понимаемая традиционной культурой как сопряженная нечистоте новорожденного и покойника, определяет ее пограничное состояние и одновременную ориентированность на две оппозиционные зоны мифоритуального пространства: потусторонний и посясторонний мир. Двойственность смерти, отчетливо проявляющаяся в продуцирующих ритуалах, притягивает двойственные характеристики к образу женщины и женственности, в свою очередь, образ смерти усваивает женские черты. Помимо самой женщины, характер амбивалентности присваивает то, что

¹⁰ Е. В. Паунова. Обряды и обычаи, связанные с рождением ребенка у астраханских старообрядцев-липован // *Липоване*. Вып. 2. Одесса, 2005, с. 154.

связано с деторождением: кровь, будучи универсальным символом жизни и вместилищем души, приобретает лик смерти»¹¹.

Вообще, все, что связано с вынашиванием ребенка, родами и процедурами очищения после родов (то есть с состоянием беременной женщины и роженицы, ее отношениями с повивальной бабкой и т. д.), исполнено противоречивости, двойственности. Начнем с того, что женщина, которая является смертной, обладает жизнеутверждающей функцией: способна дать начало новой жизни. Повитуха также несет в себе двойственный смысл, будучи проводником между двумя мирами. Родильная обрядность так или иначе направлена на то, чтобы в определенной степени устранить возникшую двойственность.

Рассмотрим в этой связи обряд «размывания рук». До 20-х гг. XX в. повитуха определенное время оставалась в доме родившей женщины – около трех дней¹². Одесская исследовательница А. Троцык, ссылаясь на ряд других работ¹³, детально описывает особый обряд очищения под названием «размывание рук». Представим здесь краткое описание этого важного очистительного обряда: «У народа пребывание бабки в доме роженицы ассоциировалось с ее магическими действиями, направленными на то, чтобы никто „не испортил” мать и младенца. Ребенок, а вместе с ним и мать, до крещения считались уязвимыми для нечисти, поэтому ребенка старались окрестить, а мать очистить как молитвой, так и при помощи обряда „размывания рук”. Этот обряд символизировал „отмывание” от всего, что было связано с актом родов, и якобы позволял оградить лиц, принимавших участие в родах, от воздействия вредоносных сил. Обряд этот происходил так: повитуха приносила свежей воды в миске, клала туда овес, семена льна, конопля, калины, гвоздики и других пахучих трав (символ плодородия и благополучия); затем роженица брала воду правой ладонью и спускала себе по руке, у локтя она воду подхватывала и выпивала (делалось это трижды). После этого повитуха смачивала свою руку и ее тыльной

¹¹ Ю. М. Трещенок. Представление о ритуальной нечистоте женщины в традиционной культуре // *Гуманитарный вектор*, 2017. Т. 12, № 3, с. 140.

¹² Т. А. Листова. Русские обряды, обычаи и поверья, связанные с повивальной бабкой (вторая половина XIX – 20-е годы XX вв.) // *Русские: семейный и общественный быт*. Москва, 1989, с. 142.

¹³ Ю. В. Аргудяева. *Старообрядцы на Дальнем Востоке России*. Москва: ИЭА РАН, 2000, с. 266; Гаврилюк Н. К. *Картографирование духовной культуры*. Киев: Наукова думка, 1981, с. 89-90; Листова Т. А. Русские обряды, обычаи и поверья, связанные с повивальной бабкой (вторая половина XIX – 20-е годы XX вв.) // *Русские: семейный и общественный быт*. Москва, 1989, с. 143.

стороной проводила по лицу роженицы, приговаривая: „Омываю свою руку, а твою душу”»¹⁴. По мнению автора (и мы не можем не согласиться с ним), раскрывающего символическую основу данного обряда, «особый интерес здесь представляет то, что в обряде специфически сочетались реальное (взгляд на действительные свойства воды смывать всякую грязь) и религиозно-магическое представления, связанные с верой в сверхъестественные очищающие, целебные, оберегающие свойства воды. Обряд завершался троекратными извинениями роженицы за то, что она причинила хлопоты родами, и благодарностью за оказанную помощь. Женщина одаривала повитуху полотенцем, мылом, деньгами и едой. После этого бабка могла принимать следующие роды»¹⁵. Следует отметить, что данный обряд в исследованных нами селах не сохранился, поскольку уже несколько десятилетий нет в них и повитух, но информаторы сохранили о них память (Л. Л. В. и др.). Но еще не так давно к их помощи прибегали в определенных случаях: «Были бабки-повитухи, их звали те, которые не успевали [в роддом]. Вот даже моя подруга, моя одноклассница (информант 1967 г. р. – Т. 3)... Они с матерью шли через поле в роддом, она не успела, и уже бабушку-повитуху вызвали» (Л. Л. В.). Следовательно, информатор свидетельствует (со ссылкой на конкретных людей и конкретные обстоятельства) о том, что еще примерно в конце 1980-х гг. порой, по меньшей мере в экстренных ситуациях, пользовались помощью бабок-повитух.

Вместе с тем, как можно заключить, суть рассматриваемого обряда еще глубже – во всяком случае, в понимании самих старообрядцев. Если большинство исследователей считают содержательным ядром этого обряда «смывание» с роженицы и особенно с повитухи «нечистоты», связанной с появлением ребенка, то «сами липоване смысл обряда видели в расторжении сакральной связи, образовавшейся во время родов между роженицей и повитухой: „Рожаничка жа вверила себя бабушке, она с ей связана. А надо эту связь размыть”. Подобное объяснение значения происходящего связано с характерной для русской традиционной культуры двойственностью восприятия повивальной бабки. В силу своей принадлежности к маргинальным областям жизни, повитуха, наряду с другими обрядовыми специалистами, владеющими секретами ремесла, оценивалась как своеобразный медиатор, наделенный неким

¹⁴ А. Г. Троцык. Повитуха в старообрядческой общине на Дунае // *Липоване*. Вып. 2. Одесса, 2005, с. 156.

¹⁵ Там же.

„сверхзнанием”, способностью проникать за пределы мира человеческого, контакт с которым оставляет свой перманентный след. В связи с этим становится объяснимым стремление родившей женщины и ее близких „развести” возникшую при родах связь. Не случайно поэтому по совершении обряда размывания, как свидетельствуют липоване, его участниками со стороны родихи произносилась ритуальная формула: „Ну, слава Бога (так в тексте – Т. З.), размыли руки”¹⁶. Таким образом, с точки зрения самих старообрядцев, обряд размывания рук в первую очередь направлен не на «смывание нечистоты», появившейся в период родов, а на расторжение возникшей связи с бабкой-повитухой в процессе принятия родов, рассматриваемой в качестве проводника между двумя мирами – нашим и потусторонним.

Согласно традиционным представлениям, когда совершается акт родов, мать и ребенок входят в мир предков, становясь в определенном смысле существами сверхъестественными. Так как они несут в себе энергии жизни и смерти, то способны оказывать влияние на окружающих; равным образом и сами они могут испытывать влияние других людей вследствие их мыслей, чувств, а тем более действий.

Среди обрядов послеродового периода выделяются две основные группы. Е. В. Паунова отмечает, что «к одной из них относятся очистительные магические ритуалы, призванные обезопасить общину от послеродовой нечистоты новорожденного и молодой матери, к другой – обрядовые действия, направленные на первичную социализацию новорожденного»¹⁷. Вот что об этом говорят информаторы: «Для беременной и роженицы был целый ряд ограничений» (К. Н. Г.); «Вот когда она уже родила, молодича эта, первое время нельзя было выходить к колодцу, набирать воду. Потому что она сама должна была принять молитву. И ребенку молитву, если некрещенный ребенок. До этого она не должна была набирать воду. Кто-то из родственников набирает и заносит в дом воду. Чтобы постирать, чтобы мыться, купать...» (Л. Л. В.); «Ей к колодцу нельзя было выходить, за калитку дома нельзя было выйти, с людьми нельзя было встречаться. Но люди приходили ее отведывать (проведывать, навещать – Т. З.), а так нет. Когда покрестишь ребенка, – всё, ты свободна, можешь идти, куда хочешь» (К. Т. И.).

¹⁶ Е. Арсланова. *Обряды жизненного цикла старообрядцев-липован Астраханской области* (родильно-крестильные и похоронно-поминальные). Астрахань: ИП Сорокин Иван Васильевич, 2010, с. 55.

¹⁷ Е. В. Паунова. *Обряды и обычаи, связанные с рождением ребенка у астраханских старообрядцев-липован // Липоване*. Вып. 2. Одесса, 2005, с. 144.

Мы обратились к священнику для того, чтобы прояснить, что стоит за выражением «принять молитву» после родов. Информаторы называют ее по-разному: «очистительная», «разрешительная», «молитва от скверны» и др. Он сообщил следующее: «Есть целый ряд молитв, она не одна. Вот, допустим, есть молитва, которую читают перед тем, как положить младенца в колыбель. То есть фактически сразу, как ребенок родился, там начинаются сразу определенные молитвы. Молитва „В колыбель ложить” (так она была названа, но правильно «класть» – Т. З.). Имя нарекали на восьмой день. Потом очистительные кое-какие. Потом матери есть очистительные молитвы, первые, которые надо прочитать, затем вторые – после 40-го дня. Поэтому их много, до десяти молитв. <...> Это всё обросло такой обрядностью. Но если взять древний чин крещения, то там было молитв всего две. То есть молитва от скверны и еще одна молитва – очистительная. И больше ничего не было. Это постепенно чин крещения оброс всевозможными молитвами. Но они логичны. Потому что, например, перед тем как класть новорожденного в колыбель, в новую кроватку – это же логично, чтобы священник прочитал молитву» (В. А. В.).

Многие наши (и не только) информаторы говорят о том, что после родов «сорок дней гробница открыта». Как уже отмечалось, родившей женщине нельзя было выходить из дома, а тем более к колодцу, без принятия очистительной молитвы. Особенно за этим следили бабушки в семье. Называлось это состояние женщины по-разному. Например: «Бабушка всегда говорила: „Ты еще *сырая*, тебе еще нельзя”. Мне, как молодой (я в 20 лет родила), конечно, хотелось выйти. А она меня все время так останавливала, не пускала» (К. А. Г.).

Эти воззрения зафиксированы и другими исследователями: «В силу своей нечистоты и частичной изоляции от привычных средств христианской защиты, роженица до церковного очищения считалась особенно уязвимой для воздействия нечистой силы. По поверью, в течение этого периода у женщины открыта гробница, могила ее пуста <...>. В случае нарушения запрета выходить из дома до истечения сорокадневного очистительного срока, считалось, что гроб закроется, и Господь оставит роженицу без ангела-хранителя»¹⁸.

На наш вопрос, питалась ли родившая женщина отдельно или вместе со всей семьей до принятия очистительной молитвы, наши

¹⁸ Подробнее см. там же, с. 153.

информаторы из всех исследованных населенных пунктов отвечали, что никаких запретов и предписаний подобного рода у них не было. Например, информатор из г. Единцы отмечает: «Да, ела вместе с семьей. Всё как должно быть. Вот на улицу не надо было выходить, особенно первое время» (К. А. Г.).

Родившая женщина (равно как и беременная, и роженица) считалась не только уязвимой, но и нечистой, и даже опасной – как для себя самой, так и для окружающих. Лишь после принятия очистительной молитвы к ней возвращалось право участвовать в церковных обрядах, она вновь становилась полноправным членом сообщества.

Говоря о моментах перехода и наиболее существенных вехах начального этапа «ритуального сценария жизни», известный ученый А. К. Байбурин делает очень важные выводы и предположения: «Рождение ребенка влечет за собой возникновение несоответствия между самим фактом его существования и отсутствием у него статуса человека. Цель и задача ритуала – устранить это несоответствие. Стратегия действий состоит в том, чтобы лишить новорожденного „природных” качеств и одновременно наделить его культурными свойствами и признаками. Другими словами, для того чтобы новорожденный превратился в человека, необходимо его создать, „сделать”. По сути дела, в ритуале и происходит „истинное” рождение ребенка. Именно в этом смысле можно говорить о том, что ритуал и есть событие, а не следует за ним». Исследователь указывает, что «на уровне социальной структуры происходит установление связей не столько в рамках семьи, сколько за ее пределами посредством выбора крестных родителей». И далее в связи с этим он высказывает предположение: «Вполне вероятно, что основной смысл института восприемников заключался как раз в том, чтобы дать младенцу „настоящих” (узаконенных культурой) родителей, а не просто биологических особей, чтобы включить ребенка в социальную структуру более высокого таксономического уровня, чем семья»¹⁹. Эти уточнения исследователя, а также высказанные им предположения помогают понять и объяснить ряд тонкостей, связанных с моментами перехода в родильной обрядности.

