

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

STUDII CULTURALE

Volumul IV

Materialele Simpozionului Național de Studii Culturale.
Ediția a IV-a. Chișinău, 28 septembrie 2022

Coordonator
dr. Violeta TIPA

CHIȘINĂU
2023

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. Violeta Tipa

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

Culegerea a fost recomandată pentru publicare de Consiliul Științific al Institutului Patrimoniului Cultural, proces-verbal nr. 5 din 29 septembrie 2023.

Recenzenți:

Dr. hab. Aurelian DĂNILĂ, AȘM

Dr. Adrian DOLGHI, IPC

Redactori: Tamara OSMOCHESCU (texte în limbă română)

Dr. Ana GOREA (texte în limbă engleză)

Dr. Tatiana ZAICOVSCHI (texte în limbă rusă)

Tipografia Notograf Prim s.r.l.

str. M. Sadoveanu, 8/3, of. 18

notografprim@gmail.com

Descrierea CIP a Camerei Naționale a Cărții din Republica Moldova

„Studii culturale”, simpozion național (4 ; 2022 ; Chișinău). Studii culturale : Materialele Simpozionului Național de Studii Culturale, Ediția a 4-a, Chișinău, 28 septembrie 2022 / coordonator: Violeta Tipa. – Chișinău : [S. n.], 2023 (Notograf Prim) – . – ISBN 978-9975-52-213-7.

Vol. 4. – 2023. – 199 p. : fig., fot. – Antetit.: Institutul Patrimoniului Cultural, Biblioteca Municipală „B. P. Hasdeu”, Filiala de Arte „Tudor Arghezi”. – Texte : lb. rom., rusă. – Rez.: lb. engl. – Referințe bibliogr. în subsol. – [150] ex. – ISBN 978-9975-52-235-9.

7+39+02(082)=135.1=161.1

S 93

CUPRINS

Argument 4

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

**Expresii de cultură orală imaterială în „Istoria Daciei transalpine...”
de Franz Joseph Sulzer 9**

Victor GHILAȘ

**Sfera academică a artei instrumentale acordeonistice
din Republica Moldova (anii 1990-2020) 19**

Dumitru CALMÎȘ

**Provocările muzicii psaltice românești din a doua jumătate
a secolului al XIX-lea 30**

Violina GALAICU

**Valorificarea elementului național în *Concertul nr.1 pentru clarinet
și orchestra de coarde* de Oleg Negruța 36**

Galina CHIFORIȘIN

**Personalități notorii ai artei pianistice basarabene din perioada
interbelică care au studiat peste hotare 44**

Vasile GRECU

Artiști anonimi în lumina ecranului 51

Dumitru OLĂRESCU

**Parabola cinematografică „Se caută un paznic” în contextul culturii
râsului popular 57**

Ana-Maria PLĂMĂDEALĂ

**Versiunile cinematografice ale operelor lui Ion Creangă
în viziunea exegeților 65**

Dr. Violeta TIPA

Portrete masculine în sculptura moldovenească 74

Ana MARIAN

Simboluri poetice în grafica de carte a artistei plastice Ludmila Furdui ... 80

Victoria ROCACIUC

Imprimeul artistic din Republica Moldova. Anii 2011-2020 86

Constantin SPÎNU

**Sediul Muzeului de Antichități ale Pontului Scitic
din Chișinău fondat de Ion C. Suruceanu 99**

Tamara NESTEROV

Inginerii care au contribuit la edificarea și modernizarea cetății bastionare a Chilei	107
Mariana ȘLAPAC	
Caricatura jurnalistică în creația graficianului Dumitru Trifan	115
Aurelia TRIFAN	
Из истории водонапорной башни в Кишиневе (к 130-летию сооружения Кишиневской водонапорной башни)	126
Alla CEASTINA	

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

Descrieri etnologice ale locuinței și gospodăriei tradiționale în opera lui Gheorghe V.Madan	141
Sergiu SUVAC	
Codurile semiotice și simbolica nunții și căsătoriei în tradițiile lipovenilor din Republica Moldova	146
Tatiana ZAICOVSCHI	
Представления о высших силах в сказках болгар Молдовы и Украины как отражение народного православия	156
Надежда КАРА	
«Етнографічний образ українців зарубіжжя...» как источник изучения этнокультурного наследия украинцев Республики Молдова	168
Екатерина КОЖУХАРЬ	

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

Biblioteci personale, surse de patrimoniu și de cercetare în colecția Bibliotecii de Arte „Tudor Arghezi”	179
Anastasia MOLDOVANU	
Revista <i>Bibliopolis</i> – păstrătoare a valorilor culturale, artistice și literare . . .	184
Elena TARAGAN	
Limbajul bibliografic al Chișinăului	189
Taisia FOIU	
«Фонд редких изданий филиала «М. Ломоносов»: формирование, развитие, открытия»	193
Маргарита ЩЕЛЧКОВА	

ARGUMENT

Simpozionul Național de Studii Culturale
Ediția a IV-a, 28 septembrie 2022

Institutul Patrimoniului Cultural în parteneriat cu Biblioteca Municipală „B.P. Hasdeu”, Filiala de Arte „Tudor Arghezi”, organizează al patrulea an consecutiv Simpozionul Național de *Studii Culturale* dedicat Zilelor Europene ale Patrimoniului, eveniment devenit tradițional în republică.

În anul 2022, Zilele Europene ale Patrimoniului s-au desfășurat sub genericul comun *Patrimoniu durabil*. De menționat, anume dezvoltarea durabilă este una dintre prioritățile Consiliului Europei și în focus este rolul activ al comunităților în construirea unui viitor mai durabil și mai rezistent pentru patrimoniul european, în contextul schimbărilor de mediu și al riscurilor aferente pentru a proteja diversitatea culturală. Or, diversitatea culturală, problemele actuale ale artei și culturii le are în vizorul său Simpozionul nostru național.

În mesajul de salut al dr. hab. Victor Ghilaș, directorul Institutului Patrimoniului Cultural, adresat participanților Simpozionului a menționat semnificația acestui for științific în abordarea problemelor în contextul valorilor europene.

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.

Fiecare nouă ediție a Simpozionului vine cu o nouă arie tematică, dar și cu hotare geografice extinse. Ediția a IV-a i-a avut în calitate de participanți cercetători științifici, cadre didactice, doctoranzi și masteranzi de la instituțiile superioare din republică (Universitatea Tehnică din Moldova, Universitatea Liberă Internațională din Moldova, Universitatea de Stat din Taraclia).

Genericul Simpozionului suscită atenția și interesul specialiștilor din domeniul artelor nu doar din republică, ci și de peste hotarele ei.

Și Ediția a IV-a a Simpozionului Național de *Studii Culturale* și-a desfășurat lucrările în format mixt (prezență fizică și on-line) pe cele trei secțiuni: *Patrimoniul artistic – valoare culturală, educativă și economică pentru societatea secolului XXI*; *Patrimoniul etnografic: expresie a spiritualității și modului tradițional de viață*; *Cartea ca element al patrimoniului cultural: prezervarea și valorificarea prin digitizare* în cadrul cărora au fost prezentate peste 50 de comunicări susținute de reprezentanți ai mediului academic, universitar, bibliotecilor publice, instituțiilor de cultură din Republica Moldova și Germania.

Simpozionul a fost marcat de un amplu și prodigios dialog științific între cercetători pe subiecte și probleme de interes comun, oferind un suport real pentru inițierea unor noi proiecte de cercetare. Simpozionul a 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.

Comitetul științific al Simpozionului, după un peer-review al comunicărilor prezentate, a decis includerea lor în culegerea de materiale ale Simpozionului, Volumul IV. 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 XXI*, ce înglobează articole cu cele mai diverse tematici și aspecte din cultura și arta națională: probleme actuale din domeniul artelor audiovizuale (muzică, teatru, cinematografie, mass-media), artelor vizuale (artelor plastice, artelor decorative, sculptură, arhitectură), precum și punerea în valoare a operelor concrete ale autorilor săi.

Compartimentul Patrimoniul etnografic: expresie a spiritualității și modului tradițional de viață este reprezentat prin diverse aspecte din viața, activitatea și spiritualitatea minorităților naționale din republică.

La compartimentul *Cartea ca element al patrimoniului cultural: prezervarea și valorificarea prin digitizare* și-au adus contribuția bibliotecarii din cadrul Bibliotecii Municipale „B.P. Hasdeu” și a filialelor sale. Comunicările prezentate în volum țin de evoluarea fondurilor de carte, a bibliotecilor personale, surse de patrimoniu și de cercetare, la fel, a fost pusă în valoare Revista *BiblioPolis* – păstrătoare a valorilor culturale, artistice și literare, editată de Biblioteca Municipală „B.P. Hasdeu”.

Culegerea *Studii Culturale*, Volumul IV, propune noi și diverse aspecte ale Patrimoniului cultural și artistic ce vor prezenta interes pentru tinerii cercetători, invitându-i la investigații în domeniile anunțate.

Dr. Violeta TIPA

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

EXPRESII DE CULTURĂ ORALĂ IMATERIALĂ ÎN „ISTORIA DACIEI TRANSALPINE...” DE FRANZ JOSEPH SULZER

Victor GHILAȘ,
Institutul Patrimoniului Cultural

Expressions of intangible oral Culture in „History of Trans-alpine Dacia...” by Franz Joseph Sulzer

The object of study of the present paper is the contribution of the Swiss historian Franz Joseph Sulzer to the knowledge of our culture of oral tradition, as it was recorded by him in the last decades of the 18th century. The statements taken from the author's work, entitled "*Geschichte des transalpinischen Daciens, das ist: der Walachey, Moldau und Bessarabiens...*" served as factual support for the undertaken analyzes. Having stayed on the territory of the Principalities for several years, Sulzer undertakes field documentation, as a result of which he captures the presence and functioning of elements of traditional culture in the life of the investigated communities. The narratives that highlight areas such as: *musical ethnography, musical-folkloric genres and species, organophones*, specific to the musical life of Moldova and Wallachia, appear relevant seen retrospectively in the context of cultural studies. Through examples taken from Fr. J. Sulzer's work, the argumentation provides additional consistency to the paper and illustrates the fact that our spiritual goods contained novel valences for the national culture, which was in the process of being affirmed at the end of the 18th century.

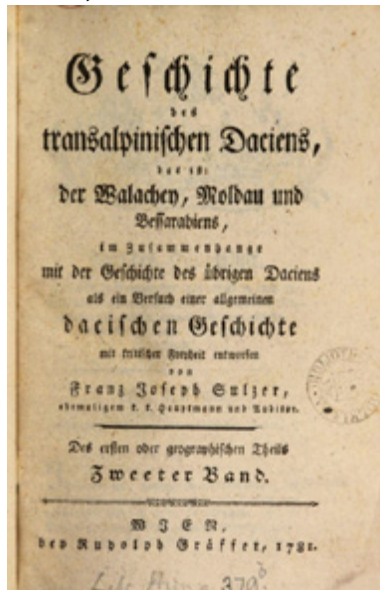
Keywords: Sulzer, national music, D. Cantemir, custom, History of Transalpine Dacia.

Ne propunem să ilustrăm fenomenul apropierei unui străin din Occident de cultura noastră orală de la sfârșitul secolului al XVIII-lea, iar prin aceasta să oferim câteva repere de lucru pentru cei interesați de această cultură și de interfețele ei cu cultura europeană, aflată la acea vreme sub semnul Iluminismului.

Prin exemple concrete, desprinse din analiza lucrării "Geschichte des transalpinischen Daciens, das ist: der Walachey, Moldau und Bessarabiens ..." ¹ („Istoria Daciei transalpine, referitoare la Țara Românească, Moldova și Basarabia ...") de Franz Joseph Sulzer, intenționăm să reliefăm unele aspecte legate de patrimoniul imaterial tradițional observate și descrise de autor. Lucrarea a fost concepută în cinci volume, dintre care primele trei au fost valorificate editorial în anii 1781-1782 la Viena, ultimele două au rămas în afara tiparului. Conform unor opinii,

1 Franz Joseph Sulzer. *Geschichte des transalpinischen Daciens, das ist: der Walachey, Moldau und Bessarabiens, in Zusammenhange mit der Geschichte des übrigen Daciens als ein Versuch einer allgemeinen dacischen Geschichte*, vol. I. Wien: R. Gräffer, 1781; Idem. *Geschichte des transalpinischen Daciens, das ist: der Walachey, Moldau und Bessarabiens, in Zusammenhange mit der Geschichte des übrigen Daciens als ein Versuch einer allgemeinen dacischen Geschichte*, vol. II. Wien: R. Gräffer, 1781.

„scopul nemărturisit al lucrării (...) consta în a atrage atenția asupra propriei lui persoane, ca și «specialist» în problemele «valahe», în vederea numirii lui în postul de consul austriac la București”².



Foaia de titlu a ediției princeps *Istoria Daciei transalpine* ..., vol. II, de Fr. J. Sulzer (1781)

Cine este acest autor? Franz Joseph Sulzer (1727-1791) este un elvețian de limbă germană, care se află câțiva ani în serviciul Imperiului Habsburgic, având studii în drept. Ajunge în Transilvania, unde se va reține o perioadă de timp, căsătorindu-se mai apoi cu fiica unui senator brașovean. Este invitat și acceptă propunerea domnului Țării Românești, Alexandru Ipsilanti, să predea cursuri de drept și filosofie la Școala superioară, ce urma să fie fondată la București.

Pe teritoriul Principatelor Sulzer s-a aflat în intervalul anilor 1774-1782, unde întreprinde variate documentări de teren, de regulă prin metoda observației directe, dar nu numai, în rezultatul cărora surprinde prezența și funcționarea elementelor de cultură tradițională în viața comunităților investigate.

Studiul textului sulzerian, cuprins în primele trei volume editate, oferă numeroase informații de cultură orală imaterială, inclusiv de expresie muzicală, acestea constituind o sursă importantă din ultimul sfert de veac XVIII, „care au fost înmănușiate în general de cercetători, în trei mari grupuri vizând preocupările lui [Sulzer – n.n.] de: a) istoriografie muzicală – concretizate în relatarea unor aspecte ale vieții muzicale de pe cuprinsul teritoriului locuit de români [Moldova, Țara Românească și Transilvania – n.n.]; b) etnografie și folclor muzical – concretizate în descrierea obiceiurilor, ritualurilor, dansurilor, cântecelor, jocurilor și

2 Gottfried Habenicht. *Valoarea contribuției lui Franz Joseph Sulzer la cunoașterea folclorului românesc*. În *Revista de Etnografie și Folclor*, București, 1971, tomul 16, nr. 5, pp. 391-392.

instrumentelor populare românești; c) muzicologie și îndeosebi bizantinologie, concretizate în capitolul intitulat «Teoria artei sunetelor la turci și la greci»³.

Un spațiu amplu în economia primelor două volume ocupă informația de etnografie și folclor muzical. Pe marginea acestora vom discuta în continuare.

Asupra contribuției lui Sulzer la cunoașterea culturii noastre artistice plurale părerile se împart. George Breazul dă credibilitate informațiilor acestuia, considerându-le „că sînt un rezultat al unei observații directe, cît și a unor temeinice studii speciale și sînt în consecință sigure”⁴, fiind mai apoi susținut de către Gottfried Habenicht⁵, care contestă opinia potrivit căreia Sulzer ar fi fost „tributar în mare măsură unor culturi străine”⁶. La rîndul lor, mai întîi Viorel Cosma susține „autoritatea științifică a cărții lui Sulzer”, care „a fost enormă”⁷, după care Octavian L. Cosma apreciază valoarea „Istoriei Daciei transalpine...”, care avea o „circulație europeană”, opinînd că „prin intermediul ei se cunosc trăsături ale muzicii noastre populare, melodii specifice din toate Țările Române și muzica psaltică”⁸.

Nicolae Iorga se situează pe poziția opusă, opinînd că „experiența personală a lui Sulzer este foarte mică” în observarea obiceiurilor populare. „Disprețuind poporul acesta, avînd legături cu dînsul numai în straturile superioare sau în cele cu totul inferioare, ciobanii lui, el nu se poate apropia de noi cu dragostea cu care s’ă apropiat un Del Chiaro sau cu sentimentul de frăție națională cu care se apropie de Moldoveni feciorul de Domn Cantemir. Și, la Sulzer, nu putem întîlni lucruri care s’ar putea adăugi la cele ce am găsit la ceilalți. Ici-colo doar cîte ceva nou cu privire la dansul călușerilor, la jocul «cătănesc» și «mocănesc», la cel «țigănesc». Hora nu-i place”⁹. Lipsa convergenței opiniilor atrage comentarii și argumente asupra stabilirii valorii informației cuprinse în „Istoria Daciei transalpine...”.

Trebuie din start menționat faptul că, „un inconvenient real, care a pus desigur destule piedici experienței personale a lui Sulzer, a fost insuficiența cunoașterea a limbii române¹⁰. Relatările istoricului elvețian scote în evidență cîteva coordonate ale patrimoniului cultural imaterial.

3 *Fr. J. Sulzer în Dacia Cisalpină și Transalpină*. Traducerea și îngrijirea ediției de Gemma Zinveliu. București: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România, 1995, pp. 21-22.

4 George Breazul. La bicentenarul nașterii lui Mozart. București: Uniunea Compozitorilor din R. S. R., București, 1957, p. 36, apud Gottfried Habenicht. *Valoarea contribuției lui Franz Joseph Sulzer ...*, p. 392.

5 Gottfried Habenicht. *Valoarea contribuției lui Franz Joseph Sulzer ...*, p. 394.

6 Ibidem.

7 Viorel Cosma. Contribuții inedite la studiul moștenirii muzicale a lui Dimitrie Cantemir (II). În: *Muzica*. București, 1973, nr. 11, pp. 13-28.

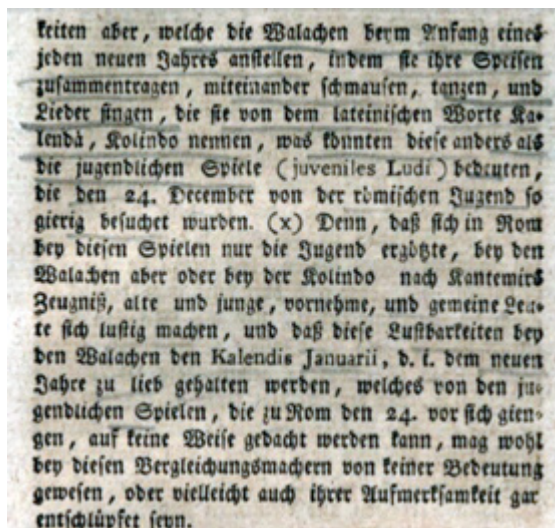
8 Octavian Lazăr Cosma. *Pagini din istoria muzicii românești. Partea I: Cristalizări*. București: Editura Academiei Române, 2018, p. 153.

9 Nicolae Iorga. *Istoria românilor prin călători*. Ediția a II-a adăugită, vol. II. București: Editura Casei Școalelor, 1928, p. 238.

10 Gottfried Habenicht. *Valoarea contribuției lui Franz Joseph Sulzer ...*, p. 394.

Impertinent și tendențios în aprecieri, Sulzer totuși nu pregetă să invoce frecvent autoritatea lui D. Cantemir în materie de muzică, etnografie și folclor, făcând trimitere la lucrările lui, invocându-l constant fie în scop referențial, fie pentru a-și exprima dezacordul cu argumentele lui Cantemir. Oricât de straniu ar părea, dar inspirându-se, preluând în repetate rânduri nomenclatorul terminologic, datele și informațiile esențiale în probleme de etnografie, istorie, muzică, geografie, religie ș.a. din „Descriptio Moldaviae” și „Istoria Imperiului Otoman”, Sulzer inițiază polemici, lansează critici, deseori neîntemeiate, altele ironizează pe seama „geografului moldovean”, cum îl numește deseori pe autorul celor două lucrări. Cu toate acestea, considerația istoricului elvețian pentru D. Cantemir este una suficientă pentru a-i pune în valoare competența științifică.

Mergând pe linia exegezei lui D. Cantemir, Sulzer descrie „petrecerile pe care valahii le organizează cu prilejul fiecărui an nou, (...) dansând și cântând împreună cântece, pe care le numesc colinde (*Kolindo*), de la latinescul „Calenda”¹¹. Laconice, considerațiile lui sunt în consens cu cele expuse de Cantemir în „Descriptio Moldaviae”. În dorința de a fi mai convingător cu cititorul și pentru a impune „Istoriei” sale un caracter de pregnanță și prolificitate mai convingătoare, îl citează pe savantul moldovean, arătând că, spre deosebire de jocurile practicate de tinerii romani în aceeași perioadă a anului (24 decembrie), la valahi, la colindat (*Kolinde*) se nveselesc bătrâni și tineri, oameni cu stare și oameni simpli¹², o dovadă în sprijinul vechimii obiceiului și a implicării întregii comunități în practicarea acestuia. În necunoștința de cauză însă, Sulzer atribuie eronat colindei originea romană.

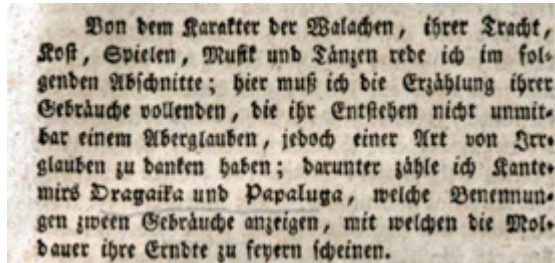


Fragment din ediția princeps a *Istoriei Daciei transalpine* ..., vol. II, în care se menționează obiceiul *colinda*

11 Franz Joseph Sulzer. *Geschichte des transalpinischen Daciens...*, p. 317; *Fr. J. Sulzer în Dacia Cisalpină și Transalpină...*, pp. 106-107.

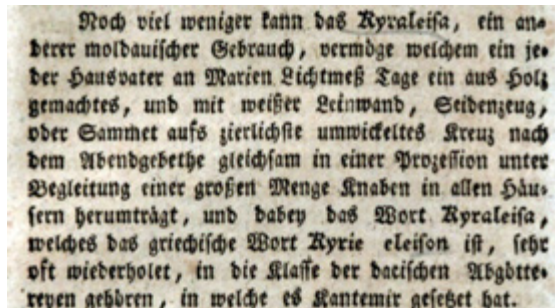
12 *Fr. J. Sulzer în Dacia Cisalpină și Transalpină...*, pp. 106-107.

Aprecieri directe asupra folclorului muzical sunt surprinse în compartimentul 147 al „Istoriei Daciei transalpine...”, intitulat „Obiceiurile lor ce provin dintr-o erezie”, în care autorul remarcă „drăgaica și paparuda (*Dragaika und Papaluga*), nume ce desemnează două obiceiuri cu care se pare că moldovenii își serbează recolta”¹³, confirmând simultaneitatea dintre vers, muzică și dans în factura compozițională a ambelor practici tradiționale.



Fragment din ediția princeps a *Istoriei Daciei transalpine ...*, vol. II, în care sunt menționate obiceiurile *drăgaica* și *paparuda*

Obiceiurile provenite din credințele dacice idolatre, relatate mai sus, nu sunt unicele preluări ale lui Sulzer din paginile lucrării „*Descriptio Moldaviae*”. În același compartiment 147, numele lui D. Cantemir intră repetat în discuție cu referire la jocul teatralizat *capra* (*turca*) și la obiceiul *chiraleisa*, ambele făcând parte din patrimoniul spiritual autohton ancestral. Prezentând cu același spirit critic aspectele mai importante ale semnificației, etapelor de desfășurare a acestor ritualuri, Sulzer readuce în atenție o serie de observații în favoarea vechimii muzicii pe pământul Țărilor Române.

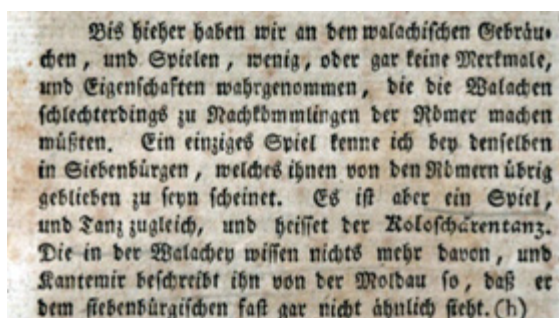


Fragment din ediția princeps a *Istoriei Daciei transalpine ...*, vol. II, în care este menționat obiceiul *chiraleisa*

Un spațiu mult mai amplu este dedicat unui spectacol (*Speil*) și dans (*Tanz*), practicat de valahii transilvăneni, „care pare să le fi rămas de la romani”¹⁴, *Dansul călușarilor* (*Koloschärentanz*), așa cum la el ne referim, este descris într-un compartiment separat. Sulzer se informează din realitatea înconjurătoare, cunoscută în timpul aflării sale la București, Brașov, Reghin, Pitești.

13 Idem, pp. 108-109.

14 *Fr. J. Sulzer în Dacia Cisalpină și Transalpină...*, pp. 114-115.



Fragment din ediția princeps a *Istoriei Daciei transalpine ...*, vol. II,
în care este menționat dansul *călușarilor*

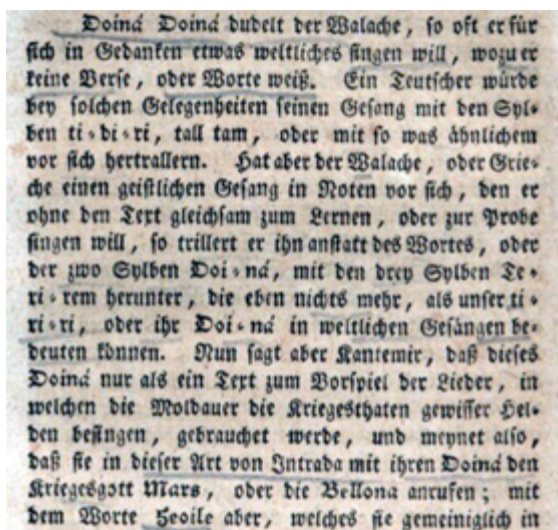
Autorul „Istoriei Daciei transalpine...” reproduce cu destulă discreție scenariul ritual complet al Călușarilor, datele etnografice și componentele esențiale, similitudinile vestimentare, muzicale, coregrafice, semantice cu sărbătoarea romană numită „agonia” sau „agonalia”, în cinstea zeului Janus, dar constată și deosebiri față de varianta moldovenească. Totuși, în anumite privințe se arată sceptic, considerând că referitor la cele „o sută de măsuri [muzicale – n.n.] diferite din acest dans al călușarilor (...) Cantemir a cam exagerat, cum obișnuia în cele mai multe din relatările sale”, întrucât, susține el, „în Transilvania se dansează numai după un singur fel de măsură, dar care poate avea diferite melodii”¹⁵, de unde reiese o dată în plus că obiectivitatea judecății științifice a lui Sulzer nu este o dominantă a personalității sale.

În intenția de a diagnostica cât mai exact realitatea folclorică din Principate, Sulzer ia în dezbateri alte câteva categorii vocale improvizatorice (neocasionale și rituale) legate de practica culturii orale tradiționale, două dintre care sunt reproduse din „*Descriptio Moldaviae*”: *doina* și *heiole*. Chiar de la început, istoricul elvețian își declară dezacordul cu explicațiile pe care D. Cantemir le dă acestor cuvinte. Dacă la „Cantemir, acest doină este folosit ca text numai la introducerea melodiilor în care moldovenii cântă faptele de vitejie ale unor anumiți eroi [evocarea zeilor – n.n.]”, la Sulzer acesta are o altă conotație, el fiind convins că „valahii cântau cu acest cuvânt nu numai o intrandă sau introducere, ci chiar arii întregi pe care nu știau să spună nimic”¹⁶. Această mențiune apare ca o afirmație eliptică nepermisă pentru statutul care și-l revendică cronicarul, suprapunând noțiuni distincte: *doina* ca text de pasaj (fragment, ornament) melodic de expresie particulară, introductivă și *doina* ca specie a folclorului muzical românesc, cu caracter improvizatoric, melopeic, de factură lirică. Ulterior, revenind la sentimente mai bune, Sulzer îi dă parțial dreptate lui Cantemir, afirmând că vocabula „heiole” cu care încep îndeobște bocetele (*Trauerlieder*) lor reprezintă numai numele unei anumite persoane (... probabil o zeitățe a Antichității romane)”¹⁷.

15 Idem, p. 121.

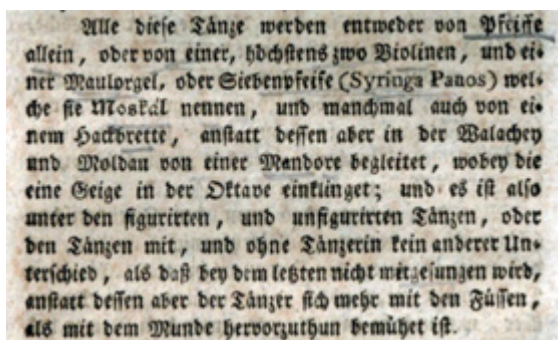
16 Idem, pp. 111-112.

17 *Fr. J. Sulzer în Dacia Cisalpină și Transalpină...*, p. 111.



Fragment din ediția princeps a *Istoriei Daciei transalpine ...*, vol. II, în care este menționată *doina* și *heiole*

Problemelor de organologie le este dedicat un paragraf din capitolul II al volumului II al „Istoriei Daciei transalpine...”¹⁸. Acest subiect este abordat în contextul prezentării dansurilor populare. Acestea „sunt acompaniate fie numai din fluiet (*Pfeife*), fie de una, cel mult două viori și un nai (*Syringa Panos*, *Maulorgel*, *Siebenpfeife*), pe care îl numesc moscal (*Moskal*) și, uneori, și de un țambal mic (*Hackbrett*), înlocuit în Valahia și Moldova de o cobză (*Mandora*), una dintre cele două viori dublând melodia la octavă”¹⁹. Tot aici este precizat că în Banat și Ardeal naiul nu este cunoscut²⁰.



Fragment din ediția princeps a *Istoriei Daciei transalpine ...*, vol. II, în care este menționat fluietul, vioara, naiul, țambalul și cobza

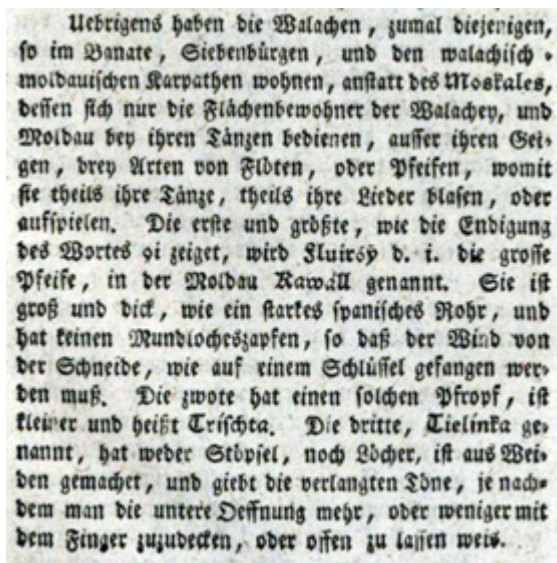
În același volum II se regăsesc răsfricate și alte informații despre instrumentele muzicale, prin care se precizează că naiul se întâlnește la locuitorii „din zona de

18 Franz Joseph Sulzer. *Geschichte des transalpinischen Daciens ...*, pp. 414-419.

19 Idem, p. 417.

20 Ibidem.

șes a Valahiei și Moldovei, și în afară de viorile lor, și trei feluri de flaute sau fluier (Flöte, Pfeife), cu care cântă fie melodiile lor de joc, fie cântecele lor. Primul și cel mai mare (...) se cheamă fluieroi (Fluieroy), adică fluierul cel mare, iar în Moldova, caval (Kawall). Este mare și gros ca o trestie spaniolă și gura lui nu are dop (Mundlocheszapfen), astfel încât aerul trebuie prins pieziș, ca la suflatul în cheie. Cel de-al doilea este mai mic, are un astfel de dop și se numește trișcă (Trischta). Cel de-al treilea, numit tilincă (Tielinka), nu are nici un dop și nici orificii; este făcut din salcie și dă sunete dorite, după cum știi să deschizi sau să acoperi, mai mult sau mai puțin, orificiul de jos cu degetul”²¹.

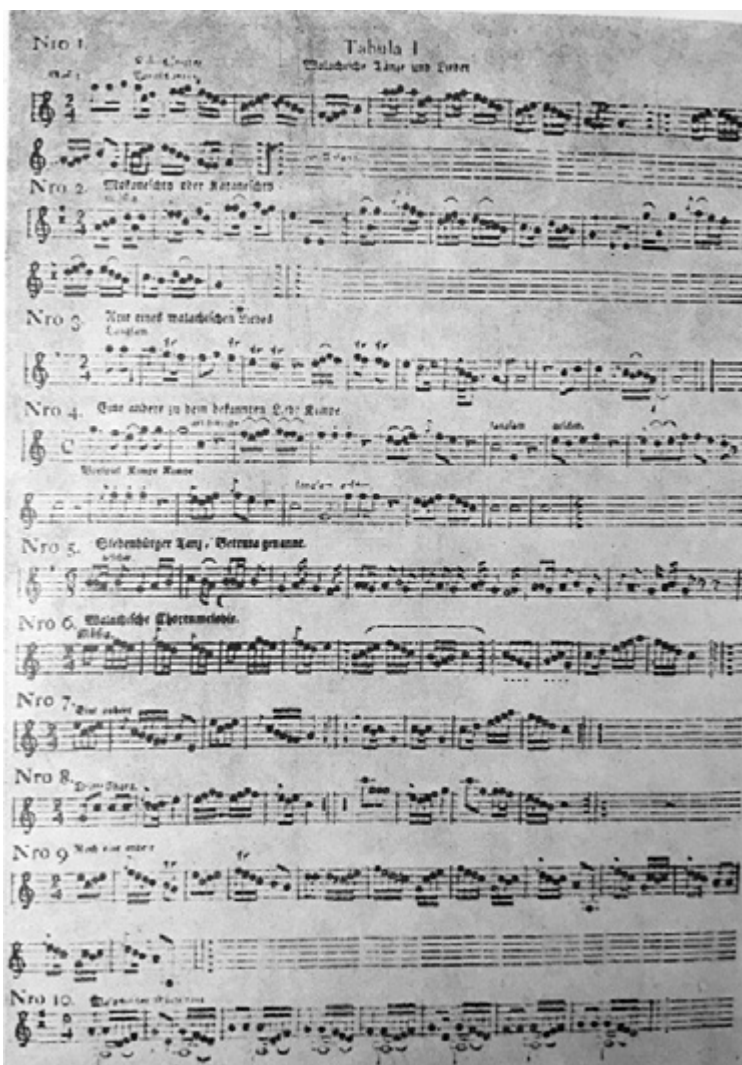


Fragment din ediția princeps a *Istoriei Daciei transalpine ...*, vol. II, în care este menționat *fluierul, cavalul, trișca, tilinca*

Prezintă interes sporit pentru istoria muzicii naționale cele 10 melodii notate de origine folclorică, destinate cântului și dansului (două cântece (nr. 3 și 4) și opt melodii de joc), care sunt incluse la sfârșitul volumului al II-lea (*Tabula I*)²². Originea folclorică probează însăși denumirea lor: *Călușar* sau *Boricean*, *Mocănesc* sau *Cătănesc*, *Joc de brâu*, *Ghimpele* etc. Cele mai multe dintre acestea provin din Țara Românească (Valahia) și doar melodiile „Dans Transilvănean, numit Bătuta” și „Brâu” sunt din Ardeal.

21 Idem, pp. 419, 505, 538.

22 Idem, p. 548.



Zece melodii românești în notație guidonică
incluse în ediția princeps *Istoria Daciei transalpine ...*, vol. II

Concluzii

Prin exemplele decupate din lucrarea „Istoria Daciei transalpine ...” de Franz Joseph Sulzer, argumentația încearcă să asigure consistență demersului, ilustrând faptul că bunurile noastre spirituale tradiționale, încorporate în mentalul colectiv al acelor vremuri, conțineau valențe inedite pentru cultură națională, aflată în proces de afirmare la sfârșitul secolului al XVIII-lea.

Datele și informațiile acumulate în rezultatul observațiilor istoricului privitoare la fenomenul culturii orale intangibile din secolului al XVIII-lea au o conotație istorico-culturală. Temeinicia constatărilor expuse în cele trei volume, deși denotă anumite subiectivisme, totuși relevă o cunoaștere suficientă de către

Sulzer a etnografiei și folclorului din Principate și din Transilvania, plasându-se în limita informațiilor de specialitate.

Prin intermediul acestei surse istorice poate fi ilustrat tabloul, fie și unul incomplet, substanța intrinsecă a culturii tradiționale a acelor vremi. Opinăm că valoarea documentară a consemnărilor narative ale autorului, la care ne-am referit în cuprinsul demersului, pare a fi una plauzibilă, ea oferind un spor de cunoaștere prin notațiile muzicale incluse în lucrare. Atestările sulzeriene largesc orizontul cunoașterii asupra culturii noastre orale în străinătate.

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/0000-0001-5011-3650>

SFERA ACADEMICĂ A ARTEI INSTRUMENTALE ACORDEONISTICE DIN REPUBLICA MOLDOVA (ANII 1990–2020)

Dumitru CALMIȘ,
Institutul Patrimoniului Cultural

Academic sphere of accordionistic instrumental art in the Republic of Moldova (1990–2020)

Following the reorganization of artistic education at the beginning of the 1990s, a repulsion was felt in reference to Russian folk instruments (among them the bayan), considered inappropriate for the evolutionary course of instrumental interpretive practice in the Republic of Moldova. The accordion, being perceived as one of the preachers of national values, displays visibility both on the professional stage and in the instructive-didactic process. Since the 2000s, a renewal of the instrumentation has been noticed, thanks to the gradual integration of the polytimbral accordion with the *standard bass* and the *free bass* in interpretative practice. As a result, the extended technical and expressive possibilities of the chromatic harmonica with keys and converter stimulated the implementation of the modernized construction of the instrument in the professionalization process of young performers, especially in secondary and higher institutions of artistic education. At the same time, highlighting and assimilating new resources from pedagogical, organological, interpretive and compositional perspectives, and aligning them to the demands of contemporary interpretive art, created favorable conditions for the affirmation of Bessarabian accordionists on the international professional stage.

Keywords: accordion, academism, instrumental art, professionalization, instructive-didactic repertoire

Repercusiunile perturbațiilor social-politice ce au avut loc la sfârșitul anilor 1980 au condiționat traseul de dezvoltare a culturii naționale din Republica Moldova. După cum precizează cercetătoarea Elena Mironenco, „în perioada sovietică s-a format artificial în mare parte o identitate culturală internațională proprie. Obținând independența statală în anul 1991 după destrămarea URSS, Republica Moldova, ca și alte culturi naționale tinere s-a preocupat, în primul rând, de problema identității naționale și a celei culturale”¹. Astfel, în contextul tendințelor contemporane ale culturii artistice, reflectându-se procese puternice de globalizare și tehnicizare, se cer a fi actuale căutarea și afirmarea straturilor culturale, ce dispun de o identitate națională convingătoare și care se încadrează în noile concepte ale dezvoltării artei muzicale. Acestea pot fi spuse și despre formele de existență a practicii interpretative acordeonistice, care în limitele condițiilor schimbătoare ale realității suportă permanent noi impulsuri, capătă o nouă dinamică.

1 Елена Мироненко. *Композиторское творчество в Республики Молдова на рубеже XX–XXI веков (инструментальные жанры, музыкальный театр)*: Дисс. др. хаб. Кишинэу, 2016, с. 11.

În urma reorganizării învățământului artistic, se face simțită o repulsie față de instrumentele populare rusești (printre care și baianul), considerate necorespunzătoare pentru dezvoltarea practicii interpretative instrumentale din țara noastră. Acordeonul, din contra, fiind perceput ca unul dintre propovăduitorii valorilor naționale, manifestă vizibilitate atât pe scena profesionistă, cât și în procesul instructiv-didactic. Dacă în spațiul ex-sovietic (în special Rusia, Belarus, Ucraina) ambele modele ale armonicii cromatice își extind cursul academic, atunci în țara noastră procesul instruirii profesionale este efectuat numai la acordeon, excepție făcând regiunea transnistreană. Referindu-se la perioada anilor 1990–2000, muzicologul Mihail Imhanițki constată „aprobarea echivalentă a celor două tipuri de armonică cromatică pe scena academică”². Cercetătoarea Lidia Skaciko susține că „la momentul actual acordeonul evoluează paralel cu baianul, formând o ramură independentă a artei interpretative”³.

La începutul anilor 1990, acordeonul rămâne a fi prezent în majoritatea școlilor de muzică / arte din țară, precum și în cele mai importante instituții de învățământ artistic (Liceul Republican de Muzică *Ciprian Porumbescu*, Liceul Republican de Muzică *Serghei Rahmaninov*, Centrul de Excelență în Educație Artistică *Ștefan Neaga*, Colegiul de Muzică și Pedagogie din Bălți, Colegiul de Arte *Nicolae Botgros*, Institutul de Stat al Artelor *Anton Rubinștein*, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice). În sferile pedagogică și concertistică se profilează preponderența armonicii cromatice cu taste și *S.B. (standard bass)*⁴, provocând într-o anumită măsură diminuarea repertoriului constituit în perioada sovietică (ne referim la creațiile predestinate baianului politimbral cu convertor). Absența acordeonului cu convertor se face sesizată nu numai în țara noastră, dar și în școlile de muzică / arte din Rusia, Ucraina, țări ce au avut un impact semnificativ asupra traseului evolutiv al artei interpretative baianistice / acordeonistice din RSS Moldovenească. După cum afirmă Ludmila Bajilina, „studierea basului melodic începe abia în colegiile de muzică, înfăptuindu-se în general în mod empiric. În afară de aceasta, în colegiu și institut dezvoltarea abilităților interpretative devine deseori problematică din cauza lacunelor în cunoștințele și deprinderile de bază ce provin de la treapta inițială”⁵. Despre motivele absenței acordeonului cu

2 Михаил Имханицкий. *История баянного и аккордеонного искусства*. Москва: РАМ им. Гнесиных, 2006, с. 324.

3 Лидия Скачко. Аккордеонный класс Белорусской государственной академии музыки: проблемы становления и перспективы. In: *Музыкальная культура Беларуси и мира: новые направления и исследования*. Минск, 2013. вып. 29, с. 152.

4 O parte din facturile lucrărilor muzicale nu pot fi executate la un acordeon cu *S.B.* fără o distorsiune semnificativă. Multe lucrări ale tezaurului muzical s-au dovedit a fi o „carte închisă” pentru interpreții care dispun de instrument cu *S.B.*

5 Людмила Бажилина. Эволюция готово-выборного аккордеона и потенциал его реализации в музыкальном образовании. In: *Музыкальное исполнительство и педагогика*. Москва, 2015. №2(19), с. 135.

convertor din școlile de muzică cercetătoarea punctează „lipsa metodicii speciale de asimilare a basului melodic în clasele de acordeon și la următoarele nivele ale învățământului profesional; repertoriul restrâns format din creații originale pentru acordeonul cu convertor, cât și indisponibilitatea instrumentului adaptat pentru elevul de 6–7 ani”⁶.

Începând cu anii 2000, se face sesizată reînnoirea instrumentarului, grație integrării treptate a acordeonului politimbral cu convertor (S.B.+F.B.) în practica interpretativă. De mare popularitate se bucură instrumentele de producție germană (*Weltmeister, Hohner*) și italiană (*Scandalli, Vignoni, Borsini, Bugari, Victoria, Pignini*). Drept urmare, posibilitățile tehnice și expresive extinse ale armonicii cromatice cu taste și convertor au stimulat implementarea construcției modernizate a instrumentului în procesul de profesionalizare a tinerilor interpreți, în special în instituțiile medii și superioare de învățământ artistic.

Programele analitice elaborate în ultimele decenii de pedagogii basarabeni Boris Dolinschi, Simion Reșetnicenco⁷, Ema Matei, Petru Matei⁸, Petru Știuca⁹, reliefează elocvent particularitățile politicii repertoriale, trăsăturile specifice de profesionalizare a instrumentiștilor la toate nivelele învățământului artistic din Republica Moldova, continuând să păstreze o poziție echivalentă în comparație cu instrumentele clasice. Analizând repertoriul instructiv-didactic și sursele didactice recomandate, constatăm că atât în *Programul analitic pentru școlile de arte și de muzică. Clasa de acordeon* (2013), cât și în *Programa la acordeon pentru colegiile de muzică* (2000), instruirea tinerilor acordeoniști continuă să fie realizată în baza materialelor sovietice. De exemplu, Ema Matei și Petru Matei fac trimitere la *Școlile de acordeon* întocmite de Piotr Londonov, Vladimir Lușnikov, Roman Bajilin, Alfred Mirek și crestomațiile alcătuite de Fiodor Bușuev, Serghei Pavin, Iuri Akimov, Alexandr Talakin, Vladimir Motov, Ghenadi Șahov, Alexandr Sudarikov.

În *Programa la acordeon pentru colegiile de muzică* (2000) se fac vizibile cu-legerile *Аккордеон в музыкальном училище* (*Acordeonul în colegiul de muzică*), *Пьесы для аккордеона* (*Piese pentru acordeon*), *Баян в музыкальном училище* (*Baianul în colegiul de muzică*), *Хрестоматия аккордеониста для музыкальных училищ* (*Crestomația acordeonistului pentru colegiile de muzică*), *Хрестоматия баяниста для музыкальных училищ* (*Crestomația baiianistului pentru colegiile de muzică*), *Готово-выборный баян в музыкальном училище* (*Baianul cu convertor în colegiul de muzică*), *Концертные пьесы для аккордеона* (*Piese de*

6 Ibidem, p. 135

7 Boris Dolinschi, Simion Reșetnicenco. *Programă la acordeon pentru colegiile de muzică*. Chișinău, 2000.

8 Ema Matei, Petru Matei. *Program analitic pentru școlile de arte și de muzică. Clasa de acordeon*. Chișinău: Grafema Libris, 2013.

9 Petru Știuca. *Instrument (acordeon). Programa analitică pentru ciclul I de studii universitare*. Chișinău, 2014; Petru Știuca. *Instrument (acordeon). Programa analitică pentru ciclul II de studii universitare*. Chișinău, 2014.

concert pentru acordeon), Концертные пьесы для баяна (Piese de concert pentru baian), Пьесы для многотембрового готово-выборного баяна (Piese pentru baian politimbral cu convertor), Педагогический репертуар аккордеониста для музыкальных училищ (Repertoriul pedagogic al acordeonistului pentru colegiile de muzică), Педагогический репертуар баяниста для музыкальных училищ (Repertoriul pedagogic al baianistului pentru colegiile de muzică). Cu toate acestea, trebuie menționat faptul că, în pofida perpetuării surselor sovietice, totuși, o mare parte din creațiile instrumentale incluse în repertoriul didactic și cel concertistic în perioada anilor 1950–1980 au fost înlăturate din procesul de instruire a acordeoniștilor, considerate necorespunzătoare pentru dezvoltarea practicii interpretative instrumentale (ne referim la prelucrările și transcripțiile melodiilor populare rusești, ucrainești, bielorusse).

În urma examinării materialelor instructiv-didactice și a culegerilor, repertoriul pentru acordeon din ultimele decenii, cuprinzând creații originale și piese adaptate, își păstrează aceeași structură ce a fost consolidată în perioada anilor 1960–1980: 1. repertoriul concertistic, ce permite de a evidenția avansatele posibilități tehnice și expresive ale instrumentului; 2. repertoriul pedagogic (crestomații, metode și școli de acordeon etc.) conceput pentru a satisface necesitățile de bază ale metodicii predării instrumentului; 3. repertoriul de divertisment (creații de muzică populară, ușoară etc.).

Repertoriul academic contemporan pentru acordeon, asimilat și de acordeoniștii din țara noastră, determină o nouă identitate sonoră, absorbind atât limbajul clasic-romantic, cât și tehnicile contemporane de compoziție (modalism, dodecafonie, liniarism ș.a.) prin intermediul creațiilor semnate de compozitorii ruși (Vladislav Zolotariov, Sofia Gubaidulina, Veaceslav Semionov, Anatoli Kusiakov, Evgheni Derbenko, Alexandr Nagaev, Alexandr Jurbin), ucraineni (Vladimir Zubițki, Anatoli Beloșițki, Victor Vlasov, Iuri Șamo), germani (Hans Brehme, Hans Boll, Peter Hoch, Rudolf Würthner), polonezi (Bronislaw Przybylski, Bogdan Dowlasz), americani (Carmelo Pino, Paul Creston, John Gart), francezul Frank Angelis, danezul Ole Schmidt, finlandezul Petri Makkonen, spaniolul Gorka Hermosa ș.a. Astfel, muzicianul francez Vincent Lhermet, investigând noile mijloace tehnice și expresive de interpretare ce se regăsesc în creațiile scrise pentru acordeon / baian în ultimii douăzeci și cinci de ani, le sistematizează în câteva categorii, fiind valabile și pentru arta acordeonistică națională: 1. Manieră de interpretare tradițională (*tremolo*-ul burdufului, ricoșetul la trei sau patru, *vibrato*-ul evolutiv, *glissando*, *cluster* etc.); 2. Bruitism (varieri de zgomote în urma apăsării butoanelor sau a registrelor, lovituri pe corpul instrumentului, pe burduf sau claviatură, utilizarea butonului de aer etc.); 3. Alte modalități de interpretare (*glissando* netemperat, „mixturi” de registre, acordeonul „preparat” etc.)¹⁰.

10 Vincent Lhermet. *Le répertoire contemporain de l'accordéon en Europe depuis 1990: l'affirmation d'une nouvelle identité sonore*: Thèse de doctorat. Paris, 2016. pp. 64-94.

Pe lângă interpretarea creațiilor originale sunt realizate adaptări ale muzicii clasice. Dacă pe parcursul anilor 1940–1960 erau frecvent interpretate transcripții ce denaturau concepția artistică a lucrărilor, atunci la sfârșitul anilor 1970 – începutul anilor 1990 pedagogii și interpreții devin mai exigenți în elaborarea repertoriului didactic și concertistic. O trăsătură caracteristică de dezvoltare a artei acordeoniste basarabene este determinată de creațiile pentru baiatul politimbral cu convertor adaptate posibilităților tehnice ale acordeonului cu standard bas. Diapazonul restrâns este compensat de utilizarea iscusită a registrelor transponibile (plasate pe partea superioară a tastaturii drepte)¹¹, sunt implementate reducția și amplificarea textului muzical original. Ideea respectivă este susținută și de Lidia Skaciko, menționând că „la momentul actual o parte semnificativă a repertoriului academic al acordeoniștilor este asimilată de adaptarea muzicii pentru baiat și a celor mai valoroase modele ale moștenirii muzicale clasice. Această situație poate fi argumentată prin lipsa unui număr suficient de lucrări originale pentru acordeon, precum și prin năzuința interpreților de a se atașa de culmile artei muzicale academice”¹².

Pentru a suplini repertoriul pentru acordeon, pedagogii și interpreții basarabeni, precum Ion Radu¹³, Valentin Ciobanu¹⁴, Svetlana Glagolevskaia¹⁵ ș.a., vin cu unele prelucrări și aranjamente pentru diverse componente instrumentale (solo, duet, trio etc.). Cu regret, trebuie menționat faptul că, o parte considerabilă din creațiile adaptate pentru acordeon nu sunt publicate, ceea ce încetinește într-o anumită măsură dezvoltarea artei instrumentale acordeoniste.

11 Din italiană *Mentoniere*. Oferă posibilitatea de a transpune materialul muzical la octavă superioară sau inferioară fără utilizarea degetelor.

12 Lidия Скачко. Аккордеонный класс Белорусской государственной академии музыки: проблемы становления и перспективы. In: *Музыкальная культура Беларуси и мира: новые направления и исследования*. Минск, 2013. вып. 29, с. 156.

13 George Enescu – Rapsodiile române nr. 1 și nr. 2 pentru acordeon solo, op. 11. manuscris (2002); Ludwig van Beethoven – Uvertura *Coriolan* pentru acordeon solo, op. 62. manuscris (2007).

14 А. Вивальди. «Гроза» из цикла «Времена года» – переложение для дуэта аккордеонов. In: *Произведения для ансамблей аккордеонов*. Выпуск 1. Тирасполь, 2019; И.С. Бах. Toccata et Fuga BWV 565 – переложение для трио аккордеонов. In: *Произведения для ансамблей аккордеонов*. Выпуск 1. Тирасполь, 2019; А. Пьяццолла. Танго «Fugata» – инструментовка для дуэта аккордеонов. In: *Произведения для ансамблей аккордеонов*. Выпуск 1. Тирасполь, 2019; Р. Гальяно «Heavy tango» – аранжировка для трио аккордеонов. In: *Произведения для ансамблей аккордеонов*. Выпуск 2. Тирасполь, 2019; А. Пьяццолла. «Tango Nuevo» – инструментовка для оркестра гармоник. In: *Пьесы для оркестра гармоник (аккордеонов)*. Выпуск 1. Тирасполь, 2019.

15 А. Пьяццолла. «Балет танго» – инструментовка для дуэта аккордеонов. In: *Произведения для ансамблей аккордеонов*. Выпуск 1. Тирасполь, 2019; А. Пьяццолла. Танго «Акула» – инструментовка для дуэта аккордеонов. In: *Произведения для ансамблей аккордеонов*. Выпуск 2. Тирасполь, 2019; П. Дранга. «Веро» – переложение для дуэта аккордеонов. In: *Произведения для ансамблей аккордеонов*. Выпуск 2. Тирасполь, 2019; А. Пьяццолла. «Fuga Y Misterio» – инструментовка для оркестра гармоник. In: *Пьесы для оркестра гармоник (аккордеонов)*. Выпуск 3. Тирасполь, 2019.

În conformitate cu tradițiile consolidate în anii '70–80 ai sec. XX, metodică de predare a acordeonului (atât în școlile de muzică, cât și în instituțiile medii și superioare de învățământ artistic) este bazată preponderent pe implementarea realizărilor artei interpretative instrumentale ce nu contravin specificului armonicii cromatice cu taste. În așa mod, preluarea experienței școlii pianistice este determinată de similaritatea claviaturilor pianului și acordeonului, ceea ce permite de a aplica unele principii de digitație. Standardizarea claviaturilor stângi, modul de emiteră a sunetului, maniera de conducere a burdufului condiționează într-o anumită măsură recepționarea metodicii de predare a baianului. Făcând referință la profesionalizarea acordeoniștilor din Belarus, Lidia Skaciko vine cu unele afirmații valabile, într-o anumită măsură, și pentru arta academică acordeonistică basarabeană: „Preluând multe din metodică de predare a altor specialități (pian, vioară, vocal), acordeoniștii nu au reușit să creeze propriul sistem de instruire a muzicienilor de înaltă calificare. (...) o astfel de stare de lucruri se explică prin predarea îndelungată (până în prezent) a specialității *Acordeon* de către pedagogii-baianiști”¹⁶. Totodată, cercetătoarea precizează, că „proprietățile constructive și timbral-acustice inerente ale acordeonului nu permit recunoașterea metodicii de predare a acordeonului și baianului, impunând identificarea specificului de interpretare la fiecare instrument și implementarea rezultatelor obținute în procesul educațional”¹⁷.

La momentul actual, în spațiul ex-sovietic ponderea literaturii metodice pentru baian este net superioară față de cea predestinată acordeonului. Pentru a lichida unele lacune, interpreții și pedagogii din Republica Moldova realizează studii orientate spre armonica cromatică cu taste, tematica cercetărilor fiind foarte variată. O atenție deosebită li se acordă problemelor de aranjament, adaptare și transcripție reflectate în teze de licență¹⁸ ale studenților de la

16 Ibidem, p. 154.

17 Ibidem, pp. 154-155.

18 Eugen Iovu. *Prelucrare pentru acordeon a Fanteziei și fugii în a-moll pentru orgă de J. S. Bach*. Chișinău: AMTAP, 2016; Ștefan Cătrinescu. *Particularitățile de interpretare a Fanteziei și fugii în a-moll BWV904 de J. S. Bach. În adaptare la acordeon*. Chișinău: AMTAP, 2017; Григорий Вакаръ. И. С. Бах Фантазия и fuga для минор для органа в переложении для баяна (аккордеона): трактовка жанра и формы. Chișinău: AMTAP, 2017; Daniel Ciorbă. *Principiile de transcriere pentru acordeon a repertoriului pianistic*. Chișinău: AMTAP, 2018; Nicolae Moraru. *Preludiul și fuga în sol minor de J. S. Bach: specificul aranjamentului pentru acordeon*. Chișinău: AMTAP, 2018; Andrei Mițul. *Particularitățile transcrierii pentru acordeon a Preludiului și Fugii c-moll pentru orgă de J. S. Bach*. Chișinău: AMTAP, 2019; Marius Buta. *Suita de cameră de Vladislav Zolotariov în adaptare pentru acordeon: particularități de interpretare*. Chișinău: AMTAP, 2019; Marius Poclitar. *Toccata în re minor BWV 913 de J. S. Bach în execuție la acordeon (transcriere proprie)*. Chișinău: AMTAP, 2020.

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, articole¹⁹. Unele probleme metodice de interpretare sunt analizate de Ruslan Popanu, Gheorghe Roșca, Veaceslav Ștefirța, Ilie Rozmeriță, Eugen Pociumban, Nicolae Chilat, subsemnatul ș.a.²⁰ Particularitățile de predare a acordeonului sunt examinate de Cătălin Hioară, Ștefan Sănduță, Corin Ciobu, Avram Lepădatu²¹. Trăsăturile limbajului muzical

- 19 Petru Știuca. Transcrierea pentru acordeon: considerații generale. În: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. Chișinău, 2019. Nr. 1(34); Petru Știuca. Procedee și particularități de transcriere și interpretare a creațiilor polifonice pentru acordeon. În: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. Chișinău, 2020. Nr. 2(37); Petru Știuca. Preludiul și fuga în sol minor pentru orgă de J. S. Bach în interpretare la acordeon. În: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. Chișinău, 2022. Nr. 2(43); Petru Știuca. Introducerea și rondo capriccioso pentru vioară și orchestră, op. 28 de C. Saint-Saëns, în versiune pentru acordeon. În: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. Chișinău, 2022. Nr. 2(43); Petru Știuca. Specificul transcripției creațiilor de factură omofon-armonică pentru acordeon. În: *Akadosmos*. Chișinău, 2023. Nr. 1(68).
- 20 **Teze de licență:** Dumitru Calmiș. *Particularități interpretative acordeonistice ale „Rhapsody în blue” de George Gershwin*. Chișinău: AMTAP, 2009; Ruslan Popanu. *Fantezia în sol minor și fuga în la minor pentru clavecin de J. S. Bach în interpretare la acordeon*. Chișinău: AMTAP, 2010; Ruslan Bradu. *Particularitățile interpretării preludiului și fugii în a-moll de Dietrich Buxtehude la acordeon*. Chișinău: AMTAP, 2014; Gheorghe Roșca. *Preludiu și fuga pentru orgă în a-moll de J. S. Bach în interpretare la acordeon*. Chișinău: AMTAP, 2015; Veaceslav Ștefirța. „Paco de Lucia” de Gorka Hermosa: analiza interpretativă. Chișinău: AMTAP, 2016; Ilie Rozmeriță. *Piesa de concert pentru acordeon „Cabman” de Evghenii Derbenko. Recomandări interpretative*. Chișinău: AMTAP, 2016; Eugen Pociumban. *Suita „Lugovye uzory” de Gheorghii Șenderiov – particularitățile interpretării la acordeon*. Chișinău: AMTAP, 2017; Nicolae Chilat. *Jazz-rock Partita pentru acordeon de Boris Mironciuk: particularități interpretative*. Chișinău: AMTAP, 2018; Tudor Munteanu. *Preludiu și fuga c-moll BWV 549 de J. S. Bach – particularități de interpretare la acordeon*. Chișinău: AMTAP, 2020; Ion Graur. *Particularitățile interpretării la acordeon a lucrării „Fragilissimo” de Gorka Hermosa*. Chișinău: AMTAP, 2021; Marian Gostiuc. *Frank Angelis – Suita Impasse*. Chișinău: AMTAP, 2021.
- 21 **Teze de licență:** Cătălin Hioară. *Bazele interpretării la acordeon. Particularități metodice proprii*. Chișinău: AMTAP, 2014; Ștefan Sănduță. *Lucru cu acordeoniștii începători: aspecte didactice*. Chișinău: AMTAP, 2018.
- Articole:** Николай Тодоров. Методика развития техники исполнения аккордеониста. În: *Dunărea – Nistru: științe sociale. Lingvistica. Pedagogia*. Taraclia, 2011. vol. 2; Dumitru Calmiș. Sonata și sonatina în repertoriul didactic pentru acordeon. În: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. Chișinău, 2016. Nr. 2(29); Corin Ciobu. Aspecte istorice, muzicologice și psihopedagogice de valorificare a acordeonului în arta interpretativă. În: *Interuniversitaria*. Bălți, 2016. vol. 2; Дмитрий Тимофей. Посадка учащегося при игре на аккордеоне. În: *Știință, educație, cultură*. Comrat, 2018. vol. 2; Corin Ciobu. Predarea acordeonului în contextul provocărilor artei interpretative contemporane. În: *Tradiție și inovare în cercetare științifică*. Bălți, 2019; Avram Lepădatu. Dezvoltarea aptitudinilor muzicale ale elevilor școlii de muzică în procesul studiului acordeonului. În: *Interuniversitaria*. Bălți, 2019. vol. 2; Corin Ciobu. Studiul acordeonului în formarea specialistului: abordări metodice specifice. În: *Relevanța și calitatea formării universitare: competențe pentru prezent și viitor*. Bălți, 2020. vol. 2; Corin Ciobu. Lecția de acordeon – formă de organizare a procesului educațional artistic. În: *Educația artistic-spirituală în contextul învățământului contemporan: realizări, provocări, perspective*. Bălți, 2021; Igor Dermenji. Formarea atitudinilor pentru cariera de interpret acordeonist: model pedagogic. În: *Educația artistic-spirituală în contextul învățământului contemporan: realizări, provocări, perspective*. Bălți, 2021.

al creațiilor pentru baian/acordeon sunt elucidate în studiile lui Dumitru Calmîș²², Sergiu Mârzac²³.

Evoluarea reușită la concursurile muzicale de interpretare instrumentală și obținerea titlului de laureat poate fi considerat unul dintre cele mai importante criterii pentru determinarea nivelului de performanță obținut la orice instrument. Scopul lor principal este așa-numita „certificare” publică a nivelului de competențe pedagogice ale profesorului și a relevanței repertoriului concurentului, precum și monitorizarea ultimelor realizări în domeniul artei baianistice / acordeonistice. Sarcinile stabilite de organizatori, fiind caracteristice pentru majoritatea concursurilor și festivalurilor internaționale de acordeon, sunt punctate de cercetătorul Zoran Rakić:

- avansarea statutului, popularizarea și propagarea artei baianistice / acordeonistice;
- examinarea nivelului măiestriei interpretative a baianștilor / acordeoniștilor (în acest sens organizatorii propun, de regulă, divizarea interpreților pe grupe, totodată formarea categoriilor este realizată în baza diferitelor criterii, principalul fiind indiciu de vârstă);
- propagarea muzicii scrise pentru baian și acordeon;
- stimularea dezvoltării măiestriei interpretative;
- identificarea interpreților talentați și pedagogilor iscusiți;
- încurajarea compozitorilor care compun muzică pentru baian / acordeon;
- perfecționarea abordării creative a metodelor de predare;
- suplinirea repertoriului;
- generalizarea cunoștințelor și studierea experienței pedagogilor progresivi²⁴.

Pentru a valorifica și a promova arta interpretativă acordeonistică, în Republica Moldova sunt organizate concursuri naționale și internaționale: Concursul

22 Particularități stilistice în Sonata nr. 1 pentru acordeon de Veaceslav Semionov. În: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. Chișinău, 2016. Nr. 2(29); Sonata nr. 1 pentru acordeon cu butoane de Nikolai Ceaikin: morfologie, sintaxă și interpretare. În: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. Chișinău, 2017. Nr. 2(31); Tendințe neoclasice în Sonata in C pentru acordeon solo de Ernst-Lothar von Knorr. În: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. Chișinău, 2017. Nr. 2(31); Reflectarea tradițiilor clasice în Sonata moderne pentru acordeon op. 2 de Carmelo Pino. În: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. Chișinău, 2018. Nr. 1(32); Particularitățile stilului și limbajului muzical în Sonata-fantasia pentru acordeon de Normand Lockwood. În: *Valorificarea strategiilor inovatoare de dezvoltare a învățământului artistic contemporan*. Bălți, 2018; Tendințe expresioniste în Sonata pentru acordeon op. 41 de Ib Nørholm. În: *Artes: Revistă de muzicologie*. Iași, 2020. Nr. 21.

23 Abordări moderniste și tehnici inovative în creația *De Profundis* pentru acordeon de Sofia Gubaidulina. În: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. Chișinău, 2021. Nr. 3(40); *Clepsidra* pentru acordeon, violoncel și pian de Vlad Burlea: aspecte compoziționale ale tratării acordeonului. În: *Cultura și arta: cercetare, valorificare, promovare*. Chișinău, 2022.

24 Зоран Ракич. Конкурсы и фестивали баянистов и аккордеонистов в Сербии. In: *Наука. Искусство. Культура*. Белгород, 2016. №1(9), с. 43.

Național al Tinerilor Instrumentiști *Antonina Lucinschi*, Concursul Internațional al Tinerilor Interpreți *Zlata Tcaci*, Concursul Național de Interpretare Artistică *Tinere Talente*, Festivalul de muzică al copiilor dotați *Roșu, Galben și Albastru*, Concursul Internațional al Tinerilor Interpreți *Eugen Coca*, Concursul Național al Interpretărilor Instrumentiști *Barbu Lăutaru*, Concursul Național de Interpretare Instrumentală și Vocală *Ștefan Neaga*, Concursul Republican *Virtuozii muzicii ruse*, Festivalul-Concurs Internațional de Muzică Instrumentală pentru Copii *Doremi-Fest*, Concursul Național al Interpretărilor la Acordeon *Mihai Bătrânu*, Concurs Național de Interpretare Instrumentală *Marcel Budală*, Festivalul-Concurs Televizată al Tinerilor Interpreți de Muzică Populară *Prezintă Orchestra Folclor*, Festivalul tinerilor acordeoniști *Viața lui a fost un cântec* (dedicat memoriei lui Vitalie Cojocar). Cea mai completă imagine a performanțelor interpretative ale acordeoniștilor din Republica Moldova poate fi obținută în cadrul concursurilor, prin monitorizarea rezultatelor la toate categoriile de vârstă și la toate nivelele învățământului artistic. De aceea, participanții adesea sunt grupați după următoarele criterii: pe categorii de vârstă; după nivelul de studii muzicale (număr de clase finalizate); în funcție de complexitatea cerințelor care le sunt impuse.

Grație completării neconținute a repertoriului și a perfecționării metodelor de instruire, arta interpretativă acordeonistică din Republica Moldova evoluează în permanență, ceea ce ne demonstrează elocvent reușitele tinerilor muzicieni obținute pe scenele internaționale. Pe lângă evoluarea cu succes a acordeoniștilor basarabeni la concursurile internaționale din România, Ungaria, Cehia, Letonia, Ucraina, Belarus ș.a., menționăm cele mai remarcabile realizări la nivel mondial din ultima perioadă, cum ar fi:

- Ansamblul *Concertino – Citta di Castelfidardo*, Italia, 2006, 2008, 2010 (premiul mare); *Cupa mondială* ed. 66, Canada, 2013 (premiul I); *Accordé'Opale*, Franța, 2014 (premiul mare);
- Dorin Grama – *Trofeul mondial* ed. 59, Spania, 2010 (premiul III); *Trofeul mondial* ed. 60, Italia, 2011 (premiul I); *Cupa mondială* ed. 66, Canada, 2013 (premiul IV); *Cupa mondială* ed. 67, Austria, 2014 (premiul II, categoria *Digital accordion*);
- Radu Laxgang – *Cupa mondială* ed. 66, Canada, 2013 (premiul I);
- Pavel Efremov – *Cupa mondială* ed. 67, Austria, 2014 (mențiune);
- Sili Alexandru – *Trofeul mondial* ed. 65, Elveția, 2015 (premiul I, categoria *National Trophy*);
- Igor Curărari – *Trofeul mondial* ed. 66, Portugalia, 2016 (premiul III, categoria *National Trophy*);
- Radu Rățoi – *Cupa mondială* ed. 68, Finlanda, 2015 (premiul IV); *Trofeul mondial* ed. 65, Elveția, 2015 (premiul II, categoria *National Trophy*; premiul III, categoria *Junior classic*); Concursul internațional de acordeon din Klingenthal, Germania, 2016 (mențiune); *Cupa mondială*

ed. 69, Rusia, 2016 (premiul I la categoriile *Junior classic* și *Junior Virtuoso Entertainment*); *Citta di Castelfidardo*, Italia, 2016 (premiul I); *Trofeul mondial* ed. 66, Portugalia, 2016 (premiul I la categoriile *Junior Classic* și *Junior Variete*); *Cupa mondială* ed. 71, Lituania, 2018 (premiul I); *Trofeul mondial* ed. 68, Canada, 2018 (premiul II); Concursul internațional de acordeon din Klingenthal, Germania, 2019 (premiul I); *Arrasate Hiria* ed. 27, Spania, 2019 (premiul I); Concursul internațional al baianiștilor și acordeoniștilor ed. 7, Rusia, 2021 (premiul I).



Ansamblul *Concertino*



Radu Laxgang



Dorin Grama



Radu Rățoi

Pentru a intensifica valorificarea artei instrumentale acordeoniste, cercetătorul Zoran Rakić recomandă „reflectarea concursurilor, festivalurilor și concertelor laureaților în mass-media, prezentând un element-cheie în propagarea culturală a instrumentului (acordeonului – n.n.)”²⁵.

Practica academică acordeonistică, o perioadă îndelungată existând ca ramificare a artei baianistice, încearcă să-și construiască propriul traseu de dezvoltare. În această ordine de idei, cercetătoarea Lidia Skaciko afirmă că „arta de interpretare la acordeon, dobândind în termeni restrânși nivelul unei ramuri academice dezvoltate și independente a educației, nu poate fi nivelată cu performanțele baianiștilor și trebuie tratată ca fenomen original al culturii muzicale

²⁵ Ibidem, p. 44.

contemporane”²⁶. Prerogativa respectivă revendică abordări progresiste în sferile interpretativă și compozițională din partea muzicienilor, pentru a păstra prestigiul instrumentului pe arena internațională.

În pofida persistenței trăsăturilor de profesionalizare a muzicienilor ce s-au consolidat în perioada sovietică, în ultimele decenii influența școlilor interpretative europene condiționează într-o anumită măsură cursul evolutiv al artei academice acordeonistice din țara noastră. În conjunctura respectivă, reliefa și asimilarea noilor resurse din perspectivele pedagogică, organologică, interpretativă și compozițională, aliniindu-se exigențelor practicii interpretative contemporane, creează condiții favorabile pentru afirmarea pe scena profesionistă internațională a acordeoniștilor basarabeni. Acordeonul, ocupând un loc de cinste în cultura muzicală a Republicii Moldova, se prezintă ca valoare social-culturală, ce demonstrează viabilitate și utilitate în cursul evolutiv al artei instrumentale autohtone.

Date despre autor:

Dumitru Calmiș, doctor în studiul artelor și culturologie, cercetător științific, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, Republica Moldova

E-mail: dumitrucaalmish1985@gmail.com

ORCID: 0009-0006-9454-3824

²⁶ Лидия Скачко. *Op. cit.*, p. 157.

PROVOCĂRILE MUZICII PSALTICE ROMÂNEȘTI DIN A DOUA JUMĂTATE A SECOLULUI AL XIX-LEA¹

Violina GALAICU,
Institutul Patrimoniului Cultural

Challenges of Romanian Psaltic Music in the second half of the 19th Century

The expansion of Western-style music and the modernization of Romanian cultural life in the second half of the 19th century conditioned certain mutations in the evolutionary course of religious music.

In the context of intense de-Greek and de-Oriental on a political level, monodic psaltic singing, especially the one infested with Turkisms, loses its appeal and begins to disturb as an anachronism. Things go as far as launching a real campaign to replace sacred singing of Byzantine origin with harmonic singing.

Although it catalyzed certain processes in the sphere of worship music, the action did not lead to the radical change that the initiators expected. A deep-rooted musical tradition could not be abolished easily, nor the harmonic singing, for which the interest of society had awakened, was ready to take its place.

The impasse in which ecclesiastical music finds itself is signaled by the “Memoir for church songs in Romania”, elaborated by Bishop Melchizedek of Roman. The document - an extensive study on church music in the Romanian Countries - formulates the imperative of incorporating the Byzantine Melos into a multivocal fabric, preserving its specificity and ethos.

Keywords: Romanian psaltic music, monodic religious chant, choral religious singing, dualism of the two types of singing, multivocal re-dimensioning of Byzantine monodic singing.

Expansiunea muzicii de tip apusean, modernizarea vieții culturale românești din a doua jumătate a secolului al XIX-lea au condiționat anumite mutații în cursul evolutiv al muzicii psaltice.

Monodismul bizantin, menținut cu ostentație în cultul bisericesc, începe să contravină noilor idealuri estetice, înfripate în urma contactului cu lumea valorilor vest-europene. Dacă mai adăugăm acestui factor degrecizarea și deorientalizarea intensă pe plan politic vom înțelege de ce cântarea psaltică, mai ales cea infestată de turcisme, își pierde atractivitatea și începe să deranjeze ca un anacronism. Realitatea cerea imperios modernizarea muzicii de strună, la fel cum a impus, cu ceva vreme mai înainte, și românirea cântării bisericești. Ambele procese urmau să se desfășoare – și s-au desfășurat – în paralel.

În ceea ce privește modernizarea, o parte dintre muzicienii de profil vedeau în adoptarea cântării religioase multivocale o soluție pentru scoaterea monodiei de sub influența greco-turcească și pentru „alinarea ei la sistemul muzicii occi-

1 Articolul este în redacția autorului.

dentale în notație, compoziție și interpretare”². O altă parte se arată de-a dreptul scandalizată în fața perspectivei de înlocuire a cântării liturgice bizantine cu tradiții milenare în zonă cu cântarea corală și repertoriul aferent. Disputa dintre cele două tabere s-a acutizat progresiv, atingând apogeul către anul 1860.

Aici e cazul să facem o paranteză și să arătăm că intersectarea – adesea conflictuală – dintre cele două tipuri de cântare religioasă are în spațiul de care ne ocupăm rădăcini istorice mai adânci. Să rememorăm câteva episoade elocvente.

Printre agenții pătrunderii multivocalității în cântarea de strană autohtonă a fost curentul reformativ venit din Apus prin Ardeal. Chiar dacă nu au aderat la reformă, românii – cu precădere cei transilvăneni – au știut să profite de avantajele culturale ale acesteia³.

În orice caz, primele cântări sacre cu text românesc se desprind din colecția *Odae cum harmoniis* (1548), culegere de melodii cu text românesc aranjate polifonic pentru patru voci, atribuită lui Iohannes Honterus, promotorul Reformei în rândul sașilor transilvăneni. Antologia a fost întocmită pentru uzul școlii brașovene, iar piesele pe care le include sunt preluate din culegeri apusene de melodii pe metrii antici⁴. Vasile Tomescu înclină să creadă că o parte din piesele asociate metrilor antici este scrisă de autori transilvăneni⁵. Polifonia cântărilor „este redusă la forma primitivă izoritmă a vechilor laude și frottole populare. Scopul acestei simplități era didactic și propagandistic. Școlarii învățau să scandeze odele lui Horațiu și Virgiliu cuprinse și ele în colecție. Prevăzute apoi cu versuri propagandistice religioase, ele (melodiile – *n.n.*) puteau fi cu ușurință cântate de masa credincioșilor”⁶. Și cum prozelitismul luteran și calvin miza pe avantajele cântării în limba enoriașilor, au fost elaborate versiuni românești ale unor piese din colecție, acestea fiind marcate – după cum era de așteptat – de anumite stângăcii și inadvertențe prozodice⁷. Una dintre cântările care a circulat cu versuri românești – oda *Ia de pre noi tu, Doamne, mânia ta* – a fost depistată și apoi transcrisă de Romeo Ghircoiașiu⁸.

Mișcându-ne mai departe pe firul istoriei, trebuie să invocăm *Antologhionul* datând din 1726, păstrat la Biblioteca Academiei Române, filiala Cluj. Între copertele manuscrisului Gheorghe Ciobanu⁹ descoperă un *Kyrie eleison* pentru cor

2 Elena Chircev. *Muzica românească de tradiție bizantină între neume și portativ*. Vol. I. Cluj-Napoca: Editura Risoprint, 2013, p.16.

3 Vezi: Romeo Ghircoiașiu. *Contribuții la istoria muzicii românești*. Vol. I. București: Editura Muzicală, 1963, p.100.

4 Vezi: Vasile Tomescu. *Muzica românească în istoria culturii universale*. București: Editura Muzicală, 1991, pp. 270-274; Romeo Ghircoiașiu. *Op. cit.*, pp. 101-103; Petre Brâncuși. *Muzica românească și marile ei primeniri*. Vol. I. Chișinău: Editura Lumina, 1993, pp. 119-120; Octavian Lazăr Cosma. *Hronicul muzicii românești*. Vol. I. București: Editura Muzicală, 1973, pp. 156-158.

5 Vezi: Vasile Tomescu. *Op. cit.*, p. 271.

6 Romeo Ghircoiașiu. *Op. cit.*, p.102.

7 Vezi: Romeo Ghircoiașiu. *Op. cit.*, p.101.

8 Vezi: Romeo Ghircoiașiu. *Op. cit.*, p.102.

9 Vezi: Gheorghe Ciobanu. *Studii de etnomuzicologie și bizantinologie*. Vol. I. București: Editura Muzicală, 1974, pp. 402-417.

mixt, cu text în limba greacă, notat integral în sistemul semiografic bizantin. Manuscrisul cu pricina nu a putut fi scris, consideră muzicologul, decât în Transilvania, unde cântarea psaltică monodică întâlnește cântarea cultică omofonă, venită din Vest. Analizând substanța muzicală a piesei, Gheorghe Ciobanu constată proveniența gregoriană a coralului, precum și rudimentarismul gândirii armonice, conservate la nivelul armoniei modale a secolelor XV-XVI.

Firește că Gh. Ciobanu și, pe urmele lui, și alții¹⁰ se întreabă care au fost rațiunile includerii unei piese corale catolice într-un manuscris psaltic (iar dacă s-a inclus în manuscris, cu certitudine că s-a și cântat). Alcătuitorul (alcătuitorii?) manuscrisului ar fi urmărit, după Gheorghe Ciobanu¹¹, un scop propagandistic. După promulgarea actului de unire a românilor ortodocși cu Roma (1701), Biserica Unită a căutat să se impună, să cucerească noi adepți, inclusiv prin cântarea corală, mai somptuoasă decât cea monodică. Cum, însă, ortodocșii transilvăneni recunoșteau doar muzica psaltică, cântarea corală se inocula discret, folosindu-se manuscrisele bizantine și notația neumatică.

Coexistența strânsă a celor două tipuri de cântări se semnalizează și în altă zonă românească – în Moldova. Mai multe izvoare¹² vehiculează informația, potrivit căreia la Mănăstirea Neamț, în 1782, pe timpul stăreției lui Paisie Velicikovski s-a înființat (dăinuind până în 1860) un cor de călugări ruși, care practicau cântarea armonică. Corul călugărilor ruși nu a luat locul, ci a funcționat pe lângă cel al călugărilor autohtoni, care cântau monodic, în strana bisericii perindându-se, astfel, ambele forme de cântare.

Deși parvenită din surse cu autoritate (Teodor Burada și Titus Cerne¹³) și încetățenită, aserțiunea este pusă la îndoială de Gheorghe Ciobanu¹⁴, care ne face atenți la următorul fapt: când, în 1860, Departamentul averilor clerului trimite la Neamț un profesor de muzică corală, călugării moldoveni îl întâmpină cu ostilitate, aceasta pornind de la aversiunea pe care o arătau cântării omofone. Într-adevăr, incongruența este vizibilă: dacă la Neamț cântarea corală a fost cultivată (sau doar tolerată) timp îndelungat, de unde această opoziție față de ea la 1860? Întrebarea rămâne nedezlegată, iar cercetările mai recente¹⁵ par să dea dreptate lui Teodor Burada și Titus Cerne.

10 Vezi: Gheorghe Ciobanu. *Op. cit.*, p. 404; Octavian Lazăr Cosma. *Op. cit.*, pp. 384-385.

11 Vezi: Gheorghe Ciobanu. *Op. cit.*, pp. 404-405.

12 Vezi: Teodor Burada. *Coruri bisericesti de muzică corală armonică în Moldova*. În: *Arhiva*, Iași, An (1914), pp. 301-323; Titus Cerne. *Relativ la prima înjghebare a muzicii corale la Români*. În: *Arhiva*, Iași, An I (1884), nr. 18, pp. 281-290; Viorel Cosma. *Aspectes de la culture musicale sur le territoire de la Roumanie entre le XV-eme et XIX-eme siècle*. În: *Muzica Antiqua Europae Orientalis*, Bydgoszcz, Polska Panstwowe Wydawnictwo Nakome, Varșovia, 1966, pp. 370-389; Octavian Lazăr Cosma. *Op. cit.*, pp. 385-386.

13 Vezi: Teodor Burada și Titus Cerne. *Op. cit.*, pp. cit.

14 Vezi: Gheorghe Ciobanu. *Op. cit.*, pp. 402-403.

15 Vezi: Vasile Vasile. *Muzica religioasă din timpul stăreției Sf. Paisie Velicikovski (cel Mare)*. În: *Byzantion Romanicon*, Revistă de arte bizantine. Vol. IV. Iași: 1998, pp. 15-19.

Analiza unor manuscrise păstrate la mănăstire (manuscrisul nr. 109 – *Dogmele pe opt glasuri*, manuscrisul nr. 110 – *Bogorodișna Învierii pe opt glasuri*, manuscrisul nr. 136 – *Irmologhion*, manuscrisul nr. 141 – *Liturghia* ș.a.), manuscrise utilizând notația sinodală din Petersburg și bilingvismul greco-slavon, atestă vechimea cântării corale nemțene¹⁶. Mai mult decât atât, în unul din manuscrisele secolului al XIX-lea – manuscrisul nr. 5 din fondul mănăstirii – se află *Crezul*, „facerea răposatului ieromonah Visarion protopsalt”, care „se cântă în versuri... după sistima musichiei rusești, pre care urmează ca negreșit trei să-l cânte: unul începând de la Vu, iar altul de la Ni și al treile iarăși de la Ni”¹⁷. Deși este concepută după „sistima musichiei rusești”, deci, în forma cântării corale plurivocale, lucrarea este notată în semiografia psaltică, pe trei rânduri de neume suprapuse. Iată, deci, încă o încercare de fixare a cântării armonice cu ajutorul notației psaltice (de după reforma lui Hrisant) și – de ce nu? – o replică distanțată în timp și spațiu aceluia *Kyrie eleison* la 4 voci scris la începutul secolului al XVIII-lea în Transilvania.

Cântarea de strană corală ca alternativă a cântării tradiționale monodice este atestată la începutul secolului al XIX-lea în Banat. Iată ce scrie cu referire la învățământul ecleziastic și practica liturgică din Arad Constantin Diaconovici Loga, autorul Prefeței unui *Octoih* tipărit în 1826: „Cântarea grecilor după semnele psaltichiei întocmită este vrednică de laudă, iar mai vârtos de mirare pentru redicările și apăsările tonului care cu măiestrie încoardă melodia și foarte cu desfătare o ascultă cei ce sunt dedați cu dânsa. Iară cântarea rușilor este mai pompoasă și pentru sărbători de mare solemnitate mai întocmită fiindcă mai cu mărire poartă tonul și redică simțurile către sfânta evlavie. Aici, la Școala Preparandiale Pedagoghicești, precum și în cele teologhicești din Arad, după melodia amânduror chipuri se cântă, desfătat merg după melodia grecească, iar altele după cea rusească”¹⁸. Citatul ne edifică asupra coexistenței celor două filoane în zona respectivă și pe tronsonul temporal evocat, dar și asupra felului în care acestea erau percepute în epocă.

Tot pentru a amplifica fastul celebrării liturgice, somptuozitatea și grandoairea ritualului se înființează la București, în 1836 *Horul trupei vocale* (denumit mai târziu *Horul Ștabului Oștirii*), condus de Arhimandritul Visarion, și la Iași, în 1844, corul Seminarului de la Socola.

Dar, să revenim la cea de doua jumătate a secolului al XIX-lea. Adepții cântării corale au găsit un aliat în domnitorul Alexandru Ioan Cuza, care considera psaltichia „o reminiscență a epocii fanariote”. Acesta stipulează în decretul nr. 1 din 18 ianuarie 1865 (care, de altfel, prevedea și secularizarea averilor mănăstirești) introducerea „în biserica noastră română muzica vocală sistematică în locul celei orientale, cunoscută sub numele de psaltichie”¹⁹. Conștient de faptul că noul

16 Vezi: Idem, p.18.

17 Apud: Idem, p.19.

18 Apud: Elena Chircev. *Op. cit.*, p.15.

19 Apud: Octavian Lazăr Cosma. *Op. cit.* Vol. IV. București: Editura Muzicală, 1976, p.183.

stil de cântare putea fi răsădit doar de promotori avizați, domnitorul îl însărcinează pe Ioan Cartu cu organizarea corurilor bisericești și cu elaborarea unui curs întemeiat pe „principiile muzicii sistematice” pentru conservator.

Or, schimbarea radicală și rapidă pe care o scontau inițiatorii acțiunii nu s-a produs. Mai multe circumstanțe au contribuit la eșecul tentativei. În 1866 domnitorul Alexandru Ioan Cuza a fost nevoit să abdice, iar profesorul Ioan Cartu a plecat la cele veșnice.

Apoi, o tradiție atât de bine împământenită precum tradiția cântării psaltice nu putea fi abolită cu ușurință, dar nici cântarea armonică, pentru care se trezise interesul obștimii muzicale, nu era pregătită să-i ia locul. Cântarea bisericească multivocală se lansase în spațiul românesc fără să aibă forme cristalizate, repertoriu închegat, particularități de interpretare bine definite. Lipsa de experiență componistică și interpretativă în domeniu își spunea și ea cuvântul, astfel că, la aceea oră, noua modalitate de cântare nu putea fi încă o contrapondere a cântării psaltice. Din aceste motive „în 1867 Ministerul Cultelor emite un ordin prin care reabilitează vechiul sistem de cântare, dar opoziția persistă, ceea ce practic înseamnă întreținerea dualismului cântare psaltică și armonică”²⁰

Impasul în care nimerește muzica ecleziastică se prelungește până la sfârșitul secolului al XIX-lea și este remarcabil caracterizat în „Memoriul pentru cântările bisericești în România”, elaborat de episcopul Melchisedec al Romanului și citit în sesiunea de toamnă a Sfântului Sinod din anul 1881²¹.

Memoriul este un studiu amplu, ce se apleacă asupra tuturor aspectelor care au generat situația critică din sfera cântului religios din Țările Române: „coexistența cântării de strană și a celei corale, problemele materiale care au contribuit la împuținarea cântăreților bisericești și a școlilor speciale pentru aceștia, lipsa dirijorilor de cor și a unor compozitori autohtoni, buni cunoscători ai tradiției psaltice românești, abundența pieselor corale, adesea de valoare îndoielnică și inexistența unui model, a unei orientări clare pentru ambele tipuri de cântări”²².

Ilustrul cărturar face referiri și la problema semiografiei, arătând că transcrierea muzicii psaltice pe portativ ar contribui la apropierea celor două repertorii, monodic și coral, precum și la conservarea vechilor cântări de strană, care, datorită fixării neumatice sofisticate, ajung să nu mai fie accesibile noilor generații de muzicieni. Transpunerea melosului bizantin în notație lineară ar facilita, în viziunea episcopului Melchisedec integrarea acestui tezaur în arta sonoră universală.

Memoriul conține și un *Proiect de regulament pentru regularea și îmbunătățirea cântului bisericesc în România*. Acesta cere Sfântului Sinod constituirea a două comisii. Prima trebuia să se ocupe de cântarea monodică bizantină și transcrierea ei în notație guidonică. Se preconiza ca aceasta să întrunească „trei cântăreți ce

20 Idem, p. 184.

21 Vezi: Idem, pp. 184-185.

22 Elena Chircev. *Op. cit.*, p. 18.

mai buni ce se găsesc astăzi în țară”²³. Membrii comisiei își asumau sarcina de a tria imnografia uzuală pentru a alege melodiile cele mai expresive și „mai conforme cu cântarea noastră veche națională”²⁴. Cântările selectate urmau să devină „normă pentru cântarea bisericească și pentru predarea ei în școală”²⁵.

Cea de a doua comisie, „compusă din cel puțin doi cei mai buni artiști dintre dirigenții corurilor existente”²⁶ își asuma statuarea unui repertoriu coral prin alegerea cântărilor armonice „ce merită a fi executate la serviciile divine și la alte solemnități religioase, la care se cere cântare corală”²⁷. Și aceste cântări trebuiau „să fie conforme cu spiritul bisericesc, fără prelungire prisoselnică și fără turnuri streine de muzica bisericească”²⁸.

Proiectul de regulament recomandă Ministerului Cultelor instituirea unui concurs cu premii „pentru acel manual de muzică care ar face cea mai nemerită operă de cântări bisericești așezate pe note liniare pentru predarea melodiei bisericești în școlile normale și rurale din țară, spre a se putea cu modul acesta răspândi cântarea bisericească și înlesni formarea cântăreților pe la sate”²⁹.

În Articolul 8 al Proiectului de regulament episcopul Melchisedec întrevede și soluția optimă de reconciliere a celor două modalități de cântare ecleziastică: „Va binemerita de la biserică și nație acel maestru de cântări corale, care se va osteni spre a preface în cântări armonice chorale melodia uzitată în biserică română, precum și acela carele va întreprinde a pune pe note lineare toate cântările melodice ale bisericii noastre”³⁰. Cu alte cuvinte, Proiectul de regulament formulează, vizionar, imperativul încorporării melosului bizantin într-o țesătură multivocală, astfel încât noul veșmânt să nu anihileze specificitatea cântării psaltice.

În corespundere cu programul trasat de episcopul Melchisedec și cu sprijinul prelatului s-a purces la transcrierea muzicii psaltice în notație lineară, această dificilă misiune fiind încredințată muzicienilor ieșeni Gavriil Musicescu, Gheorghe I. Dima și Grigore I. Gheorghiu. Cum, însă, acest subiect și, în special, opera de pionierat a lui Gavriil Musicescu se pretează unei dezbateri aparte, încheiem aici expozeul nostru, nu înainte de a observa că muzica de strană din spațiul românesc există și astăzi într-o bipolaritate opțională, pendulând în continuare între monodie și multivocalitate, oriental și occidental, neume și portativ.

Date despre autor:

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

E-mail: violina.galaicu@gmail.com

23 Apud: Idem, pp. 19-20.

24 Apud: Idem, p.20.

25 Apud: Idem, p.20.

26 Apud: Idem, p.20.

27 Apud: Idem, p.20.

28 Apud: Idem, p.20.

29 Apud: Idem, p.20.

30 Apud: Octavian Lazăr Cosma. *Op. cit.* Vol. IV, p. 185.

VALORIFICAREA ELEMENTULUI NAȚIONAL ÎN CONCERTUL NR. 1 PENTRU CLARINET ȘI ORCHESTRA DE COARDE DE OLEG NEGRUȚA

Galina CHIFORIȘIN,
Institutul Patrimoniului Cultural

The valuation of the national element in *concert no. 1 for clarinet and string orchestra* by Oleg Negruța

The instrumental creation of the composers from the Republic of Moldova denotes a great diversity of style and genre. Analyzing the repertoire of local composers, their predilection for the miniature, chamber, and symphonic genres was observed. Theater music genres are in less demand. Along with other composers, maestro Oleg Negruța is a notorious figure in the history of national music. He completed the autochthonous composition records with a diversity of creations of great artistic value. His works are the focus of many performers, which they promote during concerts, and which are also the subject of musicological research. A large part of Oleg Negruța's creations can be found in the didactic repertoire. Composer Oleg Negruța completes his composition record with another instrumental concert that reveals his expressive style. In this study, the author aims at highlighting the structural and genre specificities of *Concert no. 1 for clarinet and orchestra*, but also makes an attempt to identify the composer's stylistic direction.

Keywords: Oleg Negruța, concert, style, folklore, national, language.

Introducere

Oleg Negruța s-a născut pe 6 august 1935 în orașul Odessa (Ucraina). Își face studiile la Școala de muzică din localitate, clasa de vioară a profesorului Pavel Melamed (1960), apoi își continuă studiile la Institutul de Arte „Gavriil Musicescu” din Chișinău (astăzi AMTAP), clasa de compoziție a profesorului universitar Solomon Lobel (1967). Creația sa componistică începe la 1967 odată cu activitatea în calitate de profesor și compozitor. Își manifestă activitatea pedagogică predând disciplinele muzical-teoretice la Școala de Arte „Alexei Stârcea” din Chișinău, iar în anii 2003-2006 a lucrat la Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice din Chișinău. În palmaresul componistic a lui O. Negruța întâlnim creații de cameră, simfonice, minuaturi, duete etc., pentru diferite instrumente.

Lucrările sale atrag atenția atât a profesorilor, cât și a studenților prin raportul dintre concretețea melodică și sonoritate, expresie profundă a sentimentelor, formă fixă, stil și limbaj creativ. În timp creația maestrului devine, cu adevărat, laboratorul unde compozitorul oferă o energie deosebită fluxului național în muzica instrumentală. Repertoriul său surprinde prin claritatea desenului muzical bazat pe folclorul moldovenesc, gândirea orchestrală și tendința spre stilul de concert. În lucrările sale se regăsesc melodiile dinamice pline de viață și bogate în ritmuri

de dans național. Pe parcursul anilor, compozitorul Oleg Negruța a avut o contribuție substanțială la valorificarea cântecului și jocului nostru folcloric.

Individualitatea compozitorului

Maniera individuală de scriitură a compozitorului cuprinde câteva direcții stilistice: clasică, folclorică și de jazz. Cea mai proeminentă direcție care înglobează un număr mare de creații este cea folclorică. Observăm o predilecție sporită pentru melosul național, iar compozitorul îl îmbină într-un mod original cu stilul clasic, obținând o sonoritate de tip nou, care se bazează pe îmbinarea elementelor folclorice – genuistice, melodice, de ornamentică, intonative, cu cele clasice, cum sunt forma, structura, componența orchestrală, tehnica interpretativă ș.a.

Analiza părții I a Concertului nr. 1

Una din creațiile sale ce atestă stilul pregnant al compozitorului și care determină identitatea componistică este *Concertul nr. 1 pentru clarinet și orchestra de coarde*. Lucrarea reprezintă o creație inedită, făcând parte din palmaresul componistic național al genului de concert. Deși se pare că este primul opus al compozitorului în genul concertistic (este scris în 1986), totuși, după cum susțin muzicologii N. Chiciuc și S. Mușat, el „demonstrează o gândire muzicală destul de matură și un stil componistic bine conturat și pe deplin format, rezultând o lucrare ce denotă calități artistice și muzicale incontestabile”¹.