Вот как резюмировала весь рассматриваемый процесс одна из информаторов (Кунича, 1947 г. р.): «Беременная, что хотела, кушала, как могла, работала. После родов пришли из роддома <...> домой, если

¹⁹ А. К. Байбурин. *Ритуал в традиционной культуре*. Структурно-семантический анализ восточнославянских обрядов. Санкт-Петербург: Наука, 1993, с. 57.

ребенок нормальный и роженица нормальная, значит, всё хорошо. А если нет, то сразу, через неделю, крестим. Молитву батюшка не дает до 40 дней. <...> До 40 дней гробница открыта. <...> На 40-й день идешь в церкву, берешь малого, и батюшка вычитывает тебе молитву и младенцу, уже крещенному. И всё. И продолжается жизнь» (К. А. С.).

Таким образом, с опорой на исследования предшественников и в соответствии со специально разработанным нами вопросником для проведения расширенного интервью с информаторами (старообрядцами, компактно проживающими в селах, – прежде всего, в Куниче, Покровке, Егоровке, Старой Добрудже – и с теми, которые живут в городах, включая Кишинев и Единцы, где их немалое количество), были выявлены особенности восприятия окружающими беременной, роженицы и родившей женщины, а также новорожденного в контексте «ритуальной нечистоты» и проанализированы существующие пути «восстановления природного равновесия».

Список информаторов

Б. И. М., 1978 г. р., с. Покровка, Дондюшанский р-н

В. А. В., 1984 г. р., г. Кишинев

Е. Ф. М., 1940 г. р., г. Единцы

К. Н. Г., 1976 г. р., г. Кишинев

К. А. Г., 1959 г. р., г. Единцы

К. А. С., 1946 г. р., с. Кунича, Флорештский р-н

К. Т. И., 1947 г. р., с. Егоровка, Фалештский р-н

Л. Л. В., 1967 г. р., с. Егоровка, Фалештский р-н

Т. Е. Ф., 1960 г. р., с. Старая Добруджа, Сынжерейский р-н

Ф. З. Ф., 1968 г. р., с. Кунича, Флорештский р-н

Татьяна Зайковски, доктор филологии, конференциар, ведущий научный сотрудник Института культурного наследия, г. Кишинев, Республика Молдова.

E-mail: tanzai57@mail.ru

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5438-9945>

**CARTEA CA ELEMENT AL PATRIMONIULUI
CULTURAL: PREZERVAREA ȘI VALORIFICAREA
PRIN DIGITIZARE**

**PATRIMONIUL LOCAL – SURSĂ DE CERCETARE
A FILIALEI DE ARTE „TUDOR ARGHEZI”
PRIN PRISMA LUCRĂRILOR DE SPECIALITATE**

<https://doi.org/10.52603/sc21.19>

Anastasia MOLDOVANU,
Filiala de Arte „Tudor Arghezi”,
Biblioteca Municipală „B.P. Hasdeu”

**Local heritage – research source of „Tudor Arghezi” arts branch
through the prism of specialty works**

In the given article, reference is made to the importance of the local cultural heritage, which represents a platform for study and research in the valorization of the cultural heritage of our state. Local heritage is protected through concrete actions to identify, protect, process, preserve, conserve and promote for the noble purpose of using this heritage for future generations., this mission falls to a great extent to the library institution. As a priority for the “Tudor Arghezi” Arts Library, Branch of the network of the Municipal Library “B.P. Hasdeu”, is the study of local heritage in the cultural-artistic field and the elaboration of bibliographic products, constantly keeping the aspect of topicality and importance of the research. The given objective is achieved on the basis of the library's activity – the involvement of the general public, of the personalities in the field, the use of the library resources in the selection of the subjects we want to investigate. The subject addressed becomes further the content of study and research in the library. A bibliographic work specific to the artistic field means the in-depth research of the theme, in which the sources of information consulted are discovered, so as to allow the reader to become acquainted with a concrete period in the evolution of the given field or to know in detail the life and creative work of some personalities.

Keywords: studies and research, local cultural-artistic heritage, biobibliographies, preservation and conservation, national art

Patrimoniul cultural local are o importanță deosebită în procesul de studiu și cercetare în scopul valorificării moștenirii culturale și este protejat prin acțiuni concrete de identificare, protejare, prelucrare, prezervare, conservare și promovare. Împrejurările actuale fac posibilă păstrarea acestor informații din prima sursă, bibliotecile dispun de tehnici și instrumente avansate pentru a le

salva/păstra în baze de date, în resurse electronice – website, în bloguri tematice și canale pentru păstrarea materialelor audio-video – canalul YouTube. Totalitatea acestor conținuturi vin să completeze patrimoniul cultural, or domeniul infodocumentar are misiunea de prezervare a acestor materiale. Aspectul de actualitate și importanță a cercetării acestui domeniu este motivația prin care Biblioteca de Arte „Tudor Aghezi” își identifică sarcinile – elaborarea produselor bibliografice, importante în păstrarea, completarea și promovarea memoriei culturale comune. Oricare cercetare, indiferent de domeniu, începe de la documentare.

În colecția Filialei de Arte sunt prezente fonduri de documente în care se regăsesc tipuri speciale, în primul rând, după formatul fizic (partituri muzicale, discuri de vinil, CD), dar și cărți, cărți rare și vechi, manuscrise cu adresabilitate la un domeniu concret care prezintă surse importante de documentare. Structura resurselor după tipurile de documente contribuie la formarea unei diversități tematice. Documentele sunt organizate după criteriile de limbă, după profilul de interes și valoare locală, conform necesității de investigare a profilului de interes al utilizatorului sau a grupurilor de utilizatori – deschideri privind utilizarea resurselor în Acces Deschis. Completarea acestui fond de documente necesită o permanentă intervenție conform intereselor de studiu și opinia utilizatorilor referitor la calitatea resurselor informaționale. În așa mod se reactualizează și se identifică subiectele de interes. Dacă e să aruncăm o privire înapoi, istoria de constituire a colecției la Filiala de Arte a început în 1964, încă de la fondarea instituției și completarea de bază a durat până în anii '90 ai secolului trecut. După care a început o nouă etapă, când, prin achizițiile efectuate, s-au repus în valoare tradițiile culturii naționale. În tot acest răstimp a avut loc o prelucrare intensă a aparatului infodocumentar din domeniul cultural-artistic – intercalarea unor fișiere vechi și adăugarea altor noi, spre exemplu, la domeniul muzică – *opere instrumentale, denumirea după primul cuvânt al cântecului, denumirea textului și a primului rând din text, denumirea după interpreți, arii din opere și operete, cântece din filme, efecte sonore, partituri și discuri din România*. Și procesul nu se termină aici, dar urmează identificarea și aranjarea lor în baza priorităților pe care și le-a asumat biblioteca. Documentarea pune baza cercetării. În acest sens bibliotecă oferă posibilități prin crearea de oportunități – programul de activități tematice sau cu publicul larg. Tematica abordată la acest nivel devine în continuare subiectul studiului și al cercetărilor în bibliotecă, impactul fiind profilul de interes și valoare locală al completării și diversificării resurselor bibliotecii. Este de fapt un obiectiv al bibliotecii specializate care menține contactul în permanență cu personalitățile

respective și are un impact pozitiv în diversificarea și completarea resurselor de informare. În rapoartele de activitate a filialei, dar și din presa timpului regăsim numele personalităților care în anii '90 au marcat viața culturală a orașului. Cele mai frecvente forme ale activităților erau seratele tematice, prezentarea compozițiilor muzicale și lansările de carte cu predilecție din domeniul interpretativ și lansările de CD (un nou tip de documente apărute atunci), în cadrul Salonului *Dialogul muzicii cu sufletul*. Manifestațiile cu publicul larg și invitația specialiștilor aveau loc și în cadrul cenaclurilor cu profil artistic *Melpomena, Orfeus, Cupola Pătrată* – se realizau ședințe ale cenaclurilor de artă, ore de pictură, spectacole, șezători, cu scopul popularizării artelor frumoase. La aceste acțiuni în cultura națională – Leonid Cemârtan, Gheorghe Cincilei, Serghei Pojar, Maria Bieșu, Paulina Zavtoni, Spiru Haret, Veniamin Apostol, Eugenia Toderășcu, Mircea Soțchi-Voinicescu, Sergiu Finiti, Boris Focșa, Ninela Caranfil, Vasile Zubcu, Dumitru Fusu, Vladimir Zaiciuc, Ioan Paulencu, Margareta Ivănuș, Maria Iliuț, Veta Ghimpu-Munteanu, Maria Mocanu, Ludmila Pâslaru, Daria Radu, Constantin Rusnac, Gheorghe Mustea, Anatol Chiriac, Glebus Sainciuc, Isai Cârmu, criticii literari Mihai Cimpoi și Ion Ciocanu, Claudia Partole, Iulian Filip, Victor Ladaniuc. Sub egida lor în bibliotecă au fost prioritizate domeniile teatrului, cultura artistică a dansului, cultura muzicală și de propagare a genurilor muzicale, a muzicii populare moldovenești, la care participanții erau în primul rând studenții și elevii din școlile de învățământ artistic. În anul 2002 scriitoarea Claudia Partole consemna la o activitate a bibliotecii de Ziua Teatrului: *aș vrea să amintesc de toți colegii mei, acei care au o mare dragoste de teatru – începând cu costumiera, care știe pe din afară toate spectacolele, și dacă i-ar permite profesia am putea-o introduce în spectacol*¹.

Cărțile și discurile în premieră, chiar și editarea lor, erau selectate de bibliotecă împreună cu autorul în scopul organizării lansărilor de carte din domeniul artei și a promovării lor. În anul 2002 s-a desfășurat *Conferința Republicană a lucrătorilor din cultură pentru conducătorii de secții teatrale*. În cadrul Conferinței a fost realizată Ziua Informației despre Biblioteca de Arte, o expoziție despre colecțiile bibliotecii, apariția edițiilor noi pe subiecte din domeniile de profil, primite atât prin Secția Achiziții” a BM „B.P. Hasdeu”, Republica Moldova, dar și din țări ca Rusia, România ș.a. În premieră, atunci publicul a fost informat și despre donația impunătoare de documente (cărți din domeniul muzicii, partituri muzicale, discuri de vinil) pe care a făcut-o

¹ Biblioteca Municipală „B.P. Hasdeu”, Filiala de Arte. Raport de activitate, 2002. Chișinău, 2003, p. 17.

bibliotecii compozitorului Eugen Doga, în total peste 200 de titluri. La acel moment fondul documentar al bibliotecii a ajuns să fie cea mai bogată și diversificată colecție de publicații din Republica Moldova, fiind bine structurat, organizat și reflectat în sisteme de informare tradiționale – cataloage alfabetice și sistematice de cărți, de partituri muzicale, de discuri și, desigur, bibliografii în domeniu.

Donația de carte din partea compozitorului Eugen Doga demonstrează interesul vădit constant pe care l-a avut față de colecția bibliotecii specializate, iar relațiile de colaborare sunt și astăzi actuale. A fost omagiat la aniversarea a 65-a în incinta bibliotecii sub genericul *Topit în cântec veșnic tânăr* în cadrul evenimentului moderat de Serghei Pojar, cronicarul vieții muzicale din Republica Moldova. Prin realizarea și propagarea evenimentelor de acest gen Biblioteca de Arte și-a asigurat un renume și o imagine pozitivă în comunitate.

O altă etapă în procesul de cercetare în bibliotecă o constituie elaborarea lucrărilor de cercetare biblioteconomică și bibliografică. Bibliografia ca lucrare specială este adresată publicului larg, însă face referire în mod special la categoriile de cititori/utilizatori din domeniul consacrat – elevi și studenți, cadre didactice, cercetători în domeniul artei, instituții de învățământ cu profil specializat. Se realizează în baza colecției existente în bibliotecă, dar sunt consultate și alte fonduri, baze de date din bibliotecă și diverse organizații. În contextul celor menționate mai sus cu referire la compozitorul Eugen Doga, menționăm că în anul 1993, sub egida BM „B.P. Hasdeu”, apare prima biobibliografie care oglindește viața și creația compozitorului, lucrare elaborată de echipa bibliotecii. Bibliografia cuprinde două compartimente: „Opera” și „Despre viața și creația compozitorului”. Compartimentul „Opera” include subdiviziunile „Creații instrumentale”, „Creații vocale”, „Înregistrări de discuri”, materialul fiind selectat în ordine alfabetică și cronologică, culegerile semnate de Eugen Doga sunt evidențiate. „Creațiile vocale” sunt distribuite referitor la *coruri, cântece solo, cântece pentru copii*. Selectarea surselor documentare e terminată în iunie 1992². Dar din 2002 se reîncepe lucrul de reeditare a indicelui bibliografic, deoarece se impunea necesitatea consultării unor noi tipuri de documente apărute (dischete, benzi magnetice), noi resurse electronice (navigarea în internet), consultarea unui număr mare de reviste muzicale și de cultură și a cărților noi din seria „antologii”, precum și reflectarea unor noi aspecte în activitatea maestrului Doga – activitatea muzicală și publicistică.