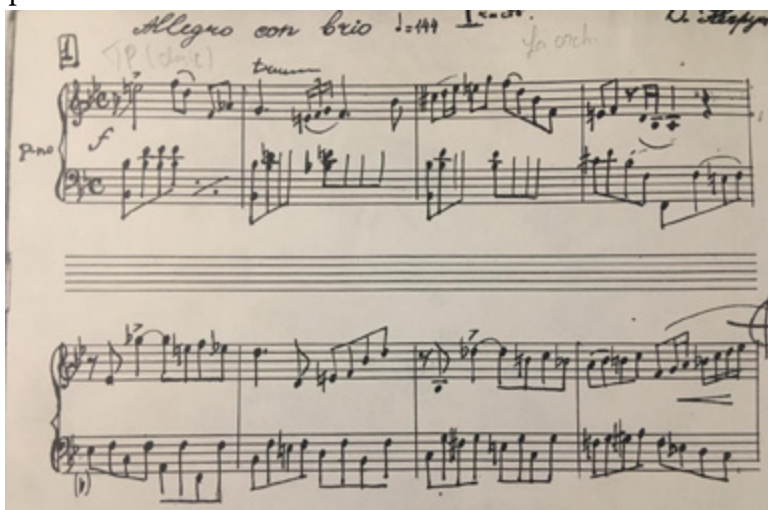
Arhitectonica concertului este de tip clasic - tripartită, în care părțile contrastează între ele prin caracter, și tempo *Allegro-Adagio-Allegro*. **Partea I** este scrisă în forma de sonată clasică. Schematic reprezentăm în felul următor:

Expoziție				Dezvoltare				Repriză				Cadență	
TP	1TS	2TS	TC	TP	1TS	2TS	TC	TP	2TS	1TS	TC	ad. lib.	TP
Cif.1,6	3,10	4,9	5,12	13	17	18	19	20	24	26	29	K	30
B	g	g-C		b	d	F		B	F	C	C		B

Menționăm faptul că în această parte și în întreaga creație întâlnim expoziția dublă, inițial în partida orchestrei, iar apoi în cea a solistului. Astfel, Expoziția debutează în tempo-ul *Allegro con brio* cu expunerea temelor de bază în partida orchestrei. Tema principală (TP) din partida orchestrei este expusă în caracter vioi și energic pe nuanța de *f*. Linia melodică este desfășurată, cromatizată și agilă, conținând salturi și mișcări bruște descendente și ascendente, îmbogățită cu tri-luri și formule ritmice pe triolet. Aceasta se repetă de două ori, atingând registrul înalt:

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

Exemplul 1



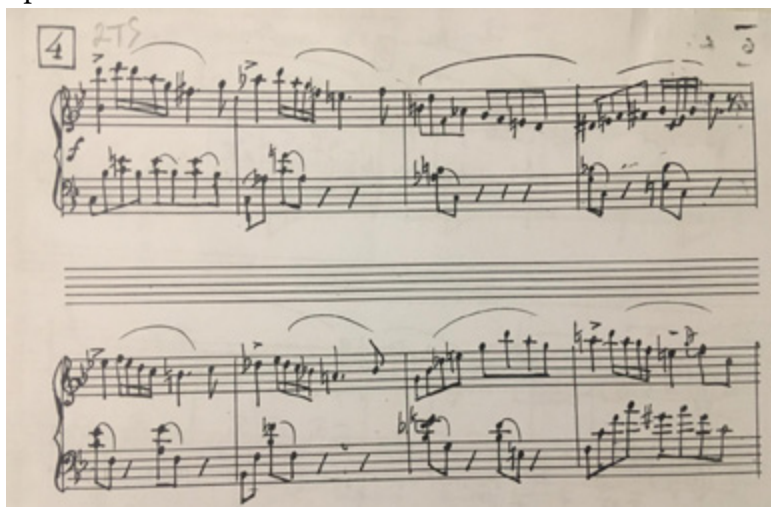
Energia vitală acumulată în cursul desfășurării discursului muzical se revarsă în sfera primei teme secundare (1TS), care se impune prin caracterul cantabil, melancolic, puțin trist, fiind expusă în ritm de horă. Linia melodică este formată din durate mari, susținută de pulsația ritmică de triolet specifică dansului popular hora. Prima temă secundară contrastează cu cea principală după caracter, intonație și suport armonic:

Exemplul 2



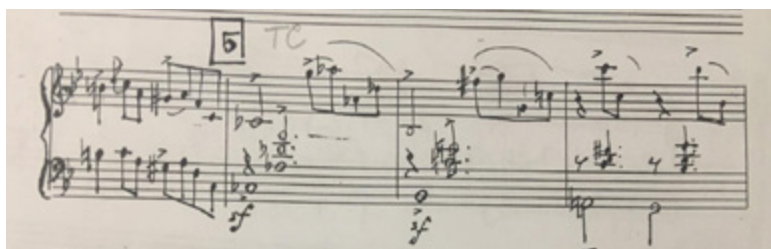
Atmosfera lirică durează puțin, fiind dizolvată de a doua temă secundară. Aceasta preia caracterul incipient energetic, însă contrastează cu tema principală, pentru că linia melodică capătă dramatism, materializat prin mișcări descendente pe durate mărunte. Materialul tematic este secvențiat și se repetă de mai multe ori, de pe diferite sunete, la distanța de secunda mare în jos, pe nuanța de *forte*:

Exemplul 3



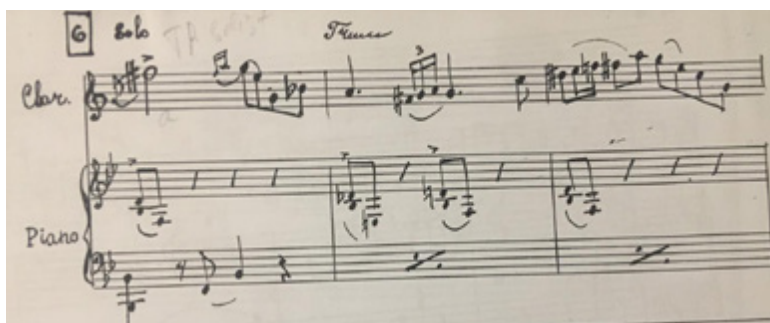
Tema concluzivă (TC) este scurtă și derivă sub aspect intonațional și ritmic din tema principală și din a doua temă secundară, din care preia modul de expunere a materialului sonor. Totodată, tema concluzivă îndeplinește funcția de punte și pregătește „terenul” pentru expoziția solistului:

Exemplul 4



Tema principală în partida solistului (cifra 6) este expusă analogic trasării din partida orchestrei, în caracter similar și cu aceeași linie melodică. Tema este susținută de partida orchestrei cu formule ritmice ca și în expoziție:

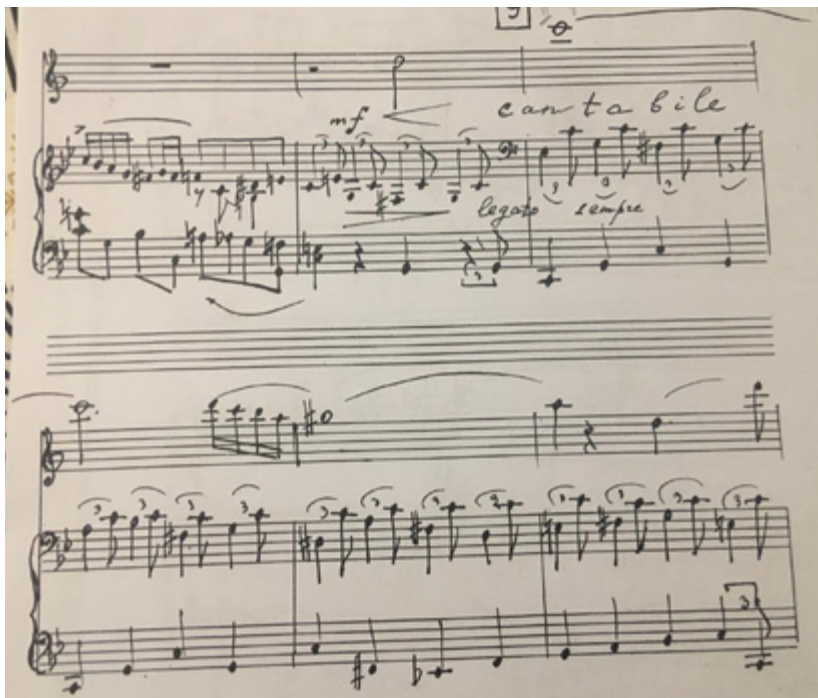
Exemplul 5



La cifra 7 partida orchestrei preia tema principală și se intercalează cu partida solistului care completează textura cu pasaje și formule ritmico-intonative din temă. Astfel se creează un dialog omogen al partenerilor solist-orchestra, ambii actanți au aceeași valoare. La cifra 8 este expusă încă o trasare a temei principale cu aceeași succesiune a subiecților implicați – orchestră-solist.

La cifra 9 în partida solistului este expusă a doua temă secundară în caracter melancolic, liric, cu o linie melodică cantabilă și foarte expresivă. Comparativ cu expunerea celei de-a doua temă secundară în partida orchestrei, plină de energie și avânt, în partida solistului ea „se îmblânzește”, devine lirică și domoală. Tema este susținută de același acompaniament triolet în caracter de horă. Observăm o modelare fină a surselor melodice: melosul folcloric și melosul academic:

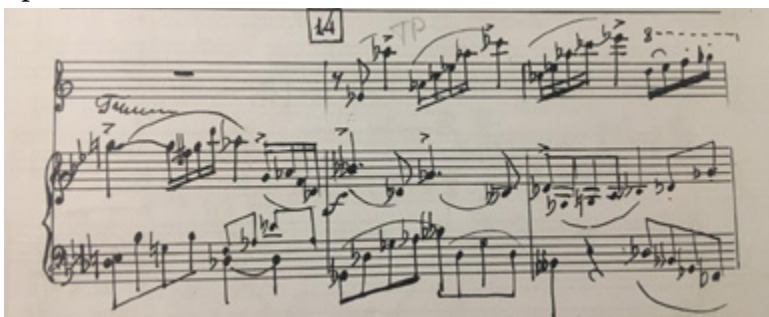
Exemplul 6



În același caracter continuă la cifra 10 expoziția primei teme secundare în partida orchestrei, iar linia solistului creează suportul armonic și pulsația ritmică de triolet a horei. Centrul liric este estompat, urmează a doua temă secundară și tema concluzivă, care readuc caracterul energic, dar și textura academică a materialului muzical (cifrele 11, 12).

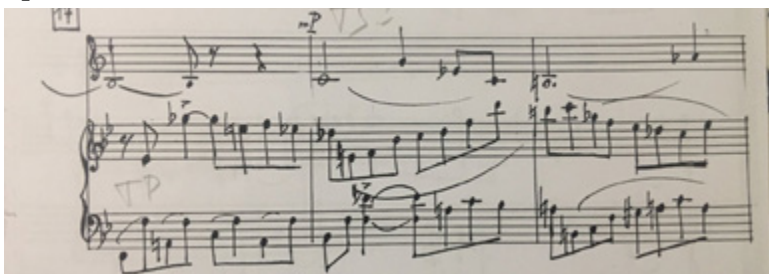
Dezvoltarea începe cu tema principală în partida orchestrei de la cifra 13, menținând același caracter și urmată de tema principală în partida solistului. Linia melodică este dezvoltată intonativ, trecând prin diferite tonalități și expusă de câteva ori:

Exemplul 7



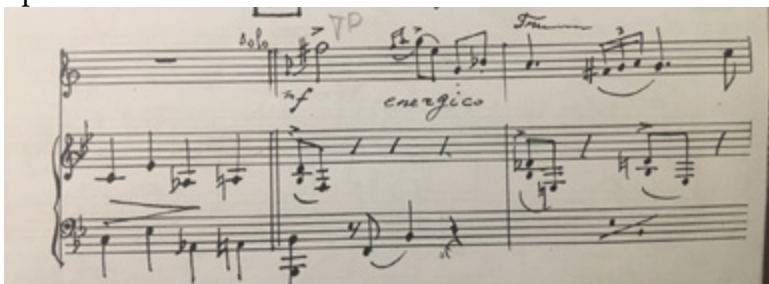
La cifra 17 este trasată prima temă secundară în partida solistului, iar în orchestră sună tema principală. Observăm aici principiile scriiturii polifonice. Temele sunt expuse în canon, acest fapt reprezintă încă o metodă de lucru cu textura muzicală în compartimentul dezvoltatoriu. Subliniem faptul că, pentru prima dată, prima temă secundară este expusă în registrul grav al instrumentului solistic, iar tema principală din orchestră o domină prin sonoritatea sa în registrul mediu-acute. Astfel, prima temă secundară cedează insistenței și caracterului energetic al celei principale, iar lirismul se dizolvă, fiind înlocuit cu energia vitală:

Exemplul 8



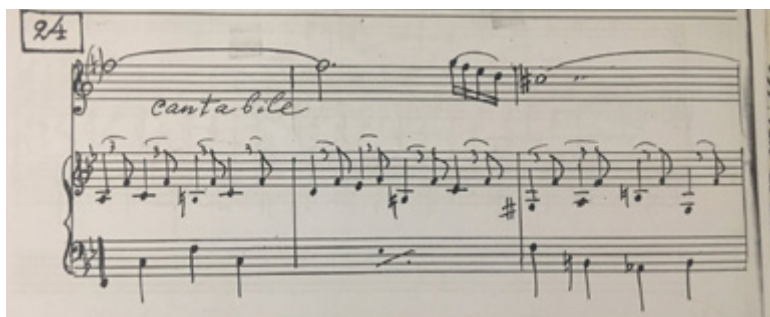
A doua temă secundară și tema concluzivă continuă fluxul de energie anterioară și pregătesc Repriza. De la cifra 20 și indicațiile autorului *energico* începe compartimentul Repriza. Tema principală din start este expusă în partida solistului, în același caracter și sonoritate ca și în expoziție. Aceasta este trasată de câteva ori de la diferite înălțimi, iar expunerile se rânduiesc, linia melodică fiind interpretată de solist, apoi de orchestră. Menționăm, se respectă principiul de expunere a partidelor specifice concertului clasic:

Exemplul 9



În Repriză temele secundare sunt expuse în oglindă, astfel, la cifra 24 este trasată a doua temă secundară în același caracter liric și sonoritate cantabilă, iar partida orchestrei o susține ritmic și armonic în stil de horă. Această temă este urmată imediat de prima temă secundară, care, ca și în expoziție, este în partida orchestrei, iar solistul preia funcția de acompaniament în același stil popular:

Exemplul 10



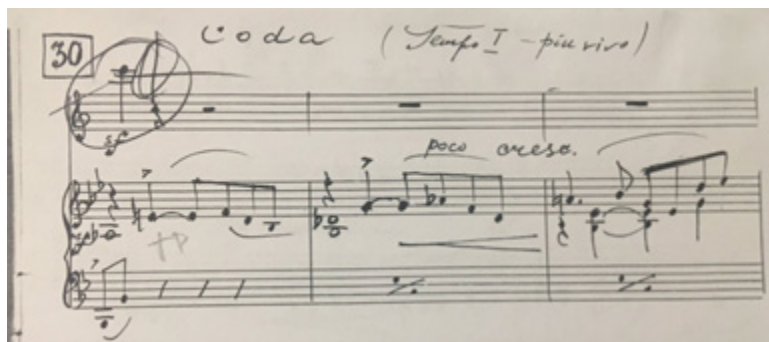
După trasarea temei concluzive la cifra 29, toată energia acumulată se revarsă în culminația întregii părți care este bazată pe Cadența solistului – indicațiile autorului *Clarinetto solo* în *tempo rubato* și *ad libitum*. Aici, solistul demonstrează posibilitățile interpretative și măiestria sa. Deși maniera de execuție este *ad libitum*, totuși autorul a notat cadența, care se bazează pe intonațiile descendente din tema principală. Linia melodică a cadenței este desfășurată prin formule ritmice variate, este cromatizată, ornamentată prin triluri și mordente, ceea ce ne amintește de caracterul popular. Se încheie cadența în registrul grav pe durată de notă întreagă cu tril și *glisando*:

Exemplul 11



Coda primei părți constituie o reminiscență a temei principale, inițial în partida orchestrei și apoi în cea a solistului. Trasată de câteva ori, fragmentată, bogat ornamentată cu triluri, încheie partea întâi festiv, energic și fastuos pe nuanța dinamică *sforzando*:

Exemplul 12



Concluzii

După o analiză detaliată a primei părți a *Concertului nr. 1 pentru clarinet și orchestra de coarde* de Oleg Negruța, observăm o importanță majoră a sursei folclorice. Aceasta se manifestă prin utilizarea intonațiilor, ornamentelor, ritmului specific dansului *Hora*, respectiv formulele de triolet. Elementul folcloric servește drept nucleu pentru crearea primei teme secundare. Totodată reflectă și unele aspecte ale sferei ideatice. Sursa folclorică codificată în prima temă secundară devine dominantă în raport cu celelalte teme ale primei părți, ce se axează pe un fond intonațional general academic. Ca o confirmare a celor expuse mai sus, muzicologul N. Chiciuc și S. Mușat afirmă: „Creația dată vădește o atenție sporită asupra disciplinării elementelor de scriitură. Compozitorul transfigurează conținutul sonor în spirit propriu și în perfect acord cu sistemul său estetic, însă ne-renunțând la temele contrastante prin caracter, tematism, ritm, tempo, formă și factură etc.”² Este de menționat că, aici, în prima parte, caracterul național obține victorie asupra celui clasic, acest fapt este demonstrat prin întrepătrunderea elementelor folclorice și a celor clasice universale.

Date despre autor:

Chiforîșin Galina, cercetător științific stagiar, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, Republica Moldova.

E-mail: iabanji.95@mail.ru

² N. Chiciuc, S. Mușat. *Op. cit.*, p. 73.

PERSONALITĂȚI NOTORII ALE ARTEI PIANISTICE BASARABENE DIN PERIOADA INTERBELICĂ CARE AU STUDIAT PESTE HOTARE

Vasile GRECU,
Institutul Patrimoniului Cultural,

Notorious personalities of Bessarabian pianistic art in the interwar period who studied abroad

The first music schools that appeared on the left side of the Prut River asserted themselves not only through the art of composition, but also through the interpretive and pedagogical art. They were along with the famous piano schools, the Viennese one of C. Czerny and the London one of M. Clementi, but also the schools in France (Paris) and Germany (Berlin and Leipzig), which, at the turn of the centuries, had become important centers of piano music renewal and, at the same time, points of attraction for the numerous pilgrim pianists, who came to do their internships in the respective institutions.

The premises for their foundation were created at the beginning of the 19th century, and with this the interest in studying the piano increased significantly. At the same time, the musical life in Bessarabia is intensifying thanks to the artistic activity of some professional musicians educated at conservatories in Russia and Western Europe.

Keywords: *musical culture, piano art, esthetic education, feeling, taste, form.*

În împrejurările istorice create între anii 1918–1939 în Moldova din stânga Prutului, legătura nemijlocită cu realizările culturii ruse a fost întreruptă, deși aici s-au activizat și s-au consolidat esențial legăturile cu centrele muzicale progresiste din Europa Occidentală: București, Paris, Viena, Leipzig și Berlin.

În perioada respectivă, realizările artei interpretative în Basarabia 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 „Unirea”.

Până în anul 1920, Basarabia a trecut drum lung în formarea culturii muzicale naționale profesionale. Până în anii '90 ai sec. al XIX-lea, în spațiul cultural est-prutean nu au existat așezăminte muzicale speciale instituționalizate, acesta fiind unul dintre motivele care deseori determina muzicienii locali, după absolvirea unor instituții speciale, să plece pentru a-și 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 începe după anii '90 ai sec. al XIX-lea, iar până atunci instruirea muzicală se făcea în casele protipendadei. Existau două forme de educație muzicală: lecții particulare și predarea muzicii în instituții de învățământ general.

Procesul de devenire și dezvoltare a artei interpretative în Basarabia a avut loc la începutul sec. al 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 unor țări din Europa Occidentală.

Drept exemplu putem vorbi 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.

Personalități notorii ale artei pianistice basarabene

Antonina Stadnițki-Andrunachevici, absolventă a Conservatorului Imperial din Sankt-Petersburg, s-a perfecționat la cursurile Meister-cursus ale Conservatorului din Basel (1910), Elveția, cu Ferruccio Busoni. În cariera de pianist-ansamblist și pedagog iscusit, promotoare a culturii și artei pianistice, activitatea căreia a fost strâns legată de Conservatoarele: „Unirea” (1919-1936), Municipal (1936-1940) și de Conservatorul Moldovenesc de Stat (din 1940 până la evacuarea în timpul războiului), a fost continuatoare al tradițiilor interpretative preluate de la profesorii săi — Sofia Malaziomova și Maria Barinov.

Importantă în formarea artistică a ei, devenind și experiența căpătată în urma participării la Meister-cursus organizat de Ferruccio Busoni, unde redescoperă importanța metodei de învățare schițată, care a acompaniat cursurile pianistice respective. Mai târziu, Stadnițki a mai avut o întâlnire productivă cu pianistul Ferruccio Busoni, și de aceasta dată rămâne profund impresionată de creativitatea și măiestria interpretativă a marelui ilustru.

F. Busoni promova revenirea la arta „pură”, considerând că interpretul trebuie să experimenteze și să încerce diferite modalități de exprimare și de expresie; îndemna la analiza formei, a părților și frazelor muzicale din cadrul lucrării, la stabilirea culminațiilor și sfârșiturilor de frază sau idei muzicale, însă nelimitând calea creativă și individualitatea fiecărui interpret, astfel lăsând amintiri frumoase și profunde în memoria A. Stadnițki-Andrunachevici.

Întâlnirea productivă a pianistei Stadnițki cu marele pianist Ferruccio Busoni și impresiile întipărite în memoria pianistei au contribuit la succesele ei remarcabile în cariera interpretativă și pedagogică desfășurată în Basarabia din anii 1918.

Clasele de pian și camerale ale profesoarei Stadnițki participau foarte activ la toate manifestările muzicale organizate la Chișinău. Pianista Stadnițki, ca in-

terpretă și pedagog iscusit, a devenit un participant activ la concertele și lecțiile de muzică ce se efectuau în cadrul Conservatorului, Colegiului și Asociației de Muzicieni din Chișinău, dar și cercului de prieteni ai muzicii de cameră.

Stilul caracteristic al pianistei a fost:

- tehnica perfectă;
- polifonia gândirii;
- armonia rațiunii;
- lipsa de efecte exterioare.

Programele solistice cuprindeau creații diferite ca gen, stil și perioadă temporală, cum ar fi creații de: Chopin, Liszt, Rubinștein, Arenski, Glazunov și Rahniniov, dar și creații ale compozitorilor germani.

Calitățile caracteristice ale interpretei Stadnițki s-au reflectat și asupra activității de profesor, formând și educând o pleiadă de discipoli talentați și profesioniști: Gh. Strahilevici, T. Voitehovschi, E. Teitlin, R. Gol'denberg, violoncelistul S. Antropov-Manu. Calitățile artistei completate de talentul ei au atras atenția și respectul tuturor.³

O atenție deosebită comportă activitatea Ghitei Strahilevici, muzician-minune, pianistă, pe scenă evoluând de la vârsta de opt ani. Pianista a fost onorată cu cele mai mari laude și comentarii. Ziarul „Bessarabskaia pocita” în articolul din 17 noiembrie 1934 remarca că, talentata pianistă Ghita Strahilevici, eleva Antoninei Stadnițki-Andrunachevici, va susține un concert solistic și face onoare orașului său, dar și profesorului, alegând bine creațiile muzicale. Programul ei cuprinde operele nemuritoare ale compozitorilor: Cesar Franck, Alexandr Glazunov, Frederich Chopin, Franz Liszt ș.a.⁴ Peste ani, repertoriul pianistei a inclus creații din muzica clasică, romantică și contemporană ale compozitorilor europeni, ruși, dar și autohtoni, iar arta interpretativă a fost înalt apreciată de nume sonore în lumea muzicii; Em. Ghilels, A. Haciaturian, D. Oistrach, T. Hrennikov, dar și de alți muzicieni importanți. Ghita Strahilevici a evoluat la concerte de binefacere, unul dintre care a fost cel desfășurat în sala Primăriei, în decembrie 1927.⁵

Este imposibil de a subestima importanța Antoninei Stadnițki în istoria culturii artistice din Basarabia. Viața ei creativă este strâns legată de Conservatoarele menționate.

În 1920, în urma unei prietenii armonioase s-a format duetul pianiștilor A. Stadnițki și Iu. Guz, succesorul lui Leopold Godowsky, în cadrul „Școlii măiestriei artei pianistice” pe lângă „Academia de Muzică din Viena”. Evoluările și

3 V. Stoianova. Portretul de creație al pianistei Antonina Stadnițki. În: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică. 2015, nr. 4(27), pp.9-13. Disponibil: <http://revista.amtap.md/2017/11/27/portretul-de-creatie-al-pianistei-antonina-stadnitki/>

4 Imaginea nr.1, 2; Ziarul „Bessarabskaia pocita” 17 noiembrie anul 1934. Biblioteca științifico-didactică a Agenției Naționale a Arhivelor (ANA). Fondul nr.5.

5 Gleb Ceaicovschi-Mereșanu. Învățămîntul muzical din Moldova (de la origini pînă la sfîrșitul secolului XX) Chișinău: Grafema Libris, 2005, pag. 80.

lucrul în comun, pe parcursul mai multor ani în instituțiile de învățământ artistic din Chișinău, au devenit baza unei prietenii pe tot parcursul vieții.

În decursul activității sale Iu. Guz a educat numeroși discipoli talentați, care au devenit, ulterior, nu doar pianiști, ci și teoreticieni, și compozitori, printre aceștia figurând Ștefan Neaga, David Fedov ș.a.

Leopold Godowsky pleda pentru o redare clară a celor mai complexe împletituri polifonice, având tehnică impecabilă în pasajele din mâna stângă, poseda cu desăvârșire cântarea hașurii *legato*. Aceste calități pianistice s-au întipărit în memoria muzicală a lui Guz. Contactul emoțional auditiv cu spectrul sonor al ilustrului Leopold Godowsky, odată cu stabilirea unor relații de „colaborare” artistică, de interes comun, a lăsat amprentă în activitatea lui Guz, ca profesor și pianist concertant, fertilizând astfel viața muzical-spirituală din Basarabia.

Printre discipolii lui Guz, așa-numiții pianiști ai generației tinere, care absolviseră în instituțiile de peste hotare și se întorseseră acasă, desfășurând o largă activitate concertistică, se numără: Litvin, Ilnițki, Cantorovici-Dumitrescu, Yaroșevici. Repertoriul pianistic al discipolilor lui Guz includea cele mai diverse lucrări: sonatele pentru pian ale lui Ludwig Van Beethoven, Johannes Brahms, dar și piese de Frederich Chopin, Franz Liszt, Piotr Ceaikovski ș.a.⁶

M. Litvin a devenit cunoscut prin interpretările *Concertului pentru pian nr.1* de Piotr Ceaikovski, al *Duetului pentru pian* de Anton Rubinștein, transcriptiilor pentru pian de Franz Liszt, iar N. Ilnițki — prin lucrările lui Frederich Chopin.

Antonina Stadnițki, precum am menționat mai devreme, mulți ani a evoluat pe scenele din Basarabia împreună cu colegul său de breaslă Iuliu Guz. În aceeași perioadă, la Chișinău, împreună cu ei activează o pleiadă de muzicieni-profesioniști, precum: absolvenții Conservatorului din Sankt-Petersburg — pianiștii K.Fainștein, M.Dailis, E.Sîrb și L.Voliskaia, Z.Boldur, violoniștul N.Vilik și violoncelistul G.Iațentkovski, dar și compozitorul N.Boicenco. Stabilirea unor relații amicale între muzicieni, din perioada anilor de studii la Conservatorul Imperial din Sankt-Petersburg a favorizat obținerea succeselor în activitatea lor comună, contribuind la formarea tradițiilor școlii interpretative.

Tot atunci, în Basarabia s-a mai evidențiat alt grup de pianiști și compozitori, printre aceștia: Ivan Bazilevski, Constantin Romanov, Vasile Onofrei și Vladimir Serotinski.

Ivan Bazilevski a fost un pianist foarte talentat, fiind apreciat de însuși Fiodor Șaliapin (plecând din Chișinău, F. Șaliapin i-a propus lui I. Bazilevski să plece cu el într-un turneu, și, în cele din urmă, în 1930, acesta a părăsit țara împreună cu renumitul Maestru I. Bazilevski a absolvit facultatea „pian” a Conservatorului din Moscova, în clasa profesorului K. Kipp, perfecționându-și măiestria componistică sub îndrumarea lui S. Rahmaninov. Uneori, evolua și în concertele altor com-

6 Ibidem, p. 64.

pozitori, așa cum a fost evoluarea împreună cu Constantin Romanov în concertul organizat de Romanov în anul 1923, în cadrul căruia I. Bazilevski a interpretat Concertul nr. 2 pentru pian și orchestră al autorului sub bagheta dirijorală a acestuia. În anul 1927 Bazilevski a susținut și un concert solistic în incinta sălii Casei Eparhiale.⁷

Constantin Romanov, născut la Chișinău în anul 1895, după absolvirea Conservatorului din Kiev, în clasa lui R. Glier, și-a continuat perfecționarea artistică acasă, la Chișinău (1919–1929). C. Romanov evolua în fața publicului chișinăuian, în teme, în calitate de ansamblist și interpret al propriilor creații. Componistica lui C. Romanov este foarte interesantă, prin lucrările muzicale serioase și structurate după rigori precise, iar armoniile sunt proaspete și fine, în creația pentru pian cele mai reprezentative fiind cele două concerte pentru pian și orchestră. Pianistul Romanov evolua la concerte alături de colegi și studenți, așa cum a fost evenimentul neuitat al aniversării centenarului din ziua morții compozitorului Ludwig van Beethoven, la 26 martie 1927.⁸

Alt pianist-compozitor a fost Vasile Onofrei, care debutează în fața publicului chișinăuian în anul 1919. Un loc aparte în repertoriul pianistului îl ocupau creațiile clasicilor vienezi, în special prefera lucrările scrise de L. van Beethoven, dar și unii compozitori romantici, precum F. Liszt, R. Schumann, F. Chopin. Arta componistică a lui V. Onofrei a fost înalt apreciată, iar Concertul pentru pian, în propria interpretare, se bucura de mare succes. Acest concert era inclus și în repertoriul altor pianiști din Chișinău. Compozițiile muzicale ale lui V. Onofrei au fost apreciate și la București în cadrul unui concurs, care a avut loc în anul 1919, la care compozitorul-pianist a obținut premiul I pentru unul din preludiile sale.⁹

Vladimir Serotinski 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. Serotinski. 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 Regher. Creația lui V. Serotinski merită interes deosebit, întrucât el poate fi considerat un compozitor al noii școli. După revenirea sa din Leipzig la Chișinău, V. Serotinski 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 an-

7 Молдавско-русские взаимосвязи в искусстве в лицах и персоналиях (XVIII-1 половина XX в.). Кишинев: Б. и., 2008, с. 139-141.

8 Ibidem, p. 274-277.

9 Молдавско-русские взаимосвязи в искусстве в лицах и персоналиях (XVIII-1 половина XX в.), p. 301.

samblului cameral. Această inițiativă democratică a pianistului și compozitorului V. Serotinski amintește, în mare parte, de activitatea organizatorică desfășurată de predecesorul său — V. Gutor (violoncelist).¹⁰

Este interesant de menționat faptul că, fiind reprezentanți ai aceleiași generații, compozitorii I. Bazilevski, C. Romanov, V. Onofrei și V. Serotinski au concurat între ei, interpretându-și personal lucrările pentru pian. O astfel de manifestare neordinară a avut loc la Chișinău, la cererea publicului, în data de 5 iunie 1919. Pentru aprecierea originalului concurs a fost invitat un juriu destul de impunător, din componența căruia făcea parte cunoscutul pianist L. Godowsky. La fel de impunător este și faptul că rezultatele acestei competiții nu au fost elucidate în presa vremii.

În prima jumătate a secolului XX, în viața concertistică a Basarabiei au intrat și tineri interpreți, care își făcuse studiile primare de muzică la Chișinău: R. Burștein, V. Popov, F. Krebs. Unii dintre aceștia ulterior au devenit profesori și maeștri de concert: L. Gorbatâi, E. Sârbu, iar alții au activat peste hotarele țării.

Mulți dintre pianiștii din Basarabia îmbinau cu succes activitatea interpretativă cu cea pedagogică. Spre exemplu, 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. 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 din Europa Occidentală, 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 „Unirea”. Maria Dailis a activat în această instituție din anul 1927 până în anul 1940. Din anul 1930 a devenit profesoară și la Conservatorul particular de Muzică „Egizio Massini” din București.¹¹

Menționăm aportul pianiștilor formați sub egida tradițiilor personalităților marcante care au activat în instituțiile locale, deoarece, prin respectivii pianiști și pedagogi — incluși în sistemul vieții educaționale muzicale a țării, în structura vieții concertistice, în procesul de activități științifice, metodologice, de cercetare și componistică națională — arta pianistică a devenit o importantă componentă în dezvoltarea culturii muzicale din regiune.

Profesorii și interpreții din perioada de referință au avut un rol semnificativ în stimularea activității compozitorilor, dat fiind faptului că un număr vast de lucrări de concert și de concurs/competiție inclus în repertoriul educațional și pedagogic pentru pian, care aparțin scrierilor autorilor autohtoni, a fost creat în așteptarea de a fi interpretate de studenții și profesorii instituțiilor locale.

¹⁰ Ibidem, p. 277-278.

¹¹ Gleb Ceacovschi-Mereșanu. Op. cit., p.134.

Concluzie

Evoluția pianiştilor din Basarabia interbelică în urma comunicării interculturale și a școlarizării din afară a avut un impact semnificativ asupra formării potențialului didactic și la pregătirea cadrelor didactice, care mai târziu au constituit corpul didactic din instituțiile de învățământ din Basarabia, astfel contribuind la formarea pianiştilor de înaltă calificare și dezvoltarea culturii muzicale din regiune.

Date despre autor:

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

E-mail: vasile_grecu@list.ru

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



Imag. Nr.1;

Ziarul „Bessarabskaia pocita”, 17 noiembrie anul 1934. Biblioteca științifico-didactică a Agenției Naționale a Arhivelor (ANA). Fondul nr.5.

Imag. Nr.2;

Ziarul „Bessarabskaia pocita”, 17 noiembrie anul 1934. Biblioteca științifico-didactică a Agenției Naționale a Arhivelor (ANA). Fondul nr.5.

ARTIȘTII ANONIMI ÎN LUMINA ECRANULUI

Dumitru OLĂRESCU,
Institutul Patrimoniului Cultural

Anonymous Artists in the Spotlight of the Screen

Our great anonymous craftsmen... Their works have crossed the centuries to reach us...

The work at the potter's wheel, at the loom, the carving in stone or wood is related to the everyday, to their permanent concerns: so that the work, often unique, should be liked by the world, but, first of all, should be liked by the creator himself. That's why these people are always looking for new shapes, graphic and chromatic formulas so as to give new meanings to their ordinary life. For them, creation is conceived as a way of spiritual fulfillment of everyday life.

Many of these creators of beauty, often known for their innocent naive art, have become the protagonists of our nonfiction films. Almost all documentary filmmakers were inspired by this theme. But most of the films in this section belong to the director Vlad Druc: *Firul viu/The thriving thread*, *Tata/Father*, *Goblen/Tapestry*, *Și neobosite mâinile tale/And your tireless hands*, *Meșterul anonim/The anonymous craftsman*, *Ploi de dor/ Rains of longing*, etc.

We will try to elucidate the visions, the ideatic background, and the ways of cinematic expression used by the director when creating these films.

Keywords: anonymous artist, fiction film, cinematic language, act of creation, folk art

Unul dintre cele mai importante componente ale culturii unui popor este arta populară, în care simțul frumosului se află la baza activității unor oameni aflați departe de centre de creație, de condiții favorabile actului de creație. Iar activitatea lor artistică nu se separă de viața obișnuită. Printre grijile gliei, acești oameni, însemnați de Dumnezeu cu harul creației, mai poartă prin întreaga lor viață și povara frumosului.

Marii noștri artiști anonimi pot fi puși alături de cei care au scris „Cartea Cărilor”, „Miorița”, „Meșterul Manole”, de care au înălțat frumoasele biserici, mănăstiri și cetăți, au pictat icoane și fresce sau de care au compus nemuritoarele noastre legende, melodii și dansuri.

Mulți dintre acești creatori de frumos, cunoscuți adesea prin inocenta lor artă naivă, au devenit protagoniști ai filmelor noastre de nonficțiune. Aproape toți cineaștii documentariști au fost inspirați de această tematică. Dar cele mai multe filme la acest compartiment aparțin regizorului Vlad Druc: *Firul viu*, *Tata*, *Goblen*, *Și neobosite mâinile tale*, *Meșterul anonim*, *Ploi de dor* ș.a.

Toate aceste discursuri cinematografice se disting printr-o atitudine reflexivă, printr-o viziune profund poetică față de aspectele și problemele abordate – calități specifice creației cineastului Vlad Druc.

Aceste calitative predomină și în filmul *Tata* (imagine Pavel Balan), a cărui protagonist este Petru Moga – un țăran de prin părțile Căușenilor, un Tată – mu-

zicant, un Tată – artist dăruit cu mult har și care a crescut nouă copii – șapte dintre care sunt muzicanți.

...Și iată că toamna vieții se furișează și peste destinul acestui Tată, care își tot așteaptă copiii plecați prin lume, dar ei nu vin...

Pe ecran apare inscripția: Petru Moga în rolul lui Petru Moga.

Autorii împrumută „oficial” procedeu de la scriitorul Ion Druță din nuvela sa *Ultima lună de toamnă*.

Tata, un muzicant amator, își ia trombonul și pornește la drum. Prin întâlnirile tatălui cu copiii săi – majoritatea întâlnirilor fiind spontane, filmate documentar – spectatorul face cunoștință cu fiicele și feciorii acestuia: conducători de cor în sate, dirijori ai ansamblurilor de muzică populară, muzicanți, profesori de muzică la școli din spațiu rural. Toți se află mereu în căutare de noi talente, toți cântă și învață lumea să cânte...

Autorilor le-a mers cu protagonistul, care s-a dovedit a fi un mare artist și nu și-a jucat rolul, dar l-a trăit cu toate fibrele sufletului așa cum poate numai un tată adevărat.

Tata acestor copii a cântat din trombonul său la multe nunți, dar și la petrecerile consătenilor săi pe ultimul drum... A știut cum să îmbie sătenii la o horă, cum să le mângâie jalea, să le aline dorul...

Îl vedem pe Tata cum se bucură de succesele copiilor săi, „muzicanții tatii” (așa le zicea el), cum vine în ospeție la unul din ei, cântându-și melodia sa preferată „De ce m-ați dus de lângă voi,/ De ce m-ați dus de-acasă?” Tata cântă această melodie („Bătrânii” de Octavian Goga) după ce afirmă că muzica i-a furat copiii, care s-au împrăștiat prin lume... Poate de aceea fiul îl sfătuie pe Tatăl său să cânte o altă melodie, și anume: „Am crescut băieți și fete/ Și-am rămas cu iarna-n plete”. Apoi Tata și fiul cântă împreună melodia propusă.

Această sugestivă contrapunctare, concepută reușit de regizorul Vlad Druc, devine și leitmotivul filmului.

De valența artistică a filmului ține și monologul interior al protagonistului – procedeu mai rar întâlnit în cinematografia de nonficțiune, dar aici el devine un element important al dramaturgiei filmului.

Onestitatea, modestia, felul de a fi al acestui Tată – artist se dezvăluie în acel monolog interior plasat spre finalul filmului.

Cu o voce meditativă, plină de nostalgie, Tata se destăinuie: „Atâta muzică frumoasă rămâne necântată de mine, n-am dovedit s-o cânt. Doar cânt și eu când am o bucurie sau o durere pe suflet. Să mă audă lumea...”

Am trăit o viață întreagă, și ce a rămas după mine? Cum ce a rămas? Au rămas copiii mei să învețe lumea să cânte. Asta a fi mult sau puțin? Nu știu...”

Autorii propun și un acord final în spiritul dramaturgiei filmului. Imaginea Tatălui în așteptare... În vis, sau aievea, el își vede copiii cum intră câte unul prin bătrâna poartă a casei părintești pentru a mai interpreta împreună, poate, pentru ultima dată, sacra melodie a familiei lor...

Acesta, poate, o fi fiind destinul Părinților și filosofia vieții, pe care autorii au reușit s-o exploreze cu mult farmec, conferind filmului viață lungă.

Tot oamenilor simpli, născuți în zodia Frumosului, aceeași cinești – Vlad Druc și Pavel Bălan – dedică filmele *Și neobosite mâinile tale* și *Firul viu*. Narațiunea cinematografică a primului film e axată pe creația unor meșteri populari: un cioplitor în piatră, altul – în lemn și o familie de olari. Ei creează în modestele sale ateliere, dar viața satului îi frământă, îi ispitește, îi inspiră.

Prin montaj regizorul face ca din alternanțele de imagini cu peisaje pitorești cu cele de trasee moderne, aglomerate cu multă tehnică, să apară imaginea unei fastuoase porți din piatră ornamentată cu simboluri ale diverselor motive specifice artei noastre decorative. Urmează imaginile mai multor stâlpi de piatră albă, pe care meșterul, prin ornamente, înveșnicește în piatră cu dalta și ciocanul însemnele timpurilor de ieri și de astăzi.

După ce s-a ridicat poarta urmează ușa, care trebuie să fie tot atât de arătoasă, fapt ce îl face pe meșterul lemnar să muncească de zori tot cu dalta și ciocanul pentru a da viață ideilor sale prin figurile măiestrite cu multă dăruire, știind că apoi vor fi admirate de toți acei care vor deschide ușile înălțate de meșterul Vasile Danoi de prin părțile Căușenilor.

Apoi regizorul Vlad Druc și operatorul Pavel Bălan ne fac să devenim martorii actului facerii unei întregi colecții de obiecte din lut. De la frământarea lutului cu picioarele goale – proces la care participă toată familia olarilor Gonciar din Hogineștii Călărașilor, precum și la ornamentarea ulcioarelor, gavanoaselor și ale altor obiecte. Și clipa cea mai importantă – arderea acestora în cuptor. Un moment de taină și mare responsabilitate, fiind încredințat capului familiei...

Sursele de inspirație ale acestor meșteri vin din viața satului. Regizorul Vlad Druc a reușit să fixeze imaginea sonoră a aceluia spațiu rural cu elementele sale sonore specifice, cu melodiile ce se revarsă peste sat de la o nuntă, melodii de jale sau de dor, care susțin sau completează munca meșterilor artiști.

Protagonistii filmului muncesc, meditează, caută, ca și toți oamenii de creație... Autorii nu se avântă în date biografice, în cuvinte elogioase la adresa acestor artiști. Pe ei îi interesează actul creației și rezultatele sale.

Prin limbajul filmului de nonficțiune autorii reușesc să creeze acea stare de poezie ce nu se vede, dar numai se simte. Filmul ar dori, parcă, să ne șoptească: *Liniște... Marii anonimi ai lumii creează...*

În aceeași cheie e conceput și filmul *Firul viu*, tot despre arta populară, dar accentul este pus mai pronunțat pe creația finalizată: covoare, broderii, croșetării și alte piese de artizanat. Afară de splendoarea acestor creații, autorii efectuează unele apelări la istoria și evoluția acestui gen de artă cu scopul de a evidenția unele ornamente și detalii inedite sau mai puțin cunoscute.

După cum au observat mai mulți exegeți în domeniu, printre ei și cercetătoarea română Marina Marinescu, care a menționat: „...în istoria artei populare, una

din problemele, ce au suscit un interes deosebit și ca urmare – debateri aprinse, o constituie existența ornamentului, pe de o parte ca formă de exteriorizare, de exprimare, înăscut simț al frumosului, iar pe de alta ca semn, având la origine o semnificație simbolică¹.

Regizorul, ținând cont de funcția primă a elementelor decorative, simbolistica lor, realizează prin montaj o alternanță sugestivă de prim-planuri de scurtă durată cu gros-planuri de lungă durată, apropiindu-se astfel de o „disecare” a ornamentului pentru a conștientiza compoziția, grafica și cromatica sa – elemente definitorii ale semnificațiilor simbolisticii ornamentale. Astfel, cineastul Vlad Druc reușește să demonstreze că ornamentul nostru tradițional trece de limitele unui simplu act decorativ, impunându-se drept o concentrație de istorie, artă și cultură.

Filmul *Firul viu* confirmă că prin trecerea timpurilor, pe lângă rolul practic al țesăturilor, covoarelor și broderiilor, tot mai impunătoare devine valoarea artistică, devenind adesea definitorie, păstrând condițiile de ornamentare cu tot arsenalul său de simboluri și semnificații specifice felului nostru de a „comprehensibiliza” și de a interpreta realitatea conform unor principii tradiționale ale artei populare originare din timpuri îndepărtate.

Arta unor meșteri deosebiți, și anume, arta pictorilor de icoane, este subiectul filmului *Meșterul anonim* despre Biserica Adormirii Maicii Domnului din Căușeni. Scopul acestui film este expus de către V. Druc chiar în scenariul literar: pentru a arăta lumii această înduioșătoare operă de artă, aflată departe de capitală și trasee turistice și, pentru a transpune, a documenta, a înregistra pe peliculă color inestimabilele fresce asupra cărora timpul acționează mereu și fără milă. Aceasta și este ideea filmului: opera de artă singură în fața timpului...

Biserica din Căușeni, ridicată în timpuri dramatice, n-are nici înălțimea, nici arhitectura impunătoare a edificiilor de cult. Gârbovită într-o lăsătură din Căușeni, secole la rând își tăinuiește melodiile cântate de preoți aleși, bătrânele legende și frescele, fiind cea mai mare avere a ei. Anume frescele au și fost obiectul de investigație a regizorului Vlad Druc și a operatorului Pavel Bălan.

Frescele de pe pereții bisericii, filmate cu o deosebită meticulozitate de operatorul Pavel Bălan, îngrijorat mereu ca să nu scape ceva din splendoarea acelor opere de unicat, denotă acea semnificantă îngemănare a realului cu universul legendelor biblice. Pictorilor iconari le-a pozat plugarii localităților din preajma bisericii, fapt ce amintește de străvechea „...înclinare categorială de a concepe transcendentul într-un sens coborât, spre lume, spre pământ, spre om”². Și chiar dacă, după cum a observat Nicolae Iorga, poporul „...introduce în icoana populară un farmec cu neputință de definit”³, farmecul polivalenței morfologice și cromatice a acestor fresce a fost și este accesibilă și pentru omul simplu.

1 Marina Marinescu. *Arta populară românească*. Cluj-Napoca: Editura Dacia, 1997, p. 90.

2 Lucian Blaga. *Trilogia valorilor*. București: EPL, 1946, p. 291.

3 Ion Șerban, Florica Șerban. *Frumosul românesc în concepția și viziunea poporului*. București: Eminescu, 1971, p. 382.

Deteriorate de timp, dar și de nepăsarea neamului nostru, aceste fresce – veritabile bijuterii ale artei populare – au îndurat și o istorie crâncenă: turcii au prefăcut Biserica în grajd de cai, iar atunci când caii din senin au pierit, musulmanii, drept răzbunare, au scos ochii chipurilor din fresce, le-au schinjit obrajii. Urmele acestor batjocuri se mai văd și astăzi pe fețele desfigurate ale bieților noștri sfinți... Toate acestea au șters mult din splendoarea cromatică, din plastica expresivă a chipurilor, din dramaturgia și factura frescelor.

Cineaștii selectează și evidențiază prin limbaj cinematografic frescele mai originale din punct de vedere iconografic, dar și al fondului ideatic.

Astfel, filmul *Meșterul anonim* trece de limitele unui film cu caracter funcțional, despre care cu modestie anunța regizorul Vlad Druc în scenariul literar, apropiindu-se de estetica unui film de artă – o altă categorie de filme din creația cinematografică a acestui cineașt.

În aceeași arie estetică se înscrie și filmul *Goblen*, care, ca și filmele *Meșterul anonim*, ...și *obosite mâinile tale*, e creat mai mult pe baza unor opere de artă – goblenuri. Lipsit de componentul verbal, numai prin imagine și muzică, filmul urmărește calea de devenire a goblenului.

Paralel cu „chinurile facerii” goblenului, regizorul propune un excurs în istoria veche a tapiseriei moldovenești, legată de numele și destinul Olenei – fiica lui Ștefan cel Mare, căsătorită cu Ioan – fiul lui Ivan al III-lea, țarul Rusiei.

Pline de inedit și originalitate, lucrările Olenei – *Duminica Floriilor* și *Purtarea Crucii*, *Tăierea capului Sfântului Ioan Botezatorul*, rămân să culmineze istoria tapiseriei moldovenești.

Imaginea lucrărilor Olenei este montată la începutul filmului, conferind întregii narațiuni cinematografice un suflu poetic concomitent cu tonalitatea de noblețe și cu misterul actului de creație. Anume după imaginea acestor lucrări, în acest context, regizorul Vlad Druc efectuează o trimitere la ideea sacrificiului în numele frumosului. Posedând un simț subtil al ambianței, introduce imaginea cu motivul sacrificiului, realizată voit într-un mod naturalist, tăierea mielului (cu sânge veritabil, ce picură și se prelinge încet pe verdele crud al ierbii și al pelinului, îndreptându-se spre rădăcini...), contrastând cu finețea cromaticii și a facturii pânzelor Olenei.

Pentru a intensifica semnificațiile motivului sacrificiului, regizorul montează în acest context și imaginea polipticului lui Van Eyck *Mielul mistic*, ca să se interfezeze, ca niște arabescuri, imaginea pânzei lui Van Eyck cu polifonia capitolului *Agnus Dei* din misa C-dur Opus 86 de Ludwig Van Beethoven, evidențiindu-se astfel tema majoră – mântuirea robului lui Dumnezeu prin sacrificare, ajungând la noi și prin ecoul acelor divine melodii ce se lasă încet peste imaginea ierburilor crude, peste mieii neprihăniți din stepa Bugeacului...

Acest act de valorificare a experienței morții, regizorul V. Druc îl propune ca fond ancestral, codificat genetic în ființa neamului nostru.

Toate acestea o fac pe criticul de artă Lucia Purice să afirme despre acest film: *Conceptul poetic al autorilor s-a îndreptat și spre teme veșnice în folclorul și creația populară, ca cea a vieții și a morții, reflectând asupra lor prin imagini cu profunde rezonanțe filosofice*⁴.

Dincolo de caracterul eseistic, filmul conține și o captivantă poezie a elementelor formale, fiind generate de conceptul și conținutul materiei filmice. Alternanțele sau corelațiile audiovizuale sunt plasate prin montaj cu exactitate în structurile filmice: ritmurile lente alternează cu cele maiestuoase (muzică corală medievală) și se contopesc cu ritmurile din compoziția generală a graficii și a cromaticii goblenelor; ritmurile sincopate (muzică corală modernă) vin să susțină actul de creație a goblenurilor. Acest principiu a sporit valențele poetice ale filmului, fapt ce a determinat ca la apariția lui pe ecrane revista *Советский экран* să scrie: *Documentariștii studioului „Moldova-film” Vlad Druc și Pavel Bălan au creat un film extraordinar de poetic*⁵.

Aceste filme ale cineastului Vlad Druc ne-au demonstrat că arta populară, în pofida tuturor vicisitudinilor a reușit prin artiștii anonimi să păstreze și să promoveze pentru noi generații farmecul și frumosul, ce a mai rămas de la alți artiști anonimi ai timpurilor, acumulând o seamă de noi modalități de expresie, ajungând la sensuri profund umane pentru menținerea identității noastre ca neam în procesul globalizării – amenințător act de mistuire a tot ce este național, autentic.

Date despre autor:

Dumitru Olărescu, doctor în studiul artelor, cercetător științific coordonator, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, Republica Moldova

E-mail: dumitru.olarescu@yahoo.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9651-5364>

4 Lucia Purice. Simbioza de autentic și metaforă. În: *Nistru*, 1978, nr. 7, p.158.

5 Ирина Уварова. В традициях фольклора. În: *Советский экран*, 1978, № 24, p. 22.

PARABOLA CINEMATOGRAFICĂ „SE CAUTĂ UN PAZNIC” ÎN CONTEXTUL CULTURII RÂSULUI POPULAR¹

Ana-Maria PLĂMĂDEALĂ,
Institutul patrimoniului Cultural

Cinematic Parable „Looking for a Guard” in the context of the culture of popular laughter

The return to the filmological re-examination of the cinematic parable *Looking for a guard* is determined by the virtualities of the “open work” in order to heal the “wounded identity” (M. Pollak) through playful enjoyment and emancipation through laughter.

The enrichment and deepening of the methodological palette is likely to succeed only in the case of appealing to the multidimensional context of the culture of popular laughter revealed in luxurious detail by the scholar *Mikhail Bakhtin in his masterpiece “Francois Rabelais and the culture of popular laughter in the Middle Ages and the Renaissance”*.

The application of these exegetical shortcuts reveals an amazing consonance of the scholar’s revelations with Ion Creangă’s tale but also with the film *Looking for a Guard* by the tandem Vlad Ioviță - Gheorghe Vodă.

In conclusion, the author reinforces Mihail Bakhtin’s conception, according to which the hilarious dimension has exactly the same spiritual and ethical output as the tragic one, supplementing it with the fact that in the sphere of cinema, it is namely the comic genre that enjoys exceptional popularity. The two axiological criteria: “open work” and the valences of the “ancestral soul” manifest their innovative character of artistic knowledge.

Keywords: culture of popular laughter, emancipation through laughter, character-synthesis, philosophical and spiritual character, axiological criteria, wisdom of laughter.

Pe parcursul ultimelor decenii, în căutarea unor criterii axiologice unificatoare, am ajuns la o concluzie incontestabilă: enigma fenomenului artistic constă în imanența de a îmbrățișa condiția „operei deschise” (U. Eco).

Înscriind în palmaresul filmelor arhetipale și paradigmatică o singură comedie satirică, *Se caută un paznic*, am argumentat validitatea atât prin demersurile filozofilor culturii românești cât și ale celor universală. Astăzi conștientizez că astfel l-am inclus pe Ivan Turbincă doar în arhetipul eroului nostalgic², diminuând impactul și al celorlalte ipostaze tipologice: eroul cuceritor și eroul salvator, care, de fapt, domină imperios personalitatea protagonistului. Am înțeles că îmi lipsea o verigă metodologică de prima importanță.

Iluminarea s-a produs în timpul relecturării monografiei celebrului savant Mihail Bahtin³, care răstoarnă ierarhia de valori încetățenită, reabilitând toate

1 Articolul este în redacția autorului.

2 A.-M. Plămădeală. *Mitul și filmul*. Chișinău: Epigraf, 2001, p. 48.

3 M. Bahtin. *François Rabelais și cultura populară a râsului în Evul Mediu și Renaștere*. București: Univers, 1974.

genurile comice, ceea ce m-a motivat la reexaminarea prin spectrul filozofico-estetic și socio-psihologic a virtuților personajului clasic Ivan Turbincă în contextul culturii răsului popular.

Anume atunci, o dată în plus, am înțeles că am avut perfectă dreptate când am lansat ideea că tămăduirea crizelor identitare ale popoarelor ține nu doar de catharsisul tragediei, ci și, în aceeași măsură, de desfătarea ludică și emanciparea prin râs, proprie universului ilar.

Astfel m-am asociat mesajului bahtinian intrinsec de a sfida stereotipul opoziției genurilor „înalte” cu cele „auxiliare” de filiația ilară.

Or, marele savant Mihail Bahtin reabilitează omniprezentul impact al râsului – „privilegiului spiritual al omului, inaccesibil altor ființe vii”⁴.

Un mesaj relevant al eliberării omenirii de toate constrângerile și prejudecățile în ansamblu conține inspirata creație a lui Charles Chaplin, cel ce a venit în cea de a șaptea artă în scopul împlinirii visului originar al omului de a fi stăpânul lumii.

Acest mesaj, pe vremuri neidentificat în vagabondul sadea, care mereu intra în diverse buclucuri cu viața și cu oamenii din jur, a avut un impact unic în istoria filmului prin empatia nemăiîntâlnită, consolându-l pe spectator prin optimismul neștirbit al personajului, care câștigă când greșește, râde cu plăcere de sine însuși și o i-a mereu de la început.

Genialitatea actorului și regizorului secolului XX a cucerit imediat și iremediabil toate popoarele lumii, datorită descenderii dintr-o tradiție multiseclară a culturii răsului popular. Opera lui Charles Chaplin, confirmă cu brio „caracterul filozofic și utopic al râsului superior și orientarea lui spre sferele spirituale”⁵, confirmând ideea noastră conform căreia efectul cathartic ține în egală măsură atât de tragic cât și de ilar, ambele jinduind eliberarea și purificarea ființei umane. Consubstanțialitatea acestor două maluri ale existenței umane frapează și la cel mai efervescent talent al carnavalescului în cultura românească: Ion Creangă, harul căruia oscilează între savurarea virtualităților inepuizabile ale râsului, care îi aduc omului împăcare cu sine și cu lumea, dar și ale tristeții și nostalgiei necurmate, ce frapează în povestirea „Amintiri din copilărie”, – unul dintre cele mai răvășitoare mituri ale paradisului pierdut al copilăriei.

Acest fenomen dezvăluie explicit paradoxurile identitare ale neamului românesc, ce-și etalează particularitățile distincte anume în sfera artelor.

Pe de altă parte, povestea nepereche a humuleșteanului și ulterior pelicula *Se caută un paznic* cu cât sunt mai înrădăcinate în spațiul ancestral cu atât capătă dimensiunea universală a „umanului prea uman” (F. Nietzsche).

Filmul-pilon *Se caută un paznic* scoate cu brio din anonimul pe unul dintre mii de soldați care au argățit 25 de ani în armata țaristă, a celuiia însetat de libertate

4 M. Bahtin. *Op. cit.*, p. 77.

5 Ibidem, p. 17.

și avid să-și revendice tinerețea furată. Ivan Turbincă sfidează toate ierarhiile, ce-l bântuie pe om, se prefigurează într-un erou salvator, readucând pe pământ. cu o dezinvoltură proverbială, adevărul, libertatea și dreptatea visată. Mai mult decât atât, el îmbrățișează și funcțiile unui erou justițiar. Ceea ce este neobișnuit aceste calități eroice se îmbracă în haina ilară și sunt cu atât mai eficiente cu cât mai mult Ivan Turbincă apelează la bufonadă, parodie, sarcasm, ce devin scutul rebelului ex-soldat, care își permite să sfideze ierarhiile milenare.

Astfel, la fel ca filmele lui Chaplin, *Se caută un paznic* confirmă, o dată în plus, revelațiile bahtiniene vizând de înțelepciunea cathartică a râsului.

Filmul *Se caută un paznic* se înscrie în modelul izvodala al revalorizării arhetipurilor mitice și constantelor estetico-filozofice în cea de a doua structură psihică a omului – râsul. În centrul inspiratei opere cinematografice, plăsmuite de Vlad Ioviță (scenarist), Gheorghe Vodă (regizor), excelează un personaj-sinteză Ivan Turbincă, care acumulează în sine virtuțile mai multor tipuri de personaje: eroului nostalgic–exponent al spiritului rătăcitor, care acționează în parametrii modelului inițiatic; eroului cuceritor, ce evoluează pe linia sclipitoare a grotescului, parodiei, farsei, valențelor universale ale carnavalescului, ceea ce și-l hărăzește cu un mesaj aparte al eroului salvator–promotorul libertății, dreptății, adevărului, care conține, în viziunea filozofului culturii Mihail Bahtin, funcțiile majore ale fenomenului ilar⁶.

Autorii filmului *Se caută un paznic* au dezvăluit cu brio și o particularitate (mai puțin sesizată de criticii literari) a operei crengiene, întrepătrunse de aspirațiile estetico-filozofice ale unui veritabil *homo ludens*, tentat de infinitele răsturnări ale situațiilor și inepuizabile inversări ale sensurilor.

Or, această operă ar trebui să devină un model izvodala al viziunii crengiene, întruchipând fenomenul unei tristeți înăbușite și al unei dezamăgiri tănuite prin izbucnirile temperamentului său ilariant, ce exprimă o evadare pătimășă într-o stare de desfătare ludică, mai mult visată de scriitor decât trăită de el în realitate.

Încă la etapa scenariului literar, Vlad Ioviță a redescoperit în celebra poveste ecourile unor teme mitice obsedante pentru români, cum ar fi: Moartea și Nemurirea, Renașterea prin inițiere, Veghea și Căutarea, Ascensiunea și „Căderea”, dar și eliberarea de prejudecățile și restricțiile sociale, religioase, etice.

În filmul *Se caută un paznic* aceste idei și teme majore sunt ancorate în expansiunea grotescului, a ironiei și a satirei, învederând dimensiuni ilariante și umoristice ale ființei naționale. Asociindu-se concepției antropocentrice a mitologiei românești, dar și a viziunii crengiene, autorii se raliază meditației filozofice despre ființa umană nicidecum străină genului comic. De fapt, filmul *Se caută un paznic* este ghidat de patosul demonstrării acestei superiorități a omului – triumfător în

6 M. Bahtin. *Op. cit.*, p. 17, 103 etc.

confruntările sale cu forțele supranaturale, dar și cu propriile superstiții, adică „frica morală”, care încătușează, oprimă și tulbură conștiința”⁷.

Indiscutabil, povestea despre Ivan Turbincă este o versiune etnică a motivului esențial al basmului fantastic, cel al aventurii inițiatică. Raliindu-ne celebrei teorii a folcloristului rus V. Propp⁸, care surprinde în basm reminiscențele ritualului de inițiere arhaică, pledăm pentru conceperea narațiunii, dar și a sensului izbânzilor eroului filmului nostru și prin grila arhetipului inițiatic. Or, chipul bravului ostaș Ivan Turbincă, în temerara sa postură de triumfător și cuceritor, tănuiește virtuți și sensuri mult mai adânci și importante, expuse anume în structurile ilare, care „neagă, dar în același timp reînnoiește și regenerează”⁹.

Pelerinajele dârze și sfidătoare ale lui Ivan Turbincă se înscriu proeminent în scenariul inițiatic al basmului fantastic, al cărui erou este sortit să-și demonstreze statutul de personaj excepțional prin victorie într-o serie de întreceri cu forțele supranaturale. Pe parcursul filmului Ivan Turbincă devine câștigător în confruntările sale cu dracii, cu Dumnezeu și cu Sfântul Petru, în sfârșit cu Moartea, demonstrând preeminența ireversibilă a Omului prin îmbrățișarea funcțiilor eroului salvator.

Conform scenariului inițiatic în care „descendus ad inferos” constituie încercarea inițiatică prin excelență, în povestea crengiană, dar într-o măsură mai accentuată în scenariul și în filmul *Se caută un paznic*, călătoria lui Ivan Turbincă în iad devine un pretext în vederea demonstrării unei înțelepciuni și istețimi populare neperisabile. Datorită acestor capacități, Ivan, ingeniosul exponent al neamului, câștigă în duelul cu forțele obscure, sfidând prin disprețul său nesimulat „rânduiala” odioasă a infernului.

Or, Ivan Turbincă nu numai că înfruntă cu ușurință toate ispitele iadului, dar și pronunță verdictul: iadul cu desfrâul său animalic este un spațiu ostil ființei umane. Astfel, Ivan Turbincă depășește ispita „căderii”, dovedindu-și capacitățile inerente pentru a trece cel mai important prag inițiatic. Aici Ivan își manifestă pentru prima oară funcția eroului nostalgic, cea a vigilenței. Cu toate că Turbincă a coborât în iad fiind ademenit de posibilitate de a-și satisface poftele trupești (tabacioc, vodcă, muieri), el își păstrează starea de veghe, care îi inoculează forța de a stăpâni pe Scaraoțchi și pe celelalte protipendade ale iadului. Evadarea lui Ivan din iad conține astfel semnificația unui triumf asupra forțelor diabolice, dar nu numai a celor ce domină în infern, ci și, ceea ce este mai important, a celor ce ispitesc ființa umană din interior.

Vlad Ioviță-scenaristul, pornind de la virtuțile și ideile clasicului, înscrie aspirațiile personajului filmului într-o tradiție universală de o deosebită rezonanță, eroul căreia este par excellence un veritabil the Quester – adică, după sugestia lui Thomas Mann, cel care a „parcurs în pelerinajele sale și cerul, și infernul, înzestrat

7 Bahtin M. Op. cit., p. 103.

8 Пропп. Исторические корни волшебной сказки. Москва: Академика, 1946.

9 Bahtin M. Op. cit., p. 106.

de cutezanța de a sfida ierarhiile numite și a conveni la un pact cu puterile tenebre: boala, diavolul, moartea, lumea de dincolo”¹⁰.

O performanță de fond a filmului *Se caută un paznic* rezidă în îmbinarea organică a comediei satirice cu parabola filozofică, a firii comice a eroului cu cea reflexivă. Fiindcă, de fapt, aventura cea mai incitantă a lui Ivan Turbincă este aventura cunoașterii universului spre a-și înțelege rostul existenței și mesajul prezenței sale pe pământ. Deci, călătoria este proiectată în interiorul proprii ființe.

O treaptă importantă în drumul cunoașterii devine pentru Ivan Turbincă ascensiunea în rai. Fiind ademenit, de data aceasta de Sfântul Petru, Ivan Turbincă acceptă să fie paznicul raiului, râvnind în taină să răzbată în această „împărăție” a fericirii totale. Însă paradisul, cu evlavia lui fanatică și fariseică, cu morala dublă a potențailor cerului și stupida agitație birocratică a senatului suprem, care predeterminează sortile umanității, situează și raiul la același pol de denigrare ca și infernul.

Astfel, noțiunile sus/jos în coordonatele concepțiilor autorilor filmului își pierd caracterul antinomic, ambii poli prezentându-se ca niște spații neprielnice și străine veritabilei ființe umane. La fel ca și infernul, raiul îi trezește lui Ivan un sentiment de o profundă dezamăgire și nesimulată repulsie. Avid de viață, eroul nostru nu se lase ispășit de beatitudini serafice. Mai mult, el detestă cu vehemență spiritul de supușenie și de pietate în care personalitatea umană se pierde în iureșul infinitelor rugăciuni și liturghii în slăvirea atotputernicului Dumnezeu.

În proliferarea episodului din rai, autorii filmului își apleacă urechile la revelațiile unuia dintre cele mai importante mituri ale spiritualității românești – *Tinerete fără bătrânețe și viață fără de moarte*. Lui Ivan Turbincă, ca și lui Făt-Frumos, i se deschide calea de a beneficia de veșnica tinerețe și nemurire, dacă el va răspunde ispitei de a trăi în paradis, însă, la fel ca și Făt-Frumos, mistuit de nostalgia vetrelor părăsite, el anihilează paradigma existenței paradisiace, pentru a-și urma predestinare umană.

Răspunsul filozofic la acest act de rebeliune al lui Ivan Turbincă îl găsim la Constantin Noica care, în profundul său studiu *Sentimentul românesc al ființei*, atribuindu-i mitului *Tinerete fără bătrânețe*... prestigiul unui arhetip al ființei românești, postulează o scilpitoare sugestie: „Dar nu era lumea de sus, în definitiv, tocmai lumea râvnită de om și de tot ce este făptură vie? Nu era lumea „ființei”? – se întreabă autorul. Și răspunde profetic „Era, firește. Dar nu era decât lumea ființei fără ființare”¹¹.

Astfel și Ivan Turbincă, la rândul lui, aidoma lui Făt-Frumos, a fost îngrozit de această „neființare”. Iată de ce, respingând forța ocrotitoare a puterilor divine, el nu-și trădează condiția umană, preferând moartea unei existente iluzorii în glacialitatea veșniciei. Prin acest act temerar Ivan Turbincă trece a doua probă inițiatică, refuzând ispita veșniciei.

10 T. Манн. *Собрание сочинений* в X т. Т. X. Москва, 1960, с. 169.

11 C. Noica. *Sentimentul românesc al ființei*. București: Humanitas, 1978, p. 144.

Scenaristul Vlad Ioviță și regizorul Gheorghe Vodă reușesc să întruchipeze într-o nouă integritate artistică ideea de fond a basmului ispirescian, care determină exodul lui Făt-Frumos pe pământ, exprimată tranșant în demersul lui C. Noica: „Vlăstarul omenesc vrea să vremuiască. Vrea oricare timp, dar nu poate îndura netimpul”¹². Fiindcă altă posibilitate să rămână Om nu există. În contrapunct cu basmul, filmul *Se caută un paznic*, axat pe această concepție, ne prezintă o altă variantă a eliberării de „netimp” și de „nefințare” prin biruirea imperativului morții.

Desigur, rebelul Ivan Turbincă trăiește clipe fericite ale „victoriei obținute asupra fricii mistice și asupra fricii de forțele naturii, ci și mai ales a victoriei asupra fricii morale”¹³.

Lucrul cel mai frapant, în această ordine de idei, este modalitatea ingenioasă de a purcede anume prin revitalizarea mitică la procesul de demitizare. În filmul *Se caută un paznic* tratarea modernă a motivelor mitice ale poveștii crengiene le-a permis autorilor să realizeze o demitizare scilicet a mitului pretenției existenței paradisiace a omului în sânul proclamatei „armonii-multilaterale” a regimului comunist. Iată de ce desfrâul iadului se recepționează de spectatorul de la sfârșitul anilor '60 ca o metaforă a petrecerilor „secrete”, dar știute de toți, ale guvernanților de partid, iar ierarhiile raiului și mecanismul funcționării preasfântului senat ceresc erau extrapolate sistemului de guvernământ al regimului sovietic și ședințelor faimoase, prin cazuiști sa proverbială, ale biroului CC. Vlad Ioviță, prin intuiția sa de dramaturg și Gheorghe Vodă, prin ingeniozitatea imaginației sale de regizor, raportând situația istorică concretă la modelele perene ale mitului, au reușit să prezică declinul deplin al liberalismului „hrușciovist” și revenirea sistemului totalitar la condiția sa inițială, iar răzvrătirea lui Ivan față de toate autoritățile în ansamblu (de Satana, de Dumnezeu, însăși Moartea) s-o prezinte ca unica posibilitate de confruntare cu un nou atentat la libertatea omului.

Îndrăznețele aluzii istorice, amplificate de omniprezența desfătare ludică le-au permis autorilor să-i imprime și areopagului din paradis, și scenelor din infern o semnificație modernă, care demască ipocrizia și morala dublă a potențaților, fie din tagma birocrăției cerului, fie a celeia de pe pământ în perioada de apogeu a promovării mitului comunist.

Filmul *Se caută un paznic*, datorită modalităților ingenioase ale grotescului și satiricului, ironiei și sarcasmului prin care se manifestă în această parabolă spiritul avid de libertate și adevăr al poporului, rămâne până în prezent unica opera cinematografică de pe ambele maluri ale Prutului în care cineaștii s-au apropiat atât de taina farmecului artistic al lui Creangă, cât și de complexitatea gândirii sale filozofice. Pe de altă parte, și în contextul cinematografiei multinaționale din URSS ingenioasa și îndrăzneța peliculă prezenta un unicat al cutezanței și rebeliunii.

12 C. Noica. *Op. cit.*, p. 144.

13 M. Bahtin. *Op. cit.*, p. 103.

Ceea ce este paradoxal, tinerii cinești, toți ca unul debutanți în filmul de ficțiune, frapează atât prin lipsa desăvârșită a oricărei inhibiții, cât și prin încântarea de a se regăsi în eroul-vis Ivan Turbincă un exponent al celor mai mărețe idealuri ale neamului.

Astfel a fost întruchipată imaginea emblematică a eternului călător al neamului, ce din prima secvență emană alura de triumfător, care vine să cucerească lumea și nu are nici un dubiu că va reuși. Scenaristul Vlad Ioviță și regizorul Gheorghe Vodă, călăuziți de capodopera creangiană, realizează, datorită intuiției lor, ceea ce Mihail Bahtin numea „...amprenta unui radicalism extremal al libertății și a unei lucidități necruțătoare”¹⁴.

Ion Creangă, cel ce n-a fost înțeles și acceptat de contemporani, își exprimă în creația sa arhetipală speranța arzătoare a remodelării ponderii criteriilor artistice prin revendicarea importanței celei de a doua naturi a omului, care relevă inoportun „unele aspecte extrem de importante ale lumii, ce-i sunt accesibile răsului în exclusivitate”¹⁵.

Entuziasmul omniprezent al autorilor filmului – era condiționat de aerul îmbătător al „renașterii etnice”, ei simțindu-se demiurghi ai cinematografiei autohtone. Ceea ce ține de dezinvoltura spectaculoasă a actorului teatral Mihai Volontir, suntem convinși că acest fenomen se datorește nu numai și nu atât „artei fișcului”¹⁶, cum am subliniat anterior, ci se ridică la îmbrățișarea „situației mitologice”, deci a revelațiilor „sufletului ancestral”¹⁷ (C.G. Jung).

Anume această aspirație de a se asocia revelațiilor perene are toate șanse să devină un alt metacriteriu axiologic al valorii operei de artă.

Ceea ce tine de importanța poveștii lui Ion Creangă dar și, în aceeași măsură, tandemului Vlad Ioviță, Gheorghe Vodă în realizarea peliculei *Se căuta un paznic*, din punct de vedere al tămăduirii crizelor de identitate, filmul demonstrează cu inspirație și iscusință reabilitarea multiplelor ipostaze ale culturii răsului, regăsind sensurile existențiale profunde în temperamentul ilar al românilor în frunte cu Ivan Turbincă, care intervine în însăși structura ierarhică a orânduirii lumii, distrugând pas cu pas toate sfidările sociale, psihologice, religioase. Fără să ne fi așteptat, urmărind călătoria spre sinele uman al cutezătorului Ivan Turbincă trăim un catharsis la fel de puternic, ca și în tragedie.

Geniul lui Ion Creangă, îmbrățișând ambele ipostaze ale sufletului uman: cea tragică și cea ilară, a lansat idealul națiunii avide de Erou în scopul recuceririi libertății de care a fost privat de secole. Acest mesaj a fost recepționat de Vlad Ioviță și Gheorghe Vodă în atmosfera îmbătătoare a speranțelor anilor ,60, de-

14 M. Bahtin. Ibidem, p. 82.

15 Ibidem, p. 81.

16 Ibidem, p. 81.

17 A.-M. Plămădeală. Actorul de cinema Mihai Volontir: nostalgia eternului uman. În: *Mihai Volontir sau despre vocația omenescului*. Chișinău: Știința, 2011, p. 72.

monstrând o dată în plus tuturor forțelor tenebre cine este stăpânul lumii. Astăzi ne dăm seama că acest credo a fost ultima notă majoră atât în societate, cât și în artă, deoarece adevărul intrase inopinat în comă, nemaiaivând noroc să fie trezit de un alt Ivan Turbincă.

Or, Ivan Turbincă se înscrie în efigia eroilor spirituali ai neamului printr-o formulă fericită – de a cuceri culmile existențiale fără să-și sacrifice viața, purtătorul unei misiuni iluministe de a-și călăuzi poporul pe drumul eliberării de statutul umil al sclavului îngenunchiat.

Date despre autor:

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

E-mail: anamaria.plamadeala@mail.ru

ORCID: 0000-0002-5861-0624

VERSIUNILE CINEMATOGRAFICE ALE OPERELOR LUI ION CREANGĂ ÎN VIZIUNEA EXEGETILOR

Violeta TIPA,
Institutul Patrimoniului Cultural

The cinema versions of Ion Creangă's works in the view of exegetes

The works of our great classic writer Ion Creangă aroused the interest of several filmmakers, who were looking for the cinematic equivalent of some of his creations (*Memories, Tales*) through various audiovisual interpretations.

However, the interpretations of Creangă's creation were modestly approached by specialized criticism. Some films, such as *De-aş... fi Harap Alb/If I were Harap Alb* (1965) or *Maria Mirabela* (1981), both directed by Ion Popescu-Gopo, enjoyed several reviews and opinions in the periodical press. The film *Se caută un paznic/ Looking for a guard* (1965, directed by Gheorghe Vodă) had the most contradictory opinions on behalf of filmologists, writers, filmmakers, journalists and other people of culture.

Over the years, there began to appear works in which these films are also reflected. We consider the most significant to be the mini monographs dedicated to directors Ion-Popescu-Gopo (Dana Duma, Serghei Asenin) and Elisabeta Bostan (Laurentiu Damian, Titus Vijeu).

In the present article, we aim to research the opinions and concepts of filmologists, writers, etc., in order to reach some objective conclusions about the process of interpreting Creangă's works, about his role and perspectives in the evolution of cinematography, about his importance in the context of our national culture.

Keywords: Ion Creangă, Ion Popescu-Gopo, tale, interpretation, criticism.

Opera marelui nostru clasic Ion Creangă reprezintă un înalt grad de originalitate, fapt ce-l făcea pe George Călinescu să-l situeze în rândul marilor creatori de literatură universală.

Evident, opera crengiană a provocat interesul criticilor literari, care au analizat sub cele mai diverse aspecte; ale artiștilor plastici, care i-au ilustrat opera; ale regizorilor, care au montat creația pe scenele teatrelor atât de dramă, cât și de animație, dar și ale cineaștilor (din România, Republica Moldova, Rusia ș.a.), care mereu au fost în căutarea echivalentului cinematografic al unor creații crengiene (*Amintiri, Povești*) prin diverse interpretări audiovizuale.

În prezent, când s-a creat un tablou real al valorilor acestor opere cinematografice, ce au rezistat la eroziunea timpurilor, a condițiilor artistico-estetice în ecranizările sau interpretările cinematografice ale operei crengiene, ne propunem să cercetăm opiniile, conceptele filmologilor, scriitorilor, ziariștilor, pentru a ajunge la unele concluzii, sinteze obiective despre acest proces, despre rolul și perspectivele acestuia în evoluția cinematografului, despre importanța sa în contextul culturii naționale.

În spațiul românesc, creația vestitului povestitor humuleștean s-a aflat mereu în atenția regizorilor de teatru (atât dramatic, cât și de păpuși) și mai modest în al celor de film. Totuși, interpretarea operei crengiene în spectacolul teatral sau cel filmic nu a devenit un subiect de studiu aparte, deși sporadic critica a reacționat la fiecare nouă apariție a unei sau altei producții cinematografice. Ne propunem să urmărim viziunile criticilor apărute pe parcursul anilor referitoare la adaptările cinematografice ale creației crengiene.

Analizând opusurile apărute până în prezent la această temă, vom menționa, aceste interpretări ale creației lui Creangă au fost abordate modest de critica de specialitate.

Din perspectiva adaptării unor opere clasice, riscul de a cădea în superficialitate este foarte mare, căci, după cum susțineau mult timp specialiștii în domeniu, „pentru a crea produse viabile din punct de vedere estetic este indicat ca adaptarea să evite operele scriitorilor canonici”¹. Unul dintre cei care promovau opinia „cu cât prestigiul autorului literar este mai mare, transferul dintre medii va fi mai păgubos atât pentru sursă, cât și pentru creația derivată”² era teoreticianul Bela Balazs. În acest context, Andre Bazin vine cu explicațiile sale : „...chiar dacă o adaptare este percepută ca inferioară valoric sursei, aceasta nu poate păgubi originalul în ochii celor care-l apreciază, dar, în schimb, poate reprezenta o modalitate de popularizare a acestuia sau de atragere a unui beneficiu...”³.

Astfel, vorbind despre adaptările operei lui Ion Creangă în limbajul filmului de ficțiune, responsabilitatea și-o asumă regizoarea Elisabeta Bostan prin ecranizarea *Amintirilor din copilărie* (1965) și Ion Popescu Gopo cu adaptările *Poveștii lui Harap Alb*. Elisabeta Bostan va mai reveni o dată la opera lui Creangă printr-o interpretare originală a poveștii *Capra cu trei iezi*. Devotat scriitorului va rămâne totuși Gopo, care periodic va reveni la opera îndârjitului scriitor: în 1976 interpretează *Povestea porcului*, în 1981 – *Fata babei și fata moșneagului* și în 1984 – *Punguța cu doi bani*.

În anii '90 au mai fost montate pelicula *Tusea și junghiul* (1990) de Mircea Daneliuc după *Fata babei și fata moșneagului* și filmul televizat *Ivan Turbincă* (1996) în regia lui Radu Popovici. În noul secol relațiile umane devin la fel de actuale ca și pe timpul lui Creangă, care l-a inspirat pe regizorul Victor Canache să recitească povestea *Capra cu trei iezi* (2019) într-o variantă contemporană, avându-i ca protagoniști pe Maia Morghenștein și Marius Bodochi.

În cinematografia moldovenească putem vorbi despre capodopera inspirată de povestea lui Ivan Turbincă în viziunea scenaristului Vlad Ioviță și a regizorului

1 Anda Ionaș. *Adaptarea cinematografică a operelor literare. Aporii. Prejudecăți. Noi perspective*. București: Eikon, 2020, p. 65.

2 Бела Балаш. *Кино. Становление и сущность нового искусства*. Москва: Прогресс, 1968, с. 265.

3 Citat după: Anda Ionaș. *Op. cit.*, p. 143.

Gheorghe Vodă cu pelicula *Se caută un paznic* (1965) și filmul *Dănilă Prepeleac* (1990) după scenariul lui Vlad Olărescu, în regia lui Tudor Tătaru.

În varianta filmului de animație, poveștile crengiene au fost mereu solicitate, fiind și o piatră de încercare pentru regizori.

În continuare vom încerca să contrapunem diverse puncte de vedere asupra acestor opere cinematografice la apariția lor, precum și ale celor după un timp. Literatura de specialitate, precum și presa timpului, au oglindit, uneori contradictoriu, acest proces complex.

La distanța anilor au început să apară lucrări în care se regăsesc și aceste filme. Cele mai semnificative considerăm mini monografiile dedicate regizorilor Ion Popescu-Gopo⁴ și Elisabetei Bostan⁵.

Considerat cel mai semnificativ cineast român Ion Popescu-Gopo, care a scos cinematografia românească din anonimat, n-a putut să treacă indiferent pe lângă opera marelui povestitor humuleștean. I-a studiat întreaga creație, conștientizând profunzimea ei, totuși a îndrăznit să-i recitească opera și să improvizeze pe marginea *Poveștii lui Harap Alb* și *Povestea porcului*, poate mai puțin, iar celelalte două – *Fata babei și fata moșneagului* și *Punguța cu doi bani* – le-a transformat, încât cu greu se putea găsi similitudini cu originalul. Personalitatea regizorului se va afla mereu în vizorul criticii, începând cu Grand Prix la Cannes (1957) pentru *Omulețul* său. Deși regizorul va balansa între animație și filmul de ficțiune, critica de specialitate se va referi mai puțin la cele jucate, care, la fel, sunt create după legile animației, punând totuși, accentul pe creațiile de animație.

Pentru prima dată problemele ce vizează în mod direct transpunerea textului literar pe marele ecran au fost abordate în câteva rânduri și în spațiul românesc. Dumitru Carabăț în studiul său „De la cuvânt la imagine. Propunere pentru o teorie a ecranizării literaturii” (București, 1987), unde în calitate de acel posibil model pentru o teorie a ecranizării ia opera cinematografică a regizorului italian Luchino Visconti (constituită aproape în totalitate din „material” literar). În compartimentul *Scurtă privire asupra ecranizării literaturii românești* ține să evidențieze lucrări de maturitate, printre care și filmele *De-aș fi... Harap Alb* (1965, regia Ion Popescu-Gopo) și *Tinerete fără bătrânețe* (1969, regia Elisabeta Bostan).

Criticul de film român Florian Potra analizează filmele *De-aș fi... Harap Alb* și *Amintiri din copilărie*.

„Marea dificultate de care s-a lovit Gopo în tentativa de a croi un veșmânt cinematografic „Poveștii lui Harap Alb” a fost, cred, de natură lingvistică. [...] A crengiza în literatură e imposibil; a „crengiza” în film, cu atât mai mult. E un

4 Dana Duma. *Gopo*. București: Meridiane, 1996.; С. Асенин. *Ион Попеску-Гопо: рисованный человек и реальный мир*. Москва: Союз кинематографистов СССР, 1986.

5 Laurențiu Damian. *Elisabeta Bostan – unde ești copilărie?*. București: Meridiane, 1996; Titus Vijeu. *Elisabeta Bostan. Imaginarium sau filmul în împărăția candorii*. București: Noi Media Print, 2016.

fapt de care Gopo și-a dat repede seama, renunțând la orice „restituire” în spirit a basmului original. Regizorul a recitat în felul său paginile lui Creangă și a hotărât, vrând-nevrând, o interpretare autonomă, o variațiune modernă pe tema modelului clasic”⁶.

Criticul se referă și la unele aspecte constructive ale filmului: „...Dar nevoia de „istorism” a regizorului nostru se izbește neconținut de atemporalitatea și spațialitatea specifică basmului. [...] Plasând, din punct de vedere al timpului, povestea lui Harap Alb într-un vag, târziu Ev Mediu european, Gopo n-a exploatat însă pe deplin libertatea spațială oferită de basm: „...locurile filmului sunt puține și puțin diversificate, nu dau senzația „globală” a zborului propus de calul năzdrăvan...” [...] Aceasta și pentru că autorul filmului respinge *de plano* elementul supranatural, miraculosul. Dimpotrivă, Gopo e mereu preocupat să denunțe lipsa de teme a miraculosului, să-și demitizeze și să-și „deseroizeze” personajele...”⁷. Și această „deseroizeze” se referă, mai întâi de toate, la personajul principal al filmului Harap Alb care, deși, scriitorul prin postura de personaj principal îl apropie de un Făt-Frumos din poveștile populare, în film el nu e chiar atât de curajos, precum Făt-Frumos, despre care Călin Căliman scria: „...e cam prostuț și cam fricos, mult mai indecis, mai lipsit de siguranță, decât inamicul său pe viață și pe moarte, Spânul (Cristea Avram) un tip fermecător...”⁸.

Florin Potra apreciază înalt acest film prin formula aleasă de regizor: „Luându-și rămas bun de la o literatură care a încântat și a hrănit imaginația celor trecuți mai de mult de vârsta fragedă, Gopo a încercat și a reușit în bună măsură să fascineze, într-un chip nou, proaspăt, ochiul și mintea copilului – și a adultului contemporan. E acesta, un merit incontestabil...”⁹.

Referindu-se la pelicula *Amintiri din copilărie* (1965), adaptare cinematografică și regie de Elisabeta Bostan, care-și propune o ecranizare („fiind un pas destul de curajos”) cât de aproape de textul original, criticul indică, în viziunea sa, două erori fundamentale. Prima și cea mai importantă e „de a nu fi pătruns spiritul paginilor lui Creangă, timbrul lor de neconfundat, adică de a fi păstrat la superficial unui evident ilustrativism folcloric. E prezentată o serie de episoade bine cunoscute: scăldatul, furtul cireșelor, al pupezei, al „smântânitului” etc., care sunt descrise, „reconstituite” faptic cu prea puțină preocupare pentru analiza subiectivă a imaginilor...”¹⁰.

În pofida „acestui ilustrativism folcloric”, în film se descrie mai mult sau mai puțin reușit spiritualitatea poporului. Să nu uităm că înainte de a-și îndrepta cre-

6 Florian Potra. *Experiență și speranță. Ecran românesc*. București: Editura pentru literatură, 1968, p. 27.

7 Ibidem, p. 28.

8 Călin Căliman. *Istoria filmului românesc (1897-2010)*. București: Contemporanul, 2011, p. 208.

9 Ibidem, p. 29.

10 Florian Potra. *Op. cit.*, p. 30.

ăția în albia filmului de ficțiune, Elisabeta Bostan a creat o serie de scurtmetraje documentare despre folclorul românesc.

Iar a doua observație fundamentală, la care consemnează Potra, este „de altfel strâns legată de prima. Elisabeta Bostan a ținut cu dinadinsul să aducă pe ecran figura lui Creangă însuși, a scriitorului surprins tocmai în activitatea de a-și scrie *Amintirile*, cu o pană de gâscă. Se creează în felul acesta două planuri alternative (și din punct de vedere coloristic, secvențele din „bojdeucă” fiind trase în alb-negru, mai precis în alb-sepia) cu racorduri logice mai mult ori mai puțin necesare, dar fără un *nexus* poetic capabil să dea filmului vibrația operei de artă...”¹¹.

Cu toată această critică a *Amintirilor*... după 60 de ani de la ecranizare, nimeni nu mai riscă de a aduce pe marele ecran capodopera scriitorului. Căci orice operă literară în ecranizare sau adaptare este supusă unor transfigurări într-un alt limbaj, respectiv își pierde din valoarea originală. Deși concomitent poate fi completat cu alte elemente specifice noului limbaj artistic. Legăturile dintre literatură și film sunt în vizorul lui Călin Stănculescu în cartea sa¹², unde scoate în valoare scriitori ai căror opere și-au găsit o nouă formulă cinematografică. Un loc aparte i se acordă clasicului literaturii noastre Ion Creangă în viziunea regizoarei Elisabeta Bostan: *Ion Creangă. Amintiri din copilărie* cu genericul *Aventurile copilului universal*. Autorul, trecând în revistă toate filmele realizate de regizorii români în baza operei crengiene, se referă în mod special la ecranizarea *Amintiri din copilărie*, ca una dintre cele mai semnificative în acest context a transformării operei literare în limbaj cinematografic. Autorul face o analiză a filmului din punctul de vedere al componentelor, dar și al echipei de creație, a distribuției reușite, prin descoperirea copilului Ion Bocancea (în rolul lui Nică).

„Primită cu multe aprecieri, dar și cu unele rețineri, ecranizarea *Amintirilor din copilărie* pune temerarului artist multe probleme de interpretare menite a statua drepturile și îndatoririle celui ce tălmăcește o nemuritoare operă într-un alt limbaj decât acela al cuvintelor tipărite”¹³.

Tot Călin Stănculescu indică și la „autenticitatea și forța observației psihologice, adâncimea portretelor fie ele de copii, fie de maturi, cu bune și cu rele, sensibilitatea cu care este onorat întregul ansamblu al imaginii de la prim plan la planul doi și figurație, sunt doar câteva atuuri ale unei opere mereu tinere, un film care și astăzi poate încânta milioane de spectatori. Dincolo de fidelitatea față de litera operei Elisabeta Bostan a respectat cu relevantă minuție spiritul autorului care a monografiat sufletul copilului universal”¹⁴. La fel, autorul mai aduce și opiniile criticilor Tudor Caranfil, care considera că încercarea regizoarei a „eșuat prin ilustrativism”, Iordan Chimet, Laurențiu Damian, care menționa despre

11 Florian Potra. *Op. cit.*, p. 32.

12 Călin Stănculescu. *Cartea și filmul*. București: Biblioteca Bucureștilor, 2011.

13 Călin Stănculescu. *Op.cit.*, p. 56

14 Ibidem, p. 57.

peliculă: „...realizată în culori somptuoase, cu vervă și umor, filmul va constitui pentru foarte mulți spectatori o componentă vizuală a operei lui Creangă...”, iar Grid Modorcea consideră *Amintiri din copilărie* a Elisabetei Bostan „capul de pod al ecranizărilor”.

De la distanța anilor, Titus Vîjeu în monografia sa *Elisabeta Bostan: Imaginarium sau filmul în împărăția candorii* scrie: „... nu e simplu să faci un film după o carte pe care mai mult sigur că fiecare spectator a citit-o cândva. Ion Creangă într-adevăr este un autor canonic...”, care din start este supus eșecului. Iar referindu-se direct la filmul *Amintiri din copilărie* menționează: „...Elisabeta Bostan coagulează un tezaur sapiențial plin de forță, pe fondul unor imagini în care Iulius Druckmann urmează îndeaproape ideile regizoarei transformate astfel în „povești vizuale”, pline de farmec. Scena scăldatului, în care Nică trăiește din plin spectacolul naturii, fermecat de apa „frumos curgătoare a Ozanei”, oferă cheia inocenței unui copil ce pătrunde tainele vieții”¹⁵. Or, filmul trebuie privit din perspectiva limbajului cinematografic, nu a celui literar. Nu vom trece cu vederea că pelicula *Amintiri din copilărie* a fost și este adusă în calitate de citate în filmele documentare despre Ion Creangă.

Tot Vîjeu susține că: „Filmul Elisabetei Bostan ni l-a restituit ca atare (pe Ion Creangă – n.n.), un film care s-a așezat în linia celor mai fericite transpuneri cinematografice ale unui text literar. Astfel încât, în istoria cinematografului românesc filmul se alătură firesc ecranizărilor după Ioan Slavici (*La moara cu noroc* de Victor Iliu și *Dincolo de pod* de Mircea Veroiu), Liviu Rebreanu (*Pădurea spânzuraților* de Liviu Ciulei), Ion Agârbiceanu (*Nunta de piatră* și *Duhul aurului* de Dan Pița și Mircea Veroiu), Ion Luca Caragiale (*De ce trag clopotele, Mitică?* al lui Lucian Pintilie) etc.”¹⁶

Activitatea deosebit de variată ca gen și tematică a Elisabetei Bostan a fost pusă în valoare de către Titus Vîjeu în monografia dedicată Elisabetei Bostan, unde vorbește atât despre ecranizarea *Amintirilor*, cât și despre coproducția *Mama* (1977), cu referire la povestea *Capra cu trei iezi*, un film muzical care a delectat publicul din mai multe țări europene...

Pelicula *Mama* este și în vizorul lui Marian Sorin Rădulescu, critic de film, care în volumul său de eseuri cinematografice „Pseudokinematikos 2. Bucuriile filmului” (2012) se referea mai întâi la imaginea chipurilor: „... exotismul și hazul costumelor, al măștilor, fantezia și culoarea decorurilor, eleganța momentelor coregrafice sau perfecțiunea formidabilelor peruci Alexandre din Paris...”, dar și la componenta sonoră a filmului, ce e deosebit de semnificativă: „Dar copleșitoare nu este numai plastica filmului, ci și componenta lui sonoră. Ceea ce se aude este un amestec surprinzător de folclor, *rock* și *valse-musette* ce amintește de ritmurile disco ale lui La Bionda, de *Jesus Christ Superstar*, *Umbrelele din Cherbourg*, dar

15 Titus Vîjeu. *Op.cit.*, p. 23.

16 Ibidem, p. 27.

și de doinele românești. „Legea” în care se înscrie *Ma-ma* (cu titlul internațional *Rock n' roll Wolf*) este aceeași după care judecăm un spectacol de operă *pop-rock* sau unul de balet. Gesturile și mimica personajelor se supun acestor convenții. Actorii oferă și ei adevărate microrecitaluri¹⁷.

Regizorul Laurențiu Damian afirma că filmul *Mama*: „...este o performanță excepțională în ceea ce privește misanscena și rezolvarea ingenioasă a planului doi și chiar trei în cadrul cinematografic. *Mama* nu este cu nimic mai prejos decât *Pasărea albastră*, superproducția lui George Cukor¹⁸.