² Eugeniu Doga: *Bibliografie*; alcăt.: Angela Salinschi; respons. de ed. Lidia Kulikovski; red. Ludmila Pânzari, Chișinău, Editura Universitas, 1993. 64 p.

O altă lucrare bibliografică apărută în anul 1997 și elaborată de echipa bibliotecii sub egida BM „B.P. Hasdeu” este consacrată creației artistice a maestrului Glebus Sainciuc, artist plastic, grafician, cunoscut și prin arta șarjelor sale, măștilor aristice pe care le-a creat și le-a însuflețit. Lucrarea, alcătuită din două compartimente „Opera” și „Literatura despre viața și activitatea artistului plastic Glebus Sainciuc” include subdiviziuni ca „Pictura”, „Grafica”, „Măști”, „Albume”, „Reproduceri”, „Ilustrate”, „Bagatele”, „Caricaturi”, „Șarje publicate în cărți, reviste și ziare”. În compartimentul despre viața și creația maestrului sunt incluse interviuri, convorbiri, articolele sale, filmele artistice și documentare unde a luat parte, muzica dedicată lui Glebus Sainciuc³.

În anul 2006 apare în versiune electronică o nouă biobibliografie dedicată actorilor Paulina Zavtoni și Spiru Haret, elaborată în cadrul Filialei de Arte, apoi și în variantă tipărită în anul 2011, cu ocazia aniversării de 70 de ani ai actriței Paulina Zavtoni, Artistă a Poporului. Evident, lucrarea a fost revizuită și completată, fiind structurată în capitole: *Studii introductive; Referințe despre luceferii teatrului basarabean, date biografice & teatrografie; Interviuri, discuții, monologuri* etc. Documentarea s-a efectuat în special în baza datelor factografice, acumulate pe parcursul anilor la Biblioteca de Arte, unde Paulina Zavtoni s-a regăsit în preajma personalităților notorii ale Chișinăului și a publicului larg. Selectarea materialelor s-a produs până în luna octombrie 2011.

În 2015 a fost scoasă de sub tipar o nouă lucrare prestigioasă consacrată aniversării a 85-a a directorului artistic și prim-maestru de balet al Ansamblului Național Academic de Stat de Dansuri Populare „Joc” Vladimir Curbet, și aniversării a 70-a a acestui colectiv renumit. Vladimir Curbet a fost și rămâne a fi unul din cei mai reprezentativi promotori al folclorului românesc, etnograf și coregraf, care a cutreierat țara în căutarea autenticului popular. Echipa bibliotecii a realizat într-un timp relativ scurt această lucrare de specialitate, având acces la arhiva personală a lui Vladimir Curbet, la datele factografice din Muzeul Ansamblului Academic de Stat de Dansuri Populare „Joc”. S-au consultat colecțiile publicațiilor bibliografice *Cărțile Moldovei Sovietice, Cronica Presei, Calendarul Național, Bibliografia Națională a Moldovei*, Colecția specială a cărții de folclor și muzică a Bibliotecii de Arte și a BM „B.P. Hasdeu”. În lucrare au fost cuprinse toate aspectele de activitate a maestrului Curbet – componistică, publicistică, cercetare coregrafică,

³ Glebus Sainciuc: *Bibliografie*; alcăt.: Tatiana Kolomoïțev, O. Detișin. Chișinău: Muzeum, 1996. 118 p.

etnografică și informații despre activitatea Ansamblului „Joc”. Structura bibliografiei este din două capitole: *Vladimir Curbet, promotor al artei populare și Activitatea Ansamblului Național Academic de Stat de Dansuri Populare „Joc”*. Selectarea materialelor la biobibliografia dată a fost finalizată în luna septembrie 2015⁴.

Începând cu anul 2017 Biblioteca și-a propus valorificarea și promovarea patrimoniului cultural, scoaterea din anonimat a personalităților care și-au adus aportul/contribuția la dezvoltarea artei și culturii naționale, la edificarea peisajului artistico-cultural local și nu numai. Această inițiativă în activitatea bibliotecii a fost marcată și prin coincidența evenimentului *Anul European al Patrimoniului Cultural* (2018), ulterior lansând-o și în cadrul evenimentului științific Simpozionul Național de Studii Culturale, fiind coorganizator, în parteneriat cu Institutul Patrimoniului Cultural (2019). Sub acest generic, Biblioteca de Arte a organizat o serie de evenimente dedicate celor mai diverse personalități din domeniul artelor audiovizuale. Pe parcursul anului 2017-2021, dar îndeosebi în cadrul anului 2018, declarat Anul European al Patrimoniului Cultural, am gestionat și planificat organizarea unor activități științifice de identificare și promovare a valorilor cultural-umane, personalități importante din domeniul artei naționale, precum și a unor instituții de cultură de la noi: serata de creație a Anei Evtuşenco, artist plastic, graficiană, omagiată la 70 ani de la naștere; serata de creație dedicată celor 80 ani de la nașterea cineastului Pavel Bălan, regizor, autor al albumelor de cultură și istorie națională glorioasă; serata de comemorare, cu prilejul celor 80 ani de la nașterea lui Petru Ungureanu, cineast și regizor, care a pus accentul pe om și glie în creația sa⁵; lecție publică cu ocazia celor 150 ani de la nașterea compozitorului Mihail Berezovschi, preot și dirijor, profesor titular la Conservatorul de Muzică din Chișinău. În cadrul lecției du fost audiate noi date informative despre activitatea renumitului compozitor, personalitate marcantă, sub conducerea căruia corul dirijat de el a prezentat un concert festiv în ziua istorică, Actul Unirii Basarabiei cu România⁶.

⁴ *Două fenomene ale culturii naționale: Maestrul Vladimir Curbet și Ansamblul „Joc”* : *Bibliografie* / Bibl. Mun. „B.P. Hasdeu”, Filiala de Arte „T. Arghezi”; alcăt.: Angela Olărescu, Natalia Ciorbă; ed. îngr.: Mariana Harjevschi; coord.: Lidia Kulikovski. Chișinău: S.n., 2015. 243 p.

⁵ *Petru Ungureanu. 80 ani de la naștere*. Disponibil:

<https://biblioart.wordpress.com/2019/06/30/cineastul-petru-ungureanu-80-ani-de-la-nastere/>

⁶ *Omagiu lui Mihail Berezovschi*. Disponibil: <https://bibliomusic.wordpress.com/2018/02/26/din-relatarile-elenei-nagacevski-muzicolog-doctor-in-studiul-artelor-omagiu-lui-mihail-berezovschi/>

Din seria unor activități similare fac parte și: comemorarea arhitectului Valentin Voițehovschi cu ocazia a 110 ani de la naștere, personalitate notorie, cu o contribuție valoroasă și temeinică în crearea ansamblurilor arhitectonice ale orașelor noastre; serata de comemorare a scriitoarei pentru copii și jurnalistei Nelly Rațuc, cu ocazia împlinirii a 70 ani de la naștere⁷ ș.a.

Totalitatea acestor căutări și investigații, organizarea întâlnirilor cu profesioniștii din arta și cultura națională în spațiul bibliotecii a impulsionat ideea de a elabora un studiu monografic. În 2020, de către editura Epigraf este scoasă de sub tipar monografia „Magia filmului de animație”, o adevărată surpriză editorială în domeniul audiovizualului⁸.

Valoarea științifică a colecției bibliotecii de constă în faptul că în procesul de cercetare cărțile din domeniul artei constituie o sursă solidă de documentare, prin intermediul cărora se elaborează atât produse biblioteconomice, cât și bibliografice. În procesul de cercetare la acest volum au fost consultate sursele care sunt atribuite domeniului audiovizual și susținut de impactul pe care l-am avut din realizările manifestărilor realizate. Menționez că este prima carte de acest gen, realizată și prin contribuția aparatului infodocumentar al bibliotecii. În cadrul diverselor activități de tip științific, mese rotunde, conferințe, discuții/dezbateri nu o dată s-a discutat acest subiect. S-au elaborat studii de cercetare, liste bibliografice, materiale promoționale. Documentările pe parcurs pentru monografia „Magia filmului de animație” în fondurile Bibliotecii de artă, dar și din alte colecții ale Bibliotecii Naționale, a Arhivei Naționale a Republicii Moldova, a Muzeului Național de Artă și a Muzeului Național de Istorie au scos la suprafață un alt nume important care a stat la baza constituirii cinematografilei naționale – Anton Mater⁹.

În sursele consultate numele apărea nu doar ca regizor la primele filme de animație, dar și în calitate de pictor-scenograf la primele filme create la studioul „Moldova-film”, și la spectacolele Teatrului muzical-dramatic moldovenesc de la sf. anilor '40 – începutul anilor '50. Cu ocazia a 110 ani de la nașterea pictorului, susținuți de fiii săi, Igor și Oleg, la bibliotecă am organizat o expoziție sub genericul *Anton Mater și universul său imagistic*, în

⁷ *Activitate și contribuție la obiective de dezvoltare durabilă*. Impact. Disponibil: <https://biblioart.wordpress.com/2020/04/22/activitate-si-contribtie-la-obiective-de-dezvoltare-durabila-impact/>

⁸ Violeta Tipa. *Magia filmului de animație*. Etape, tehnici, personalități ale animației moldovenesti. Chișinău: Epigraf, 2020.

⁹ Violeta Tipa. *Anton Mater, artistul care a stat la începutul cinematografilei naționale*. Disponibil: <https://biblioart.wordpress.com/2020/07/15/anton-mater-artistul-care-a-stat-la-inceputul-cinematografilei-nationale/>

care au fost incluse lucrări ale artistului, tablouri de pictură, schițe de decor (aduse în fața publicului larg pentru prima dată), a poeziilor sale și, desigur, a filmului de animație *Cățelul zburător* (1977), după povestea lui Andrei Strâmbeanu, lansat la 17 iulie 2020. Impactul activităților date, întâlniri și discuții cu personalități, critici de artă precum Tudor Stăvilă, dr. în studiul artelor Vitalie Malcoci ș.a. au impulsionat ideea de a elabora în studiu monografic despre viața și opera artistului, scenografului și regizorului Anton Mater, denumit de critica de artă ca *părintele filmului de animație moldovenesc*.

Alte evenimente de anvergură cu referire la personalități, diverse subiecte ce au abordat factori importanți în făurirea culturii și importanța pe care o au în promovarea culturii naționale au fost: Aniversarea de 60 de ani ai Televiziunii Naționale; 25 de ani de la înființarea Teatrului Municipal „Guguță”; creatorul primei formații corale profesioniste din Basarabia, Mihail Berezovschi; actorul **Victor Ștefaniuc**, întemeietorul Teatrului Municipal de Păpuși „Guguță”; **Vasile Rusu**, 70 ani de la naștere, actor din prima generație de actori-păpușari din Republica Moldova; 50 de ani de la înființarea Teatrului Televizat de păpuși „Prichindel”, precum și întâlnirile cu maeștri în artă **Galina Molotov**, pictor-scenograf la Teatrul „Licurici”, **Constantin Bălan**, regizor de filme animate, **Andrei Buruiană**, regizor și sunetist, **Aliona Oleinic**, actriță la Teatrul Național „Satiricus”; fotografatul **Mihai Potârniche** la aniversarea a 70-a de la naștere; actrița **Ala Menșicov** de la Teatrul Național „Eugene Ionesco”; **Gabriela Lungu**, actriță, regizor, directorul Teatrului Municipal de Păpuși „Guguță” și mulți alții. Semnificative au fost și activitățile bibliotecii, ce au pus în valoare fenomene din viața culturală a republicii, printre care masa rotundă „Prichindel”: *un teatru dat uitării*, dedicat Teatrului televizat de păpuși „Prichindel”, expoziția virtuală a lucrărilor pictorului-ilustrator **Anatol Smâșleav**; masa rotundă consacrată *Universului mitofolcloric* al plasticienei **Ecaterina Ajder** la 60 de ani, lecție publică consacrată dramaturgiei druceșene etc. Resursele electronice ale bibliotecii, printre care blogul tematic¹⁰, au permis informarea publicului cu referire la aceste evenimente.