Ioan-Pavel Azar în „100 de ani de cinematografie românească¹⁹” consideră filmul *Mama* unul dintre cele mai reprezentative pentru cinematografia românească, incluzându-l în retrospectiva dedicată unui secol de film românesc organizată la Cinemateca Portugheză, la Lisabona în 2017. Autorul apreciază regizorul ca o autoritate recunoscută în plan internațional în domeniul filmului cu și despre copii.

Filmologul rus Serghei Asenin²⁰, cunoscut prin lucrările sale în domeniul filmului de animație, se adresează la creația regizorului român Ion Popescu Gopo, care a reprezentat o întreagă epocă în cinematografia românească, respectiv filmele sale create până în anul 1986 (*Lumea omulețului sau...* Moscova, 1986). Pe teoreticianul rus l-a provocat în special acest Omuleț cu floarea în mână, care încearcă să cunoască lumea, dar și s-o schimbe după legile frumosului... Pentru a-i întregi portretul cineastului, Asenin va analiza și filmele lui cu actori, inclusiv cele inspirate din poveștile lui Ion Creangă: *Harap Alb*, *Povestea porcului*, *Fata babei și fata moșneagului*, devenite obiect de cercetare.

Oprindu-se, în mod special, la filmul *De-aș fi ...Harap Alb*, menționează că regizorul se inspiră din povestea lui Creangă pe care o interpretează, creând mai multe linii de subiect. Criticul întrevede în film „tema uitării”, pe care o accentuează nu întâmplător, căci are tangențe cu motivul ideatic al filmului „antifatalismul”. Gopo dorește să demonstreze că nimic în viață nu poate fi predeterminat de condițiile externe, în mersul istoriei mai poate interveni și însuși individul cu voința și abilitățile sale. Alegerea scopului în viață și a metodelor de a-l atinge depinde de individ, de capacitățile, viziunile sale despre viață, conceptul despre fericire.

Nu întâmplător, în film de câteva ori fiul Craiului încearcă să ne convingă că cunoaște povestea lui Harap Alb „pe din afară”, dar de fiecare dată, ajungând în situații dificile, repetă aceleași greșeli. În acest context, sugestivă devine fraza,

17 Marian Sorin Rădulescu. *Pseudokinematikos 2*. Bucuriile filmului. București: Theosis, 2012, pp. 159-160.

18 Liviu Damian. Elisabeta Bostan – unde ești copilărie? București: Meridiane, 1996.

19 Ioan-Pavel Azar. 100 de ani de cinematografie românească. Cinemateca Portugheză, Lisabona, 2017. Cluj-Napoca: Ecou Transilvan, 2018.

20 С. Асенин. *Ион Попеску-Гопо: рисованный человек и реальный мир*. Москва: Союз кинематографистов СССР, 1986.

ce se repetă – „dacă ar ști omul ce-ar păți, dinainte s-ar păzi”. Însuși regizorul îl compara pe Harap Alb cu Oedip (cunoscutul personaj din mitologia greacă), care la fel cunoștea ce-l așteaptă în viitor, fapt ce nu l-a prea ajutat.

Tot Asenin descoperă în ceata lui Harap Alb acele chipuri splendide ale bufonilor populari în stilul lui Shakespeare. Regizorul creează o bufonadă cu cântece, dansuri și trucuri, în care se simte spiritul vesel al poporului, ce îl ajută pe protagonist să treacă cu bine toate încercările la care fusese pus de Spân.

Exegeții în domenii au menționat unanim că descoperirile artistice regizorale și ritmul filmului amintește genul animației, căci Popescu Gopo își creează filmele sale cu actori după legile animației.

Următorul film, la care se referă S. Asenin, este cel inspirat din *Povestea porcului* (1976), unde în centrul atenției se află problema sentimentelor materne și paterne, problemă care îl macină pe regizor și din considerentul personal. Este un film de autor, unde Gopo este nu doar în calitate de scenarist și regizor ca în alte pelicule ale sale, dar și autorul muzicii și interpret, numai nu în rolul Împăratului, după cum scrie criticul rus, ci în rolul sfetnicului împărătesc, iar soția sa Ana-Maria Popescu în rolul Împărătesei.

„Gopo în mod original tratează subiectul poveștii – copilul babei și al moșneagului – este un extraterestru, venit din alte lumi, un „prinț al stelelor”. O variantă „cosmică” a poveștii despre rățușca cea urâtă, din care crește o frumoasă lebădă.

Gopo este un artist- civic, activitatea sa este pătrunsă de anxietate pentru soarta lumii și a culturii umane, cu idei despre progresul social, natura umană și perspectivele lui de dezvoltare”²¹.

Criticul consideră că Ion Popescu-Gopo și-a ocupat locul său inerent în artă, el a distrus hotarele artificiale, ce despărteau genurile cinematografice – filmul de ficțiune și cel de animație”²².

Un compartiment aparte, criticul rus îl dedică filmului *Maria Mirabela* (1981), o coproducție româno-sovietică, la care și-a dat concursul și studioul „Moldova-film”, prin participarea regizoarei Natalia Bodiul în calitate de co-regizor la compartimentul animație, a compozitorului Eugen Doga, care i-a conferit filmului o atmosferă mai vie, plină de mister, de dramaturgie sonoră, și poetul Grigore Vieru, care a scris versuri pentru cântecele din film. Stilistica filmului a fost determinată de pictorul-scenograf rus Lev Milcen, cunoscut după o serie de povești create împreună cu Ivan Ivanov-Vano, precum *Căluțul năzdravan*, *Povestea despre Țarul Saltan* etc.

Peste aproape un deceniu va apărea și monografia Danei Duma, care dedică ecranizărilor după Ion Creangă un capitol separat – *Lecturi nonconformiste* explicând că „filmele rezultate nu pot fi circumscrise cu ușurință unui gen anume,

21 С. Асенин. *Op. cit.*, с. 80.

22 Ibidem, p. 81.

unele apropiindu-se mai mult de basm, altele de science-fiction sau de muzical”²³. Evident că și Dana Duma se oprește, în mod special, la prima mare ecranizare a cineastului *De-aș fi... Harap Alb*, „un film pe cât de somptuos scenografic, pe atât de nuanțat în interpretările date de autor faimoaselor personaje și binecunoscutei trame care marchează un parcurs inițiativ”²⁴. Alt film, considerat semnificativ pentru creația cineastului, este *Maria Mirabela* (1981), în care comentează acea „dorință apăsată de aducere la zi a sensurilor” poveștii crengiene prin cele două fetițe care parcurg un drum de inițiere în lume și cu „marea dorință de a înțelege misterele” ei.

Recenzii sau/și comentarii la aceste filme au scris mai mulți critici de cinema români, precum Călin Căliman, Valerian Sava, Dan Stoica și alții, dar spațiul articolului nu ne permite o trecere exhaustivă în revistă a tuturor opiniilor.

Referindu-ne la creațiile din partea stângă a Prutului, menționăm că cele mai contradictorii opinii a avut filmul *Se caută un paznic* (1967, regia lui Gheorghe Vodă), despre care au scris filmologi (Ana-Maria Plămădeală, Victor Andon), scriitori (Mihai Cimpoi, Alexandru Cozmescu, Gheorghe Ciocoi, Anatol Ciocanu), cineaști (Alexandru Conunov, Vlad Ciurea, Nicolae Ghibu), jurnaliști și alți oameni de cultură. Mai modest a fost abordată pelicula *Dănilă Prepeleac* (Dumitru Olărescu, Larisa Ungureanu) ș.a.

Interpretările cinematografice ale creației crengiene constituie noi opere într-un alt limbaj, generând noi semnificații, noi dimensiuni artistico-estetice. De aceea ele necesită profunde investigații pentru valorificarea lor ca un component important al patrimoniului nostru artistic, cât și prilej favorabil de meditații și aplicații practice atât pentru cineaști, cât și pentru filmologi.

Date despre autor:

Violeta Tîpa, 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>

23 Dana Duma. *Ion Popescu-Gopo*. București: Meridiane, 1996, p. 29.

24 Dana Duma. *Op.cit.*, p. 30.

PORTRETE MASCULINE ÎN SCULPTURA MOLDOVENEASCĂ

Ana MARIAN,
Institutul Patrimoniului Cultural

Male portraits in Moldova Sculpture

The oldest male images in Moldovan sculpture are the images of Jesus Christ on worship crosses. In the 1920s, N. Kolun became attracted by images in the style of impressionism. Modernism is characteristic of A. Plămădeală's works. The characters of the sculptor L. Dubinovsky are recognizable not only due to accurately reproduced anatomical features, but also according to his novel interpretation. K. Kobizeva creates sculptural portraits, interpreting them from generalized characteristics to individual ones. A. Pikunova-Tyrtseu creates spiritualized images of her contemporaries. I. Kitman models the inner world of the person being portrayed and executes this with profound understanding. B. Epelbaum-Marchenko goes further along the way of experiments with the possibilities of color. T. Kataraga works on the border between the classical image and the cubic composition of the portrait. Various plastic techniques, anatomical constructions and the introduction of psychological aspects in the Moldovan male portrait contribute not only to the similarity with the original, but also to the rendering of plastic expression.

Keywords: sculpture, male images, characters, anatomical constructions, psychological aspects.

Cele mai vechi reprezentări cu chipuri masculine în sculptura moldovenească sunt chipurile lui Iisus Hristos de pe troițele populare. Acest chip înălțător și greu de atins sub aspectul perfecțiunii morale va călăuzi oamenii din popor, devenind un model de comportament demn de urmat¹.

Anii '20 ai sec. XX demarează cu o apariție singulară – *Portretul lui Ion Croitor* (1920, bronz), realizată de Nichifor Colun (1882-1951)², lucrare în care autorul a tins spre o imagine inspirată, în cheia impresionismului. Bustul, fără postament, este amorf, cu amprentele unei modelări grijulii și pe alocuri spontane. Este, de fapt, chipul unui moldovean, ridicat la nivelul modelelor sculpturilor impresionisti europeni.

Cu totul alt procedeu plastic este aplicat de Alexandru Plămădeală (1888-1940)³ în miniatura *Portretul generalului Vasile Rudeanu, comandantul Corpului III al Armatei Române în Basarabia* (1926, bronz). Sculptorul îmbină relieful ușor bombat cu contrarelieful, chipul având trăsăturile feței atenuate, schematic.

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

2 Valeria Suruceanu. *Galeria de sculptură contemporană din colecția Muzeului Național de Artă al Moldovei*. Chișinău: Editura Cartea Moldovei, 2008, p. 8.

3 Tudor Braga. *Alexandru Plămădeală. Maestri basarabeni din secolul XX*. Chișinău: Editura ARC, 2007, p. 20.

Experiența acumulată de A. Plămădeală în domeniul miniaturii în fildeș se remarcă și în basorelieful funerar *Portretul lui Vasile Cijevschi* (1934, bronz), care poate fi văzut și astăzi la Cimitirul Central-Ortodox din Chișinău.

Primele portrete realizate de Lazăr Dubinovschi (1910-1982)⁴, achiziționate în 1938 de Universitatea din Iași, au fost ale unor personalități marcante ale învățământului și culturii ieșene de atunci, și anume *Ion Holban* (1934, gips), *Alexandru Philippide* (1938, bronz) și *Garabet Ibrăileanu* (1938, bronz), anunță apariția în lumea artelor a unui sculptor-portretist deosebit de talentat. Personajele sculptorului Lazăr Dubinovschi se fac recunoscute atât prin trăsăturile lor anatomice reproduse fidel, cât și prin redarea lumii interioare a celui portretizat.

În *Portretul profesorului Ion Holban*, privirea piezișă, buzele strânse subliniază inteligența portretizatului și felul lui de a fi. Postamentul, care este un cub, formă ce semnifică rațiune, completează alegoric chipul personajului prin imaginea unei bufnițe, considerată pasăre a înțelepciunii. *Portretul lui Garabet Ibrăileanu* și *Portretul lui Alexandru Philippide* sunt diferite ca dispoziție. Gama de sentimente, resimțită în aceste două portrete, variază de la note majore la cele minore, completate cu nuanțe abia perceptibile. Prin trăsăturile anatomice, prin modelarea fidelă în bronz, sculptorul reușește să facă materialul dur ca să vorbească, să vibreze emoțional.

Ca o continuare a temei din lucrarea de debut a sculptorului Lazăr Dubinovschi *Strâmbă-Lemne* (1945, bronz) este *Portretul voinicului rus, a campionului mondial Ivan Zaikin* (1946, gips). Portretul este modelat tensionat, astfel încât pare că respiră, iar culoarea ochilor și pieptănătura pot fi intuite, acest chip emană sănătate fizică și morală. Efortul atletului în perfecționarea corpului său poate fi sesizat în formele gâtului său masiv și puternic. Corpul voinicului rămâne în afara cadrului portretului sculptural.

Portretul chirurgului Krivoșeev (1948, gips) redă trăsăturile tipice: miopia, oboseala și decepțiile portretizatului. Munca istovitoare zi cu zi lasă amprenta sa asupra acestui chip de intelectual.

În anii '60 ai sec. XX se îmbunătățesc relațiile politice și culturale cu Republica Populară România, scriitorii și artiștii plastici de pe ambele maluri ale Prutului au posibilitatea să-și facă vizite⁵. „Dezghețul hrușciovist” s-a soldat cu apariția Aleii Clasicilor din Chișinău. Sculptorul Lazăr Dubinovschi vizitează România, se întâlnește și discută cu artiști plastici români.

În această perioadă, în creația sculptoriței Claudia Cobizev (1905-1995)⁶ apar chipuri cu caracteristici etnice, cum este și *Tăietorul de lemne din Rucăr*

4 Матус Лившиц. *Лазарь Дубиновский. Скульптура*. Москва: Издательство «Советский художник», 1987, с. 4.

5 Vladimir Bulat. *Lazăr Dubinovschi. Maeștri basarabeni din secolul XX*. Chișinău: Editura ARC, 2005, pp. 20-21.

6 София Бобернага. *Клавдия Кобизева. Скульптура*. Москва: Издательство «Советский художник», 1988, с. 17.

(1961, gips). Cu o pălărie pusă pe o parte, tânărul bărbat pare a fi pus pe glume, gâtul masiv și umerii lați sunt dovada puterii sale bărbătești. Bustul este, de fapt, lipsit de postament, iar în calitate de suport servește pieptul robust al personajului. Claudia Cobizev a creat un monument emoționant, dedicat nu doar forței fizice a bărbatului, ci și tăriei de caracter a lui.

Un chip care pare să aibă o atitudine sceptică față de aceste rigori impuse de cenzură este cel din lucrarea *Student* (1965, bronz). Este chipul unui intelectual, venit din popor, poate fiind prima generație care își poate permite studii universitare. Este cel care, adunând lumina cunoștințelor din cărți, devine sceptic și pune deja la îndoială dogmele. Problema individualizării și tipizării este cea mai importantă pentru un sculptor-portretist. Claudia Cobizev abordează portretele sculpturale de la caracteristicile generale spre cele individuale.

Dintre portretele de intelectuali, rar întâlniți în această perioadă istorică, se remarcă *Portretul doctorandului P. Colâbneac* (1964, gips, patinare), creat de Valentin Kuznețov (1933-2005). Portrete de doctoranzi mai întâlnim în sculptura RSSM, spre exemplu la Claudia Cobizev. Întotdeauna această categorie de portrete, atribuite la portretele camerale de intelectuali, emană predilecția spre valorile înalte, spre cunoașterea tainelor acestei lumi, spre focul sacru al științei. Astfel și protagonistul este reprezentat în timpul unor reflecții, sprâncenele lăsate în jos, umbrind ochii, buzele strânse sunt dovadă a unui spirit meditativ și inteligent.

Studiile făcute anterior, dar și munca permanentă a sculptorului Alexandr Maiko (1922-1981) se fac remarcate în portretul *Hamal* (1960, gips). Acest portret, care ar fi presupus o tipizare fermă, este unul individualizat. Modelarea iscusită și redarea realistă cu lux de amănunte aduc în fața spectatorului un chip din popor, care este mai mult o redare a trăsăturilor anatomice ale personajului, fără accente din latura psihologică a lui.

Din șirul de lucrări create de sculptorul Leonid Fitov (1917-1998) în perioada tardivă a creației sale se evidențiază *Portretul unui marinar* (1987, aramă). Este un bust care redă caracteristicile unui portret în mișcare. Dinamica personajului este obținută prin revigorarea formelor părții bustuare a chipului, care pe lângă reprezentarea dispoziției fugitive a feței marinarului ne dă o imagine, deși stereotipă, dar totuși viguroasă.

În creația lui Lev Averbuh (1913-1981) sunt prezente portrete-compoziții, cum ar fi, spre exemplu, cel cu titlul *Cioban* (1967, lemn). Deși conține detalii de portret, chipul este unul generalizat, tipizat. Ciobanul este reprezentat până la brâu, îmbrăcat în cojoc și suman, iar pe umeri purtând un mieluț. Deși subiectul se încadrează în tematica profesiilor, el nu face parte din tabloul general al lucrărilor din acea perioadă istorică prin lipsa unei dispoziții pozitive. Chipul realizat de sculptor emană tristețe. Această lucrare se singularizează prin înclinarea ei spre pitoresc.

În lucrarea *Cap de tractorist* (1967) sculptorul Valentin Kuznețov (1933-2005)⁷ supune voinței și rigorilor sale lemnul. Dedicția sa totală portretului sculptural, grija cu care se apropie de chipul omului, responsabilitatea pentru rezultatul final au contribuit la realizarea acestei lucrări, în care personajul este surprins într-o fracțiune de clipă. Autorul a reprezentat chipul cu talent și cu exactitate, la un înalt nivel artistic, cu redarea formelor anatomice și a stării psihologice, îmbinate organic și impresionant, calități care, evident, nu întotdeauna pot fi înregistrate de o cameră fotografică.

O altă lucrare, cea a Alexandrei Picunov-Târțău (1928-2002)⁸, cu titlul *Portretul lui V. T. Usic, maestru al sportului la lupta judo* (1971, șamotă), reprezintă un chip de sportiv, forța fizică a căruia nu poate fi redată în portret, dar este sugerată prin gâtul voluminos, trapezoidal, prin trăsăturile feței sale masive și ponderabile. Este o lucrare reușită, care poate fi situată convențional alături de *Portretul lui Ivan Zaikin* creat de Lazăr Dubinovschi și de *Portret de sambist* de Brunhilda Epelbaum-Marcenko. Folosind diverse procedee artistice, sculptorii moldoveni reușesc să reprezinte forța fizică a corpului în portretul secționat la nivelul gâtului.

Portretul academicianului A. Kovarski (1971, gips) este o abordare reușită a unui chip cu origini orientale: ochii portretizatului nu sunt modelați, ci doar sugerați prin incizii, el fiind surprins într-un moment de gândire asupra unei cuvântări. Capacitățile neordinare ale sculptorului Iosif Cheptănar (1903-1989) îi permit să ignore clișeele, să creeze în cadrul rigid al curentului realismului socialist chipuri care depășesc acest cadru, chipuri de un psihologism accentuat.

Dintre lucrările mai târzii ale sculptorului Nicolai Gorionîșev (n. 1929) se evidențiază *Portretul veteranului celui de-al Doilea Război Mondial, academicianul A.M. Lazarev* (1985, lemn roșu). Chipul eroic al ostașului care a trecut prin focul războiului, ca, apoi, să se întoarcă la baștină pentru a se ocupa de cercetare științifică, unește într-un singur chip portretul de militari și portretul de salon. Trăsăturile redată cu fidelitate, detaliile subtile contribuie la realizarea unui chip palpant.

O capodopera creată de Iosif Chitman (n.1936)⁹, însă, poate fi considerat *Portretul academicianului Andrei Saharov* (1992, bronz). Lucrarea este modelată cu o înțelegere profundă a lumii interioare a portretizatului, dar și cu înțelegerea rolului acestuia în lumea de știință și în istoria umanității, care a depășit granițele temporare ale războiului rece. Stilistic, chipul îmbină reprezentarea realistă cu cea stilizată. Este un chip al contemporanului de o demnitate și o curățenie morală deosebită, pe care I. Chitman l-a redat fără patos, obișnuit, dar înălțător.

7 Valeria Suruceanu. *Galeria de sculptură contemporană din colecția Muzeului Național de Artă al Moldovei*. Chișinău: Cartea Moldovei, 2008, p. 14.

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

9 Valeria Suruceanu. *Galeria de sculptură contemporană din colecția Muzeului Național de Artă al Moldovei*, p. 21.

Brunhilda Epelbaum-Marcenko (1927-2016)¹⁰, și din spatele „cortinei de fier” a știut să fie o artistă contemporană cu întreg mapamondul. Autoarea merge și în continuare pe această cale, explorând posibilitățile culorii în *Portretul actorului Somov* (1978, lemn, culoare). Omul cu „mască” colorată viu modifică accepția portretului ca gen și pune în circuitul artistic alte închipuiri despre portret. Portretul-mască nu numai că nu ascunde lumea sa interioară, dar și o dezvăluie prin intermediul acestui procedeu propus de sculptoriță.

Lucrarea *Portretul compozitorului E. Lazarev* (1980, bronz) de Robert Derbențev (1927-2000)¹¹ reprezintă un chip meditativ. Întreaga structură compozițională este dominată de forme geometrice. Este o imagine realistă, cu o ușoară tentă de stilizare a formelor, care se înscriu armonios în această structură bine gândită. Către anii '80, portretele tind spre soluții care le apropie de compozițiile tematice.

În compoziția-dedicație *Tata* (1985, aramă), sculptorul Iurie Canașin (n. 1939)¹² îl reprezintă pe tatăl său, care a fost pilot militar și care a căzut în 1942 în luptele crâncene de lângă orașul Voronej. Sculptorul nu-l ține minte pe tatăl său, dar sentimentul pierderii lui l-a urmărit mereu. El a sculptat acest chip după fotografii, cu susținerea și sub îndrumarea mamei sale. Reconstituirea chipului scump al tatălui său a fost problema de creație căreia el i s-a dedicat plenar.

Cu totul altfel este redat chipul din *Portretul tatălui* (1989, bronz) realizat de sculptorul Constantin C. Constantinov (n. 1943)¹³. Ajuns la o vârstă considerabilă, tatăl sculptorului, celebrul artist Constantin Constantinov, este redat într-un moment de meditare, privirea ochilor incizați este integral ascunsă de spectator, acest chip fiind cufundat în gândurile adânci și stările profunde specifice unui spirit creator.

Lucrarea lui Tudor Cataraga (1956-2010)¹⁴, *Autoportretul* (2002, bronz), la prima vedere amintește de căutările pre-cubiste, când pictorii cubiști, dar și sculptorii tindeau să deformeze forma, să o reducă la suprafețe geometrice preponderent triunghiulare. Situat la hotarul dintre genul clasic al portretului și compoziția cubistă, portretul este domeniul în care autorul caută valențe de expresie proprii, asimetrii și echilibre, la care se adaugă cutezanța sculptorului care i-a permis să creeze un chip original, dar care păstrează și asemănările portretistice cu originalul. Sculptorul este ușor de recunoscut în această imagine, deoarece deformarea trăsăturilor exterioare nu privează chipul de caracteristicile lui interioare.

Deosebit de apropiat sculptorului Ion Zderciuc (n. 1957), *Portretul fiului, Nistor* (2012, teracotă) conține caracteristicile de vârstă, întipărite pe chipul por-

10 Матус Лившиц, Б.П. *Эпельбаум-Марченко*. Кишинев: ШТИНЦА, 1978, с. 5.

11 Valeria Suruceanu. *Galeria de sculptură contemporană din colecția Muzeului Național de Artă al Moldovei*, p. 15.

12 Elena Șatohin. *Iurie Canașin*. Chișinău: LITERA, 1994, p. 20.

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

14 Oana Tănase. *Tudor Cataraga. Sculptură*. Chișinău: Editura ARC, 2003, p. 5-7.

tretizatului – un vis tineresc și candid, un început de viață, un vlăstar tânăr al arborelui deja format al tatălui.

Astfel, portretul sculptural masculin în interpretarea sculptorilor din Basarabia interbelică, RSS Moldovenească și Republica Moldova reprezintă o paletă largă de abordări ale oamenilor simpli din popor, intelectuali, medici, doctoranzi, academicieni, cât și portretele apropiaților (părinți, tineri) în același rând și auto-portrete. Diversele procedee plastice, studiul anatomic și includerea redării psihologice contribuie atât la obținerea asemănării cu originalul, cât și la obținerea expresiei plastice în portret.

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>

SIMBOLURI POETICE ÎN GRAFICA DE CARTE A ARTISTEI PLASTICE LUDMILA FURDUI

Victoria ROCACIUC,
Institutul Patrimoniului Cultural

Poetic Symbols in the Book Graphics of the Plastic Artist Ludmila Furdui

The article is dedicated to the study of the book illustrations drawn by the versatile artist Ludmila Furdui. Master in Art Ludmila Furdui entered the local artistic environment in the field of painting, tapestry, book graphics, fashion design, scenography and pedagogy. From 1997 until now, Ludmila Furdui has illustrated over 20 books of poems for children and adults, fairytales by Galina Furdui and other authors published both in the Republic of Moldova and Romania. Analyzing in chronological order of Ludmila Furdui's illustrations, we notice the presence of various emotional connotations of the plastic approach to the poetic or lyrical symbol. These experiences, inspired especially by the creation of her sister Galina, influenced the appearance of her first book of poems (2022). The artist's talent of poetry writing is harmoniously combined with her illustrations of books, emphasizing even more vividly the poetic character of the symbols used by the artist in her entire plastic creation.

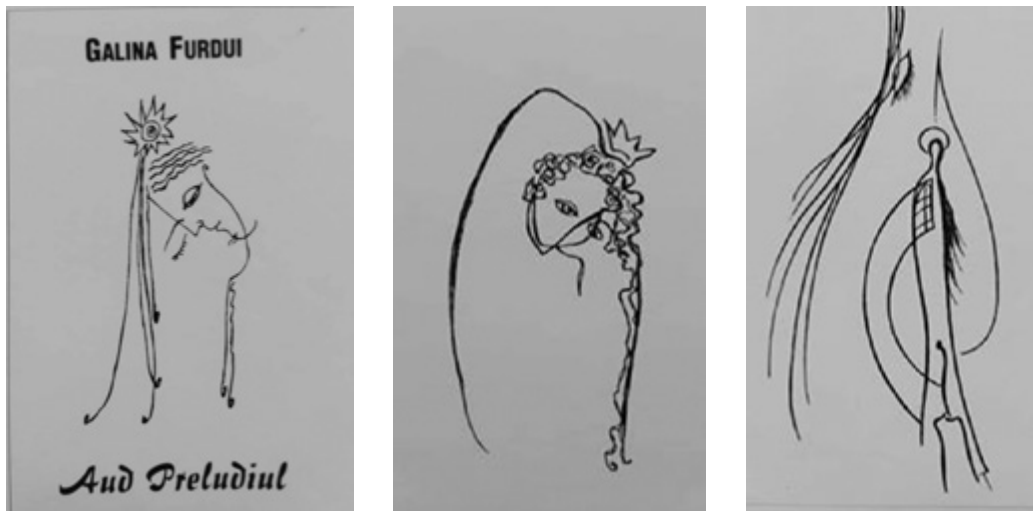
Keywords: *composition, book, graphics, technique, illustration, poetry, symbol, musical.*

Grafica de carte semnată de pictorița Ludmila Furdui este axată pe principiile artistice deosebit de rafinate și elegante, în care elementul simbolic lirico-poetic, cu aspecte de respect față de virtuțile și valorile eterne, precum sunt dragostea, credința, duiosenia sau tandrețea, se prezintă în diverse forme plastice: liniare și tonale, în abordări coloristice pline de prospețime și delicatețe. Plasticitatea liniilor și structurilor compoziționale ale lucrărilor grafice create de artista, în acord cu finețea lor cromatică, reflectă atitudinea autoarei față de imaginea artistică literară, acordând imaginilor vizuale unele trăsături emotive cu intonații sau conotații muzicale. Operele semnate de pictorița Ludmila Furdui au căpătat asemenea caracteristici și datorită faptului că dumneaei abordează în mod sintetizat cunoștințe acumulate, practicând diverse genuri și domenii plastice. În ilustrațiile de carte create de Ludmila Furdui asociativul în combinație cu poeticul liric sunt reflectate variat și multiplan.

Plasticiana Ludmila Furdui s-a lansat în ambianța artistică autohtonă în domeniul picturii, tapiseriei, graficii de carte, designului vestimentar, scenografiei și al pedagogiei¹. Ludmila Furdui s-a născut la 19 iunie 1962 la Chișinău. Perioada de formare a artistei a avut loc la Cahul, la Școala de Arte Plastice pentru Copii (1974-1977, clasa profesorului Petru Berdiu), apoi la Chișinău, la Colegiul de Arte Plastice „A. Plămădeală”, secția Pictură (1977-1981, atelierul pictorului

1 Arhiva Uniunii Artiștilor Plastici din Republica Moldova. Dosarul personal al Ludmillei Furdui.

Vasile Toma), și la Sankt-Petersburg, la Academia de Arte Plastice și Decorative „Baron von Stieglitz”, Facultatea Design Interior, secția Tapiserie (1985-1992, clasa profesoarelor Liubovi Homaniko și Nonna Șeveliova). Până a intra la studii la Academia din Sankt-Petersburg, artista a activat ca profesor de pictură și desen la Școala de Arte pentru Copii din orașul Camenca (1981-1984) și profesor de desen la Școala medie nr. 2 din orașul Hâncești (1984-1985). Între anii 1999-2005 a activat ca lector superior la Facultatea de Arte Plastice a Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice din Chișinău. Din 2007 este membru titular al Uniunii Artiștilor Plastici din Republica Moldova, Secția Arte Decorative. În 2013 s-a învrednicit de titlul onorific Maestru în Artă.



Ludmila Furdui. Ilustrații la cartea „Aud preludiu” de Galina Furdui, 2001.
Hârtie, tuș, peniță

În 1978 a avut loc prima expoziție personală a creației plasticienei Ludmila Furdui. Ulterior, artista a expus creația de grafică, tapiserie, design vestimentar, pictură, scenografie în cadrul expozițiilor naționale și internaționale, personale și colective, fiind menționată cu diplome și premii. Având o pregătire și experiență fundamentală în diverse domenii ale creativității, artista a reușit să treacă cu succes și la grafica de carte, ilustrând mai multe cărți cu poeme și poezii. Una dintre recente apariții editoriale, intitulată „Dor de Paradis” (2022)², descoperă talentul artistei în domeniul scrierii versurilor în combinație cu cel al graficii de carte și accentuează caracterul poetic al simbolurilor utilizate în întreaga ei creație.

În anul 2017, la expoziția-concurs de artă contemporană „Autumnala-2017”, Ludmila Furdui a fost menționată cu premiul pentru scenografie.³ Plasticiana a

2 Ludmila Furdui. *Dor de Paradis*. Prefață: Tudor Palladi. Chișinău: Lumina, 2022, 85 p.

3 Nicolae Roibu. Uniunea Artiștilor Plastici a vernisat expoziția-concurs de artă contemporană „Autumnala-2017”. Disponibil: <https://www.moldpres.md/news/2017/11/24/17009209> (accesat la: 10 septembrie 2022).

realizat de-a lungul activității sale peste 1500 de costume în teatru. În calitate de șef al secției producție și montare artistică în Teatrul Național „Eugene Ionesco”, în stagiunea teatrală 2021-2022, a organizat și realizat lucrările de confecționare ale decorului și costumelor la cinci spectacole⁴.

Este vorba de spectacolele: „Fiți sănătos, domnule” de Pierre Chesno, în regia lui Petru Vutcărau, „Regele Lear” de William Shakespeare, în regia lui Mihai Țărnă, „O zi din viața lui Helen” de Helmut Peschina, „Peter Pan” de James Watt-ndww Bierrie, ambele regizate de Sergiu Chiriac, „Lectia” de Eugene Ionesco în regia lui Vitalie Druceș⁵.



4, 5, 6. Ludmila Furdui. Coperțile cărților „Luna” de Alexandru Donos, 2007; „Am venit pe-acest pământ”, 2009 (povești); „Plus o floare” de Galina Furdui, 1997. Hârtie, acuarelă, guașă

În anul 2020, artista s-a învrednicit cu premiul II la expoziția-concurs de artă contemporană vernisată la Centrul Expozițional „Constantin Brâncuși” din Chișinău, organizată în contextul aniversării 170 de ani de la nașterea lui Mihai Eminescu și a Zilei Naționale a Culturii. Ludmila Furdui a fost menționată printr-o lucrare care abordează tema timpului⁶.

„Aici aveți în față o lucrare care, de fapt, este o compoziție textilă. Este făcută cu pâslă. În același timp este o sinteză și cu grafică. Îmi era și mie interesant cum îmi va reuși. Este o lucrare conceptual filosofică. Este vorba despre timp. Și lucrarea se numește „Curg zilele prin marea sită”. Timpul care trece prin noi ca lumina în suvoi. Un timp foarte flexibil, care este o dimensiune aparte, care noi nu știm să o

4 Nicolae Roibu. Artistul plastic Ludmila Furdui: „Am realizat peste 1500 de costume în teatru”. Disponibil: <https://www.moldpres.md/news/2022/04/25/22003161> (accesat la: 15 septembrie 2022).

5 Ibidem.

6 Nicolae Roibu. Peste 90 de lucrări de pictură, grafică, tapiserie și sculptură semnate de artiști autohtoni au fost prezentate în cadrul unei expoziții-concurs de artă. Disponibil: <https://radiochisinau.md/peste-90-de-lucrari-de-pictura-grafica-tapiserie-si-sculptura-semnate-de-artisti-autohtoni-au-fost-prezentate-in-cadrul-unei-expozitiiconcurs-de-arta---102147.html> (accesat la: 12 septembrie 2022).

definitivăm până acum această noțiune, dar și să-l prețuim”, a precizat Ludmila Furdui. Asemenea trăsături de apropiere a lucrărilor de design vestimentar (costum), scenografie sau pictură de principiile grafice le sesizăm și în alte creații ale artistei. Elementul meditativ, de profunzime a cugetului, cu predilecție bazat pe ideile filosofice, este caracteristic operelor pictoriței.

În 2022, artistei Ludmila Furdui i s-a acordat premiul Primăriei Municipiului Chișinău pentru activitate în domeniul artelor plastice și rezultate deosebite în realizarea unor opere de înaltă ținută artistică pentru lucrarea „*Te uită cum ninge. Decembrie, 2021*”, realizată în tehnica mixtă⁸.



7, 8. Ludmila Furdui. Ilustrații la cartea „Ieri plus mâine” de Galina Furdui, 1999.
Hârtie, acuarelă, guașă

Din altă listă, oferită nouă cu multă generozitate de Ludmila Furdui în anul 2020, aflăm că până la acea perioadă artista a ilustrat cca 20 de cărți. Ținem să reproducem această listă, din considerentele că studiile în domeniul graficii de carte naționale vor fi continuate. Astfel, din anul 1997 artista a ilustrat: cartea cu poezii pentru copii „Plus o floare” de Galina Furdui (Chișinău, Editura „Ruxanda”, 1997)⁹; cartea de versuri „Întoarcere în Marele Volum” de G. Furdui (București, Editura „Gnosis”, 1998)¹⁰; poezii pentru copii „Ieri plus mâine” de același autor (Chișinău, „Cartea Moldovei”, 1999)¹¹; „Aud preludiul” (Timișoara, „Augusta”, 2001)¹²; „Ce faci inimă?” (Chișinău, Centrul editorial „Presa”, 2001); poezii pentru

7 Ibidem.

8 Premianții Expoziției-Concurs „Autumnala - 2022”. Disponibil: <https://www.arta.md/ro/article/premiantii-expozitiei-concurs-autumnala-2022> (accesat la 2 decembrie 2022).

9 Galina Furdui. *Plus o floare*. Chișinău: Editura „Ruxanda”, 1997, 13 p.

10 Galina Furdui. *Întoarcere în Marele Volum*. București: Editura „Gnosis”, 1998, 210 p.

11 Galina Furdui. *Ieri plus mâine*. Chișinău: Cartea Moldovei, 1999, 62 p.

12 Galina Furdui. *Aud preludiul*. Timișoara: „Augusta”, 2001, 123 p.

copii „Mărgelușe calde” (Chișinău, Tipografia Centrală, 2001)¹³, toate semnate de Galina Furdui; „Flori pentru mamă” de Maria Tofan-Bâlici (poezii pentru copii, Chișinău, „Cartea Moldovei”, 2002)¹⁴; „Căldura iernii”, versuri de Valeriu Ionaș (Chișinău, „Cartea Moldovei”, 2002)¹⁵; „Pe urmele dorului” de Domnica Preajca-Voinu (Chișinău, „Pontos”, 2003); „Lumini pentru Templu”. Sacrul în opere semnate de Galina și Ludmila Furdui (Chișinău, „Cartea Moldovei”, 2004)¹⁶; poezii pentru copii „Luna” de Alexandru Donos (Chișinău, „Labirint”, 2007)¹⁷; „Am venit pe acest pământ”, povești de Valeria Corsac (Chișinău, „Bons Offices”, 2009); „Și norocul mi-a fost lumea” de Nicolae Florea (Chișinău, „Pontos”, 2011)¹⁸; „Uitată de păcat” de Victoria Covalciuc (Chișinău, 2011); „Mi-i dor de o seară cu romanțe” de Galina Furdui (în două volume, Alba-Iulia, „Jens Latină”, 2011; Chișinău, „Pontos”, 2012); „La poarta destinului” de Domnica Preajca-Voinu (Chișinău, „Labirint”, 2013)¹⁹; „Estetica romanței” de Andrei Tamazlăcaru (Chișinău, „Notograf Prim”, 2013)²⁰; „Taina care ești copertă” de Galina Furdui (București, „Eliteratura”, 2014); „Viața e frumoasă” de Maria Tofan-Bâlici (Chișinău, „Pontos”, 2016)²¹ etc.

O scurtă analiză a imaginilor acestor cărți și a biografiei de creație a artistei plastice Ludmila Furdui ne permite să reflectăm asupra principiilor plastice de bază utilizate de plasticiană în grafica ei de carte. Observăm prezența elementelor scenografice, dinamismul, căutarea nuanțelor cromatice și experimentul tehnico-tehnologic în ilustrațiile de carte semnate de artistă (spre exemplu: la cartea „Ieri plus mâine” de Galina Furdui, 1999 etc.); combinarea principiilor decorative și ale celor de colaj cu cele picturale în crearea copertelor cărților semnate de artistă („Luna” de Alexandru Donos, 2007; „Am venit pe-acest pământ”, 2009 (povești); „Plus o floare” de Galina Furdui, 1997 etc.). În toate cărțile prezența elementului simbolic sau metaforic este susținută prin accente de limbaj artistic, precum compoziția sintetizată, însă laconică, linia, conturul, plasticitatea formelor și petelor tonale, caracterul pictural și vibrant al aplicării culorilor sau liniilor etc. Cea mai maiestuoasă parte a creației grafice a Ludmillei Furdui constă în realizarea chipurilor personajelor reflectate, a imaginilor artistice, în care fiecare ființă este înzestrată cu trăsături psihologice aparte, însă bune, capabile de a simți

13 Galina Furdui. *Mărgelușe calde*. Chișinău: Tipografia Centrală, 2001, 16 p.

14 Maria Tofan-Bâlici. *Flori pentru mamă* (poezii pentru copii). Chișinău: Cartea Moldovei, 2002, 32 p.

15 Valeriu Ionaș. *Căldura iernii* (versuri). Chișinău: Cartea Moldovei, 2002, 112 p.

16 *Lumini pentru Templu. Sacrul în opere semnate de Galina și Ludmila Furdui*. Chișinău: Cartea Moldovei, 2004, 472 p.

17 Alexandru Donos. *Luna: Hai să facem poezii, împreună, dragi copii*. Chișinău: Labirint, 2007, 28 p.

18 Nicolae Florea. *Și norocul mi-a fost lumea*. Chișinău: Pontos, 2011, 120 p. ISBN 978-9975-51-223-7

19 Domnica Preajca-Voinu. *La poarta destinului*. Chișinău: Labirint, 2013, 122 p.

20 Andrei Tamazlăcaru. *Estetica romanței*. Chișinău: Notograf Prim, 2013, 178 p.

21 Maria Tofan-Bâlici. *Viața e frumoasă*. Chișinău: Pontos, 2016, 240 p.

și a judeca. Astfel, fiecare linie sau trăsătură e mult gândită și elaborată în plan stilistic, prin laconism și stilizare inedită e adusă până la simbol sau semn plastic original, care include multe sensuri ce impun spre meditații filosofice și ne îndeamnă să fim mai buni, capabili să ne autoapreciem ca să observăm și să corectăm trăsăturile noastre negative.

Studiind operele Ludmillei Furdui, constatăm că eleganța plastică poate descoperi trăsăturile nobile, inclusiv și a receptorilor acestora. Interesante în acest context sunt ideile autoarei reflectate într-o serie de interviuri în presă și aprecierile scriitorilor despre creația artistei, care pot sugera un alt capitol, separat, consacrat cercetărilor operelor grafice și poetice semnate de plasticiană.

Date despre autor:

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

E-mail: rocaciuc@gmail.com

ORCID: 0000-0002-5682-256X

IMPRIMEUL ARTISTIC DIN REPUBLICA MOLDOVA. ANII 2011–2020

Constantin SPÎNU,
Institutul Patrimoniului Cultural

Art print in the Republic of Moldova (2011–2020)

In the context of the evolution of decorative arts in the Republic of Moldova, the art print in the second decade of the 21st century is promoted as an important creative genre. From a thematic point of view, the works created during the examined period highlight options and conceptual preferences through which some plastic artists artistically promote their own visions on the process of reevaluation and updating of existing cultural traditions through art; other artists opt for the artistic prominence of the polyvalent particularities of the surrounding world and tend to amplify the informative content of the image.

As in the previous decades, the traditional techniques of cold batik and of hot printing on textiles undergo significant development. In the reference period, they are artistically accompanied by widening the experimental repertoire of technological realization of the image; the mixed techniques are often given priority. The semantic universe of the works made in traditional printing techniques, as well as of those in which the artistic experiment was promoted as a priority, was ensured to a large extent in the works of the period in question by the manner of stylistic-compositional, textural and chromatic realization of the work. An important role in the artistic valorization of the message belonged to the metaphorical-symbolic substrate with which the work was endowed, it being semantically reinforced by a wide spectrum of associative valences.

Keywords: print, composition, style, metaphor, symbol, technology.

Imprimeul artistic în cel de-al doilea deceniu al secolului XXI a fost profesat atât de plasticienii care deja și-au adus un aport remarcabil la dezvoltarea domeniului pe parcursul deceniilor anterioare, cât și de tineri artiști care au debutat în perioada respectivă. Printre promotorii consacrați ai domeniului se regăsesc plasticienii Vasile Grama, Ludmila Șevcenko, Alexandru Drobaha, Natalia Ciornaia, Vasile Ivanciuc, Irina Șuh, Tudor Buzu, Natalia Procop. Concomitent cu cei menționați au evoluat activ și artiști din tânăra generație, printre aceștia amintindu-i pe Valentina Sârcu, Veronica Tarasenko, Elena Tâciuc, Galina Vieru, Tatiana Voloh, Daniela Roșca-Ceban, Inga Mațcan-Lâsenko, Olesea Șibaev și Tatiana Bujorean.

O bună parte dintre artiști au exersat tehnica rece și cea fierbinte de realizare a baticului, pictura liberă și diverse tehnici mixte de imprimare pe materialul textil. Tehnicile respective condiționează anumite modalități de operare cu forma, configurația acesteia, modul de structurare compozițională a componentelor imaginii, iar în consecință, atât principiile morfologice și sintactice, cât și modalitățile de operare tehnologică, se răsfrâng în mod inevitabil și asupra conotațiilor generate de operă.

Pictorul Vasile Grama, unul dintre plasticienii prolifici ai artelor decorative din Republica Moldova, pe parcursul celui de-al doilea deceniu exersează merituos în paralel cu pictura de șevalet și arta imprimeului și baticului, genuri ale creației cărora, ca și tapiseriei, le-a acordat o atenție sporită pe parcursul deceniilor precedente. În perioada expusă analizei, pictorul creează o serie de lucrări în tehnica imprimeului și a baticului, în care își expune viziuni actuale asupra lumii, existenței și problematicei artei. Ca și în operele din perioadele anterioare ale creației, artistul optează spre valorificarea unor teme în care poetica lirică a existenței într-o lume armonică prevalează, cazul lucrărilor *Luminișul viselor* (2012), *Nemărginire* (2014), *Devenire* (2016), *Planeta Roșie* (2020). În același timp, alura lirico-poetică a creației artistului se completează în deceniul respectiv și cu nuanțe semantice prin care pictorul pune în evidență și memorabile aspecte existențiale, și anume, cele de perpetuare în timp a valorilor culturale identitare, cazul lucrării *Tezaurul Orheiului Vechi* (2018). În imprimeul menționat, fără a se axa pe reprezentarea unor artefacte de patrimoniu, artistul optează spre zămisirea unei structuri compoziționale ritmic ascendente și semnificative. Configurațiile formelor, modul de distribuție a acestora în plan, modul de operare cu tonalitățile cromatice și texturale, diversitatea interacțiunilor proporționale ale componentelor compoziției favorizează consolidarea unui univers plastic spațial polivalent, ce contribuie merituos la promovarea mesajului metaforico-simbolic complex al imaginii.

Dacă privim, la general, opera lui Vasile Grama din deceniul expus examinării, constatăm faptul că, din punct de vedere compozițional, plasticianul optează spre ordonarea strict rațională a câmpului imaginii, promovarea activă a expresiei planimetrice a imaginii fără a prejudicia și expresiile spațiale. Or, în imprimeurile și baticurile artistului, ultimele poartă, totuși, un caracter derivat, favorizând supremația expresiilor și valorilor estetice generate de plan. Motivele, ca parte componentă a structurii compoziționale, sunt morfologic profund stilizate, fiind subordonate iconografic metodologiei structuraliste de zămisire formală a planului imaginii. Configurația motivelor, interconexiunile tonale și cromatice ale operelor create de Vasile Grama sunt parte integrantă a întregului registru unificat de racordare a formelor într-un univers plastic integrat. În creația artistului, integritatea operei este atinsă prin intermediul consolidării plastice în câmpul imaginii a unor fluxuri ritmice orchestrate plastic rațional.

Din punct de vedere tehnologic, artistul preferă să practice tehnica rece a imprimeului. Această predilecție a pictorului față de expresiile obținute de tehnica rece de îndeplinire a baticului a fost observată anterior de către cercetătoarea Natalia Procop, care, în investigațiile sale, a menționat faptul că „în activitatea sa Vasile Grama se axează pe batik-ul executat în tehnica rece, folosind multiple mijloace plastice de expresie și diversificând, cu o deosebită măiestrie, tonalitățile”¹.

1 Natalia Procop. *Batik-ul din Moldova*. Chișinău: S.n., 2017, p. 54.

În urma analizei operelor create de către Vasile Grama în cel de-al doilea deceniu al secolului XXI evidențiem faptul că tehnica rece de realizare tehnologică a operei îi asigură plasticianului promovarea cu precădere a opțiunilor stilistice preferate, or, venerând paradigmele conceptuale ale avangardelor structuraliste, pictorul le dezvoltă consecvent pe parcursul diverselor etape ale creației, aplicându-le original în opere de rezonanță.

Creația unui alt plastician, care a exersat fructuos pe parcursul deceniilor arta imprimeului artistic, Alexandru Drobaha, este la fel de remarcant. În perioada examinată, acesta zămislește mai multe opere reprezentative. Referindu-se la creația pictorului menționat, cercetătoarea Natalia Procop releva inspirat că lucrările lui Alexandru Drobaha sunt „... pătrunse de o excepțională finețe cromatică, se succed cu elemente grafice (punctul și linia), care imprimă armonie și dinamică deosebită lucrării”².

În lucrările realizate pe parcursul celui de-al doilea deceniu al secolului XXI, Alexandru Drobaha combină larg tehnicile baticului rece, pictura liberă, expresiile estetice generate de săruri și pulverizări, explorând vast teme ce oglindesc particularități estetice ale unor motive din lumea tangibilă, cazul imaginilor avimorfe din imprimeurile *Atacă* (2011), *Vânt* (2017), *Dispută-1* (2019) și *Dispută-2* (2019), sau teme de reliefare artistică a unor fenomene naturale și secvențe ale naturii în evoluția temporală a acestora, cazul lucrărilor *Sâmbătă. Amiază* (2019), *Dunărea* (2019), *Contact* (2019), *Perla Dunării* (2019), *Martie* (2019), *Dimineață* (2019), *M. C. Escher-2* (2019), *Primăvară devreme* (2019). Nu rămân în afara atenției plasticianului și teme cu un vădit substrat metaforico-simbolic de natură cosmogonică, cazul lucrărilor *O.Z.N.* (2018), *Apollo* (2018), *Rondo* (2018), *Spre marte* (2019), *Musafir* (2019), *Qu-1* (2019), *Qu-2* (2019), *O.Z.N.-Dunărea* (2019) și teme cu substrat religios, cazul lucrării *Bunavestire* (2019). În același timp, artistul este interesat de a scoate în evidență valori tematice convenționale inserate în structuri compoziționale de sorginte abstractă, acestea fiind înzestrate cu valențe semantice cu un bogat impact asociativ, cazul imprimeurilor *Scrisoni din sud* (2015), *Backstag* (2018), *Solo* (2019), *Ihtiofauna* (2019), *Pleistocen* (2019), *Olimpus* (2019), *Trac* (2019), *Piață* (2019), *Compoziție* (2019).

După cum am menționat mai sus, în deceniul respectiv și tehnologia baticului fierbinte este exersată pe larg de către artiștii din Republica Moldova, or, ca exemplu, în cel de-al doilea deceniu, creația pictoriței Ludmila Șevcenko din domeniul baticului evoluează spre diversificarea manierei de operare tehnologică cu materialele și mijloacele de expresie ale baticului. În lucrarea *Răpirea Europei*, realizată de către pictoriță în anul 2011, grație exersării inedite a tehnicilor baticului fierbinte și a celui rece în combinația acestora cu tehnicile expresive proprii stilisticii *dripping-ului*, artista reușește să creeze o imagine estetic valoroasă și, în

2 N. Procop. *Op. cit.*, 58.

același timp, semantic originală, unde motivul mitologic arhicunoscut este înzestrat cu mai noi valențe de mesaj. Iar în lucrarea *Vara*, realizată în același an, Ludmila Șevcenko îmbină reușit atât baticul realizat tehnologic prin utilizarea rezervei fierbinți, cât și cel realizat cu ajutorul rezervei reci. În consecință, artistei îi reușește crearea unei imagini sugestive. Alternând original forme și motive eterogene, printre care cele ce reliefează imaginea antropomorfă, - motiv ce servește în calitate de centru compozițional și semnificativ al imaginii; - forme de sorginte geometrică, obținute în urma segmentării expresive în carouri a unor compartimente ale planului, acestea fiind orientate de către pictoriță să genereze semnificații specifice, asemănătoare lumii tangibile; - forme ce suplinesc generos o bună porțiune a planului, care, delimitând un compartiment tratat textural și dinamic expresiv, îndeplinesc pronunțate funcții semantice de ordin metaforico-simbolic. Imaginea, prin expresiile decorative cu care este înzestrată, contribuie la promovarea artistică a unor mesaje capabile să suplinească și să varieze prin formă, textură, ritm, gamă coloristică și expresii dinamice arealul tematic al lucrării.

Un alt pictor, Florentin Leancă, artist ce profesază larg pictura de șevalet și concomitent arta baticului, prin inspirate lucrări precum *Covor* (2012), *Ochiul lui Zamolxis* (2014), *Sărbătoare* (2016), *Motiv teatral* (2018), realizate în tehnica baticului fierbinte, lucrarea *Peisaj* (2018), îndeplinită în tehnica baticului rece, oglindește preferințele tematice, artistice și tehnologice exersate de către protagonist în domeniul menționat. O bună parte dintre lucrările pictorului din acest domeniu, caracterizându-se prin exersarea artistică largă a unor motive ce au avut și au în continuare o întrebuintare vastă și în artele populare, precum cele de sorginte antropomorfă, avimorfă și geometrică, pun în valoare atât valențe estetice și semantice ale dimensiunii identitare, cât și expresii estetice și mesaje promovate de însăși maniera de structurare compozițională a imaginii și de modul original de revalorificare morfologică a formei și de adaptare a acesteia la tehnicile baticului. În același timp, artistul, ca și în pictura de șevalet, profesată vast în perioada examinată, optează pentru oglindirea prin arta baticului a diversității și originalității peisajului urban. Deja menționatul *Peisaj*, reprezintă modul de operare cu expresiile estetice promovate de interacțiunile dintre tonalități, gamă coloristică și rezervă.

Rezerva, fiind mijloc tehnologic indispensabil al tehnicii baticului, contribuie la demarcarea structural-constructivă a motivelor în procesul de edificare compozițională a imaginii, acompaniind imaginea cu valențe estetice suplimentare. În lucrarea menționată, rezerva îndeplinește funcții nu numai de delimitare a formei motivelor și a interferențelor tonale și coloristice, dar și de generare amplă a unor expresii texturale. Textura obținută prin experimentul plastic și tonal original cu rezerva îndeplinește funcții decorative și, în același timp, subordonează ritmic compartimentul compoziției ce întruchipează imaginea cerului. Fiind realizată plastic într-o manieră picturală liberă asemănătoare tehnicii acuarelei transpuse

pe suport umed, imaginea cerului, prin modul de includere în compoziția decorativă a imaginii operei, oglindește posibilități de subordonare a diferitor particularități stilistice eterogene. Grație acestor subordonări, valori artistice specifice artelor de reprezentare, interacționează cu paradigme proprii artelor decorative, contribuind la realizarea unor interferențe dintre expresiile decorative și cele metrice.

Opera Nataliei Procop din deceniul expus analizei este orientată spre scoaterea în evidență a unor particularități subtile promovate de expresiile estetice ale conexiunilor tehnicii tradiționale a baticului rece cu cele de operare cu culoarea asemănătoare tehnicii acuarelei aplicate pe suportul umed, cazul lucrării *Adiere VI* (2013). Concomitent, opțiunile pictoriței sunt orientate spre exersarea originală a unor conexiuni expresive ale manierei tehnologice de fărâmițare a rezervei cu expresiile subtile germinate din finețea liniei trasate de rezervă pe suprafața pânzei, cazul unei lucrări *Adiere V* realizată în același an. Ambele opțiuni plastice au contribuit la atingerea unor conotații lirice de iminentă delicatețe estetică, prin care înseși simplele motive ce stau la baza imaginilor, maniera diversificată de structurare compozițională a acestora în câmpul imaginii și în mod deosebit gama coloristică rafinată reliefează cu prisosință spiritul romantic al autoarei. Aceste lucrări ale seriei în cauză vin să completeze alura semantică a unei alte lucrări, denumită sugestiv *We (Noi)* realizată în anul 2011, prin care frumusețea, fragilitatea și irepetabilitatea vieții este percepută ca esență a existenței în univers.

Pentru un alt artist consacrat, Vasile Ivanciuc, care a evoluat constant pe parcursul perioadelor precedente, creația deceniului al doilea al noului mileniu se completează cu mai multe opere, în care protagonistul valorifică original, prin intermediul tehnologiei baticului, complexe relații dintre oameni. Realizând în perioada expusă examinării lucrările *Amurg* (2012), *Discuții deșarte* (2014), *Doi I* (2015), *Doi II* (2015), *Întâlnire I*, (2016), *Întâlnire II* (2016), pictorul inserează discret în canavaua „intens populată” de o multitudine de motive tradiționale (exersate frecvent în creația plastică populară a diferitor popoare) motive antropomorfe profund stilizate. Motivele antropomorfe, fiind racordate morfologic și stilistic la aparențele formale ale motivelor plasticii populare tradiționale prin aceeași metodologie de concepere artistică a formei, contribuie la coagularea unui univers formal și estetic integru al operei, iar prin semnificațiile generate de motivele menționate și la edificarea unui univers semantic personalizat, și, în același timp, localizat geografic. Un rol important în atingerea integrității, expresiilor estetice și mesajului generat de imagine îi revine culorii, căreia artistul îi acordă o atenție sporită. Or, gama coloristică, în aceeași măsură ca și forma sau modul de structurare compozițională a planului și maniera de orchestrare a spațiului, prin raporturile tonale și cele cromatice joacă un rol definitoriu în orientarea mesajului spre atingerea unui anumit scop predefinit rațional. În acest context, sunt relevante și concluziile cercetătoarei Natalia Procop cu privire la opera pictorului

Vasile Ivanciuc, care menționa: „Combinăția unică a ideii, culorii și plasticii exprimă individualitatea baticurilor acestui artist”³.

Opțiunile artistice ale artistei Irina Șuh, personalitate ce a contribuit la dezvoltarea artei baticului și în deceniile precedente, sunt oglindite atât prin modul de structurare compozițională originală a unor motive de sorginte antropomorfă combinate judicios cu cele geometrice și cele abstracte, cât și prin maniera de constituire a imaginii prin intermediul exersării eficiente a mijloacelor de expresie proprii tehnicii baticului rece și simbiozele tehnologice ale tehnicii menționate cu maniera liberă de operare picturală cu colorantul, cazul lucrărilor *Mere pentru doi* (2012) și *Proces în timp* (2016). În perspectiva atingerii integrității imaginii, pictorița recurge în operele menționate la stilizări majore ale formei motivelor, fapt ce contribuie prin aceasta la adaptarea configurației formelor la particularitățile de exersare tehnologică ale baticului. În același timp, determinând prin metodologia plastică anunțată universul stilistic al operei, artista își etalează particularitățile stilistice inconfundabile ale propriei creații. Un rol important în promovarea mesajului generat de imagine îl joacă modul de operare cu semnificațiile generate de formatul imaginii, or, în cazul lucrării *Mere pentru doi*, acesta favorizează promovarea unor semnificații descriptive, iar în cel al lucrării *Proces în timp*, reliefaarea unor conotații simbolice. Însăși maniera sintactică de repartizare a motivelor în câmpul imaginii și modul de înzestrare a texturii decorative cu semnificații asociative pronunțate contribuie la oglindirea unor trăiri spirituale în care valențele dramatice mărginesc adesea cu fatalitatea. În același timp, din punct de vedere estetic, operele artistei oglindesc abilități de subordonare organică a expresiilor decorative promovate de forme tratate plastic local-plat cu cele constituite din valorații nuanțate tonal și cromatic. În consecință, compartimentele tratate nuanțat, obținute în urma operării picturii libere pe pânză, înzestreaază imaginea cu expresii spațiale care, în prima operă, asigură diversitate estetică, iar în cea de-a doua, joacă un rol de importanță majoră în promovarea mesajului imaginii, accentuând caracterul generalizator cosmogonic al acestuia. Într-o altă lucrare, cea cu denumirea *Arlechinii* (2018), Irina Șuh echilibrează structural în câmpul imaginii figurile antropomorfe printr-o manieră structurală și coloristică inedită. Promovând artistic, pe de o parte, universul spiritual degajat și liniștit în care sunt reprezentate plastic personajele, pe de altă parte, grație suplinirii planului imaginii cu motive geometrice caracteristice tradiționalei vestimentații a actorilor arlechini, protagonistă suplinește expresiile estetice și mesajul operei cu valențe dinamice tensionate prin care reliefează complexitatea demersului actoricesc.

Combinarea mai multor tehnici de imprimare pe pânză este exersată și de către pictorița Natalia Ciornaia, cazul lucrării *Zac-Zac*, realizată în anul 2018. În perspectiva realizării unei imagini expresive, artista îmbină tehnica liberă de pic-

3 N. Procop. *Op. cit.*, p. 53

tură pe suportul textil cu tehnica baticului rece și a celui fierbinte. Ca particularitate distinctă a lucrării menționate se promovează cea de suplinire subtilă a câmpului imaginii cu unele compartimente constituite din fire de lână și funioare obținute prin răsucire. Acestea, promovând valori volumetrice proeminente, înzestrează imaginea cu expresii eterogene și oglindesc un spectru lărgit de operare estetică cu materialele textile.

Diverse sunt experimentele artistice ale pictoriței Tatiana Vatavu, acestea fiind îndreptate atât spre valorificarea unor particularități stilistice tradiționale cu rădăcini profunde în luxuriantele paradigme stilistice ale mișcării Art Nouveau, cazul seriei din cinci piese cu genericul *Iriși* (2017), experimentele compoziționale inedite exersate talentat în ciclul din cinci piese cu genericul *Compoziție – 5*, realizat în același an, și cele două piese ale compozițiilor *Negocieri I* și *Negocieri II* (2018). Piesele seriei *Iriși* pun în valoare estetică atât maniera originală de compunere a motivelor în câmpul imaginii, cât și modul de prezentare prin formă și culoare a frumuseții motivelor fitomorfe prezentate în diverse ipostaze. Însăși includerea în imagine a interferențelor dintre configurațiile motivelor florale cu cele geometrice suplinesc arealul estetic al imaginilor cu valori de înaltă ținută intelectuală, ceea ce denotă o bună cunoaștere a paradigmelor artistice ce au stat la baza constituirii stilului artistic menționat, iar gama coloristică acompaniază favorabil expresiile generate de configurațiile formelor prin definirea unor acorduri poetice încântătoare. Piesele seriei *Compoziție – 5* oglindesc tendințele plastice ale pictoriței îndreptate spre valorificarea unor expresii estetice promovate de conexiunile dintre compartimente ale compoziției realizate în tehnica baticului rece cu compartimente din țesătură produsă pe cale industrială de diversă textură. În consecință, însuși modul de delimitare proporțională a unor compartimente ale compoziției pieselor și racordare a diverselor texturi ale țesăturii cu compartimente pictate contribuie la promovarea unor valori contrastante. Valorile menționate sunt promovate de expresiile texturale ale materialelor textile și finețea materialului (mătasea) pe care au fost realizate în tehnica baticului compartimentele pictate. Fiind unite între ele prin coasere, compartimentele menționate se suplinesc reciproc formând un organism estetic integrat. Însăși iconografia compartimentelor pictate, fiind orientată de către pictoriță spre promovarea frumuseții raporturilor ritmice ale liniilor în câmpul imaginii, îmbină în sine valențe estetice generate de interferențele acestora cu motive antropomorfe stilizate. Astfel, compozițiile pieselor, formând un areal estetic de sorginte abstractă, generează valori estetice promovate de forme și texturi acompaniate estetic prin însăși maniera de constituire plastică a imaginii întregului set.

Prolifică este în deceniul respectiv și activitatea tinerilor artiști. Creația unora dintre plasticieni, ca și creația pictoriței operele căreia au fost examinate anterior, este orientată, spre zămislirea unor lucrări sub formă de serie, cazul tripticului cu denumirea *Inspirații etnice* (2017) realizat de către Daniela Roșca-Ceban.

În urma identificării plastice a unei structuri compoziționale unitare, pictorița își etalează conceptul artistic prin revalorificarea plastică a unor motive acostate profund în iconografia motivelor creației populare autohtone. Mesajul tripticului Danielei Roșca-Ceban, în mod cert, pune în relief ideea perpetuării în timp a neperisabilelor valori etnice împlântate în tradițiile seculare ale practicii covorului moldovenesc. În același timp, grație promovării unor paradigme plastice a căror proveniență se bazează pe experiențele structuraliste ale avangardelor secolului XX, imaginile pieselor tripticului expus examinării vin să completeze universul motivelor artelor populare cu noi și valoroase valențe estetice și mesaje de actualitate. Însăși maniera de modelare plastică prin intermediul gradării tonale a compartimentelor structurii compoziționale contribuie la valorificarea nuanțată a planului imaginii, creând vibrații spațiale inedite și integre, ce pun în evidență configurațiile irepetabile ale motivelor populare, dar și valorile estetice irepetabile specifice rezervei tehnicii reci ale baticului.

Opțiunile pictoriței Daniela Roșca-Ceban evoluează în anii următori spre aprofundarea manierei de constituire a planului și spațiului imaginii. De exemplu, în lucrarea *Șipotul toamnei* (2019) pictorița zămislește o imagine constituită din motive preponderent abstracte, dar care promovează concomitent un bogat substrat asociativ ce trimite la aparențe ale realității înconjurătoare. Metafora plastică a imaginii reliefează printr-un repertoriu formal din forme, linii, contraste tonale și cromatice, diversitate de texturi și polivalențe ritmice original structurate în câmpul imaginii o lume imaginară înzestrată cu valori poetice. Bazată pe senzațiile apărute din contactul nemijlocit al autoarei cu diversitatea aparențelor tangibilului, dar și din logica interferențelor formale germinate în procesul de constituire a planului și spațiului imaginii, opera pune în valoare sensibilitatea poetică a spiritului protagonistei încifrat plastic în forme și texturi bogat nuanțate. Fiind înzestrat cu valoroase expresii estetice, planul și spațiul imaginii reliefează convergențe originale ale aparențelor tehnologice specifice tehnicii tradiționale ale baticului rece și ale tehnicilor mixte de operare cu materialele și ustensilele.

Creația unei alte artiste, a Tatiane Voloh, este orientată și aceasta spre valorificarea unor teme prin care pictorița își manifestă artistic fascinația perceperii diversității lumii înconjurătoare, iar tangibilul îi asigură și acesteia un câmp vast de experimente structural-compoziționale și cromatice încântătoare. Printre rezultatele experimentelor cu forma și culoarea efectuate de către artistă în perioada examinată, menționăm lucrările *Printre valuri* (2016), *Pești* (2017), *Ecou* (2018), *Sânziana* (2019). În lucrările menționate pictorița operează în mod diferit cu posibilitățile de expresie a tehnicilor baticului și a imprimeului artistic. Dacă în baticul *Pești* artista pune în evidență expresiile decorative proprii tehnicii baticului, expresii asigurate de maniera de tratare prin pată locală a componentelor imaginii, apoi ultima lucrare menționată este reprezentativă prin faptul că imaginea combină tehnica baticului cu picturalitatea caracteristică artelor de reprezentare.

Această simbioză originală îi pune în relief tendințele artistice ale creatoarei de la timpul respectiv. Maniera inedită de operare cu diverse configurații de forme fitomorfe contribuie la crearea unei compoziții armonioase în care frumusețea lumii înconjurătoare, fiind transfigurată artistic în perspectiva atingerii unor valențe armonice dintre forme, tonalități și originale interacțiuni cromatico-texturale, jonctionează expresiv cu valori estetice promovate de întâlnirile dintre grafismul liniilor rezervei și modul pictural de diversificare prin culoare a spațiului imaginii. În acest context, liniile trasate de rezervă, configurând forma motivelor, interacționează armonios cu picturalitatea profund diversificată a întregului spațiu al imaginii, reliefând major polifonia de nuanțe tonale și cromatice delicate obținute în procesul de operare cu materialul colorant.

O altă pictoriță, Veronica Tarasenko, în lucrările *Iluzii pierdute* (2012) și *Explozii de emoții* (2014), exersând tehnicile mixte în care tehnica baticului rece se combină reușit cu cea a baticului fierbinte și pictura liberă, pune în valoare expresii estetice de variată vibrație tonală și coloristică, înzestrând operele cu mesaje prin care își exprimă trăirile spirituale personale de sorginte existențială, sau cele germinate din contactul nemijlocit cu frumusețea și energiile vitale ale naturii înconjurătoare. În registrul experimentelor cu forma și tehnicile de imprimare artistică pe material textil se înscrie și lucrarea Galinei Vieru *Peisaj* (2014), în care protagonista combină pictura liberă cu scriitura în perspectiva atingerii unor expresii subordonate stilistic și mesaje poetice. În lucrarea dată, maniera de constituire morfologică a formei motivelor peisajului rural și gama coloristică îmbină organic scriitura, transformând-o în unul din elementele formale indispensabile ale compoziției, oferind textului posibilitatea de a-și promova mesajul și, prin aceasta, coordonatele semantice promovate de forme și culoare sunt acompaniate suplimentar cu valențe de sorginte poetico-literare. Adesea, tehnica imprimeului artistic este exersată de către unii plasticieni în perspectiva oglinzirii valorilor estetice specifice formelor naturii înconjurătoare. În acest context este reprezentativă lucrarea Ingăi Mațcan-Lâsenko, *Polipo* (2016), în care protagonista în urma structurării compoziționale echilibrate a unor motive fitomorfe, optează spre oglinzirea diversității plastice a formei motivelor, punând în valoare polivalențele coloristice promovate de nuanțe, contraste tonale și texturi obținute în urma operării diversificate cu colorantul. Motivele fitomorfe formează baza unor compoziții realizate de către Olesea Șibaev, cazul baticului cu genericul *Vis* (2019). În lucrare, artista expune formele florale unor pronunțate stilizări decorative capabile să-i favorizeze actul tehnologic de demarcare prin intermediul rezervei tehnicii baticului rece a particularităților morfologice ale formei motivelor și să promoveze frumusețea irepetabilă a baticului realizat în tehnica menționată. În același timp, în perspectiva diversificării expresiilor artistice promovate de forma motivelor și gama coloristică, pictorița variază pata cromatică locală prin intermediul exersării gradientelor tonale ce contribuie la înzestrarea formei motivelor

cu valențe spațiale limitate. Utilizarea suplimentară a punctajului în calitate de element compozițional vine să acompanieze imaginea cu expresii suplimentare, iar compartimentele întunecate ale imaginii, îndeplinind funcții de stabilizare a motivelor în plan, suplinesc opera cu expresii austere ce contrastează cu valențele tratate delicat ale coloritului. Este cazul să menționăm, experimentele întreprinse de Olesea Șibaev sunt îndreptate și spre valorificarea expresiilor promovate de tehnica fierbinte a baticului. Lucrarea *Femeie* (2017) oglindește atât maniera de tratare morfologică a formei motivului antropomorf ce stă la baza imaginii, cât și modul de structurare compozițională a elementelor imaginii, unele dintre acestea oglindind forme, configurații, linii trasate de amprenta specifică a rezervei fierbinți. Tehnica baticului fierbinte este exersată vast și de către artista Alexandra Petraș în lucrarea *Arhiva stării* (2019). Prin intermediul tehnicii menționate, pictorița își constituie morfologic motive cu un pronunțat impact asociativ. Conlucrând original în arealul compozițional al imaginii, repertoriul diversificat al motivelor acestei lucrări trimit imaginația spre un univers spațio-temporal misterios în care configurații de sorginte vegetală se îmbină organic cu cele ale aparențelor antropomorfe profund stilizate, acompaniind expresiv mesajul generat de operă.

Opțiunile plastice ale pictoriței Elena Tăciuc sunt îndreptate spre crearea unor compoziții abstracte, în care structura compozițională a imaginii se constituie asemănător manierei de suprapunere specifice stilisticii colajului. În imprimul *Compoziție II* (2014), maniera compozițională a filierei artistice menționate își găsește o împlinire relevantă. Exersând preponderent tehnica tradițională a baticului rece, pictorița creează o compoziție complexă, în care multiple compartimente ale compoziției creează iluzia unor suprapuneri conforme culiselor cu un pronunțat impact spațial iluzoriu. Simbioza tehnicii reci de realizare a baticului cu stropiturile de rezervă, contribuind la formarea multitudinii de forme suplinite cu polivalente expresii liniare de diversă orientare în planul și spațiul imaginii, contrastând proporțional, planimetric și spațial, contribuie la crearea unor expresii texturale ce îi conferă originalitate imaginii și pune în valoare demersul abstract inedit și conotațiile estetice ale acestuia. Un rol aparte în atingerea vibrațiilor spațiale ale imaginii îi revine, pe de o parte, coloritului bazat pe evidențierea rațională a raporturilor contrastante ale complementarelor, pe de alta, a exersării largi de către artistă a contrastelor tonale ce amplifică producerea unor iluzii spațiale generoase și formarea multiplelor planuri cu impact estetic și informativ major. Valoarea estetică a imaginii este generată major și de interferențele dintre expresiile compartimentelor „pline”, „pozitive” și a celor ce îndeplinesc funcții structurale de cezură, acestea acompaniind favorizant expresiile estetice ale operei.

Creația unei alte artiste, ce practică concomitent cu arta tapiseriei și arta imprimului artistic, cea a Nataliei Yampolskaia, reprezintă un exemplu de exersare a unor opere sub formă de serie. Protagonista valorifică structural integrant imaginea pieselor prin intermediul unor fluxuri liniare ce delimitează plastic configura-

ția motivelor, cazul polipticului *Vibrații de toamnă* (2018), sau asigură, într-o manieră convențională, unitatea seriei prin subordonările ritmice, tonale, texturale și cromatice ale motivelor, cazul cvadripticului *Cântări paleolitice* (2018). Pornind de la operarea artistică cu aparențele lumii tangibile, artista expune forma motivelor unor metamorfoze plastice expresive. Adaptând prin stilizare, configurațiile formelor lumii înconjurătoare la posibilitățile tehnologice de realizare a baticului, pictoriței îi reușește crearea unor imagini expresive de înaltă ținută artistică.

Unii dintre plasticienii care au practicat arta imprimeului artistic în perioada de referință și-au materializat ideile în opere cu o accentuată predestinare utilitară. Sunt reprezentative în acest context piesa vestimentară cu denumirea *Orizont* (2014), realizată de Zinaida Fabian, în care artista, combinând diverse tehnici ale baticului, creează o imagine estetic originală înzestrată cu un spectru larg de valențe asociative de mesaj; piesa de iluminat cu denumirea *Abajur* (2016), setul de basmale cu denumirea *Româncuță* (2019) și *Țărăncuță* (2019), realizate de către Natalia Vavilina, în care plasticiana, exersând la un înalt grad tehnologic tehnica baticului rece, înzestrează operele cu distinse expresii estetice și valoroase mesaje generate de semnificațiile contextuale ale interferențelor motivelor cosmogonice, antropomorfe, avimorfe, arboriscente și fitomorfe ce formează decorul pieselor. O importanță majoră în promovarea conotațiilor operelor realizate de către Natalia Vavilina îi revine modului de structurare compozițională a imaginii, manierei de constituire morfologică a configurației formei motivelor și gamei coloristice a pieselor.

Imprimeul artistic al perioadei examinate scoate în evidență și tendințe de diversificare a expresiilor tradiționale ale picturii libere pe materialul textil prin combinarea expresiilor estetice ale acestei tehnici cu serigrafia, cazul lucrării *13OR* (2020) realizat de Tatiana Bujorean.

Creația unui alt important pictor, cea a lui Teodor Buzu, îmbogățește palmaresul imprimeurilor artistice din perioada de referință cu opere în care își găsesc o amplă valorificare teme de actualitate. „Prin lirismul și ritmul compozițiilor, Teodor Buzu expune propria meditație asupra sensibilității culorilor și formelor”⁴.

Caracterizându-se cu o judicioasă implementare a unor paradigme artistice de anvergură culturală contemporană de talie europeană și o valoroasă ținută interpretativă tehnologică, operele pictorului Teodor Buzu scot în relief valoroase filiere de operare cu mijloacele artistice ale picturii pe suport textil. Fiind un acuarelist de excepție, pictorul îmbină reușit tehnica picturii pe mătase cu tehnica baticului rece, creând opere de rezonanță în care valorile de sorginte decorativă ale rezervei sunt revalorificate estetic, fiind înzestrate cu pronunțate funcții grafice. Acestea, împreună cu „acuarelismul” pictural al picturii libere, întregesc un univers plastic unificator, expresiv și generator de mesaje valoroase.

4 Natalia Procop. *Op. cit.*, p. 79.

În aspect tematic, pictorul preferă să valorifice un spectru vast de teme care îi oferă posibilitatea soluționării artistice a unui șir de probleme de ordin conceptual, plastic și tehnologic. Un rol de vază în creația pictorului din domeniul examinat îl ocupă filierele tematice ce favorizează reprezentarea artistică a propriilor atitudini față de valoarea netrecătoare a unor valențe de patrimoniu cultural universal, cazul lucrării *Sfântul Gheorghe* (2011), cele ce glorifică frumusețea plastică a figurii umane în coeziunea acesteia cu spațiul înconjurător, cazul seriei de lucrări printre care *Tors* (2013), *Femeie adormită* (2017), *Început de seară* (2018), în acestea imaginea figurii feminine servește în calitate de laitmotiv pentru crearea unor imagini lirico-poetice, cele în care imaginea chipului uman este privită de către artist ca parte indispensabilă a unui univers existențial unitar, cazul lucrării *Rapsodie* (2013), sau cele în care coeziunile dintre chipurile și stările psihologice umane reprezintă trăiri de dimensiune conceptuală complexă, cazul imaginii *Împreună* (2013).

O altă filieră tematică valorificată pe larg de către Teodor Buzu este cea ce reprezintă într-o lumină poetică diversitatea formelor lumii înconjurătoare, cazul operelor *Misterul copacilor* (2014), *Tufă de trandafir* (2018). În acest registru tematic se înscrie și lucrarea *Rădăcini* (2015), în care universul poetic este acompaniat cu profunde valențe metaforico-simbolice de sorginte analitico-filosofică, ce reprezintă meditațiile pictorului asupra esențelor existenței și perpetuării în timp a structurilor materiale.

Natura, prin diversitatea polivalentă a formelor, stărilor și aparențelor, promovându-se în creația pictorului ca permanentă zonă de inspirație, favorizează zămislirea unor imagini încântătoare, în care demersul artistic original și tehnica picturii pe mătase vine să suplinească inedit senzațiile înmagazinate în memorie, cazul lucrărilor *Soare portocaliu* (2014), *Briză marină* (2015), *Lumini nocturne* (2017), *Zori de ziuă* (2019), *În drum* (2017), *Ultima zăpadă* (2017).

În zonele de interes ale pictorului se regăsesc și meditațiile personale asupra unor fenomene convenționale, cazul lucrărilor *Preludiu* (2014), *Vis* (2018), *Sete de pictură* (2018), *Interceptare* (2018), unde pictorul valorifică, prin intermediul unor sintaxe de actualitate, un spectru larg de valențe semantice.

Universul sintactic al creației artistului din domeniul picturii pe mătase încorporează în sine repere plastice de importanță, în care paradigmele teoretice și tehnologice ale picturii tradiționale pe umed, caracteristice tehnicii acuarelui pe suport de hârtie, suferă o adaptare originală la tehnica picturii pe suport textil, aceasta conlucrând artistic inedit cu expresiile tehnicii baticului rece și a incursiunilor grafice în universul cromatic al imaginii.

În concluzie remarcăm, imprimeul artistic din Republica Moldova din cel de-al doilea deceniu al secolului XXI a cunoscut o dezvoltare fructuoasă atât sub aspect tematic, artistic, cât și tehnologic. Opțiunile și preferințele conceptuale ale pictorilor în deceniul respectiv au fost axate preponderent spre revalorificarea și

promovarea artistică la un nivel novator al tradițiilor culturale existente și reprezentarea plastică prin intermediul unui demers plastic inedit al particularităților estetice și al caracterului complex al lumii înconjurătoare. Un rol important în valorificarea arealului informativ al imaginii îi revine manierei de realizare stilistico-compozițională, texturală și cromatică a operei. Acestea au favorizat amplificarea substratului metaforico-simbolic al operelor, fiind susținute semantic de un spectru larg de valențe de ordin asociativ. În perioada de referință atestăm o dezvoltare largă a tehnicilor tradiționale de realizare tehnologică a imaginii, precum cea a baticului rece și a baticului fierbinte. Un rol important în tratarea plastică originală a imaginii l-a avut simbioza dintre tehnicile menționate cu cele mixte, fapt ce a contribuit major la lărgirea repertoriului tehnologic de imprimare a imaginii pe material textil. În consecință, aceasta a favorizat amplificarea arealului informativ al operei și promovarea prin imagine a unor valențe de ordin estetic și tematic valoroase.

Date despre autor:

Constantin Spînu, 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>

SEDIUL MUZEULUI DE ANTICHITĂȚI ALE PONTULUI SCITIC DIN CHIȘINĂU FONDAT DE ION C. SURUCEANU

Tamara NESTEROV,
Institutul Patrimoniului Cultural

The headquarters of the Scythian Pontus Museum of Antiquities in Chisinau founded by Ion C. Suruceanu

Based on the sale-purchase document, on personal archaeological research, and other artifacts, the house which Ion Casian Suruceanu chose for the Scythian Pontus Museum of Antiquities was situated on Seminarului Street (today Gavriil Banulescu Bodoni), no. 37. From the description of the House, it was "... spacious with 2 levels, on the ground floor ... there were six large rooms with large hallways and corridors, ... upstairs-seven rooms ... there was a spacious wing with three rooms". In subsequent studies, taking into account the fragmentation of the housing stock, the museum building was identified as house no. 41 on the same street, but its appearance does not correspond to that of the described museum building. The change in the building number occurred due to the alienation of part of the land from the building with the address no.31 for the Karchevsky school (now Mircea Eliade's high school), which received its own address no. 33. The then-building with the address number 37 is at present no. 39, and it is the second building below B.P. Hasdeu Municipal Library.

Keywords: archaeologist, building, museum, Ion C. Suruceanu, address.

Cultura urbană constă și în organizarea sistemului de identificare al locuințelor și sediilor instituțiilor cu destinație socială și de cultură, necesar odată cu extinderea teritorială a localității și creșterea densității imobilelor. O soluție în acest sens a fost acordarea străzilor denumiri, iar clădirilor – numere, cu aprecierea utilității practice a adreselor numerice, și nu doar datorită numelui proprietarului cum a fost până în anii '30 ai secolului al XIX-lea – „casa pârçălabului Donici”, „casa lui Mihalache Cațica”, sau „a lui Pruncul”, „a lui Catargiu”, „a lui Russo” ș. a., cum era în țările europene.

Atribuirea numerelor proprietăților imobiliare la început era în ordinea înmatriculării proprietăților în listele poliției, așa și se numeau „numere polițienești”, dar care nu erau oportune în utilizare operativă și practică de căutare a unui imobil sau a unei persoane. Identificarea proprietăților imobiliare în raport cu amplasarea lor pe străzi cu denumiri și divizarea numerelor în *pare* și *impare* a fost o soluție oportună în stabilirea exactă a imobilelor în topografia urbană: pe o latură a străzilor casele aveau numere *pare*, pe latura opusă – *impare*. Axele cardinale ale Chișinăului sunt orientate după părțile lumii, astfel că pe latura vestică a străzilor, orientate nord-sud, casele au numere *impare*, iar pe latura estică – *pare*, pe străzile orientate est-vest, pe latura de sud casele au adrese cu numere *impare* și pe cea de nord – *pare*.

Cunoașterea adreselor proprietăților imobiliare, denumirea străzii și numărul casei au fost de mare ajutor în inventarierea monumentelor de istorie și cultură din orașele din RSSM, care s-a început după indicațiile elaborate în URSS din anii '70 ai secolului XX. Conform acestora, concomitent cu luarea sub ocrotirea statului cu acordarea statutului de monument de valoare patrimonială națională sau locală, artistică, arhitecturală, istorică sau urbanistică, se recomanda immortalizarea memoriei oamenilor cu merite deosebite în viața țării, orașului etc., cu instalarea înformației respective pe peretele exterior al cădirilor în care au locuit sau au activat.

Erau recomandări de a evidenția cu însemne informative și sediile unor importante instituții unde au avut loc evenimente istorice, dar importanța acestora era apreciată în mod diferit, mai mult au fost prețuite evenimentele vieții politice, actuală în perioada luptelor ideologice, dar sediile unor organizații de cultură au fost uitate, cum a fost a *Muzeului de Antichități ale Pontul scitic* din Chișinău, fondat de Ion C. Suruceanu.

Cercetarea ruinelor așezărilor antice din Basarabia și malul de nord al Mării Negre, a localităților menționate în scrierile împăratului bizantin Constantin Porfirogenetul (sec. X), lecturarea inscripțiilor în limbile greacă și latină de către Ion Casian Suruceanu (19 decembrie 1851, Chișinău – 18 septembrie 1897), au fost înalt apreciate în mediul cult local, rus și european. El și-a pus un scop bine determinat și colosal pentru acele timpuri, pe care îl realiza pe parcursul întregii sale vieți: colectarea și studierea antichităților din regiunea nord-pontică¹. În baza studiilor sale Ion C. Suruceanu a publicat articole în reviste și anale științifice în Odesa și Sankt-Petersburg. A fost ales membru al Societății Arheologice din Rusia, al Societății Arheologice Bisericești din Kiev, în 1886 a fost ales membru efectiv al Societății de Antichități și Istorie din Odesa, în 1888 – membru de onoare al Academiei Române².

Muzeul de Antichități ale Pontului Scitic fondat de Ion C. Suruceanu avea exponate-rarități ce concureau prin valoarea lor cu artefactele din muzeele din acea perioadă³, fiind vizitat de specialiști din domeniu științelor istorice și de oameni de cultură, care și-au exprimat admirația pentru colecțiile adunate cu vaste cunoștințe a istoriei și a paleografiei⁴.

Clădirea, în care timp de un deceniu, din 1887 până în 1897, a funcționat Muzeul lui Ion Suruceanu, a fost cumpărată de către O. H. Suruceanu, soția arheologului, de la Dumitru Prepeliță. Casa se afla pe strada Seminarului (actuala Mitropolit Gavriil Bănulescu-Bodoni), nr. 37, informație fixată în documentul

1 N. Chetraru, N. Răileanu. *Ion C. Suruceanu*. In: *Arheologia și Muzeologia Basarabeană*. Chișinău: Tirageția, Chișinău, 2001, p. 22-23.

2 К.В Власова. И.К. Суручан и его музей// *Stratum-plus*, nr. 6, Санкт-Петербург – Кишинев – Одесса, 1999, с. 367-369.

3 N. Chetraru, N. Răileanu. *Op. cit.*, p. 35.

4 *Ibidem* p. 37

de vânzare-cumpărare din anul 1887⁵. În aceeași casă se afla și locuința familiei arheologului, și locul de acumulare a artefactelor recuperate din cercetările arheologice personale și a celor colectate de la vânzătorii de antichități. Luându-se în considerație apariția ulterioară a unor proprietăți noi, adresa casei, indicată în documentul de cumpărare, a fost „corectată” în corespundere cu creșterea densității proprietăților de pe stradă, imobilul ar fi avut cu timpul nr. 41, identificare acceptată și de cercetătorii istoriei arheologice din Republica Moldova⁶,

Mai târziu, în lucrarea colectivă *Centrul istoric al Chișinăului la începutul secolului al XXI-lea, Repertoriul monumentelor de arhitectură*, clădirea de la str. Mitropolit Gavriil Bănulescu-Bodoni, nr.41, a fost inclusă cu denumirea *Casă de raport* de valoare locală, fără a fi menționat arheologul Ion C. Suruceanu⁷, dar a fost promovată adresa Teatrului 4/1 *Casă de raport cu atenansă în curte, în care a locuit arheologul Ion Casian Suruceanu*⁸. Aceasta era prezentată ca o parte componentă a unui complex din două clădiri: una într-un nivel aliniată străzii Teatrului, și o atenansă pe plan unghiular, aflată în curte, dar fără să se observe că acestea nu corespund tipului arhitectural „casă de raport”.

Statut de monument istoric de valoare națională a fost atribuit casei unde a fost locuința lui Ion Casian Suruceanu, la adresa str. Teatrului, nr. 4/1, inclusă în Registrul monumentelor istorice din Republica Moldova ocrotite de stat⁹. Rresponsabili de alcătuirea Registrului, colaboratorii Sectorului de studiere a monumentelor de istorie și cultură a Republica Moldova, dintr-un zel al corectitudinii istorice, au „redactat” adresa casei în spiritul tradiției urbane de la începutul secolului al XIX-lea. Conform sistemului Poștei rusești, atribuirea adreselor era după locul aflării porților de acces carosabil în curte pentru echipajele cu tracțiune de cai, mai târziu automobile, iar din curte se intra în locuințe prin vestibuluri de la fațada dinspre curte.

Asemenea soluție s-a păstrat în partea de jos a Chișinăului, cum ar fi casa Catargiu, str. Columna nr. 108, acest sistem fiind întâlnit până astăzi în partea de Jos a Chișinăului. Adresele: str. Mitropolit Gavriil Bănulescu-Bodoni, nr. 41 și str. Teatrului, nr. 4, ambele sunt ale unei parcele de teren urban, mărginită la capete de aceste două străzi, unde la nr. 4 se afla poarta de acces, adresă identificată în „*Registru...*” ca locuința arheologului, deși se referă la întregul complex de clădiri din curte.

5 П. Старостенко. Музей Древностей Понта Скифского И.К. Суручана в Кишиневе. În: *Anuarul Muzeului Național de Istorie al Moldovei*, vol. I, Chișinău: 1992, c. 280-284.

6 N. Chetraru. Primul arheolog basarabean Ion C. Surucean și Muzeul de antichități ale Pontului scitic al lui Ion C. Surucean din Chișinău. În: N. Chetraru. *Din istoria arheologiei Moldovei. Basarabia și Transnistria*. Chișinău: Știința, 1994, p. 46-82; N. Chetraru, N. Răileanu. Ion C. Surucean. In: *Arheologia și Muzeologia Basarabeană*. Tirageția, 2001, p. 256.

7 *Centrul istoric al Chișinăului la începutul secolului al XXI-lea, Repertoriul monumentelor de arhitectură*, Chișinău: ARC, 2009, p. 351.

8 *Centrul istoric ...*, *Op.cit.*, p. 478.

9 Registrul monumentelor Republicii Moldova ocrotite de stat. Anexa. Confirmat de Parlamentul RM în 1993. În: *Monitorul Oficial al Republicii Moldova*, 2010, nr. 49, p. 42.

Nici unul din aspectul clădirilor de la aceste două adrese, orientate spre stradă – nici cea de la Mitropolit Gavriil Bănulescu-Bodoni, nr. 41, și nici cea de la Teatrului, nr. 4 nu corespund cu descrierea casei din actul de vânzare-cumpărare a imobilului cu adresa str. Seminarului, nr. 37, „*Casa este destul de spațioasă, cu etaj. La primul nivel sunt șase odăi mari cu antreuri și coridoare de asemenea mari, iar la etaj – șapte odăi. Casei îi sunt anexate câteva construcții auxiliare într-un singur nivel, inclusiv o aripă destul de spațioasă cu trei camere*”¹⁰. După tipicul de atunci, încăperile erau iluminate de 2-3 ferestre, pe când clădirea menționată are doar 7 ferestre orientate spre stradă și tot atâtea spre curte.

Identificarea casei care în 1887 avea nr. 37, str. Seminarului, cu clădirea de la adresa str. Mitropolit Gavriil Bănulescu-Bodoni, nr. 41, a servit drept sursă pentru autorii biografiei arheologului I.C. Suruceanu, care au folosit-o cu toată încrederea. Eroarea regretabilă a fost identificarea imobilului locativ de la adresa str. Mitropolit G. Bănulescu-Bodoni, nr. 41 drept casa cumpărată de soția lui I.C. Suruceanu pentru locuirea familiei, devenită în curând și sediu al „*Muzeului de Antichități ale Pontului Scitic*”, cu numărul 37 pe strada Seminarului, actuala Mitropolit Gavriil Bănulescu-Bodoni.

Această eroare a apărut din cauza schimbării numerelor de adrese după separarea unei porțiuni de teren din componența proprietății imobiliare cu adresa nr. 31, str. Seminarului, pe care a fost construită clădirea Școlii Reale fondată de pedagogul Mihail Vichentievici Karcevski¹¹, și care a obținut adresă aparte – nr. 33¹², actualul liceu *Mircea Eliade*.

Casa vecină Școlii Reale, care a aparținut consecutiv proprietarilor Ianușevici, Caso, Katakazi¹³, avea numărul vechi 33, în perioada interbelică, utilizată de Banca de Stat a României, a obținut nr. 35, pe care l-a păstrat până astăzi, când a devenit sediul Muzeului de Arheologie al AȘM.

Următorul cartier urban este ocupat de Grădina Publică, adresă fără număr. După bd. Ștefan cel Mare, prima este clădirea de la colț – fostul hotel Suisse, care avea adresa pe bd. Ștefan cel Mare, nr. 148, unde se afla și poarta de acces în curtea hotelului, dar după refacerea postbelică cu extinderea clădirii pe toată lățimea cartierului, intrarea a fost trecută pe str. Teatrului, dar cu păstrarea adresei de pe Ștefan cel Mare.

Mai jos, pe strada Mitropolit Bănulescu-Bodoni, prima casă, vecină hotelului Suisse, avea nr. 35, care, după construcția Școlii Reale a lui M.V. Karcevski a obținut numărul nou 37, iar imobilul următor, care anterior avea nr. 37, achiziționat în 1887 de familia Suruceanu - nr. 39.

10 Nicolae Chetaru, Nicolae Răileanu. *Op. cit.*, p. 39.

11 ARM, F. 36, reg. 11, f. 375

12 Planul topografic al or. Chișinău din 1943, 1947, Arhiva Primăriei municipiului Chișinău.

13 ANRM, F.36, reg. 11, f. 268

Dar cum a fost identificat sediul Muzeului drept clădirea nr. 41? Clădirile mai jos de hotelul Suisse sunt fixate în fotografia din anul 1903. Prima este o clădire lungă cu arhitectura fațadei în stil eclectic, specifică sfârșitului sec. al XIX-lea – începutul sec. XX, care a avut nr. 35, următoarea clădire cu fațada mai îngustă ar fi avut nr. 37, are aspect corespunzător casei actuale cu nr. 41. Astfel, autorii biografiei arheologului I.C. Suruceanu au fost ghidați de schimbarea numerelor adreselor, dar numărul 41 al casei nu are explicație: dacă anterior casa avea nr. 37, mai târziu adresa trebuia să aibă nr. 39, și nu 41.

Soluția se găsește în fotografia aeriană postbelică din 1947 a aceluiași grup de clădiri. Prima clădire văzută de sus apare ca o comasare a două imobile, situație evidentă în partea lor superioară, unde acoperișul este fragmentat în două porțiuni, una din care este mai joasă. Astfel, casa lui Dumitru Prepeliță, care în 1887 avea nr. 37, cumpărată de O.H. Suruceanu, era a doua casă după hotelul Suisse, care după construcția Școlii Reale avea nr. 39. Eroarea identificării sediului „Muzeului de Antichități ale Pontului Scitic” rezidă în faptul că prima clădire în fotografia din 1903, compusă din două imobile, compozițional era integrată într-o singură fațadă, dar enumerarea acestor imobile – 37, 39 și 41 a fost păstrată începând din perioada interbelică.

Sumând cele descrise mai sus, reieșind din schimbarea numerelor adreselor, arheologul Ion Casian Suruceanu a locuit în casa cu nr. vechi 37, care era a doua clădire de la Hotelul Suisse, după apariția Școlii lui M.V. Karcevski a obținut numărul 39. Tot în acea clădire 10 ani, din 1887-1897, s-a aflat și Muzeul de Antichități ale Pontului Scitic.

Pentru a clarifica corespunderea numerelor 37, 39 și 41 sistemului cadastral, loturile mai jos de fostul hotel Suisse au fost evidențiate cu ajutorul metodei universale „Descompunerea pătratului”, care permite elucidarea departajării cartierului urban în proprietăți imobiliare.