În prezent, Filiala de Arte a finalizat procesul de elaborare a două lucrări voluminoase și suntem în așteptarea apariției acestor ediții. O lucrare este consacrată personalității artistice Anton Mater, care va completa domeniul de studiu al artelor audiovizuale cu o nouă abordare prin prisma operei artistice create și lăsate posterității de artist. Cea de a doua lucrare este biobibliografia

¹⁰ Violeta Tipa. *Anton Mater, artistul care a stat la începutul cinematografului național*. Disponibil: <https://biblioart.wordpress.com/2020/07/15/anton-mater-artistul-care-a-stat-la-inceputul-cinematografului-național/>

consacrată maestrului Ioan Paulencu, Artist al Poporului, interpret de operă și muzică folclorică. Lucrarea este produsul bibliografic elaborat de echipa bibliotecii pe parcursul a doi ani de studiu și cercetare – *Ioan Paulencu: „Opera este cununa tuturor muzelor...”*. În procesul de cercetare a surselor a avut loc o colaborare reușită cu centrele bibliografice de la BM „B.P. Hasdeu”, Biblioteca Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice și Biblioteca Națională, în care specialiștii-bibliografi au aplicat cunoștințele într-un mod adecvat în contextul descrierii, reflectând durata, locația exactă a surselor, rezultând din experiențele cercetărilor anterioare la alte lucrări prestigioase. Prezenta lucrare a fost elaborată în baza cercetării, documentării și consultării *de visu* a surselor bibliografice, după cum urmează: materialele din colecția privată a dlui Ioan Paulencu (manuscrise, materiale publicate, fotografii, invitații, programe de concert, CD-uri, diplome de mențiune, brevete, diplome ale discipolilor maestrului, laureați ai diverselor concursuri/festivaluri naționale și internaționale ș.a.); colecțiile și cataloagele fișierelor Bibliotecii Municipale „B.P. Hasdeu” și ale Filialei de Arte „Tudor Arghezi”; *Cronica presei RSSM* (1960-1998), *Bibliografia Națională a Moldovei* (1999-2020); *Publicațiile periodice ale Moldovei Sovietice* 1975-1985); publicația *Calendar Național* din anii 2010-2015; arhivele sonore ale Telecompaniei Radio-Moldova; arhiva postului de radio „Vocea Basarabiei”; arhiva Filarmonicii de Stat „Serghei Lunchevici”; arhiva Televiziunii Tezaur Media-TV; Fonoteca Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice; arhiva Colegiului Național de Muzică „Ștefan Neaga”; Audiovideoteca și cataloagele tradiționale ale Bibliotecii Naționale și ale Bibliotecii Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice. În lucrare au mai fost utilizate surse din seria de documente audiovideo – înregistrări din fonoteca Bibliotecii Filarmonicii Naționale „Serghei Lunchevici”; înregistrări din arhiva TV Moldova 1; înregistrări din fonoteca Companiei „Teleradio Moldova”; înregistrări din Fonoteca postului de radio „Vocea Basarabiei”, emisiunea „Tezaur Folcloric Românesc”, a posturilor de radio Noroc TV, Busuioc TV, Tezaur TV HD, arhiva Primăriei satului Nimoreni, raionul Ialoveni, precum și arhiva Primăriei satului Iurceni, raionul Nisporeni. În lucrarea care urmează să apară sunt incluse toate componentele activității maestrului Paulencu: interpret de muzică populară și de operă; activitatea de pedagog și activitatea publicistică a materialelor științifico-didactice; cercetarea folcloristică și etnografică; activitatea regizorală și cinematografică; activitatea de pictor și moderator al emisiunilor de folclor.

Surse de cercetare a patrimoniului local la Biblioteca de Arte sunt și alte tipuri de documente deținute în colecția integrală. Acestea sunt documente

speciale în format fizic și format electronic – discurile de vinil și documentele de muzică tipărită, dar și presa periodică. Ele, fiind sursa primară, ne conduc la alte surse noi, complementare, cum ar fi mai multe mențiuni de responsabilitate la o sursă, adică mai mulți interpreți, autori de compoziție, autori de versuri, autori de prelucrări pe instrumente, evitând în așa fel repetările sau plagiatul. Aceste documente necesită un volum mare de muncă și calea de relizare poate fi catalogarea unor date la tema de cercetare preluate din aceste surse, care să includă autorul, titlu de articol sau carte, data publicării, editorial și pagini. Echipa bibliotecii se află acum în prag de început al acestui proces, care va da posibilitatea să scoatem din anonim multe informații folositoare domeniului patrimoniului cultural național.

Date despre autor:

Anastasia Moldovanu, Filiala de Arte „Tudor Arghezi”, Biblioteca Municipală „B.P. Hasdeu”, Chișinău, Republica Moldova

E-mail: moldovanu55@gmail.com

HAPeS – REPOZITORIU ELECTRONIC AL MEMORIEI INSTITUȚIONALE LA BIBLIOTECA MUNICIPALĂ „B. P. HASDEU”

<https://doi.org/10.52603/sc21.20>

Mariana HARJEVSCHI
Biblioteca Municipală „B. P. Hasdeu”

HAPeS – electronic repository of institutional memory at “B. P. Hasdeu” Municipal Library

In recent years, scientific communication has undergone a paradigm shift: from traditional publishing to the creation of open electronic archives for the community. A model of scientific communication is free access to research results through the creation of institutional repositories. In 2021 the Municipal Library “B.P. Hasdeu” initiated the discussion of the first strategic documents of the “B.P. Hasdeu” ML, which establish that libraries with an extensive network of structures, partners and users, organize and carry out research activities, using the most innovative ways of disseminating scientific results and knowledge (digital and traditional tools), recognize and apply in practice the concept of open access, open science, participatory science, citizen science. The Policy of “B.P. Hasdeu” Municipal Library regarding open access, the Research Policy and the Regulation on the Organization and Operation of B.P. Hasdeu Municipal Library Repository supported the development of the concept and the realization of the electronic repository of the institutional memory - HAPeS.

Keywords: repository, HAPeS, open access, open science.

Pe măsură ce țările se confruntă cu accelerarea transformării digitale, ele întâmpină dificultăți ce țin de modul în care pot identifica și păstra documentele de patrimoniu. În ultimii ani comunicarea științifică produce schimbări de paradigmă: de la publicarea tradițională la crearea de arhive electronice deschise pentru comunitate. Un model de comunicare științifică îl reprezintă accesul liber la rezultatele cercetării prin crearea de repozitorii instituționale.

Pentru a se adapta la era digitală, Biblioteca Municipală „B. P. Hasdeu” și-a propus creșterea accesibilității colecțiilor sale. În 2021 biblioteca a setat următoarea prioritate instituțională – *Biblioteca Municipală „B.P. Hasdeu” – platformă de creare și utilizare a conținutului digital chișinăuian*. Aceasta a permis inițierea primelor documente strategice ale BM „B.P. Hasdeu”, care au reușit să stabilească biblioteca – cu o rețea extinsă de structuri (ex., filiale, secții), parteneri și utilizatori – să organizeze și să desfășoare cercetări, studii,

analize, utilizând cele mai inovative căi de difuzare a rezultatelor științifice și a cunoștințelor (instrumente digitale și tradiționale). În acest context, biblioteca s-a focusat pe aplicarea în practică a conceptului de *acces deschis*, *știința deschisă*, *știința participativă*, *știința cetățenilor*. Primele documente, printre care *Politica Bibliotecii Municipale „B.P. Hasdeu” privind accesul deschis*, *Politica de cercetare și Regulamentul de organizare și funcționare a Repozitoriului Bibliotecii Municipale „B.P. Hasdeu”*, au susținut dezvoltarea conceptului și realizarea repozitoriului electronic al memoriei instituționale – HAPes. Prin aprobarea multitudinii de politici, Biblioteca Municipală a acceptat și recunoscut importanța strategică a Accesului Deschis la informație; exprimă viziunea instituției privind beneficiile și impactul Accesului Deschis asupra comunității academice și își asumă angajamentul de a disemina cât mai larg posibil rezultatele activității științifice finanțate din fonduri publice și din proiecte colaborative pe baza principiilor Accesului Deschis.

O reușită strategică a Bibliotecii Municipale este ralierea la inițiativa privind Accesul Deschis prin organizarea mai multor ateliere, instruirii, inclusiv creionarea de documente, politici, toate orientându-ne spre dezvoltarea primului Repozitoriu instituțional în cadrul unei biblioteci publice – HAPes. Desigur, primul motiv pentru a înainta spre dezvoltarea arhivei electronice a fost soluționarea problemelor comunicării științifice: colectarea, diseminarea și stocarea tuturor publicațiilor Bibliotecii Municipale, începând cu anii '90 până în prezent. Lansarea în cadrul Săptămânii Creativității și Inovației reprezintă prima arhivă electronică deschisă, cumulativă, constituită și gestionată de Biblioteca Municipală „B.P. Hasdeu”, gata să acumuleze, să stocheze, să conserve și să disemineze rezultatele activității de cercetare și comunicare, în domeniul biblioteconomic și științei informării, din cadrul instituției noastre.

Pe parcursul anului 2021 HAPes s-a dezvoltat considerabil, deținând circa 285 de publicații: monografii, bibliografii, reviste, culegeri, materiale didactice, planuri și rapoarte, articole, prezentări, infografice, clipuri video etc., care reflectă diverse aspecte ale activității Bibliotecii Municipale, structurate în mai multe colecții tematice. Documentele publicate, reprezintă publicații atât în format digital (*born digital*), cât și digitizate prin contribuția și efortul conjugat al echipei de bibliotecari din cadrul instituției. Edițiile au fost scanate, prelucrate și convertite în fișiere .pdf și, ulterior, încărcate în repozitoriul instituțional HAPes.

Repozitoriul permite conservarea și asigurarea accesului operativ și eficient la conținuturile digitale ale producției editoriale instituționale, precum și creșterea vizibilității bibliotecii în spațiul global. Biblioteca Municipală a

reușit să conceptualizeze structura repozitoriului, evidențiind structura organizațională, dar și oferta produselor editoriale instituționale. Structura repozitoriului este constituită din comunități, subcomunități, colecții și subcolecții: *Cercetare bibliografică, Cercetare bibliologică, Cercetare biblioteconomică, Cercetare critico-literară, Cercetare de marketing, Cercetare statistică, Cercetare tematică „Chișinău”, Diverse (Politici, rapoarte, strategii, planuri, Revista „BiblioPolis”, Revista „Buletin Eminescu”, Studii de eminescologie, Studii de hasdeulogie, Studii necesități informaționale, culturale ale comunității, Studii servicii)*. Datorită tehnologiilor informaționale avansate, repozitoriul permite creșterea numărului de utilizatori cu abilități avansate de regăsire și furnizare a informației științifice, dar și impune necesitatea identificării unor noi mecanisme pentru reducerea barierelor de promovare, accesare și utilizare a informațiilor științifice pe suport digital create de Biblioteca Municipală „B.P. Hasdeu”.

Credem că bibliotecile vor rămâne mediatori de încredere. Acestea pot ajuta publicul și cercetătorii să navigheze prin colecții pentru a găsi informații. Având în vedere explozia recentă a dezinformării online, accesul la documente prin biblioteci, cu sprijinul bibliotecarilor instruiți, poate ajuta la verificarea autenticității și a calității sursei. Aceasta totodată înseamnă contribuția la creșterea gradului de conștientizare cu privire la patrimoniu. Astfel, crearea repozitoriului cu prisosință oferă un nou model de comunicare științifică, care poate avea un impact benefic asupra procesului de cercetare, poziționând instituția nu doar ca instituție educațională, dar și ca un important centru științific.

Referințe bibliografice:

1. Accesul la informație și dreptul de autor / Asociația Bibliotecarilor din Republica Moldova; colegiul redacțional: Olga Belei, Ludmila Costin, Natalia Goian [et al.] ; ediție îngrijită: Ludmila Costin, Mariana Harjevschi. – Chișinău: Centrul Educațional al UASM, 2010, p. 38-96. Disponibil: <http://abrm.hasdeu.md/wp-content/uploads/2016/09/Public01a.pdf> (Accesat 14.06.2022).
2. ȚURCAN, Nelly. Accesul la resursele informaționale științifice în bibliotecile din Republica Moldova. In: *BiblioPolis*. 2011. Vol. 41, nr. 4, p. 17-25. Disponibil: <http://ojs.hasdeu.md/index.php/bibliopolis/article/view/207> (Accesat 14.06.2022).
3. ȚURCAN, Nelly. Noi roluri pentru schimbare: consecințele accesului deschis pentru biblioteci. In: *BiblioScientia*. 2011, nr. 6, p. 5-19.

Disponibil: https://ibn.idsi.md/ro/vizualizare_articol/16720 (Accesat 14.06.2022).

Date despre autor:

Mariana Harjevschi, doctor în științe ale comunicării, Biblioteca Municipală „B. P. Hasdeu”, Chișinău, Republica Moldova.

E-mail: m.harjevschi@gmail.com

BIBLIOGRAFIA CREATOARE DE PATRIMONIU

<https://doi.org/10.52603/sc21.21>

Lidia KULIKOVSKI,
Biblioteca Municipală „B. P. Hasdeu”

Bibliography creates heritage

"The bibliographic paradigm is not, as it was considered for a while, neither exclusively quantitative, nor exclusively technical, nor exclusively technological, nor obviously traditionalist" (prof. Ion Stoica). A culture without bibliographic tools and without a current bibliographic exercise remains blind and bereft, both in the face of the past and in the face of the future. Bibliography organizes information from any field, on any subject or about any personality. Herder, referring to the spiritual specificity of historical epochs, asserted that they are composed of individualities and which, like epochs, must be examined and judged by reference to their specific "essence and aims". We refer to our era, and "B.P. Hasdeu" Municipal Library, engaged civically, culturally and scientifically, practices the bibliographic tool and principle in its research activity.

"B.P. Hasdeu" Municipal Library has a rich experience in bibliographic research. It has passed, since the 90s, from the recommended bibliography (bibliographic lists, bibliographic journals, bulletins of new entries) to scientific bibliographies - thematic, selective, biobibliographies, bibliographic monographs, critical, analytical, historical, current, retrospective, branch, etc.

Keywords: "B.P. Hasdeu" Municipal Library, bibliography, heritage, categories, types of bibliographies, quality of bibliographies.

În 30 de ani a publicat 229 de bibliografii – tematice, dedicate personalităților, domeniilor cunoașterii și de alte tipuri, șlefuiind continuu abilitățile de cercetare, metodologiile, abordările, valorificând trecutul bibliografic și teaurizând prezentul.

Cercetarea bibliografică la Biblioteca Municipală a fost apreciată de mari bibliologi din România ca dr. Gheorghe Buluță, prof. univ. Ion Stoica, acad. Gabriel Ștrempel, profesor Zamfira Mihail ș.a. Referitor la lucrările noastre scriitorul dr. Iurie Colesnic scria: „...lucrările bibliografice sunt de fapt acel răboj din care comunitatea va desprinde adevărul despre vremurile, oamenii, faptele noastre”.

Am clasificat volumele bibliografice ale BM în câteva categorii: *Lucrări recuperatorii* includ lucrări bibliografice publicate sub stăpânire rusă sau la începutul perioadei interbelice, lucrări care nu au mai fost reeditate dar care

exprimă epoci. Scopul nostru a fost de a reînscris în circulația valorilor culturale actualizându-le. Exemplific cu doar cu trei surse care au fost deschizătoare de colecție Bibliografie Basarabiana instituită în 1992:

David, Alexandru. *Tipăriturile românești în Basarabia sub stăpânirea rusă (1812-1918)*; Draganov G. Басарабиана: Ученая, литературная и художественная Бессарабия: Алфавитный библиотечный указатель; Могилянський, Николай Кириллович. Материалы для указателя литературы по Бессарабии: Список книг и статей, относящихся к Бессарабии из библиотеки Н.К. Могилянского.

Altă categorie *Lucrări de valorificare a trecutului* reunește volumele BM referitoare la istoria bibliotecii, a orașului Chișinău, a proceselor culturale din vremuri trecute etc.: *Bibliografia Municipiului Chișinău: 1995*, primul volum, apărut în colecția *Scrieri despre Chișinău*. Până în prezent am ajuns la anul 2012. Lucrările rămân ca niște cardiograme a vieții spirituale ale capitalei noastre. Până când sunt bibliografii retrospective dar într-un ritm alert, pe care ni l-am asumat, dorim să ajungem la anul 2022 transformând Bibliografia Chișinăului în bibliografie curentă. Astfel trecând-o în categoria *Lucrări de tezaurizare a prezentului*.

Rămânem cu exemple încă în valorificarea trecutului: A.S. Pușkin și Basarabia; *Biblioteca Municipală „B.P. Hasdeu” : 125 ani de activitate : Bibliografie; Presa basarabeana de la începuturi până în anul 1957 : Catalog ; Dimitrie Cantemir – una dintre ieroglifele hieratice ale alfabetului universal al culturii: Bibliografie; Biblioteca Municipală „B.P. Hasdeu” în presă : (2002-2006); Duiliu Zamfirescu – Diptic bibliografic; Moștenirea literar-spirituală a dinastiei de cărturari Hâjdău-Hasdeu în bibliotecile chișinăuiene : Catalog-bibliografie; Decusară-Boțșan, Crina. Iulia Hasdeu; Украинці в культурі Молдови : Тематична бібліографія; Biblioteca Municipală „B.P. Hasdeu” în presa anilor 2007-2011 : Bibliografie; Chișinăul în pictură : (peisaje, portrete): Catalog-bibliografie; Revista *BiblioPolis*. Bibliografie (2002-2012); Tutun, Irina. *50 de ani de învățământ biblioteconomic în Republica Moldova : Studiu bibliografic; Liviu Rebreanu – creator de destine : Catalog-bibliografie; Doctori în drept din Republica Moldova: 1959-2011: Dicționar enciclopedic; Ungureanu, Larisa. Chișinăul în filme : Studiu filmografic.**

A treia categorie *Lucrări de tezaurizare a prezentului* cuprinde lucrări le bibliografice ale personalităților din diverse domenii ale cunoașterii: Biobibliografii, Monografii bibliografice, bibliografii critice etc.

Cărtărescu spune undeva, citez din memorie: „Trăim într-o lume uriașă, care ne-a precedat și care ne va supraviețui. Singurele lucruri pe care noi i le

putem adăuga sunt gândurile noastre despre ea”. Noi, ca instituție, adăugăm fapte... care se transformă în capsule de memorie – bibliografiile personalităților din domeniul literar, cultural sau tematice.

O bibliografie a unei personalități este un bilanț al vieții și creației sale – demonstrează ce a făcut, la o lectură atentă răspunde și la cum a făcut, sintetizează un bilanț al percepției comunități a personalității respective... demonstrează cum și ce au apreciat alții despre el, ce loc îi atribuie comunitatea în viața ei... exprimă, cum zicea Herder, „Pretutindenii formele vieții colective (tot J.G. Herder) răspund unor nevoi particulare, în care își găsește expresia spiritul uman al unui popor, al unei epoci istorice...” prin exercițiul bibliografic BM conservă expresia spiritului uman.

O biobibliografie este o istorie personală scrisă de alții și, odată tipărită, devine o filă a istoriei colective a unui domeniu, a unei localități, a unei țări. Herder, referindu-se la specificul spiritual al epocilor istorice, afirma că ele sunt compuse din individualități și care, ca și epocile, trebuie să fie examinate și valorificate prin raportare la „esența și scopurile” lor specifice. Acest rol îl au biobibliografiile. Suntem îndreptățiți să conservăm acest spirit uman al epocii noastre, mai ales când lucrăm împreună cu protagonistul pe care-l orientăm prin structură să-și dezvăluie tot ce are mai bun.

Noi ne referim la epoca noastră, iar Biblioteca Municipală „B.P. Hasdeu”, angajată civic, cultural și științific, practică instrumentul și principiul bibliografic în activitatea de cercetare. În 30 de ani am elaborat peste de bibliografii – tematice, biobibliografice și alte tipuri, șlefuiind continuu abilitățile de cercetare, metodologiile, abordările, valorificând trecutul bibliografic și teaurizând prezentul.

Exercițiul bibliografic la Hasdeu a început dintr-o colaborare cu editorul Iurie Colesnic.

Am păstrat acest aspect coroborativ în elaborarea bibliografiilor și am editat mai multe volume cu alte biblioteci – Județeană Vrancea, Focșani; Județeană Bistrița, cu Muzeul memorial al dinastiei Hasdeu, cu hasdeologi, Catedra de Biblioteconomie, scriitorii din RM și România. De fapt, orice cercetare cazul biobibliografiilor, monografiilor bibliografice are la bază o conlucrare strânsă cu protagonistul în cazul că este contemporan cu noi.

Încă un aspect referitor la crearea memoriei, patrimoniului în bibliografii sunt lucrările consacrate cercetătorului Ion Dron, scriitorii Anatol Codru, Ion Vatamanu, Ion Proca, Vlad Pohilă, Nicolae Dabija, Serafim Saca, Ion Ciocanu, Vladimir Curbet, Nicolae Dabija ș.a. Încet ceea ce se referea la teaurizarea prezentului se deplasează lin la valorificarea trecutului

Tuturor celor care au colaborat cu noi în cercetarea bibliografică le-am educat dragostea pentru acest gen de cercetare exemplul pot servi Nicolae Dabija și Nicolae Mățaș.

O bibliografie este o oglindă și oglindire a personalității bibliografiate... care ne permite s-o vedem, s-o cunoaștem fără a fi prezent. Are bibliografia o magie ce îi fascinează pe toți care trec împreună cu noi în procesul de constituire a portretului său bibliografic.

În ultimii 30 de ani dimensiunea bibliografică a BM a evoluat spectaculos, demonstrând o dezvoltare ascendentă prin diversitatea / multitudinea tipurilor practicate.

Cercetarea bibliografică la Biblioteca Municipală a fost apreciată de mari bibliologi din țară și din România. Au publicat recenzii la lucrările BM recunoscuți critici literari, academicieni, profesori universitari, bibliotecari, scriitori, ziariști, cititori. Bibliografia atestă recenzii semnate de acad. Mihai Cimpoi, acad., prof. univ. Mihail Dolgan, criticul literar Tudor Palladi (Chișinău), prof. univ. dr. Ion Stoica (recunoscut cercetător bibliolog, director al BCU (București), dr. hab. Nelly Țurcan, dr. conf. Natalia Goian (Chișinău, USM), cercetătorul, scriitorul și criticul literar, dr. Ion Ciocanu, recunoscutul cercetător bibliolog, dr. Gheorghe Buluță (București); dr. Alexei Rău, director BNRM, cercetătorul Vasile Malanețchi, cercetătorul hasdeulog Pavel Balmuș, istoricul, dr. Ion Constantin (București), Emil Vasilescu, redactor-șef la revista „Biblioteca” (București), Ildikó Bán (BCU, Cluj-Napoca), cercetătorul, scriitorul, dr. Ioan Adam (Focșani), cercetătoarea, prof. univ. dr. Zamfira Mihail (București), prof. univ. dr. Dinu Ursu (Odessa), Constantin Iordan (Constanța); cercetătoarea Iulia Mărgărit (București), conf. univ. Marian Petcu (București). Recenziile publicate de oameni ai științei ne încurajau și ne motivau să fim și mai buni. În recenziile lor frecvent întâlnim expresiile: *carte model, bibliografie model, poate servi ca model pentru alte biblioteci, impresionantul dvs. catalog, excepționala lucrare, ați produs o mare bucurie în comunitatea științifică din București...*

Premiile obținute la diferite concursuri, locale și internaționale, sunt dovezi de recunoaștere a acestei capacități profesionale și un stimul puternic pentru a menține echipa de bibliografii într-un continuu proces de creare de conținut. Pentru lucrările bibliografice Biblioteca Municipală a obținut 80 de premii ABRM, *Concursul pentru cele mai reușite lucrări în domeniul biblioteconomiei*. Lucrările BM au fost și pe podiumul Saloanelor de carte: *Premiul Sinteze*, *Premiul Cartea de specialitate* și *Premiul Cea mai originală publicație în domeniul bibliologiei*. Bibliografia *A.S. Pușkin în Basarabia* a fost

gratificată cu Medalia Omagială *A.S. Puşkin – 200* (Rusia), iar două lucrări excelente au obținut *Premiul Ion Madan* al Ministerului Culturii.

Calitatea lucrărilor se măsoară și prin recenziile pe care le-am menționat mai sus, dar și prin consemnările, impresiile, notele, prezentările – toate ce s-au scris despre acestea. Bibliotecarii au scris și publicat 146 de materiale din cele 327 înregistrate. Celelalte sunt scrise de cititori, ziariști și, iarăși, oameni de știință, specialiști în biblioteconomie, prieteni și urmăritori ai activității BM.

Referitor la lucrările noastre scriitorul dr. Iurie Colesnic scria: „...lucrările bibliografice sunt de fapt acel răboj din care comunitatea v-a desprinde adevărul despre vremurile, oamenii, faptele noastre”.

Pe urmele noastre calcă/ Nu umbra,/ Ținându-ne de mâini, umblă/ faptele noastre (Iurie Colesnic).

Date despre autor:

Lidia Kulikovski, doctor, conferențiar universitar, Biblioteca Municipală „B.P. Hasdeu”, Chișinău, Republica Moldova.