Grila descompunerii pătratului este raportată la modulul de bază, primar al sistematizării Chișinăului din 1818 și 1834, pe care a fost construită Mitropolia Chișinăului cu dimensiunile 130x130 stânjani de 2,16 m mărime (280,8 m). Prima clădire, aflată la colțul bd. Ștefan cel Mare cu str. Mitropolit G. Bănulescu-Bodoni, era casa lui Monastârschi (viitorul Hotel Suisse), care a cumpărat lotul cu dimensiunile 15x15 stânjani (32,4x32,4 m), mai jos de care urmează alte două loturi, azi componente ale curții Bibliotecii *B.P. Hașdeu*, – una 5x15 stânjani (adresa veche nr. 35) și alta, alăturată ei 10x15 stânjani (adresa veche 37), cu intrarea comună de pe str. Teatrului, nr. 2 – în perioada postbelică și actuală.

Sediul Muzeului de Antichități ale Pontului Euxin și locuința din Chișinău a lui Ion Casian Suruceanu astăzi este o componentă a clădirii, rezultată din comasarea a două imobile, aliniate străzii Mitropolit Bănulescu-Bodoni, unite într-o singură proprietate cu adresa comună nr. 37-39, cu intrarea de pe str. Teatrului, nr. 2.

Anexă
Modificarea adreselor imobilelor
pe str. Seminarskaia/Mitropolit Bănulescu-Bodoni

Nr adre- selor	1869	1887	1901	1907- 1908	1913	1943- 1944	2000
27			nr. 27. Caprel Aușevici Davidov				
29				nr. 29 M.V. Kar- cevski			
31					nr 31 Școala Reală a lui M.V. Karcevski		
33				,		nr. 33 Școala M. Karcevski	nr. 33 Lice- ul Mircea Eliade
35	nr. 29 Donici E. S./Casso.		nr. 29, M. Kata- cazi	nr. 31 M. Kata- cazi	nr. 33 M. Katacazi	nr. 35 Banca de Stat a României	nr. 35 Muzeul de Arheologie al AȘM
37	nr. 37. Dumitru Prepeliță	nr. 37 O.H. Suruceanu				nr. 39 case de raport	nr. 39

Date despre autor: Nesterov Tamara, cercetător științific coordinator, Institutul Patrimo-
niului Cultural, Chișinău, Republica Moldova

E-mail: neste2003@list.ru

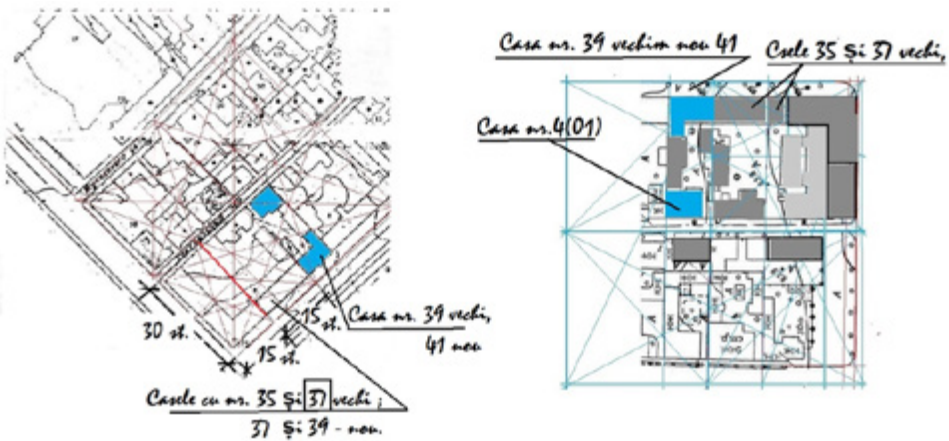
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4013-3954>



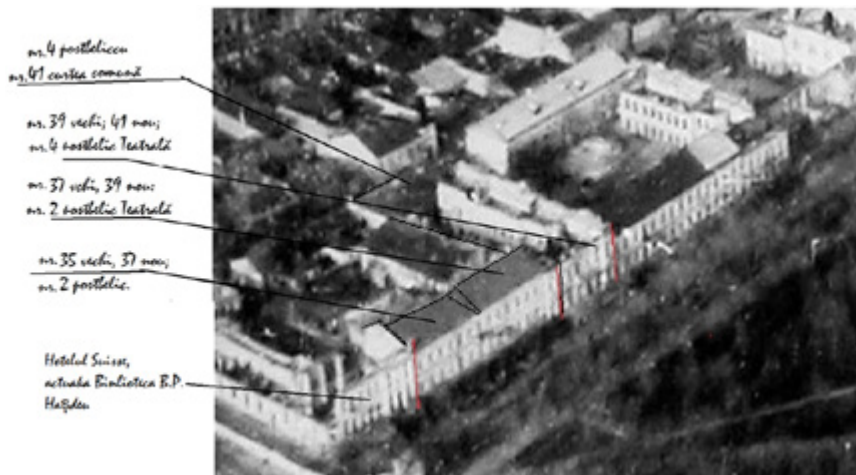
1. Vedere de pe str. M. G. Bănulescu-Bodoni, nr. 37, 39 și 41. Foto T. Nesterov, 2010



2. Casa atribuită primului muzeu din Basarabi, str. M. G. Bănulescu-Bodoni, nr. 41.
Foto T. Nesterov, 2010



3. Situația urbanistică pe planurile din 1943-1947 și 2000



4. Fotografie postbelică cu identificarea imobilelor nr. 37, 39 și 41 pe str. Mitropolit Gavriil Bănulescu-Bodoni, 1947



5. Fațada unificată a casei cu nr. 37 și 39, foto din anul 1903

INGINERII CARE AU CONTRIBUIT LA EDIFICAREA ȘI MODERNIZAREA CETĂȚII BASTIONARE A CHILIEI

Mariana ȘLAPAC,
Institutul Patrimoniului Cultural

The engineers who contributed to the construction and modernization of Kilia bastion fortress

The bastion fortress of Kilia was designed in 1794 and built in 1795-1797 by the French engineer of German origin François Kauffer (von Kaufer, Koufer, Kouferer, Hauffer) hired by Sultan Selim III. At the beginning of the 19th century, the fortress was modernized by the engineer of German origin Egor Foerster (Johann Georg von Foerster) in the service of Tsar Alexander I. The other specialists, who contributed to the fortification of the bastion fortress of Kilia during the Tsarist period, were the Dutch mercenary Ivan Harting (Johann Festus Hartingh) and the Russian engineer Andrei Lechner. The following representatives of the corps of engineers enlisted in the Russian army also participated in the restoration, replanning, repair or topographical elevation of the bastion fortress: Fiodor Tiesenhausen, Dmitri Grozov, Demian Grigoriev, Iakov Dobrynin, Andrei Litov, I. Shadrin, F. Gavrilov, M. Klimenko, Morozov, Protasov, Simuyanov, Winterberger, Kukhtin, Gerasimov, Vasiliev IX, Vedennev, Ushakov, Istomin, Karnaukhov, Adamovich, Sotnikov, Efimov, Kubasov, Kalinin, Klimenko II, Artemiev, Gladyshev, Kiselev, Trofimov, Romanov, Yanovskoi, Emelianov, Urliushnev, Kavarbakov, Krasovski et al.

Keywords: Kilia, bastion fortress of Kilia, military engineers, François Kauffer, Egor Foerster, Andrei Lechner.

Cetatea bastionară a Chiliei a fost proiectată în 1794 și construită în 1795-1797 de inginerul francez de origine germană François Kauffer (von Kaufer, Koufer, Kouferer, Hauffer), unul dintre cei mai talentați specialiști militari occidentali aflați în slujba Porții Otomane la sfârșitul secolului al XVIII-lea. Cartograf, geograf, constructor, arhitect și pictor, el a realizat mai multe lucrări de valoare. Operele sale în domeniul arhitecturii de apărare corespundeau întru totul cerințelor epocii, deosebindu-se prin rezolvări planimetrice originale și concepte reușite.

Sfârșitul secolului al XVIII-lea se caracterizează prin contrapunerea forțelor celor două Imperii – Otoman și Rus. Acest fapt a accelerat fortificarea frontierei nordice a Imperiului Otoman și refacerea unor puncte de sprijin militar, parțial distruse de trupele rusești, inclusiv cetățile Bender, Akkerman, Hotin, Anapa ș.a. La acea vreme Poarta a apelat la doi ingineri englezi – George Frederick Koehler și John Spencer Smith, cărora le-a comandat reparația cetăților Ismail și Anapa¹. Aflând despre sosirea specialiștilor europeni, Kauffer și-a oferit de asemenea serviciile. Astfel, inginerul francez a fost desemnat de sultanul Selim al III-lea ca

1 F. Hitzel. Un ingénieur français au service de la Sublime Porte, François Kauffer (1751?-1801). În: *Lettre d'information de l'Observatoire urbain d'Istanbul*, 6 juin 1994, p. 240.

responsabil pentru reconstrucția unor cetăți din Moldova. Kauffer a venit în orașul Bender pentru modernizarea fortificației existente împreună cu intendentul acesteia, Hasan Aga. La începutul lunii aprilie 1793 a inspectat și alte amenajări defensive administrate direct de Poartă: Akkerman, Ismail, Hotin, Chilia ș.a.

În același an 1793 Kauffer a elaborat câteva propuneri de proiect pentru noua cetate a Akkermanului². Inginerul francez este autorul „Memoriului despre fortăreața Akkerman restituită Directoratului în luna Nivose a anului 6”, destinat Sublimei Porți³ (anul indicat pe document corespunde, conform calendarului revoluționar francez, limitei 1797/1798, dar raportul a fost întocmit de inginer în 1794 – n.a). Unul dintre proiecte înfățișează noua fortificație bastionară a Akkermanului, de plan hexagonal regulat, integrată într-o rețea de module-pătrate cu latura de circa 30 m⁴. Conturul hexagonal evocă forme de fortificare anterioare lui Vauban, aparținând inginerilor Antoine de Ville, Symon Stevin și Allain Marnesson-Malet.

În Arhiva Militară-Istorică de Stat a Rusiei sunt depozitate câteva documente grafice ce țin de modernizarea cetății Ismail realizată de Kauffer. Unul dintre proiecte este conceput, în mare parte, după prima manieră a lui Vauban, iar linia defensivă alăturată acesteia urmează maniera lui Antoine de Ville⁵. Inginerul francez a întocmit și proiectul unui punct de sprijin militar bastionar plasat în fața cetății Ismail, pe celălalt mal al Dunării, dar acesta nu a fost realizat⁶.

Kauffer s-a ocupat de asemenea și de modernizarea cetății Bender. Este cunoscut un plan al întăriturii, intitulat „Planul cetății de frontieră a Turciei, Bender de pe Nistru, după starea ei actuală de apărare, reconstruită în 1793, 1794 și 1795 de inginerul François Kauffer... 1796”⁷. Aici poate fi observată parțial maniera de fortificare a lui Vauban, dar există anumite similitudini și cu școala austriacă. Însă nici aceste propuneri ale lui Kauffer nu au fost realizate integral.

În anii 1793-1794, inginerul francez s-a concentrat pe lucrările de moder-

2 M. Şlapac. *Cetățile bastionare din Moldova*. Chișinău: ARC, 2016, p. 66-71; А.В. Красножон, А.А. Драгомирецкий. Аккерманская крепость в контексте франко-османско-русских отношений в 1790-х гг. În: *Stratum Plus*. Санкт-Петербург – Кишинев – Одесса – Бухарест, 2015, 6, p. 327-328; А.В. Красножон. Крепость Белгород (Аkkerман) в исторических изображениях. Кишинев, 2016, p. 38-55; Arhiva Militară-Istorică de Stat a Rusiei din or. Moscova (în continuare AMIRM). F. 846, inv. 16, d. 21613; AMIRM, F. 424, inv. 1, d. 228; И.В. Бруйко, И.В. Сапожников. Белгород-Днестровская крепость как памятник военно-инженерного искусства (основные этапы истории конца XIV – начала XIX вв.). În: *Stratum plus*. Санкт-Петербург – Кишинев – Одесса – Бухарест, 2000, 5, p. 449-451 ș.a.

3 А.В. Красножон, А.А. Драгомирецкий. Аккерманская крепость в контексте франко-османско-русских отношений в 1790-х гг. În: *Stratum plus*. Санкт-Петербург – Кишинев – Одесса – Бухарест, 2015, 6, p. 319.

4 AMIRM. F. 846, inv. 16, d. 21608, f. 2.

5 AMIRM. F. 465, inv. 1, d. 30, f. 1.

6 Б. Колосок. Фортеці Ізмаїла. În: *Теорія та історія архітектури*. Кіїв, 1995, p. 80.

7 M. Popescu-Spineni. Cetățile turcești dimprejurul Principatelor Române. În: *Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice*. Fasc. 52. București, 1927, p. 78.

nizare a cetății Hotin⁸. În inventarul Arhivei Militare-Istorice de Stat a Rusiei figurează un proiect al reconstrucției cetății Hotin („Plan de Chotzin”) executat de Kauffer⁹.

Înainte de 8 octombrie 1794 el s-a ocupat de elaborarea proiectului cetății bastionare a Chilieii¹⁰. În aprilie 1795, inginerul francez a primit comanda de a construi noul fort proiectat. Din raportul înaintat Consiliului de Stat al Imperiului Rus la 19 aprilie 1795 aflăm că „sunt citite rapoartele ministeriale din Țarigrad..., că cheltuielile mari pentru fortificarea Dunării, conform planului lui Koehler, au înspăimântat Divanul, iar din această cauză și s-a ordonat de a construi doar câte o fortificație la Tulcea, Chilia și în patru locuri la gura Dunării și de a încredința acest lucru lui Kauffer”¹¹. Edificarea cetății bastionare s-a început în 1795, fapt confirmat de negustorul rus E.K. Klenov, care la începutul anului 1796 menționa vechea fortăreață ruinată și cea nouă clădită parțial la nivelul fundațiilor¹². În 1796, pentru a ține construcția sub control personal, Kauffer s-a mutat la Chilia, însă în același an în oraș s-a declanșat epidemia de ciumă și lucrările au fost reluate doar în primăvara anului 1797.

Noua fortăreață bastionară inspirată din modelele renumitului Vauban includea unele elemente componente ale vechii întărituri de piatră. Patrulaterul bastionar rămânea o formulă destul de răspândită în secolele XVI-XVIII, doar forma bastioanelor a evoluat în timp. Până la începutul secolului al XIX-lea se întâlneau cetăți, redute și forturi rectangulare cu bastioane de colț cu „izbitor” în unghi ascuțit.

După aceleași formule planimetrice sunt concepute și forturile Duquesne și Fort Carré (Franța), Fuerte de Nuestra Señora de Gracia (Portugalia), Manoel (Malta), Arhanghelsk, Cebarkulsk, Celeabinsk, Usti-Kamenogorsk (Rusia) ș.a. Forturi coloniale rectangulare au apărut pe continentul american (Castillo de San Marcos, Hindman, George, Hill, Augusta, Frederick, Johnston, toate din SUA; Saint-Jean, Edward Nova Scotia, York, toate din Canada), pe cel asiatic (Kalpitiya, Mannar, Batticaloa, toate din Sri Lanka; fortul din insula Banda din Indonezia) și pe cel african (Großfriedrichsburg din Ghana) ș.a. Unele modele erau destinate apărării căilor de navigație, iar altele se refereau mai mult la integritatea teritorială a statelor. Modele europene bastionare de tip Vauban au ajuns și în China. Chinezii au utilizat patrulaterul bastionar, ei chiar au tradus unele lucrări teoretice de fortificare ale inginerilor occidentali cu ajutorul misionarilor iezuiți.

8 Б. Колосок. Фортеці Ізмаїла. În: *Теорія та історія архітектури*. Кіїв, 1995, p. 79; E. de Hurmuzaki. *Documente privitoare la Istoria Românilor*. Vol. XVI. București, 1912, p. 96.

9 AMIRM. F. 846, inv. 16, d. 22758.

10 AMIRM. F. 349, inv. 17, d. 2291.

11 И. Сапожников. Из истории фортификации и картографирования Бессарабии и Молдовы: работы Ф. Кауффера 1793-1797-х годов. În: *Tyragegia*, Vol. X [XXV], 2016, nr. 2, p. 87.

12 Ibidem.

În 1797 numele lui Kauffer figurează în corespondența diplomatică austriacă în legătură cu refacerea unor fortificații din Moldova. Astfel, în scrisoarea lui Jean Timoni către Thugut expediată din Iași se menționează: „În rest, am aflat din mai multe părți că inginerul domnul Kauffer, care a fost la solicitarea domnului ambasador al Franței mulțumit de Poartă, va fi reintegrat în serviciul său și a trebuit deja să ajungă la Chilia pentru a relua construcția lucrărilor de fortificare, întrerupte anul trecut de ciuma care a venit aici”¹³. Kauffer este menționat și în scrisoarea consulului austriac Merkelius în adresa lui Thugut, expediată de la București în legătură cu înarmarea cetăților Hotin, Akkerman, Bender, Ismail și Chilia¹⁴. Numele lui Kauffer poate fi găsit în același an și în dările de seamă ale diplomaților ruși: „A sosit din Țarigrad emigrantul francez inginerul Kauffer, care, după cum se spune, este împuternicit de Poartă să examineze starea cetăților de frontieră”¹⁵.

Un alt document prețios, păstrat în fondurile Ahivei Militare-Istorice de Stat a Rusiei, este raportul inginerului Kauffer întocmit pentru Sublima Poartă la 1 iulie 1797 – „Raportul inginerului Kauffer privind starea actuală a întăriturilor de frontieră din Ismail, Hotin, Bender, palanca Ianuk, Akkerman și Chilia”¹⁶. Aici sunt incluse mai multe informații referitoare la elementele componente ale cetății bastionare a Chilieii, la întărirea părții riverane, la gazonarea unor suprafețe ș.a. Din textul autorului reiese că el nu era deloc mulțumit de activitatea antreprenorilor locali turci la Chilia. Ulterior, Kauffer a preluat conducerea lucrărilor de construcție la cetate, care au fost finalizate în toamna anului 1797. Acest fapt este confirmat de raportul diplomatului austriac Merkelius din 2 noiembrie 1797: „De la domnul von Kauffer, care examinează ca inginer cetățile la granița cu Rusia..., de asemenea de la comisarul turc din partea Înaltei Porți, am aflat că, construcția cetății Chilia este deja complet terminată...”¹⁷ Anul 1797 este confirmat de asemenea de un document otoman din care aflăm că inginerul francez intenționa să se angajeze în serviciul unui alt demnitar, dar după mărirea salariului de către Selim al III-lea a căzut de acord să termine construcția cetății Chilia anume în acel an¹⁸.

13 E. de Hurmuzaki. *Documente privitoare la Istoria Românilor. Corespondență diplomatică și rapoarte consulare austriece (1782-1797)*. Vol. XIX, P. I. București, 1922, p. 826.

14 Ibidem, p. 851.

15 Ibidem, p. 96.

16 А.В. 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. Одеса, 2018, p. 267-272; AMIRM. F. 424, inv. 1, d. 225, f. 7-8.

17 И. Сапожников. Из истории фортификации и картографирования Бессарабии и Молдовы: работы Ф. Кауффера 1793-1797-х годов. În: *Tyragetia*. Serie nouă. Vol. X [XXV], 2016, nr. 2, p. 82; apud E. de Hurmuzaki. *Documente privitoare la istoria românilor. Colecția Corespondența diplomatică și rapoarte consulare austriece: 1782-1797*. Vol. XIX. București 1972, p. 852.

18 Ibidem, p. 852; apud O. Şenyurt. III Selim döneminde inşaat ortamini yönlendiren iki fransız mühendis ve kale tamirleri. În: *Tarih İncelemeleri Dergisi*. Vol. XXVIII. 2013, 2, p. 515-516.

În timpul inspectării cetăților otomane din Moldova, general-porucicul Mihail Kutuzov, pe atunci ambasadorul Rusiei la Constantinopol, a fost informat că Poarta planifica operațiuni militare de proporții împotriva rușilor. Kutuzov a examinat starea întăriturilor, înzestrarea lor cu muniții ș.a. Înainte de aceasta el a avut la Elisavetgrad o întâlnire cu fostul ambasador al Franței la Constantinopol, contele Choiseul-Gouffier. Kutuzov l-a ajutat pe conte să intre în serviciul militar rus, iar Choiseul-Gouffier, în semn de recunoștință, i-a făcut cunoștință cu prietenul său Kauffer. Ultimul, angajat de Poartă pentru o sumă de 500 de piaștri anual, a căzut de acord să transmită anumite informații serviciilor secrete țariste pentru o plată mult mai mare¹⁹. De atunci toate copiile proiectelor amenajărilor defensive din Moldova erau expediate autorităților rusești.

În 1799, ambasadorul Rusiei la Constantinopol Vasili Tomara scrie vicecancelarului Fiodor Rastopcin: „...Vă propun aici lista cu diferite planuri pe care le voi transmite amiralului contele Kușev. Niciunul din ele nu poate fi obținut decât prin inginerul Kauffer...”²⁰ Astfel, angajându-l pe Kauffer la un salariu mai bun decât cel pe care îi plătea Selim al III-lea, autoritățile rusești au putut să obțină copii ale proiectelor noilor fortificații de frontieră, precum și alte informații importante privind efectivele garnizoanelor, numărul muncitorilor antrenați în construcție ș.a. Datele transmise de Kauffer erau foarte prețioase pentru militarii ruși, de aceea se dorea ca secretul colaborării acestuia cu serviciile secrete țariste „să nu fie în mâinile multora”²¹.

Nu mai târziu de mijlocul verii anului 1798 Kauffer a părăsit Moldova și a plecat la Constantinopol. Inginerul francez s-a stins din viață la 22 februarie 1801, cauza decesului fiind hidropsia plămânilor.

În Arhiva Militară-Istorică de Stat a Rusiei se mai păstrează următoarele documente referitoare la cetatea Chilia întocmite de inginerul Kauffer: „Harta particulară a vechiului fort al Chilie și a unui nou proiect de reconstrucție prezentat în linii galbene pentru amplasamentul său actual. Trasat în prezența lui Nurullah Effendi Maïmar aga conform firmanului Sublimei Porți de inginerul Kauffer, ridicat la fața locului la 9 și 8 octombrie 1794”²², „Planul cetății Chilia și al împrejurimilor”²³, „Planul cetății Chilia”²⁴, „Planul grilajului ce urmează a fi așezat sub fundațiile stratului de fortificare a fortului Chilie de lângă Dunăre, 1 iulie 1795”²⁵ și „Prospectul panoramic al cetății Chilia”²⁶.

19 M. Frumin. François Kauffer (1751-1801): le destin d'un cartographe français au service de l'étranger. În: *Le Monde de Cartes*. Num. 207. Mars, 2011, p. 21.

20 Ibidem.

21 А.М. Валькович, А.П. Капитонов. Фельдмаршал Кутузов. Документы, дневники, воспоминания. Москва, 1995, p. 42-43.

22 AMIRM. F. 349, inv. 17, d. 2291.

23 AMIRM. F. 846, inv. 16, d. 22021.

24 AMIRM. F. 846, inv.16, d. 22022.

25 AMIRM. F. 349, inv. 17, d. 2292.

26 AMIRM. F. 846, inv. 16, d. 22023.

Următorul specialist care a contribuit la modernizarea cetății bastionare a Chilieii a fost inginerul, arhitectul, urbanistul și constructorul de cetăți de origine germană Egor Foerster (Johann Georg von Foerster), angajat în serviciul țarului Alexandru I²⁷. În timpul Războiului Ruso-Turc din 1806 a participat la luptele pentru orașul Akkerman sub conducerea ducelui De Richelieu. Ulterior, împreună cu contele Gheorghe Cantacuzino, a făcut parte din grupul de militari ruși care au dus tratative cu otomanii. În decembrie 1806 a participat la luptele pentru orașul Chilia, iar în primăvara anului 1807 îl regăsim în armata condusă de generalul *en chef* Aleksandr Suvorov.

Foerster a contribuit la fortificarea cetății Ismail și a altor piese defensive din Moldova. În planul cetății Akkerman elaborat la 1807 a propus o linie de apărare cu „clești” și lunete. A construit reduite, retranșamente, poduri, baterii, a reparat baraje și drumuri.

În 1815 el s-a ocupat de inspectarea cetăților Chilia, Akkerman, Ismail și Bender în vederea modernizării amenajărilor defensive²⁸. „Planul întăririi de la Chilia cu arătarea în ce mod aceasta, după părerea inginerului general-maior Foerster, poate fi corectată, 1815”, semnat de porucicul Milersof (?) și conductorul de clasa a doua Artemiev, propune o variantă perfecționată a cetății, adaptată la noile tehnici de război²⁹. Documentul grafic „Profilurile întăririi de la Chilia cu suprapunerea proiectului... , după părerea și planurile inginerului general-maior Foerster”, semnat de general-maiorul Foerster, porucicul Milersof (?) și conductorul de clasa a doua Protasov, înfățișează atât situația existentă a cetății, cât și varianta proiectată³⁰.

În 1816 Foerster a plecat la Reni, „pentru elaborarea planului topografic al unui loc potrivit cu scopul realizării planului viitoarei cetăți de pe Dunăre”. În următorul an inginerul a devenit șef al Districtului Dunărean de Ingineri, iar în 1819 – șef al Armatei de Ingineri nr. 2. Tot atunci a fost propusă o variantă de reconstrucție a întăririi bastionare de la Ismail, alcătuită dintr-un obiectiv fortificat și un bazin pentru flotilă înconjurat de lunete³¹. Foerster a elaborat de asemenea două proiecte de fortificare a orașului Kiev³².

Egor Foerster s-a stins din viață după o boală grea la 4 noiembrie 1826, fiind înmormântat la cimitirul orașenesc din Bender.

27 Ферстер, Егор Христианович. *Русский биографический словарь*. Изд. А.А. Половцев. Т. X. Санкт-Петербург-Москва, 1901, p. 57-58 ș.a.

28 А. Частина. Творчество архитекторов Бессарабии в первой половине XIX в. Диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения и культурологии. Кишинев, 2016, p. 95; AMIRM. F. 489, inv. 1, d. 7058, f. 341 ș.a.

29 AMIRM. F. 349, inv. 17, d. 2309.

30 AMIRM. F. 349, inv. 17, d. 2310, f. 1.

31 Б. Колосок. Фортеці Ізмаїла. În: *Теорія та історія архітектури*. Кіїв, 1995, p. 80-81.

32 В. Тимофійенко. Зодчії України кінця XVIII – початку XX століть. Біографічний довідник. Кіїв, 1999, p. 392.

Următorul specialist care a contribuit la modernizarea cetății bastionare a Chilieii a fost mercenarul olandez Ivan Harting (Johann Festus Harting/Harting)³³. Cercetătoarea Alla Ceastina a adus în circuitul științific câteva documente ce țin de activitatea constructivă defensivă a lui Harting în Moldova: despre reconstrucția cetății Akkerman din 1816³⁴, despre reconstrucția cetății Bender din anii 1816-1817 realizată de Harting împreună cu general-maiorul Carl Opperman³⁵, despre reconstrucția cetății Ismail din octombrie 1815 – mai 1816³⁶ ș.a. A fost descoperit de asemenea un raport privind reconstrucția cetății Chilia, întocmit de inginer în anii 1815-1816.

Câteva documente grafice se păstrează în Arhiva Militară-Istorică de Stat a Rusiei. Din 1 iulie 1807 datează „Planul cetății Chilia cu o parte a *Vorstadt*-ului”, semnat de general-maiorul Harting și porucicul Morozov³⁷. Un alt relevu nedatat, semnat de general-maiorul Harting și colonelul Cruise, reprezintă profilurile elementelor componente ale fortificației³⁸. A fost descoperit de asemenea un raport privind reconstrucția cetății Chilia întocmit de inginer în anii 1815-1816³⁹.

În 1831, la vârsta de 75 de ani, Ivan Harting s-a stins din viață, fiind înmormântat la cimitirul orașenesc din Chișinău.

Un alt specialist militar care a contribuit la fortificarea cetății Chilia în secolul al XIX-lea a fost Andrei Lechner⁴⁰. Din 1821 a ocupat postul de șef al Districtului Dunărean de ingineri. În timpul conflictului ruso-turc din 1828 răspundea de transferul armatei țariste peste Dunăre. Din 1829 a ocupat postul de șef al Armatei de ingineri nr. 2, luând parte la asediul Silistrei și cucerirea orașelor Slivna și Andrianopol. Ulterior a fost numit comandant al cetăților dunărene și pontice. Lechner a activat în postul de comandant al Districtului Dunărean de ingineri mai mult de două decenii. În Arhiva Militară-Istorică de Stat a Rusiei se păstrează un document grafic, semnat de inginerul Lechner la 1854, ce ține de lucrările întreprinse la cetatea Chilia în anul 1853⁴¹.

Andrei Lechner a decedat la 28 aprilie 1869 în orașul elvețian Lausanne, unde și-a petrecut ultimii ani din viață.

33 П.И. Макарь. Забытый генерал: Иван Маркович Гартинг в Бессарабии. În: *Stratum plus*. 6. Санкт-Петербург – Кишинев – Одесса – Бухарест, 2011, Nr. 6, p. 315-321; А. Частина. *Op. cit.*, p. 96-98 ș.a.

34 AMIRM. F. 349, inv. 2, d. 895.

35 AMIRM. F. 349, inv. 2, d. 907.

36 AMIRM. F. 349, inv. 2, d. 894.

37 AMIRM. F. 349, inv. 17, d. 2295.

38 AMIRM. F. 349, inv. 17, d. 2298, f. 1.

39 AMIRM. F. 349, inv. 2, d. 896.

40 *Русский биографический словарь*. Изд. А.А. Половцев. Т. X. Санкт-Петербург-Москва, 1914, p. 382-383; В.П. Пономарев, В.М. Шабанов. Кавалеры Императорского ордена Святого Александра Невского, 1725-1917. Т. 2. Москва, 2009, p. 642 ș.a.

41 AMIRM. F. 349, inv. 17, d. 2518.

Printre cei care au mai contribuit la refacerea, replanificarea, modernizarea sau ridicarea topografică a cetății bastionare a Chiliei se numără următorii reprezentanți ai corpului de ingineri înrolați în armata țaristă: Fiodor Tiesenhausen, Dmitri Grozov, Demian Grigoriev, Iakov Dobrînin, Andrei Litov, (Piotr?) Cruise, I. Șadrin, F. Gavrilov, M. Klimenko, Morozov, Protasov, Simuianov, Winterberger, Kuhtin, Gherasimov, Vasiliev al nouălea, Vedennev, Ușakov, Istomin, Karnauhov, Adamovici, Sotnikov, Efimov, Kubasov, Kalinin, Klimenko al doilea, Artemiev, Milersof (?), Gladîșev, Kiselev, Șarin, Trofimov, Romanov, Ianovskoi, Florinovski (?), Emelianov, Urliușnev, Kavarbakov, Krasovski ș.a.

Date despre autor:

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

E-mail: maslapac@mail.ru

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0904-1610>

CARICATURA JURNALISTICĂ ÎN CREAȚIA GRAFICIANULUI DUMITRU TRIFAN

Aurelia TRIFAN,
Institutul Patrimoniului Cultural

The journalistic caricature in the works of graphic artist Dumitru Trifan

Graduate of “Ilia Repin” Republican School of Painting in Chisinau, plastic artist Dumitru Trifan excels in the field of caricature for three decades in a row. In 1966, he was employed at the weekly „Cultura” – one of the well-known publications in the history of the national press – gradually getting involved in social life from the position of opinion former. Conveying an easily understood message through a single image becomes his daily occupation and the beginning of the practice of journalistic caricature. He highlights the traits and behaviors of public characters and ridicules them.

In 1977, Dumitru Trifan was appointed artistic editor of „Literatura și Arta”, and the 20 years of work (1977–1997) for the national weekly can be considered the most prodigious in the artist’s life. The satirical graphics, through which he diligently and skillfully displays a wide range of subjects, is directed against the incorrect and flawed reality. Thus, during the national rebirth movement, his caricature militates for the affirmation and preservation of national identity, the reinstatement of Romanian language into its natural rights, the spiritual and cultural reunification of Romanians.

Keywords: caricature, humor column, thematic cycles, „Literatura și Arta”, political satire.

Dumitru Trifan (1937–1997) este cunoscut ca unul dintre cei mai reprezentativi caricaturişti din Republica Moldova. Originar din Dubăsarii Vechi, raionul Criuleni, face „academia umorului”, cum obișnuia el să spună, pe malul Nistrului, între baieții de seama lui, iar cea dintâi „expoziție” este prezentată pe unul din pereții casei părintești ¹.

Decis să devină pictor, lucrează asiduă asupra desenelor pe care le demonstrează profesorilor de la Școala de pictură din capitală, impresionându-i, fiind invitat să-și perfecționeze abilitățile. În 1954 susține examenele de admitere la Școala Republicană de Pictură din Chișinău „Ilia Repin” (reorganizată în Colegiul de Arte Plastice „Alexandru Plămădeală” din iunie 1991). Profesorii calificați care activau aici – Ivan Hazov, Rodion Gabrikov, Rostilav Ocușko ș.a, au avut un rol decisiv în formarea lui ca plastician. Îi are colegi de promoție pe viitorii artiști plastici Emil Childescu, Aleksandr Hmelnițki, Ion Daghi, Alexei Grabco ș.a. În anul trei este chemat să-și satisfacă serviciul militar. După demobilizare își continuă studiile, finalizându-le în 1962.

Primii câțiva ani după absolvirea Școlii Republicane de Pictură (1963–1965) lucrează ca ilustrator la Fabrica de Lactate din Chișinău. Între timp, apare în presă

1 Nicolae Bătrânu. Cuvânt înainte. În: *Dumitru Trifan. 99 desene umoristice*. Chișinău: Literatura Artistică, 1980, p. 2.

cu mai multe caricaturi, pe care le publică pe paginile revistei de satiră și umor „Chipăruș” (pentru prima dată în martie 1961), ale ziarului „Cultura Moldovei” (din 1965) și ale revistei „Femeia Moldovei” (din 1967). Astfel, are loc formarea aceluși spirit critic și intransigent care-l va caracteriza pe Dumitru Trifan în toate aprecierile valorice ulterioare.

Îi plăcea munca în care se implicase, dar mai ales caricatura, pentru care dovedea o vocație adevărată. Începuse să persevereze în arta caricaturii fiind student. Colaborarea pe care o avea cu ziarul „Cultura Moldovei” condiționează, într-o oarecare măsură, încadrarea graficianului în colectivul săptămânalului, care își schimbase titlul în „Cultura”. Anume la această publicație, cunoscută în istoria presei naționale ca instrument de diseminare a produselor culturii și de promovare a valorilor culturale naționale și internaționale², în 1966, este angajat tânărul grafician. Începând din acel moment, relevarea celor mai importante idei pe paginile săptămânalului sunt asigurate de prezentarea grafică a pictorului. Printre principalele atribuții se consideră și pregătirea machetei săptămânalului, a ilustrațiilor unor grupaje de versuri ori proză și a titlurilor de rubrică. Structurarea ziarului se efectuează cu respectarea rigorilor estetice, după „legile frumosului”, oferind spațiului forme armonioase. Pictorul-ilustrator se străduie să mențină și pagina de satiră și umor. Transmiterea unui mesaj ușor de înțeles printr-o singură imagine ajunge să fie preocupare cotidiană și începutul practicării caricaturii jurnalistice: evidențierea trăsăturilor și a comportamentelor caracterelor din viața publică și ridiculizarea acestora. Obiectivul său era de a comunica cu umor, ironie sau sarcasm un fapt sau un eveniment de natură politică, economică, socială sau culturală. Acesta se înscrie în planul de acțiuni privind organizarea rubricii „Punctul”, succesoare a „Parantezei” de la „Cultura Moldovei” – primul compartiment de satiră și umor în cadrul publicațiilor periodice care au precedat „Literatura și Arta” de astăzi. Compartimentul, apărut la 9 februarie 1958, a mai avut și alte denumiri: „Tolba cu zâmbete”, „Cuiul lui Pepelea” sau pur și simplu „Umor”, fiind inclus frecvent în ultimele pagini ale numărului și devenind cu timpul o tradiție.

Cititorii rubricii umoristice remarcaseră deja lucrările graficianului. Dumitru Trifan s-a afirmat în conștiința acestora ca autor al comicsului, având ca protagonistă o țărăncă aplecată, prășind. Istoriile în imagini, asemenea unor episoade dintr-un serial cu desene animate, se evidențiau printre primele lui caricaturi. Caracterizându-le, Victor Prohin, pe atunci redactor-șef adjunct la revista „Chipăruș”, menționase grafica sobră, în alb-negru, fără detalii în plus, mesajul clar, care nu necesita un text explicativ³. De altfel, trebuie de concretizat că pentru

2 Valentina Enachi. Imaginea patrimoniului cultural național în presa sovietică din RSS Moldovenească în anii '70 ai secolului XX. În: *Învățământul artistic – dimensiuni culturale*. Chișinău, 2022, pp. 186-189.

3 Victor Prohin. Cu Dumitru Trifan la Vilnius. În: *Literatura și Arta*, 17 decembrie 2020, nr. 51 (3928), p. 6.

Dumitru Trifan caricatura a fost un mod de a gândi liber⁴. Graficianul nu apela la temele propuse de altcineva, ci le demonstra pe cele trecute prin judecata sa, bine chibzuite. Gândea original. Doar în așa mod putea satisface exigențele sporite ale cititorilor.

Ciclurile tematice din viața ostășească, ale sportivilor sau ale celor a căror meteahnă e beția, cele cu subiect sărbătoresc, precum Anul Nou, Mărțișor, Ziua Femeii ș.a., în care predominau atât grotescul, cât și sensibilitatea, erau binevoite de revistele de satiră și umor, fiind apreciate și de redactorii altor publicații cu care colabora de mai mult timp. Astfel, Mihail Melnic, redactorul-șef al revistei „Chipăruș”, îl consideră caricaturist cu har, accentuând că își are stilul propriu⁵, cu ajutorul căruia artistul își exprimă viziunea asupra lumii înconjurătoare.

Din 1970 devine membru al Uniunii Jurnaliștilor din RSSM. Implicându-se treptat în viața socială de pe poziția de formator de opinie prin caricaturile sale, transmite publicului un mesaj concis și concret. În acest context, caricatura jurnalistică profesată de Dumitru Trifan, ca parte componentă a demersului jurnalistic, tinde să devină spațiu de dezbatere a problemelor arealului social și caracterizează societatea la cotele zonei de repartiție și de acțiune a colectivului redacțional. Caricaturile graficianului, înlocuind adeseori publicațiile de atitudine combativă, impun o direcție sănătoasă spiritului public. Totodată, sunt o sursă ușor de receptat și consumat.

În 1977, Dumitru Trifan este numit redactor artistic la „Literatura și Arta”, iar cei 20 de ani de muncă (1977–1997) în cadrul hebdomadarului național de cultură pot fi considerați cei mai prodigioși din viața plasticianului. Grafica satirică, prin intermediul căreia etaleză cu sârguință și talent o gamă largă de subiecte, continuă să releve diverse manifestări umane. În câmpul caricaturii găsim incluși câini, măgari, vulpi, pisici etc. – faună caracteristică perioadelor de somnolență și degradare în țară. Pe paginile săptămânalului „Literatura și Arta” rubricii umoristice i se schimbă complet denumirea. Începuse să se numească „Beciul Vechi”, iar de stâlpul de lângă titlul paginii fusese legat un cal bălan cu aripi – un Pegas, simbol al avântului creator atât de râvnit de artiști.

Pictorul depune mult efort în căutarea unui procedeu corespunzător pentru a reda tensiunea dramatică a relațiilor dintre oameni, exprimarea sentimentelor și a atmosferei psihologice. Dăruirea cu care lucrează este evidențiată de colegi⁶ în paralel cu priceperea cu care graficianul își execută lucrările, bazându-se pe

4 Victor Prohin. Dumitru Trifan și presa. În: Comunicarea prezentată la Masa rotundă *Pictorul și graficianul Dumitru Trifan: 85 de ani de la naștere* din 15.09.2022.

5 Victor Prohin. Cu Dumitru Trifan la Vilnius. În: *Literatura și Arta*, 17 decembrie 2020, nr. 51 (3928), p. 6.

6 Vasile Malanețchi. Dumitru Trifan: omul, colegul de breaslă, artistul. În: Comunicarea prezentată la Masa rotundă *Pictorul și graficianul Dumitru Trifan: 85 de ani de la naștere* din 15.09.2022.

„rafinamentul observației, imaginația scilpitoare și receptivitatea simțirii artistice”⁷.

În 1980, la Editura „Literatura Artistică” apare prima sa carte de „desene cu haz”, intitulată „99 desene umoristice”, unde autorul abordează realitatea vieții cotidiene prin prisma umorului. Situațiile comice în care nimeresc multiple personaje dezvăluie comoara sapiențială dăruită omului. Altfel spus, caricatura asigură o formă simplă de acces spre înțelepciune. Din acest punct de vedere, Dumitru Trifan a fost un harnic explorator al filonului umoristic, scoțând la iveală diverse aspecte de natură ironică sau moralizatoare.

Desigur, grafica satirică are preponderență în opera sa. Autorul, însă, nu se limitează doar la caricatură, ilustrând poezii și povestiri pentru copii, basme, legende și povești, proză documentară, schițe și povestiri umoristice, epigrame, aforisme și ghicitori. Mulți dintre scriitorii care și-au făcut un nume în literatura națională, dar și cei începători, pentru a duce la bun sfârșit proiectele literare i se adresează pentru colaborare. Ca urmare, rezultatele nu întârzie să apară în paginile unui șir de publicații pentru Victor Teleucă (1971), Aurel Ciocanu (1974), Alexandru Gromov (1974, 1975, 1976, 1977, 1979, 1980), Petru Cărare (1975), Serafim Belicov (1976), Alexei Marinat (1978, 1980, 1989), Anatol Gujel (1979, 1987), Ion Vieru (1979), Leonida Lari (1980), Anatol Ciocanu (1983), Efim Tarlapan (1991, 1994, 1995, 1997), Gheorghe Cutasevici (1997) etc.

Succesul numeroaselor prezentări grafice de carte ascunde multă statornicie în muncă, în convingeri, în atitudini. Considerat de colegii de breaslă om de o mare perseverență, Dumitru Trifan continua, indiferent de obstacole, să rămână fidel sarcinilor dificile.

Deși a publicat de-a lungul anilor în presa periodică și în cărțile mai multor scriitori sute de caricaturi și desene admirate de cititori, ora astrală a pictorului coincide, totuși, cu începutul renașterii naționale. Anume în acest context, în anii 1988–1991, este recunoscut drept „caricaturistul nr. 1” din Republica Moldova⁸, lucrările sale evoluând considerabil în libertatea de exprimare.

Artistul plastic reflectă în grafica satirică apogeul stărilor de conflict al evenimentelor produse ca urmare a luptei pentru afirmarea identității naționale. Datorită desenelor biciuitoare găzduite de paginile săptămânalului „Literatura și Arta”, artistul se face cunoscut publicului larg. „Caricaturile lui Dumitru Trifan aveau efectul de bombă, egale cu epigramele lui Petru Cărare, Efim Tarlapan, Ion Diviza, Gheorge Bâlici”⁹, – menționa Elena Tamazlăcaru într-un articol. Autoarea mai precizează că,

7 Mihai Potârniche. Dumitru Trifan – dascălul meu de suflet În: *Dumitru Trifan – un filosof al caricaturii*. Chișinău: IPC, 2022, p. 28.

8 Victor Prohin. Dumitru Trifan: „Nu datorez nimănui nici o idee de caricatură ...” În: *Moldova*, iulie-septembrie 2012, p. 30.

9 Elena Tamazlăcaru. Caricatura, drapel al Renașterii Naționale. În: *Literatura și Arta*, 17 noiembrie 2022, nr. 45-46 (4026-4027), p. 8.

caricaturile sale, luptând pe baricadele redeșteptării naționale, au concurat cuvântul și fotografia politică. O caricatura de-a sa valora atunci nu mai puțin decât un articol de fond. Tendința săptămânalului de a prezenta informații nu doar textual, ci și prin utilizarea mijloacelor de exprimare complementare, precum ar fi desenele caricaturale, sporeau diseminarea informației și creau dezbateri interesante în rândul cititorilor care își ofereau punctul de vedere pe o anumită temă.

Astfel, unul dintre cunoscutele personaje ale lui Dumitru Trifan, șeful cu mapa pe care scria „ДЕЛО” („DOSAR”), identificat cu birocrății din țară, nostalgici după statul sovietic, trece din pagină în pagină, jalonând o societate depravată. Deșteptarea unei lumi amortite de propaganda sovietică este acel subiect fierbinte care are legătură cu acceptarea sau negarea adevărului istoric.

Caricaturile sale transpun mesaje clare despre limbă și alfabet. În „Literatura și Arta” din 26 ianuarie 1989, în desenul semnat de grafician apare un om care doarește să ude cu furtunul o plantă pe ale cărei frunze scrie „limbă de stat” și „grafie latină”, iar un birocrat (cu care, de altfel, suntem cunoscuți pentru că poartă un dosar sub braț) calcă pe furtun ca apa să nu ajungă la plantă.

Cea mai cunoscută caricatură – verigă importantă în polemica privind limba română și grafia latină, rămâne a fi caricatura publicată în „Literatura și Arta” din 1 decembrie 1988, ce nimerește în vizorul Procurorului General al RSS Moldovenești N. Demidenko, care îl acuză pe autorul acesteia, învinuindu-l de ofensă adusă alfabetului chirilic, „ca valoare spirituală inestimabilă, de importanță mondială, jignind milioanele de oameni din țara noastră, cât și din afara ei, care folosesc de veacuri în scrisul lor alfabetul chirilic”¹⁰. De fapt, în explicația compozitorului și profesorului universitar Tudor Chiriac, desenul lui Dumitru Trifan nu face altceva decât să contrapună o viziune a celuiia ce, gândindu-se la alfabet, se îngrijește, în fond, de propria lui burtă și a altuia care pledează pentru o soluție apărută din durerea inimii în legătură cu starea dezastruoasă a limbii noastre. În apărarea și susținerea pictorului se expun Alexei Marinat, Victor Prohin, Glebus Sainciuc, Mihai Grati ș.a., care cer ca protestul procurorului să fie recuzat. Presa națională devine, așadar, o tribună a mișcării de repunere în drepturile firești a limbii române.

În această perioadă de promovare a idealului românesc caricatura politică devine prevalentă în creația artistului față de cea cu tematică cotidiană. Pentru înaltul său curaj civic, pentru fermitatea de a-și asuma până la capat disconfortul și pericolul potențial dezintegrator al situațiilor create, dar și pentru măiestria artei sale, a fost admirat de cei ce-l înconjurau, în mare parte cititori ai „Literaturii și Arta”. Satisfacerea așteptărilor publicului în materie de teme sociale cât mai sugestivă pentru cititori, care vor fi capabili să-și dezvolte gândirea critică și analitică, devenise scopul pictorului.

10 Nicolae Dabija. Mai-Mult-Ca-Omul (și istoria unei caricaturi). În: *Literatura și Arta*, 27 noiembrie 1997, nr. 48 (2728), p. 1.

Astfel, Dumitru Trifan și-a modelat cititorii în spiritul cunoașterii istoriei adevărate a Neamului și a Țării, a redescoperirii alfabetului latin, a trezirii conștiinței naționale. Caricaturile sale autentice, cu vaste și profunde implicații social-politice și filosofice, făceau „Literatura și Arta” mai fierbinte, mai combativă.