E-mail: kulikovski.hasdeu@gmail.com

DIGITIZAREA ȘI PREZERVAREA MATERIALULUI ARHIVISTIC PRIVIND EVOLUȚIA ISTORICĂ ȘI CULTURALĂ A EVREILOR DIN BASARABIA¹

<https://doi.org/10.52603/sc21.22>

Mariana COCIERU

Institutul de Filologie Română „Bogdan Petriceicu-Hasdeu”,
Biblioteca Evreiască „Itzik Mangher”

Digitization and preservation of archival material on the historical and cultural evolution of jews in Bessarabia

In the present paper, the author refers to the importance of applying measures to safeguard the cultural heritage of the Jewish community in Bessarabia, to the good practices achieved in this field, as well as to the advantages and disadvantages of information technology on capitalizing cultural memory artifacts. Digitization has been a priority for cultural heritage institutions around the world for more than 15 years. Lately, this technological process has also become an opportunity for the „Itzik Mangher” Jewish Library. The impact is major as since the last decade of the previous century, this institution has been meant to gather and preserve the cultural memory of the Jewish people living on the territory of the Republic of Moldova; to educate the younger generation in the spirit of forming a clear vision of the historical and literary heritage of the Jews within the general history of this European region; to permanently develop the museum collections of the library and to set up a Museum-Cognitive Bibliological Complex of Literature and Culture of the Jews of Moldova.

Keywords: digitization and conservation technologies, information transfer, safeguarding, cultural heritage, archival units, museum collections.

Repere preparative istorice. Dezvoltarea Societății Informaționale are loc în corespundere cu intensificarea cantitativă și calitativă a conținutului digital, care în mod firesc se angajează a fi disponibil și în sfera virtuală. Principalii actori care gestionează valorosul fond de patrimoniu cultural material și imaterial sunt bibliotecile, arhivele și muzeele. Misiunea acestor instituții constă în punerea la dispoziția actualului utilizator, dar și în perspectivă, celor de viitor, a întregului fond documentar, atât pentru satisfacerea necesităților informaționale de astăzi, dar și de preservare pentru a

¹ **Notă:** Articolul a fost realizat în cadrul proiectului de cercetare 20.80009.1606.03 *Contexte socioculturale autohtone și interconexiuni europene în creația populară și cultă din Basarabia (sec. XIX până în prezent)*, finanțat de Agenția Națională pentru Cercetare și Dezvoltare a Republicii Moldova.

fi accesibil și posterității. În cheia acestor obiective se înscrie și misiunea Bibliotecii Evreiești Centru Cultural „Itzik Mangher”. Cu o istorie de trei decenii, această instituție a stat la baza reconsiderării rolului cărții și al altor unități infodocumentare în mișcarea de renaștere națională și de punere în valoare a memoriei culturale a poporului evreiesc și de percepere a importanței acesteia la perpetuarea vieții culturale a Republicii Moldova.

Un sumar parcurs al istoriei minorității evreiești din Basarabia dezvăluie numeroase evenimente legate de soarta dificilă a acestei popor, apreciat din perspectivă imagologică pozitivă ca fiind de o „intelență notorie”, „instruit”, „elegant”, „buni familisti”, „solidari între ei” (Andrei Oişteanu în lucrarea *Imaginea evreului în cultura română*), dar și „popor al Cărții” (Geraldine Brooks în romanul *Poporul cărții*, și autorii Fania Oz-Salzberger, Amos Oz în volumul de eseuri *Evreii și cuvintele*) etc. Potrivit celor din urmă, „poporul evreu e un popor al Cărții. Atâta timp cât poporul a știut să aibă grijă de Carte, și Cartea s-a îngrijit la rândul ei de el. Ei bine, totul se datorează, spune vocea comună a autorilor, modelului cultural evreiesc și continuității sale. Cultura evreiască este construită pe o structură unică, de neclintit: relația părinte-copil, profesor-elev”, iar „în virtutea acestei tradiții cărțurărești, dintotdeauna copilul evreu a studiat, a învățat, a trebuit să meargă la școală”². Nu vom analiza aici stereotipurile evreilor, întrucât nu reprezintă tema acestui studiu, ci ne vom referi la contribuția acestei minorități naționale la colectarea, consemnarea și conservarea memoriei culturale, ca practică iminentă de prezervare identitară.

Funcționarea bibliotecilor evreiești pe teritoriul Basarabiei începe încă în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, în perioada când spațiul dintre Prut și Nistru era sub dominație țaristă. Apariția acestor biblioteci s-a datorat constituirii în majoritatea județelor a societăților, ligilor și asociațiilor culturale evreiești. Bunăoară, în orașul Soroca a fost înființată o bibliotecă publică evreiască, în cadrul căreia a fost deschisă și Societatea evreiască a iubitorilor de literatură și artă „Yiddish Kunst” („Arta evreiască”). Potrivit istoricului Ștefan Ciobanu, în aceeași perioadă, la Chișinău, sunt edificate: Sinagoga, spitalul evreiesc, Instituția evreiască religioasă de învățământ, „Talmud Torah” (școala confesională de băieți), alte instituții culturale și de binefacere, care apar cu permisiunea rabinului Haim Cernovitzer³. O altă sursă infodocumentară menționează că în 1838 la Chișinău funcționa Școala Evreiască de Stat cu predare în

² Cătălin Chiru. *Evreii și cuvintele (Fania Oz-Salzberger, Amos Oz)*. 2019. Disponibil: http://catalinchiru.ro/evreii-si-cuvintele/?fbclid=IwAR2U8Y6YvuC_21OezdRv6Bwxr-jKVyvdlSDgDVZ-ELNMP3yo577_UOLYMiQ (accesat 04.05.2022).

³ Ștefan Ciobanu. *Basarabia*. Chișinău: Universitas, 1993.

două nivele: a) primul nivel – un curs de doi ani de învățământ primar (învățământul corespundea celui din școlile parohiale, cu profesori de etnie evreiască); b) al doilea nivel – cu profil real (predarea corespundea celei din școlile generale din județe, cu profesori creștini)⁴. Trebuie să menționăm că în perioada țaristă în multe din orașele Basarabiei funcționau, mai ales, bibliotecile personale/private. Cu toate acestea, au fost deschise și biblioteci publice, bunăoară, în anul 1907, la Lipcani, a fost înființată Biblioteca Publică „Iehuda Steinberg”, cu un fond de carte de câteva mii în limbile idiș, ebraică și rusă.

Perioada interbelică înregistrează o revigorare a vieții culturale evreiești: au fost deschise noi școli, biblioteci, asociații culturale și au fost publicate numeroase ziare în limba idiș. În fond, fiecare ligă culturală, instituție școlară sau spital, destinate etniei evreiești, avea câte o bibliotecă de literatură evreiască. Astfel de biblioteci au funcționat în multe localități ale Basarabiei, acolo unde existau comunități de etnie evreiască: Lipcani; Edineț; Soroca, administrată de E. Toporovskaia; în localitatea Dumbrăveni, jud. Soroca; Leova; localitatea Hâncești, administrată de farmacistul Nudelman; localitatea Tatarbunar, administrată de doctorului A. Merener; Orhei; Bender; Bălți; Ismail; Akkerman; Hotin; în orașul Chișinău, funcționa o bibliotecă bine dotată pe lângă Școala evreiască profesională pentru fete nr. 1 etc.

În perioada de la 28 iunie 1940 până în iunie 1941, toate asociațiile și societățile culturale evreiești au fost desființate, continuând să activeze doar școlile cu predare în idiș, Teatrul Evreiesc de la Chișinău, publicația periodică „Basaraber stern” („Steaua basarabească”) și emisiunile radio. După aceasta au început deportările în masă atât ale populației băștinașe a Basarabiei, cât și ale evreilor.

În perioada sovietică nu au existat nici un fel de biblioteci evreiești, viața culturală și spirituală a țării cunoscând o revigorare abia la sfârșitul anilor 80 ai secolului trecut, prin înființarea în aprilie 1989 a Societății Republicane de Cultură Evreiască (a cărei succesoare actuală e Comunitatea Evreiască din Republica Moldova, care reunește toate comunitățile și organizațiile evreiești ale Republicii Moldova, inclusiv comunitățile regionale din Bălți, Orhei, Soroca, Bender, Tiraspol, Grigoriopol, Dubăsari, Râbnita). De bun augur pentru această mișcare de renaștere culturală a servit Decretul Președintelui Republicii Moldova Mircea Snegur „Cu privire la măsurile pentru asigurarea dezvoltării culturii naționale evreiești și satisfacția nevoilor populației evreiești din Republica Moldova” din 12 august 1991. Potrivit acestui decret, la începutul

⁴ World ort. *Электронная еврейская энциклопедия. Казённые еврейские училища*. 1988. Disponibil: <http://www.eleven.co.il/article/11921> (accesat 04.05.2022).

anilor 90 ai secolului trecut, au fost încurajate inițiativele de constituire a: Catedrei de iudaică la Universitatea de Stat din Moldova, a instituțiilor evreiești de învățământ general, a emisiunilor în limba ebraică la Radioteleviziunea Națională etc. În acest fel au fost întreprinse măsuri concrete de consolidare a terenului pentru apariția noilor organizații evreiești.

În aceeași ordine de idei se înscrie și reorganizarea în 1991 a Filialei pentru tineret a Bibliotecii orașenești „Bogdan Petriceicu-Hasdeu” în prima bibliotecă evreiască cu numele scriitorului de etnie evreiască, născut la Cernăuți, Itzik Mangher. În 1998 aceasta obține statut de Centru Cultural.

Nu ne vom referi la toți factorii care au contribuit la luarea deciziei de înființare a respectivei subdiviziuni din rețeaua Bibliotecii Municipale „B.P. Hasdeu”, ci doar la câțiva pași pe care i-a avut de întreprins biblioteca pentru a deveni ceea ce este astăzi.

Prima sarcină a constat în achiziționarea literaturii necesare: cărți, ziare, reviste în limbile ebraică, idiș, rusă, română și, în măsura posibilităților, în toate limbile europene disponibile pentru cititorii de diferite vârste. La început fondul bibliotecii nu dispunea aproape deloc de cărți evreiești. Pentru achiziționarea unui fond de carte a fost necesară o muncă foarte grea. Cu toate acestea, grație spiritul comunitar al evreilor de la Chișinău, au fost donate materiale infodocumentare care s-au păstrat în colecțiile personale. Astfel, în fondul de carte în limba idiș au apărut volume semnate de Mendele Mocher Sforim, Isaac Leib (Yitskhok Leybush) Peretz, Sholem Aleichem (Shalom Rabinovitz), Judah Leib Gordon, Peretz Davidovich Markish, Note Lurye (Lurie), David (Dovid) Bergelson, Der Nister, Itzik Feffer (Itsik Fefer), Ovsei (Shike) Driz. De asemenea, s-a reușit îmbogățirea fondului de carte cu volume semnate de scriitorii evrei născuți în Basarabia: Idl Melamed (Yisroel Vaynshteyn, 1891-1941), Eliezer Steinbarg (Shtaynbarg) (1880-1932), Yehuda (Idl) Steinberg (Shteinberg) (1863-1907), Leiser Grinberg (1896-1977), Mikhail Kaufman (1881-1946), Yankev Shternberg (Jacob Sternberg) (1890-1973), Moisei (Moses/ Moyshe) Altman (1890-1981), Ihil (Yechiel) Shraibman (1913-2005) și mulți alții. Fondurile de carte erau completate prin diferite căi, fie prin intermediul departamentului de achiziții al Bibliotecii Municipale „B.P. Hasdeu”, fie prin Editura „Hasefer” din București, parte componentă a Centrului Iudaic de Editură și Publicistică, înființat de către Federația Comunităților Evreiești din România, prezidată de deputatul dr. Aurel Vainer. De asemenea, un rol important l-a avut abonarea la ziarul „Realitatea evreiască” din România etc., dar și conlucrarea cu Organizația Evreiască de Caritate

„Joint” (American Jewish Joint Distribution Committee), Comunitatea Evreiască din Republica Moldova și Centrul Cultural Evreiesc KEDEM.

Colecția cu conținut audiovizual. Odată cu înființarea bibliotecii începe și constituirea fondului video și fotografic, prin concursul bibliotecarilor, care au început să-și înregistreze întreaga suită de servicii pe care le pune la dispoziție utilizatorilor. Practica aceasta a devenit deja una obișnuită, întrucât deja multe instituții își alcătuiesc propriile colecții din materiale obținute pe plan local (filme, videocasete, înregistrări sonore, fie istorii orale, fie muzică). Se cer doar condiții potrivite pentru prezervare și respectarea drepturilor de autor în cazul punerii în acces liber.

Analizând colecția de materiale audiovizuale deținute de Biblioteca Evreiască „Itzik Mangher”, constatăm că cea mai veche înregistrare video din fondul de casete audiovizuale datează din anul 1992 (festivalul Klesfest – desfășurat la München), iar cea mai recentă – 2007 (Spectacolul „Și dragoste necondiționată” în cadrul Centrului Cultural Evreiesc KEDEM/ «Кишиневский Единый Дом Евреев Молдовы»). Colecția dispune de aproape 200 de casete video, cu un volum ce variază între 2 și 4 ore de înregistrare. De asemenea, materialul analogic cuprinde în medie câte 3-4 evenimente înregistrate audiovizual. Materialele au fost realizate atât de cameramani profesioniști, cât și de personalul bibliotecii. Evident, luând în calcul acest aspect, putem să ne referim și la calitatea înregistrărilor care variază de la caz la caz. Cu toate acestea, nu putem nega aspectul documentar al acestor consemnări audiovizuale, întrucât este unul esențial. Reflectând asupra acestui aspect și tratând lucrurile în paralel, trebuie să menționăm ca același lucru se întâmplă și în cercetarea etnologică de teren: „Odată cu nașterea televiziunii și impunerea stilului acesteia de a trata realitatea, înregistrările video s-au plasat pe o altă direcție beneficiind totodată de progresul tehnic (de neimaginat în urmă cu șaptezeci de ani), care asigură accesibilitatea celor mai mulți cercetători la instrumentele ce se dovedesc cele mai potrivite pentru studiul etnologic și antropologic”⁵, mai ales din perspectiva antropologiei audiovizuale.

Datorită evoluției echipamentelor de reproducere a înregistrărilor video și din cauza situației precare a tuturor arhivelor de materiale analogice, este firesc să apară necesitatea prezervării acestui fond într-un format nou, care să devină accesibil unui public mai larg decât celui constituit din bibliotecarii înșiși. Iar dacă ne referim la materialul analogic audiovizual, necesitatea devine

⁵ Narcisa Știuca. *Cercetarea etnologică de teren, astăzi* (curs). București: Editura Universității, 2007, p. 73. Disponibil: <http://cimec.ro/Etnografie/Stiuca-Cercetarea-etnologica-de-teren-curs.pdf> (accesat 04.05.2022).

și mai stringentă. Actualmente, achiziționarea resurselor tehnice care să permită reproducerea înregistrărilor audiovizuale a devenit foarte dificilă din cauza că acestea sau nu se găsesc, sau nu se mai produc în genere. Se recurge în acest caz la piața de achiziție a bunurilor deja utilizate sau la împrumutul temporar al echipamentului de la persoane particulare.

Descrierea colecției. Colecția de materiale audiovizuale stocate în Biblioteca Evreiască „Itzik Mangher” cuprinde înregistrări ale diverselor evenimente culturale, sociale, profesionale, educaționale și de divertisment, emisiuni cu tematică evreiască. Chiar din primii ani de activitate, biblioteca și-a trasat direcțiile principale, implementând diverse programe și proiecte culturale, sociale, educaționale. Un rol semnificativ l-a avut și schimbarea statutului acesteia în centru cultural și în acest fel diversificarea evenimentelor prestate publicului larg. O activitate prodigioasă l-a avut funcționarea „Centrului Idiș”, condus de o personalitate notorie pentru cultura evreiască – scriitorul cu renume mondial Ihil Shraibman. Au fost organizate numeroase serate literare, întâlniri cu scriitori, saloane muzicale, săptămâni ale limbii idiș, audiții de casete audio și proiecții de filme. În componența centrului activau scriitori, muzicanți, cercetători ai Academiei de Științe a Moldovei.

Câteva materiale elucidează activitatea Ansamblului de dans evreiesc „Lilah”, condus de Sonia Nutov (mai târziu, ansamblul a fost redenumit în „Macor”); a Ansamblului vocal-instrumental „Nehama”, condus de Oleg Milștein, compozitor, aranjor, muzician de estradă, membru al Uniunii Compozitorilor din Moldova, și de interpretul de cântece idiș Igor Milștein. În aceeași perioadă au început și programele „Ora poveștilor” («Час рассказы»), condusă de Natalia Poteomkin, Olga Kulicițka, „Sipețelul poveștilor” («Сундучок сказок») și „Roș Hodeș” („Începutul lunii”), coordonat de Olga Sivac, care au devenit o parte importantă a activității bibliotecii prin utilizarea metodelor informale de instruire a copiilor și adulților privind elementele de bază ale tradiției și filozofiei evreiești.

În materialul înregistrat sunt reflectate și programele sociale destinate generației în vârstă. Astfel, avem posibilitatea să urmărim ședințele „Clubului seniorilor” (1991-1997) și ale „Asociației veteranilor de război”. O multitudine de activități destinate tinerei generații erau desfășurate în cadrul taberelor de vară de creație pentru copii (1994-2020), coordonate de Ana Bațmanova și Olga Sivac. Activitățile cuprindeau cursuri de limbă ebraică și floristică, tehnici de modelare în plastilină și argilă, studierea tradițiilor poporului evreu, confecționarea păpușilor și studierea dansurilor populare evreiești, cusutul

jucăriilor moi și ore de artă plastică. Aceste lucrări ale copiilor, precum și un număr mare de materiale foto și video sunt stocate în arhiva bibliotecii.

Un ciclu de evenimente era organizat și continuă să se organizeze cu ocazia desfășurării Zilelor Culturii Evreiești și a Festivalului Cărții Evreiești: întâlniri cu scriitori și artiști, prezentări de cărți, cursuri interactive, masterclassuri, prelegeri educative, mese rotunde, discuții, lecturi de teatru, proiecții de filme, maratonuri de lectură în familie.

Numeroase materiale audiovizuale elucidează activitatea Ansamblului Vocal „Halom”, condus de Natalia Barabașikov, având în repertoriu piese muzicale în idiș din ciclul muzical-poetic „Cântece ale eroilor cărților preferate” și „Aleph-Bet” („Alfabetul ebraic”), și desigur lucrări semnate de compozitoarea Zlata Tkaci. De asemenea, putem viziona și concertele pe care le-au avut membrii colectivului „Halom” în turneele din Republica Moldova și de peste hotare: Polonia, Germania, România, Ucraina etc.

Impresionante sunt și înregistrările Ansamblului „Freighish”, sub conducerea lui Vladimir Goihman – considerat „ultimul violonist klezmer” de către crainicul Alexander Stupnikov, realizatorul emisiunii «Сегодня в Израиле», în cadrul Festivalului Internațional de Muzică Klezmer «Бессарабер Лид» („Rapsodul Basarabean”). Arhiva înregistrărilor ansamblului e dovada unei enorme munci creative – concerte susținute atât la sărbătorile Comunității Evreiești din Republica Moldova, cât și în cadrul turneelor în România, Bulgaria, Belarus, Polonia, Ucraina, Rusia. Menționăm și prestața deosebită a interpreților de muzică evreiască: Vladimir Goihman, Angela Pichut, Alla Deresco, Slava Farber, Eugeny Krasovsky, Efim Chorny, Natalia Kotov, Susan Ghergus, Sergo Benghelisdorf, Mihail Zaitsev, Natalia Negruța, Serghy Sharov, Oleg Baltaga, Alexandr Negruța ș.a.

Un repertoriu vast de producții coregrafice putem viziona consultând materialele înregistrate ale Ansamblului de dans evreiesc „Macor”, condus de maestrul de balet Elena Gusev, Evghenia Kabușkin și coregrafii Valentina Zagorski și Gala Sulimova, în cadrul spectacolelor tematice, ca «Поминальная молитва» („Rugăciunea de pomenire”), spectacol susținut în colaborare cu Teatrul Dramatic Rus de Stat „Anton Cehov”, și a emisiunilor televizate.

De asemenea, surprindem imagini ale activității atelierelor de meșteșuguri: Atelierul „Ceramica”, condus de meșterul popular Iacob Piker; Atelierul de pictură, condus de artistul plastic Efimia Lepădatu; Atelierul „Origami”, gestionat de Olga Șibaeva, Atelierul de macrameu, condus de Elizaveta Kravcenko, Atelierul de confecționare a păpușilor din material textil,

condus de F. Griberg și L. Popa-Certan, Atelierul „Batic”, condus de I. Murea, A. Uvarov etc.

Trebuie să remarcăm și programele de instruire destinate tinerei generații, așa cum sunt orele de engleză distractivă împreună cu Elena Caț, orele de canto și joc împreună cu Alla Deresco și Elena Meergus, orele de informatică, de șah, de tenis de masă, de engleză colocvială avansată, de studiere a limbilor idiș și ebraică.

Valoroase sunt și proiectele muzicale implementate de bibliotecă: Clubul Cantautorilor „Amicul meu, chitara” («Товарищ гитара»), sub îndrumarea lui Iulian Kirkin; Teatrul cântecului evreiesc, condus de Efim Chorny; Clubul de creativitate muzicală și poetică „Neșama”, coordonat de Galina Finkel și Alla Deresco, Salonul muzical coordonat de Alla Deresco și muzicologul Zinovie Stolear). Proiectele aveau scopul de a lua în discuție istoria muzicală a evreilor din Moldova și din afara ei, să descopere nume uitate din cultura muzicală evreiască; să sporească interesul publicului pentru tradițiile evreiești, precum și pentru cultura muzicală a Israelului.

Principalele direcții ale ședințelor salonului muzical au fost: popularizarea culturii muzicale mondiale; cunoașterea lucrărilor compozitorilor, interpreților și muzicologilor, dirijorilor Republicii Moldova – Zlata Tkaci, Efim Chorny, Pavel Rivilis, Sergo Bengelisdorf, Zinovie Stolear, Efim Bogdanovsky, Vasile Zagorsky, Boris Dubossarsky, Oleg Negruța, Alexei Stârcea, Ludmila Vaverko, Efim Tkaci, Sergei Varsanov, Mark Loznik, Oxana Kodes și mulți alții; desfășurarea întâlnirilor de creație cu interpreții și colectivele artistice din Moldova, Israel și alte țări; vizionarea de programe video ale operelor clasice, baletе și concerte cu participarea unor artiști celebri, stocate în fondurile bibliotecii și în colecțiile video private; utilizarea materialelor audio și a cărților; implicarea tinerilor și a elevilor liceelor de muzică, studenților Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice și ai Colegiului de Muzică „Ștefan Neaga” la lucrările salonului; promovarea salonului în mass-media.

Importante pentru cunoașterea patrimoniului cultural sunt materialele înregistrate cu ocazia celebrării sărbătorilor tradiționale evreiești „Roș ha-Șana”, „Sukkot”, „Hanuka”, „Tu Bișvat”, „Purim”, „Pesach”, „Șavuot”, „Șabat”, „Roș Hodeș” etc.

Programele de instruire biblioteconomică de asemenea și-au găsit reflectare în arhiva Bibliotecii „Itzik Mangher”, între care menționăm: seminarele de specialitate biblioteconomică, Conferința (psihologică) „Școala pentru părinți”, trainingurile de psihologie, seminarele instructiv-practice în

domeniul muzical, seminarele bibliotecilor pentru copii, atelierile de studiere a dansurilor evreiești etc.

Diversitatea programelor culturale, educative, sociale poate fi observată și în înregistrările audiovizuale ale proiectelor: Studioul de instruire preșcolară „Țipor”; Clubul șahmatiştilor; Clubul tinerilor «Керен»; Clubul odesiților din Chișinău, prezidat de Olga Kuțov și coordonat de Alla Deresco; Clubul „Diaspora”, condus de Vladimir Anikin; Clubul de consiliere psihologică, condus de Tatiana Dehteari; Clubul literar-muzical „Топораşii de miercuri” («Фиалки по средам»), condus de E. Rojco; Centrul de zi „HĂSĂD”; „Lumea cărții evreiești” («Мир еврейской книги»); Clubul pasionaților de astrologie; Studioul „Pantomima”; Studioul pentru învățământul preșcolar; Teatrul muzical-dramatic pentru copii „Gheshron”; condus de actrița de teatru Vera Ponomarev și supravegheat de celebrul regizor Ilia Șaț; Studioul dramatic „Arlechin”, condus de Irina Volcova și Dmitrie Perev.

De asemenea, prezintă interes și lansările ziarelor Bibliotecii „Itzik Mangher” *Радуга* și *Кохавим*, ale recentelor apariții editoriale: *Память бессмертна* și *Зажги свечу в день победы* de Mikhail Bekker, a bibliografiei consacrate compozitorului Zinovie Stolear, a volumului *Прикосновение времени* de Mikhail Finkel, a romanului *Возлюбленные не принадлежат никому* de Paulina Barocina, a cărții *Семь лет и семь месяцев* de Ihil Shraibman etc.

Importante sunt și consemnările vizitelor efectuate de diferite personalități ale culturii și delegații: crainicul emisiunii „Idish Lebn” Sergo Benghelisdorf, dar și al emisiunii «Сегодня в Израиле» Alexander Stupnikov, producătorul și regizorul Arnold Brodiceanschi, mecenatul Iacov (Yacob) Tihman și Miron Șor, Comisia pentru drepturi ale omului ONU, Comunitatea Evreiască din Pittsburgh, Pennsylvania, Asociația Comunităților Evreiești din România (Iași, București), reprezentanți ai organizațiilor internaționale evreiești din Ucraina, Rusia, Marea Britanie, ai ambasadelor din Germania, Ungaria, Bulgaria, Alianța franceză din Republica Moldova, Consulatul Israelului etc.

Demararea proiectului. Reieșind din cele expuse mai sus, spre finalul anului 2020, Biblioteca Evreiască „Itzik Mangher” în colaborare cu Comunitatea Evreiască din Republica Moldova (Programul de caritate „Dar din dar”) au demarat proiectul „Digitizarea și prezervarea materialului de arhivă privind comunitatea evreiască din Basarabia”, care are drept scop crearea versiunii digitale a fondului documentar constituit din înregistrări video și imagini fotografice prin conversia datelor analogice în formă digitală.

Când este garantat succesul activității de digitizare? Răspunsul se conține în implementarea corectă a strategiei de digitizare. Chiar dacă această strategie cuprinde și câteva puncte specifice, dictate nemijlocit de situația individuală a fiecărei colecții de materiale analogice, vom puncta câteva momente-cheie necesare unui proces de conversie eficientă.

Strategia de digitizare:

- Etapa I – asigurarea desfășurării specializate și finalitatea acestei proceduri, prin concretizarea și alegerea subiectului care urmează a fi digitizat;
- Etapa a II-a – respectarea cadrului legal de desfășurare a acestei activități de digitizare cu considerarea tuturor prevederilor pe care le impune dreptul de autor;
- Etapa a III-a – dotarea arhivei cu o infrastructură adecvată procesului de digitizare: laboratoare, echipament;
- Etapa a IV-a – asigurarea cu resurse umane specializate în procedura de digitizare/conservare și menținerea acestora până la finalizarea acestui proces;
- Etapa a V-a – estimarea timpului necesar pentru digitizarea fiecărui constituent în parte, pentru prelucrarea și conservarea acestuia;
- Etapa a VI-a – aprobarea unor proceduri unice pentru toți actorii implicați în digitizare/conservare, colectarea și introducerea datelor, pentru ca produsul numerizat să dețină aceleași particularități;
- Etapa a VII-a – realizarea copiilor materialului digitizat pentru cercetare;
- Etapa a VIII-a – audierea, vizionarea, sistematizarea și catalogarea conform unor principii științifice stabilite;
- Etapa a IX-a – prelucrarea materialului digital copie (originalul primar rămânând intact) și conservarea acestuia în banca de fișiere (sonore, audiovizuale, foto).

Care sunt avantajele, dar și dezavantajele aplicării tehnologiilor digitale la valorificarea patrimoniului cultural imaterial? Pentru a elucida răspunsul sunt necesare câteva precizări.

Aplicarea tehnologiilor respective este nu numai utilă, dar și necesară din motive legate de salvarea celor mai importante arhive neconvenționale. Procedeul propus constituie o soluționare eficientă a valorificării prin transmiterea informației culturale către marele public, efectuând operațiunile de recondiționare și digitizare a patrimoniului cultural. Scopul urmărit este unul de lungă durată, care va da posibilitate și generațiilor care vin să cunoască acțiunile care au fost întreprinse pentru a revigora interesul pentru istoria, cultura și

literatura evreiască. Aspectul și posibilitățile de prezentare a informației cu ajutorul resurselor tehnice electronice reprezintă în permanență subiecte de cercetare în vederea perfecționării continue.

Constatăm cu regret că viabilitatea unei benzi magnetice este de scurtă durată, cu cât înaintează în timp, stratul magnetic se deteriorează, materialul înregistrat își pierde mai întâi calitatea, devenind nepotrivită pentru reproducere. Lipsa unor condiții potrivite de stocare duce inevitabil la pierderea informației. Prin urmare, procedura de digitizare are scopul de a salva informația și a contribui la o viață mai lungă a materialului înregistrat. Dacă, potrivit specialiștilor, casetele cu bandă nu pot stoca videoclipurile fără a-i prejudicia calitatea înregistrării care, odată cu trecerea timpului, începe să se deterioreze, iar orice procedură de recopiere degradează calitatea video analogică primară, atunci avantajul unui film digitizat este garantat, întrucât poate fi transferat de nenumărate ori fără a pierde din calitate.

Avantajele tehnologiilor de digitizare:

- capacitatea de a stoca o cantitate mare de diverse informații pe același suport media;
- restaurarea prin softuri specializate a imaginilor digitale;
- orice copie a materialului digital este de calitate foarte bună;
- procedura de automatizare facilitează procesul de identificare a informației necesare;
- posibilitatea de a realiza un acompaniament sonor, care să corespundă unui interval vizual static sau dinamic;
- posibilitatea de a folosi secvențe din filme-document, înregistrări video etc., funcțiile „stop-cadru”, „derularea” pe cadru a imaginii imprimate;
- posibilitatea de conectare la rețeaua globală de Internet;
- accesul rapid la același document digital a unui număr mare de utilizatori din lumea întreagă;
- posibilitatea de a lucra cu diferite aplicații (editori de text, imagine și sunet, informații cartografice);
- imaginile digitizate nu au de suferit în urma utilizării.

Dezavantajele tehnologiilor de digitizare. Dezavantajele tehnologiilor de digitizare țin mai mult de prezervarea materialului înregistrat pe termen lung, ceea ce nu implică renunțarea la acest proces. Diferența dintre înregistrarea analogică și cea digitală e una ce ține de tehnologie. Păstrarea materialului în format analogic are loc pe termen îndelungat, în timp ce conservarea în format

electronic presupune transcrierea continuă a informației de pe un suport pe altul, adică salvarea scurtă și permanentă pentru o perioadă de timp mai îndelungată. Un neajuns îl reprezintă durata existențială a mediilor de stocare a informației cum ar fi dischetele, CD-urile, DVD-urile, HDD-urile etc. Garanția de păstrare a materialelor prezervate pe suporturile recordabile – CD, DVD – variază între 5-10 ani, iar pe cele mai sigure cum ar fi HDD-urile, între 3 și 5 ani. De aceea conservarea informației are loc pe un termen îndelungat cu condiția de a fi transcrisă permanent pe noi suporturi, realizându-se prin aceasta un fel de „migrare” digitală⁶. Procedura de transfer trebuie efectuată la fiecare 5 ani pentru a preveni pericolul de pierdere a informației. Altceva e că la ora actuală se perfecționează HDD-urile pe suport RAM (așa-numitele discuri în stare solidă), pe memorie electronică, care grație progresului științific continuu vor fi cu adevărat cea mai bună soluție în viitor. Avantajul forte este că nu au nici un element mecanic în construcția lor, facilitându-le rezistența în timp. Dezavantajul tehnic pe care îl prezintă momentan este că sunt mai puțin rezistente la procesele de citire/scriere a datelor, dar cu timpul și această problemă va fi soluționată.

Pe de altă parte, pentru a preveni pierderea informației este necesară realizarea mai multor copii ale materialului tezurizat, precum și stocarea în diverse locații. Urmând aceste recomandări se va reuși a preveni, ceea ce este mai important pentru o arhivă deținătoare de materiale care vizează istoria unui popor, și anume dispariția în neantul uitării și imposibilitatea de a recupera trecutul conservat.

Parametrii de digitizare. Una din recomandările de bază ale IASA⁷ se referă la parametrii de digitizare. Schemele digitale de codificare (formate), precum și rezoluția digitală reprezintă obiectul dezvoltării ulterioare. În pofida acestor evoluții, schemele de codificare utilizate în scopuri de conservare trebuie să fie definite în mod deschis și nu ca proprietate pentru un număr limitat de producători. Formatele de date (fișiere) sunt superioare fluxurilor audio digitale (R-DAT, CD-Audio) în ceea ce privește securitatea datelor și monitorizarea lor.

⁶ Nicolae Teodoreanu. Arhiva sonoră a Institutului de Etnografie și Folclor «C. Brăiloiu» și provocările tehnologiilor digitale // *Anuarul Institutului de Etnografie și Folclor „Constantin Brăiloiu”*, 2008, nr. 19, p. 311.

⁷ International Association of Sound and Audiovisual Archives. Technical Committee, Standards, Recommended Practices and Strategies. *The Safeguarding of the Audiovisual Heritage: Ethics, Principles and Preservation Strategy: IASA-TC 03*. Co-Edited by Will Prentice and Lars Gaustad. Edition 4, 2017. Disponibil: https://www.iasa-web.org/sites/default/files/downloads/publications/TC03_English.pdf (accesat 04.05.2022).

Formatele digitale au o rezoluție limitată stabilită de frecvența de eșantionare determinată, finită și de lungimea cuvântului digital. În timp ce pentru semnalele provenite digital rezoluția originală trebuie să respecte formatul conservării digitale, alegerea în favoarea originalelor analogice va fi întotdeauna un compromis. În principiu, rezoluția digitală înaltă este necesară pentru reprezentarea adecvată a tuturor subtilităților pe minute ale semnalelor analogice originale.

Formatul în care sunt salvate fișierele digitale joacă un rol foarte important. Este recomandat ca orice element digital să fie salvat sau convertit într-un fișier cu un format cât mai accesibil. De exemplu, pentru documentele video se utilizează, de regulă, formatul MPEG 4 (ISO / IEC 14496), propus pentru utilizare în luna octombrie 1998 și care a devenit standard internațional (IS) la începutul anului 1999. Spre deosebire de formatele MPEG-1 și MPEG-2, prin intermediul cărora avea loc redarea conținutului video interactiv de pe formatele CD sau DVD sau prin intermediul televiziunii digitale, MPEG-4 a fost proiectat pentru un „conținut media”, care poate fi refolosit mult mai ușor, are o flexibilitate mai mare decât s-a oferit până acum prin intermediul unor tehnologii individuale cum ar fi televiziunea digitală, grafică animată, paginile de Internet și extensiile acestora”⁸. Totodată, formatul MPEG-4 oferă o oportunitate mai facilă pentru protejarea drepturilor de autor asupra conținutului.

Alte două standarde necesare pentru DVD-Video sunt PAL și NTFS, care, în fond, reprezintă două sisteme principale de difuzare de televiziune utilizate de majoritatea țărilor. Deoarece ne aflăm în Europa, pentru conversie vom alege firesc standardul PAL (Phase-Alternating Line), conceput de Compania germană „Telefunken”, ca un sistem de codare a culorilor folosit de playerele DVD și de televiziune. Rezoluția ecranului pentru standardul PAL este de 720 x 576 px, iar rata cadrelor – de 25 fps (cadre pe secundă).

Standardul video NTSC (National Television Standards Committee), proiectat în SUA, este răspândit în America, Canada și Japonia. NTSC funcționează cu o rată de reîmprospătare de 60 de cadre pe secundă, rezoluția este de 720 x 480 px, iar rata cadrelor este de 29,97 fps.

Concluzii. Interesul maxim din partea beneficiarilor instituțiilor infodocumentare demonstrează încă o dată că procesul de conservare prin

⁸ Dominic M. Kristály. Capturi de semnale video și prelucrări de imagine. Suport de curs- Brașov, 2013, p. 83. Disponibil: http://atitech.unitbv.ro/documente/docs/CSVPI/Kristaly_Dominic_M_-_CSVPI_-_Suport_de_curs.pdf (accesat 04.05.2022).

digitizare și punerea la dispoziție a patrimoniului cultural este o acțiune foarte importantă. Mai ales că după lansarea cu succes a noilor dispozitive digitale după inventarea calculatorului, accesarea materialului digitizat a devenit un deziderat foarte actual.

Odată cu apariția în rândurile populației a sistemelor informaționale foarte avansate tehnologic, care permit accesarea unui conținut enorm de produse digitale (de la text și realizări sonore până la producții video sau programe foarte variate), este firească dorința beneficiarilor de a naviga prin informație cu ajutorul acestor mecanisme puternice. În acest sens, deținătorilor de arhive culturale li se cere doar să pună la dispoziție publicului interesat materialele pe care le gestionează. Astfel, patrimoniul cultural tangibil și intangibil, aflat într-o permanentă luptă pentru existență în lumea marilor realizări tehnologice, are o nouă șansă de a fi recuperat și plasat în atenția persoanelor interesate de a cunoaște această informație prețioasă.

Date despre autor:

Mariana Cocieri, doctor în filologie, Institutul de Filologie Română „Bogdan Petriceicu-Hasdeu”, Biblioteca Evreiască „Itzik Mangher”

E-mail: mcocieru@mail.ru