Evocarea personalității și creației artistului plastic este un gest al opunerii ștergerii treptate a notorietății persoanelor meritoase, „descalificate” de timp – „juriu” implacabil, samavolnic și adeseori inconsecvent. Editarea unui album privind recuperarea memoriei graficianului în cadrul proiectului „Dimensiunea identitară a artelor din Republica Moldova ca factor activ al dezvoltării durabile a societății în contextul dialogului intercultural european”, desfășurat de Institutul Patrimoniului Cultural, devenise indispensabilă și semnificativă. Premisa împlinirii a 85 de ani de la naștere în iulie 2022 a fost ocazia cât se poate de potrivită pentru a identifica sursele bibliografice, a sistematiza opera și a le aduna între copertele unei cărți: cele mai importante lucrări grafice, articole, eseuri, studii care i-au fost consacrate de-a lungul anilor. Așa au fost incluse textele lui Pavel Nică, Sergiu Nucă, Nicolae Dabija, Alexandru Donos, Nicolae Bătrânu, Gheorghe Cutasevici, interviul realizat de Victor Prohin, precum și articolul recent al lui Mihai Potârniche, eseul Anei Manole, studiile Victoriei Rocaciuc și ale Luciei Adascalita.

Majoritatea reproducerilor din paginile albumului intitulat „Dumitru Trifan – un filosof al caricaturii” – provin din colecția familiei Trifan, completate cu cele deținute de poeta și editoarea Ana Manole. Imprimarea lor tipografică redă cu fidelitate formele și coloristica desenelor originale, astfel că, după ce le parcurgem, desprindem încărcătura emoțională bogată a acestora.

Conținutul ilustrațiilor este variat: de la cele cu tematică cotidiană la caricatura politică. Desenelor le sunt caracteristice ironia și exagerarea caricaturală a unor aspecte particulare și sociale. Graficianul ia peste picior întregul spectru al slăbiciunilor omenești: ipocrizia, avariția, lenevia, înfumurarea, parvenitismul etc., critică decăderea moravurilor în viața publică și cea privată.

Imaginile sunt orientate împotriva unei realități resimțite ca incorectă și defectuoasă, fiind reprezentată de persoane sau instituții corupte. Caricatura sa ironizează în forme directe sau simbolice, cu text ori fără cuvinte, aspecte și mentalități sociale, persoane de notorietate sau indivizi oarecare. Totodată, promovează valorile culturii naționale și, desigur, a limbii române, pe care o proslăvește sugerând bogăția și splendoarea ei.

Stil grafic echivalent pamfletului scris, caricatura lui Dumitru Trifan își trăiește cu precădere existența în paginile hebdomadarului „Literatura și Arta” și doar o mică parte apare în volumul recent din motivul lipsei originalelor. Stilul artistului este de o ironie mușcătoare, dar, în același timp, impregnată de un oarecare optimism, demonstrând atitudinea omului care privește cu încredere viața și viitorul. Umorul ironic ce înglobează caricaturile este cu intenții moralizatoare. Și

anume aceasta ne face să credem că în limitele desenului, dar poate și în realitate, totul se va schimba în bine.

Azi, ca și mai înainte, fiindu-i examinate cu atenție caricaturile, se evidențiază o viziune ieșită din paradigma tradiționalistă. Bunul-simț, modestia, darul contemplației, dar și pronunțata sa individualitate spirituală i-au permis să creeze adevărate capodopere, și nu numai caricaturale, după cum am evidențiat anterior, fiind relevante și aspecte din profilul său ca creator al graficii de carte. Apariția, la sfârșitul anului trecut, a albumului-monografie „Dumitru Trifan – un filosof al caricaturii” demonstrează acest lucru cât se poate de convingător. Fără nicio îndoială, Dumitru Trifan este și va rămâne parte a pleiadei artiștilor plastici moldoveni a căror creație artistică constituie o contribuție de esență în promovarea artei naționale și necesită a fi difuzată, reprezentând un reper pentru cultura noastră.

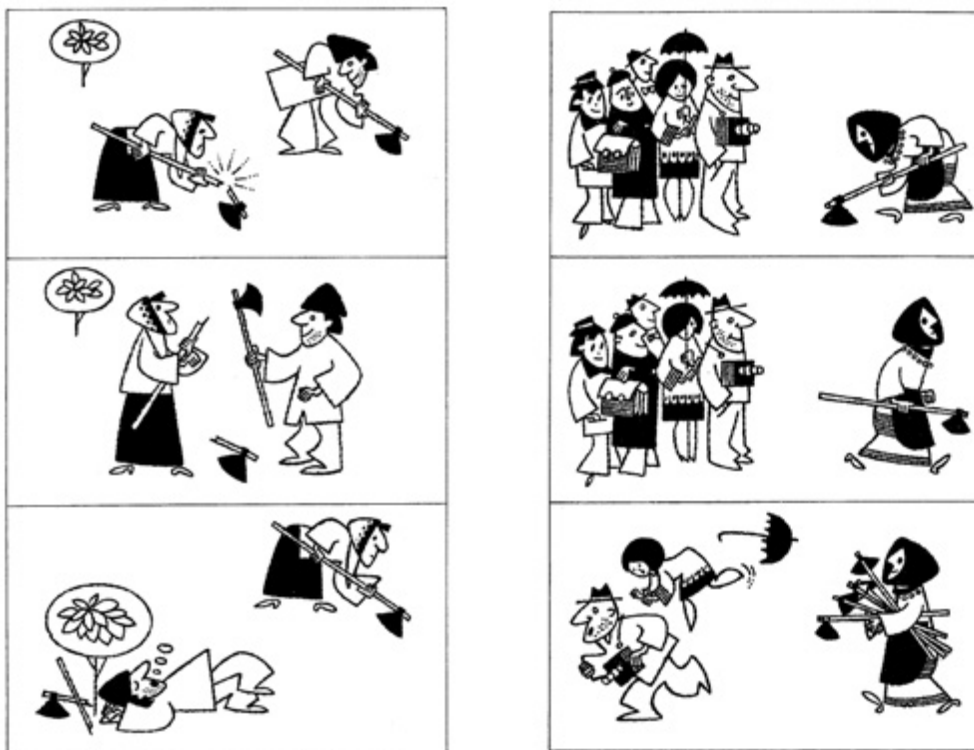
Date despre autor:

Aurelia Trifan, doctor în arhitectură, cercetător științific, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, Republica Moldova.

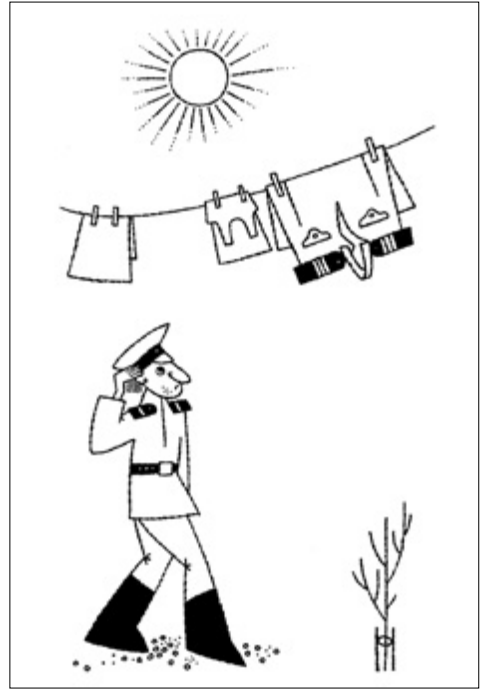
E-mail: trifanaurelia@mail.ru

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

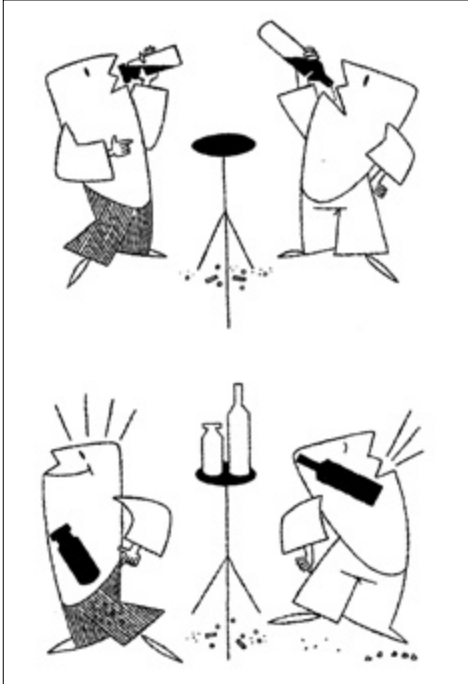
Ilustrații ale pictorului Dumitru Trifan incluse în cicluri tematice



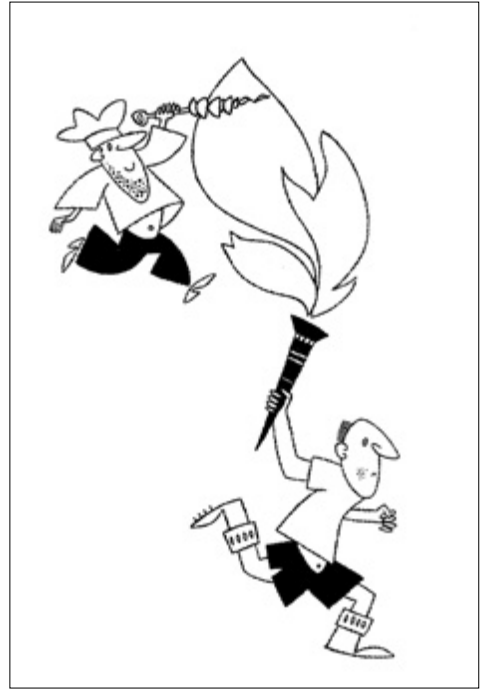
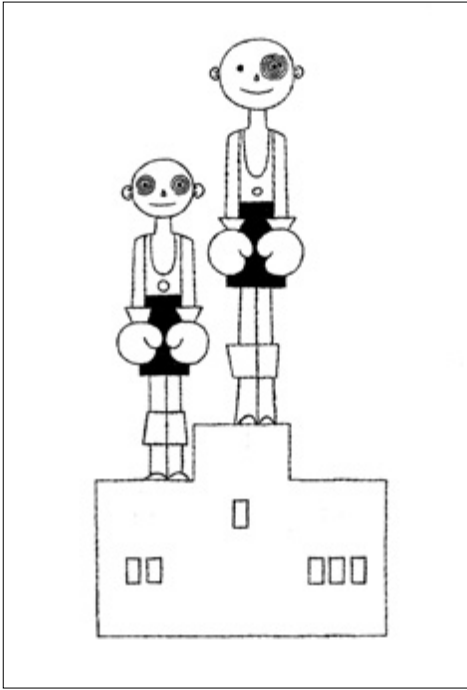
Figurile 1, 2. *Cu sapa*



Figurile 3, 4. Din viața ostășească



Figurile 5, 6. Beție la toartă



Figurile 7, 8. În lumea sportului



Figurile 9, 10. Sărbătorile anului

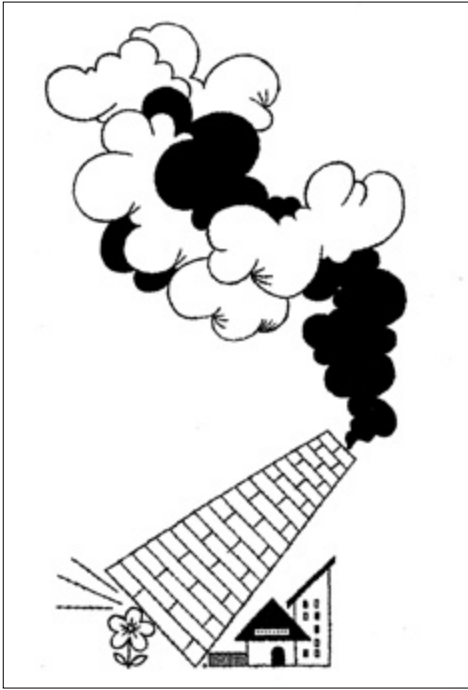


Figura 11. „Problemele” mediului



Figura 12. Vocație

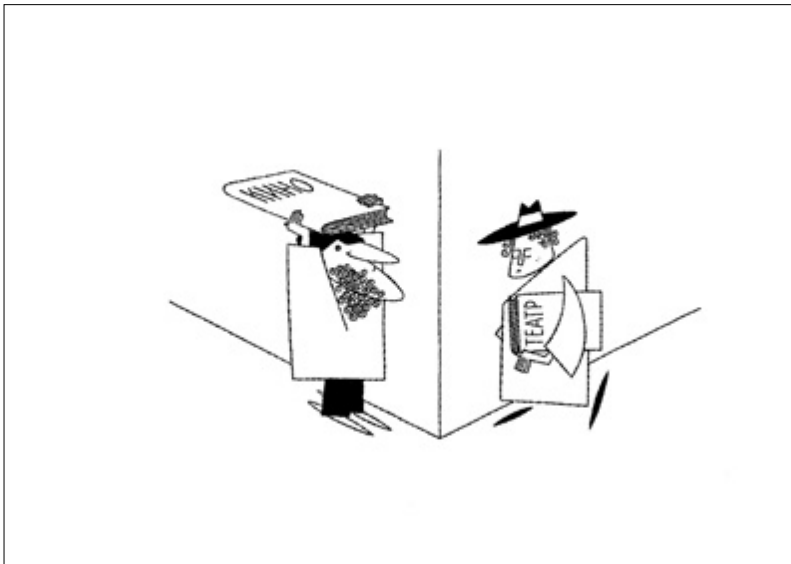


Figura 13. Contradicție

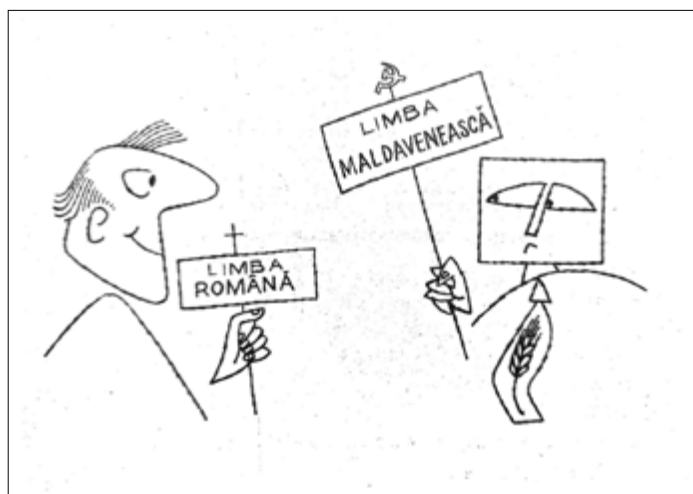


Figura 14. Contradicție la pătrat



Figura 15. Adevărul științific sau „pluralismul” de idei

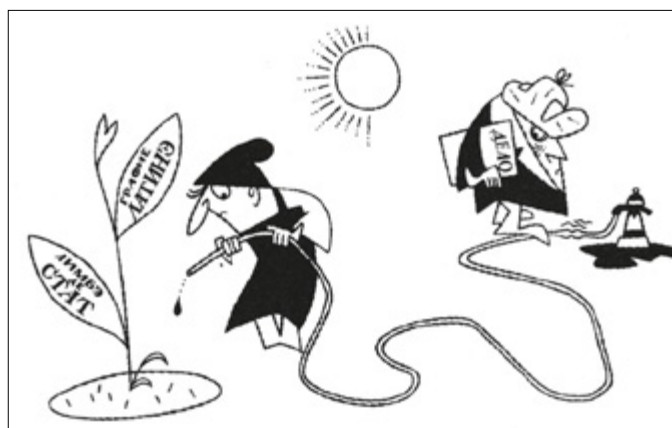


Figura 16. „Morală fără putere” sau „Putere fără morală”?

ИЗ ИСТОРИИ ВОДОНАПОРНОЙ БАШНИ В КИШИНЕВЕ (К 130-ЛЕТИЮ СООРУЖЕНИЯ КИШИНЕВСКОЙ ВОДОНАПОРНОЙ БАШНИ)

Алла ЧАСТИНА,
Институт культурного наследия

On the history of the water tower in Chisinau (to the 130th anniversary of the construction of Chisinau water tower)

In the 19th century the issue of water-supply system for Chisinau remained a top priority. Even before the construction of the aqueduct, the city Fountain was the main source of water. In 1834, the Turkish Master Ioan Suiolji, who was invited from Odessa, completed the necessary constructions. However, not all the problems were solved at that moment, as the mouth of the main water source was constantly polluted. In 1862, the city Duma raised the question of building the Chisinau water-supply system. The city main architect Alexander Bernardazzi and engineer Ludwig Fortini participated in the exploration for the opening of new wells in the Buiucani Valley. But it was only thanks to the efforts of the city Mayor Karl Schmidt, that the construction of the Chisinau water-supply system with two identical water towers was completed in December of 1892, according to the project approved by the Odessa branch of the Russian Imperial Technical Society. Dimitrii Dyatkov, engineer of the Railway Communications, became co-author of the design and was later engaged as technical supervisor of its construction.

At present, only one of the two buildings of the water towers, built in eclectic style (at the corner of Alexei Mateevich and Metropolitan Gavriil Banulescu-Bodoni streets), survived, which is a valuable monument of industrial architecture and the residence of the Historical Museum of Chisinau.

Keywords: Chisinau, Fountain, water-supply system, water tower, eclecticism, Bernardazzi, Schmidt, Harris.

В декабре 2022 г. исполнилось 130 лет сооружения Кишиневской водонапорной башни, история которой представляет интерес для архитекторов, инженеров, краеведов. В Кишиневе издавна был известен обильный источник с водой достаточно хорошего качества. Кишиневцы черпали из него ведрами или покупали воду у водовозов, которые развозили ее в бочках по городу. Но так как водоснабжение не было организовано, существовал так называемый фонтан (Ил. 1).

Кроме этого главного источника воды, по всему городу и предместьям было разбросано множество колодцев, принадлежавших, главным образом, частным лицам. С 30-х гг. XIX в. Городская дума, желая свернуть деятельность огромного количества водовозов (Ил. 2), начала сооружать колодцы в разных частях города. Сохранились сведения, что в 1837 г. на Соборной площади было устроено 12 колодцев, а на всех остальных не менее одного. В 1843 г. колодцев насчитывалось 215¹.

1 Юбилейный сборник г. Кишинева 1812–1912. Ч.1. Кишинев: Типография Бессарабского губернского правления, 1914, с. 181.



Ил. 1. Вид Кишиневского фонтана в XIX в.



Ил. 2. Фото водовоза в Кишиневе в XIX в.

Еще в 1828 г. Городская дума организовала специальную комиссию для осмотра действующего фонтана и приведения его в порядок. В рапорте сообщалось, что городской источник воды находился в очень запущенном

состоянии. «Из этого источника ее черпают для потребления, здесь же стирают белье, умываются люди и пьют скот»² (Ил. 3).



Ил. 3. Кишиневский источник воды – фонтан в XIX в.

Эта комиссия считала, что необходимо оборудовать несколько бассейнов, облицованных камнем, отдельно для питья, стирки, стоков и др. В начале 1829 г. из Одессы был вызван Константинопольский фонтанный мастер, турецкоподданный Иоан Суйолджи. Ему поручили устроить несколько необходимых сооружений при источнике, на что было ассигновано около 12.077 рублей. После обращения Городской думы к Бессарабскому и Новороссийскому губернатору графу Воронцову, было получено дополнительно 3.000 рублей. Из сбора пожертвований, открытого на завершение фонтана, удалось собрать еще 1.039 рублей 90 копеек. Но только после ассигнования свыше 7.000 рублей, спустя 5 с лишним лет, а именно в 1834 г., все сооружения фонтана были полностью завершены. Однако, несмотря на это, устье источника постоянно загрязнялось, от горожан поступало много жалоб в думу, причем каждый раз полицмейстер должен был разбираться и принимать соответствующие меры. При этом значительные суммы тратились на ежегодный ремонт. «Отдельно следует отметить, что графическая часть проектной документации по объекту (чертежи: планы, фасады, разрезы) выявлена не была, хотя и предпринимались специальные долговременные поиски по выявлению именно этой важнейшей составляющей проектной документации, как соответствующим образом оформленного инженер-

2 Юбилейный сборник г. Кишинева 1812–1912. Ч. 1. Кишинев: Типография Бессарабского губернского правления, 1914, с. 181.

но-технического (и архитектурного) свидетельства»³. 19 октября 1861 г. Бессарабская строительная и дорожная комиссия обратилась к городскому архитектору Бернардацци «доставить думе точное исчисление потребующегося расхода на сделание надлежащей нивелировки dna р[еки] Быка для внесения в роспись о городских расходах будущего 1862 года»⁴. Об этом шла речь в Переписке с Бессарабским областным правлением, Бессарабской областной строительной и дорожной комиссией об отпуске средств на прорытие отводного канала для предохранения городского фонтана от затопления⁵.

В 1862 г. в Кишиневе был поднят вопрос о строительстве водопровода. Начальник области просил думу обратить внимание «на весьма неудовлетворительную постановку снабжения города водой и выразил мнение, что устройство водопровода избавит жителей от недостатка воды, значительно удешевит ее и, кроме того, обеспечит город достаточным количеством воды на случай пожаров»⁶. Инженеру-подполковнику Фортини было поручено «навести справки о ценах на инструменты, машины и все необходимые принадлежности для сооружения водопроводной станции»⁷. Строительная комиссия предложила думе созвать собрание, на которое пригласить инженера Фортини и городского архитектора Бернардацци, а также специалистов, разбирающихся в вопросе по сооружению водопровода. Вначале планировали соорудить водопровод не при фонтане, а в районе так называемой Бююканской долины, вырыв там 2 колодца. Городская дума ассигновала 1.000 рублей и поручила одному из гласных нанять рабочих, которые должны были открыть колодцы в Бююканской долине. Наблюдения и изыскания производились архитектором Бернардацци. К сожалению, важный вопрос, связанный со строительством водопровода, так не решился. Каждый раз Бернардацци и комиссия обращались в думу, интересуясь продвижением проекта по водопроводу. Но ответы были негативными, несмотря на обещанную поддержку начальником Бессарабской области и активной деятельностью созданной по этому вопросу специальной комиссии.

Согласно архивным документам, в 1869 г. архитектор Бернардацци заявил думе, что «основными причинами столь неудовлетворительного состояния фонтана служат плотины мельниц и шерстомоен на р[еке] Бык,

3 Коваль Д. Водоснабжение города Кишинева в XIX веке. Первое гидротехническое сооружение – городской фонтан. В: *Identitățile Chișinăului. Ediția a VI-a. Orașul subteran. Materialele Conferinței Internaționale, 24–25 octombrie 2019.* Coordonatorul seriei Sergiu Musteața, Chișinău, 2020, с. 33.

4 НАРМ, ф. 75, оп. 1, д. 1984, л. 2.

5 НАРМ, ф. 75, оп. 1, д. 1984.

6 *Юбилейный сборник г. Кишинева 1812–1912. Ч. 1.* Кишинев: Типография Бессарабского губернского правления, 1914, с. 182.

7 Там же.

сбрасывание жителями нечистот и навоза в реку и спускание в нее браги с винокуренных заводов. Все эти вещества сносятся потоками в русло, сбрасываются плотинами по направлению к фонтану и содействуют его загрязнению»⁸. Устранив эти причины, можно было очистить источник от постоянного заражения. Кроме того, Бернардацци считал, что следует запретить владельцам делать рукава для отвода с их огородов воды, которая также устремлялась в общее русло, попадая в бассейн. Ввиду предложенного, 7 ноября 1869 г. Городская дума учредила особую должность смотрителя фонтана, назначив на нее господина Добромирова. В этом же году были начаты новые работы «по устройству бетонного бассейна под наблюдением французского мастера Марселя Суррубиля. «Сооруженный бассейн имел 29 саж[ень]. длины, 18 арш[ин] ширины и 1 арш[ин] вышины и разделялся сообщающимися переборками на 4 отделения. Толщина бетонного слоя была в 5 верш[ков]»⁹. Но и эти постройки, как и последующие сооружения не намного улучшили ситуацию с фонтаном, «он также загрязнялся, а отверстия закупоривались постоянно прибывавшим илом и песком»¹⁰.

В 1871 г. инженер Фон-Эльц предложил устроить в Кишиневе водопровод на следующих условиях: «вода берется из фонтана, но в случае (если) потребление воды превысит расход 200.000 ведер в сутки, предприниматель на свои средства изыскивает дополнительные ключи; срок концессии 50 лет; город пользуется бесплатно водою для тушения пожаров и для 2х фонтанов; с обывателей же – за воду берется 50 коп[еек] за 100 ведер при ежедневном расходе в 60 тысяч ведер. Плата эта понижается до 25 коп[еек]. в сутки, или взамен такого понижения предлагается участие города в прибылях по эксплуатации водопровода»¹¹. Одновременно с Фон-Эльцем свои предложения по вопросу водоснабжения передали на рассмотрение в Городскую думу инженеры Шевцов, Фосс, Мец и Коган. Но большинством голосов, 24 против 18, проблема с водопроводом оставалась открытой, и, как считали многие гласные, данное решение с гарантией было бы очень разорительным для города. Тем не менее, в ноябре 1872 г. Кишиневская дума объявила: если есть желающие взять в концессию водопровод, то они должны к марту 1873 г. представить все условия. В последовавших за этим объявлением торгах приняли участие 5 предпринимателей, из которых господин Дурасов предложил один из самых привлекательных для города проектов, согласно которому он, «устраивая водопровод из фонтанной воды, оставляет, тем

8 Юбилейный сборник г. Кишинева 1812–1912. Ч.1. Кишинев: Типография Бессарабского губернского правления, 1914, с. 183.

9 Там же.

10 Там же.

11 О водопроводе в Кишиневе. Одесса: Типография А. Шульце, Ланжероновская ул., д. Карузо № 36, 1890, с. 1-2.

не менее, фонтан свободным для бесплатного пользования жителей; срок концессии был 40 летний и водоснабжение должно было производиться посредством водоразборов и дворооснабжения со взиманием 18 коп[еек] за 100 ведер с понижением этой платы до 14 коп[еек] если потребление воды превысит 250 тысяч ведер в сутки»¹². При этом предприниматель должен был внести залог и за свой счет делать нивелировку города. Но когда Дурасов обратился в одну английскую фирму, она, просчитав все, изменила условия, не понравившиеся Городской думе. В конечном итоге в 1876 г. предприниматель и сам был вынужден отказаться от своего проекта по концессии водопровода, потеряв в пользу города все свои залоговые, оставленные за эти годы. После такого фиаско в течение последующих 5 лет вопрос о сооружении водопровода не поднимался. И только в 1881 г. известные водопроводчики Алтухов и Сытенко выступили с новыми предложениями устроить водоснабжение, используя воду фонтана, причем оставляя его свободным для потребления воды городскими жителями. Это предлагалось на время 50-летней концессии и 45 тысяч ведер воды при ежедневном расходе с оплатой 30 копеек за 100 ведер с постепенным понижением оплаты до 18 копеек при увеличении расхода до 120.000 ведер в сутки. Но и эти предложения не были приняты, «так как город опять таки не решался взять на себя гарантию, находя это рискованным для города предприятием и высказываясь, кроме того, что „воду продавать грешно”»¹³. Тем не менее, несмотря на все эти неудачные попытки, благодаря усилиям городского головы Карла Шмидта, вопрос о водоснабжении Кишинева оставался главным и первоочередным. Более того, в начале 1880-х гг. пробы фонтанной воды были отправлены в Одессу профессору Вериге, который подтвердил ее жесткость, антигигиеничность и не рекомендовал ее к постоянному употреблению из-за превышения в ней разного рода вредных органических веществ. Такие отзывы о качестве воды из основного источника были представлены в конце октября 1881 г. для заключения кишиневской врачебной комиссии, которая после многочисленных дискуссий единогласно посчитала воду из фонтана непригодной для сооружения городского водопровода. По приглашению Городской думы дальнейшие исследования проводил профессор Синцов, и геологические изыскания водоносных слоев Кишинева также показали вредные свойства фонтанного источника. В том же 1881 г. была вновь образована комиссия по сооружению водопровода. «Составленные помощником городского архитектора сметы и проект подверглись критике в Одесском отделении Императорского технического общества. Дело замедлилось, продолжая находиться в постоянном поле зрения думы.

12 *О водопроводе в Кишиневе*. Одесса: Типография А. Шульце, Ланжероновская ул., д. Карузо № 36, 1890, с. 3.

13 Там же.

После многократных дискуссий о способах постройки, пришли к заключению, что водопровод – дело доходное, и его не следует отдавать в частные руки. Решение обойтись без посредников было принципиальным. По возможности Шмидт старался избегать концессий и обращался к ним в крайних случаях, когда городская касса „страдала хронической пустотой”¹⁴. В 1882 г. Кишиневская дума поручила составить проект и смету водопровода помощнику городского архитектора Стефановичу. И в марте 1883 г. эти документы уже обсуждали на думском заседании. Стоимость сооружения – 150.000 рублей, причем его предлагали устроить по системе Голля, используя напор воды в трубах, но без водонапорных башен и резервуаров; и не на полной протяженности: только 9 улиц в городе можно было обеспечить водой, причем с сооружением в разных местах 10 водоразборных будок. Одесское отделение русского технического общества раскритиковало этот проект, признав неприемлемым напорную систему и порекомендовав «устройство водопровода с запасными, расположенными на возвышенном месте, водоемами, так как такая система более обеспечивает правильность действия водоснабжения»¹⁵. На некоторое время дело по сооружению водопровода вновь приостановилось.

1 марта 1887 г. кишиневский городской голова Карл Шмидт сообщил в Одесское отделение Русского императорского технического общества о том, что в Кишиневской городской думе уже поднимался важный вопрос об устройстве водопровода и при этом дума не смогла определиться, откуда провести воду. В то время город Кишинев продолжал снабжаться водой из фонтана, источника, разработанного еще в 1820-х гг. по планам, позднее утерянным, и с тех пор кардинально не переделывался.

Вскоре местному инженеру, начальнику Кишиневской дистанции Юго-Западных Железных Дорог Ляпунову предложили составить новый проект, в основе которого лежал фонтан – как единственный главный водный источник. В марте 1890 г. он уже рассматривался в Одесском отделении технического общества. Была создана специальная комиссия, которая пришла к выводу, что «для г. Кишинева наиболее пригодной в смысле простоты и экономии по устройству, была бы система водоснабжения при посредстве водонапорных башен, расположенных в районе самого города и разделяющих его на известное число так называемых „поясов напора” <...>, то есть, другими словами, достаточно двух водонапорных башен, соединенных с нагнетательными трубами от насосов и имеющих при том отдельные расхожие трубы из верхнего резервуара – для более возвышенных частей города,

14 Garusova O. *Karl Schmidt burgermeister von Chisinau 1877–1903*. Chisinau: Cartier, 2014, p. 108.

15 *О водопроводе в Кишиневе*. Одесса: Типография А. Шульце, Ланжероновская ул., д. Карузо № 36, 1890, с. 5.

а из нижнего – для более низких его частей. При этом нижняя башня должна быть двухэтажная с той целью, чтобы из нее можно было питать части города также по поясам напора»¹⁶. Верхнюю одноярусную башню предполагалось поставить «в конце Галбинской (или Губернской) улицы, перейдя Садовую или на площади выше Реального училища, а нижняя двухэтажная башня на углу Киевской и Губернской улиц»¹⁷. По проекту инженера Ляпунова рассматривали схемы водораспределения по магистралям или трубам разных кишиневских улиц, варианты системы нагнетательных труб, механическое оборудование, сравнение различных систем водораспределения и др. Подготовив заключение по проекту Ляпунова, комиссия сделала ряд существенных замечаний в отношении изменения в деталях проектируемого сооружения, таких как: замена труб, водоподъемных машин, воздушных колоколов, системы водомеров и др., которые существенно смогли бы сэкономить расходы по устройству Кишиневского водопровода. Также было сделано заключение по технической и финансовой частям данного сооружения.

Поскольку водопровод относился к предприятию долгосрочной эксплуатации, К. Шмидт считал, что «к участию по сооружению его должно быть привлечено и потомство наше <...> Общая сумма постройки исчислялась в 396 800 руб[лей] <...> Тогда как среднегодовой городской бюджет составлял около 500 000 руб[лей]. На устройство водопровода в 1890 г. Кишиневу был разрешен выпуск 6%-ного облигационного займа на сумму 400 000 руб[лей], погашение которого предполагалось в течение двадцати трех с половиной лет с ежегодной выплатой по 32 000 руб[лей]»¹⁸. После уточнения источника финансирования Шмидт объявил на одном из заседаний думы о том, «что всю тяготу водопроводного дела» берет на себя, «осторожно и удачно» выбрав лиц, «коим отдано выполнение сооружений»¹⁹.

24 октября 1891 г. Кишиневская городская управа заключила контракт на все строительные работы по водопроводу с английским инженером Эдмундом Генриховичем Гаррисом²⁰. В Национальном архиве РМ хранится дело об устройстве водопровода в г. Кишиневе в 1891 г.²¹ 25 февраля 1891 г. комиссия по строительству Кишиневского водопровода во главе с председателем Карлом Шмидтом пришла к заключению о необходимости для сооружения водопровода пригласить на три года (1891–1894), инжене-

16 *О водопроводе в Кишиневе*. Одесса: Типография А. Шульце, Ланжероновская ул., д. Карузо № 36, 1890, с. 14–15.

17 Там же, с. 15.

18 Garusova O. *Karl Schmidt burgermeister von Chisinau 1877–1903*. Chisinau: Cartier, 2014, p. 108.

19 Там же.

20 НАРМ, ф. 9, оп. 1, д. 16, л. 1.

21 НАРМ, ф. 78, оп. 1, д. 246.

ра Дмитрия Сергеевича Дяткова, главной обязанностью которого будет: «производство в качестве городского инженера всех работ по постройке водопровода, составление необходимых расчетов и чертежей с копиями, последние за подписью инженера сдаваемы в управу, как детали к исполнению проекта, составленного Одесским Отделением Императорского Русского Технического Общества, насколько вообще это будет необходимо для исполнения работ»²². За основу был взят проект инженера Н. Ляпунова²³. Пояснительная записка о ходе строительства Кишиневского водопровода была подписана К. Шмидтом. В ней подробно описываются все этапы сооружения, начиная с представления водных ресурсов города Кишинева, расположенного на склоне правого берега речки Бык, вода которой не пригодна для питья, поэтому горожане «пользуются водой колодцев и из так называемого городского фонтана, представляющего обширный, крытый сводами, колодец»²⁴. В данной записке были представлены научные исследования профессора Вериго: «вода фонтана годна для питья, хотя вследствие значительно жесткости и желательна лучшая; помимо исследования проф. Вериго за возможность употребления этой воды в пищу говорит многолетнее пользование ею жителями без особого, заметного даже для врачей, вреда для здоровья (отзыв Кишиневских врачей), а потому источником водоснабжения в Кишиневе избран по проекту фонтан»²⁵. По мнению многих исследователей, водонапорные башни, расположенные на Купеческой (сегодня ул. В. Александри) и Садовой (сегодня ул. А. Матеевича) улицах, проектировал Александр Бернардацци. Это можно подтвердить следующими известными фактами: 1. Александр Бернардацци изначально, задолго до строительства водопровода, принимал участие в его разработке, о чем свидетельствуют вышеприведенные документы. 2. Все разрабатываемые проекты по сооружению Кишиневского водопровода подавались на рассмотрение и утверждение в Одесское Отделение Русского Императорского Технического Общества, членом которого был Александр Бернардацци. Также он значился как «член совета, председатель архитектурного отдела <...>, товарищ председателя постоянной комиссии по техническому образованию»²⁶ этого общества. 3. И, наконец, строительство водопровода активизировалось и было завершено во время его творческого тандема с Кишиневским городским головой К. Шмидтом, за что впоследствии он благодарил архитектора. 3 сентября 1891 г., в продолжение деятельности по сооружению Кишиневского водопровода, Карл Шмидт представил в Стро-

22 Там же, л. 47-48.

23 Там же, л. 313.

24 Там же.

25 НАРМ, ф. 78, оп.1, д. 246, л. 297.

26 Адрес-календарь Одесского градоначальства на 1893 год. Одесса: 1892, л. 232-233.

ительное Отделение Бессарабского Губернского Правления: 1. План части г. Кишинева во 2-м полицейском участке с показанием на нем площадки на перекрестке улиц Купеческой и Фонтанного переулка; 2. Выкопировку из части Высочайше утвержденного 9 августа 1834 г. плана г. Кишинева с показанием указанной выше площадки; 3. Профили по линиям указанной площадки и всю другую проектную документацию, состоящую из многочисленных детальных чертежей. При этом Карл Шмидт, ссылаясь на утвержденный 19 августа 1891 г. Кишиневской думой проект, а также ввиду проектируемого водопровода в Кишиневе, просил Строительное отделение об освидетельствовании документов и возвращении их в течение непродолжительного периода. Бессарабская пресса писала о вкладе К. Шмидта, который «в промежутке с 22 января по 28 января, несмотря на холодное зимнее время, ежедневно с 7 ч. утра до 6 ½ вечера присутствовал лично на „Фонтане” и сам делал вычисления, сколько бочек воды вывозится в сутки средним числом водовозами и частными лицами»²⁷. Из архивного дела о выдаче инженеру Э. Гаррису, подрядчику по постройке Кишиневского водопровода, разрешения на устройство склада для динамита²⁸, становится известно, что в июле 1892 г. этот инженер вместе с М. Озембловским общались Бессарабскому губернатору об ожидании из Донского войска «три пуда динамита и триста динамитных пистонов для взрыва строящегося сборного колодца на фонтане для Кишиневского водопровода»²⁹. 4 августа 1892 г., согласно резолюции младшего инженера Курковского, для устройства колодца инженерам Э. Гаррису М. Озембловскому был разрешен склад для динамита на участке, принадлежавшем братьям Добромировым.

11 декабря 1892 г. инженер Путей Сообщения, надворный советник Димитрий Сергеевич Дятков, который был заведующим техническим надзором по постройке Кишиневского водопровода, сообщал, что работы по постройке зданий и сети труб производились под его наблюдением, и «устройство всех сооружений сделано, в общем, прочно и согласно с проектом Одесского отделения Русского императорского общества и утверждено техническо-строительным комитетом Министерства Внутренних дел»³⁰. 12 декабря 1892 г. городской архитектор Леопольд Шейдевандт, освидетельствовав новый водопровод, писал: «...Таковой построен со всеми его водонапорными башнями, сборными колодцами и машинным зданием совершенно согласно проекту»³¹. 15 декабря 1892 г. Губернский инженер Карл Гаскет рапортовал губернским механикам Левинскому и Сербову о завер-

27 Nota bene. К вопросу о водопроводе. В: *Бессарабский вестник*, 1892, 23 декабря.

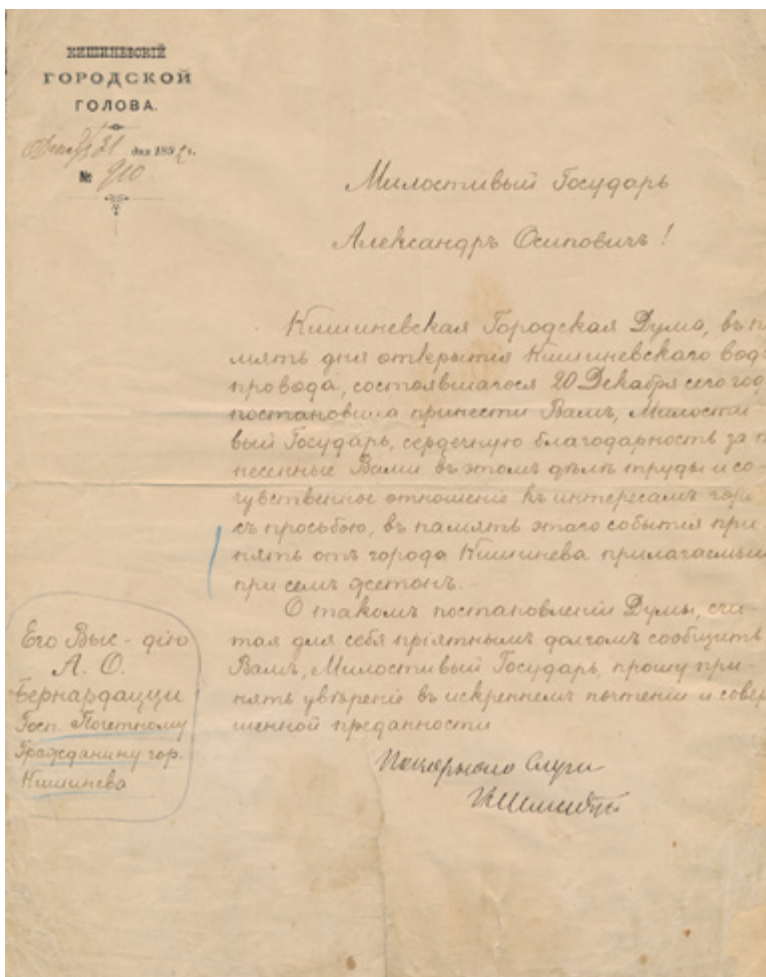
28 НАРМ, ф. 6, оп. 4, д. 158.

29 Там же, л. 1.

30 НАРМ, ф. 6, оп. 4, д. 144, л. 32-32 об.

31 Там же, л. 33.

шении постройки водопровода и желании с помощью него начать снабжение города водой, для чего должна была быть создана комиссия из техников и механиков. Первая линия водопровода была сдана в эксплуатацию 20 декабря 1892 г. Из письма Карла Шмидта (Ил. 4), который 31 декабря 1892 г., обращаясь к архитектору Бернардацци, почетному гражданину г. Кишинева, писал: «Милостивый государь Александр Осипович! Кишиневская городская дума в память дня открытия Кишиневского водопровода, состоявшегося 20 декабря сего года, постановила: принести Вам, Милостивый Государь, сердечную благодарность за понесенные Вами в этом деле труды и сочувственное отношение к интересам города с просьбою, в память этого события принять от города Кишинева прилагаемый при сем жетон. О таком постановлении Думы, считая для себя приятным долгом сообщить Вам, Милостивый Государь, прошу принять уверение в искреннем почтении и совершенной преданности».



Ил. 4. Письмо городского головы Карла Шмидта архитектору Александру Бернардацци от 31 декабря 1892 г. (Из фондов Национального музея истории РМ)

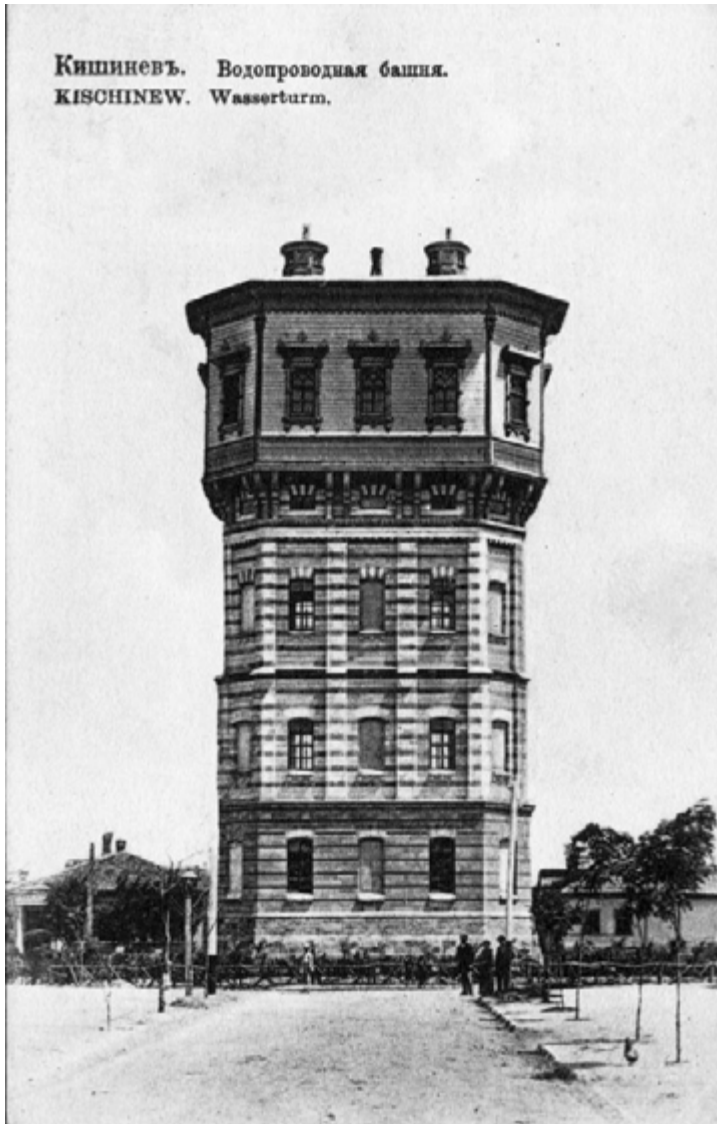
Этот документ подтверждает участие А. Бернардацци в сооружении Кишиневского водопровода. «Покорный слуга», как называл себя Карл Шмидт, искренне уважал этого архитектора и сотрудничал с ним даже после его отъезда в 1878 г. на постоянное место жительства в Одессу. Доказательством служат архитектурные памятники, построенные в творческом сотрудничестве К. Шмидта и А. Бернардацци. «Завершение этого муниципального проекта было обозначено как эпохальное для Кишинева событие и отнесено исключительно к заслуге Шмидта. Газетчики в поисках благодарственных слов переходили на поэтический слог. „Это триумф, обязанный своей жизнью нашему уважаемому городскому голове Карлу Александровичу, его энергичной деятельности, его теплому участию к нашим нуждам, его инициативе, его... Его идеям просвещенным/ Его таланту и уму/. Ну, словом город наш обязан/ Ему, ему лишь одному!“³². В честь этого знаменательного события гласные думы дали обед в клубе Благородного Собрания. А Шмидт в честь открытия водопровода, выделил трем городским столовым по 500 рублей для проведения бесплатных обедов. «Идеально выстроенный, вполне удовлетворявший на тот момент потребности города, водопровод оправдал и финансовые расчеты управы. Через три-четыре года доходы от продажи воды покрыли эксплуатационные расходы, а затем настолько выросли, что стали давать городу чистую прибыль. Во время постройки водопровода Шмидт задумал и план городской канализации. По его поручению Гаррис „частным образом обследовал окрестности и на вотчине Мунчешты, в середине полевых угодий усмотрел подходящую для этой цели площадь“. Благодаря водопроводу улучшилось санитарно-гигиеническое состояние города, появилась возможность разводить сады и парки»³³. Таким образом, лишь спустя 30 лет после возникновения первого проекта о водопроводе, решился вопрос о его сооружении в 1892 г. (Ил. 5).

Водонапорная башня, ранее обеспечившая город Кишинев водой, сегодня находится на углу улиц Алексея Матеевича и Митрополита Гавриила Бэнулеску-Бодони и является уникальным памятником промышленной архитектуры. Данное сооружение, построенное в стиле эклектики, при участии выдающегося архитектора Александра Иосифовича Бернардацци положило начало централизованному городскому водоснабжению, став первым поставщиком воды в Кишиневе. Вместе с ней были построены и первые городские водопроводы. Также по инициативе городского головы Карла Шмидта были сооружены две одинаковые башни, вторая находилась на пересечении улиц Василе Александри и Вероники Микле, но она была разрушена в 1963 г. С 1892 по 1940 г. сохранившееся здание на углу улиц

32 Тень Банко. Обывательское. В: *Бессарабский вестник*, 1892, 20 декабря.

33 Garusova O. *Karl Schmidt burgermeister von Chisinau 1877-1903*. Chisinau: Cartier, 2014, p.108-109.

Алексея Матеевича и Митрополита Гавриила Бэнулеску-Бодони служило в качестве водонапорной башни в Кишиневе. С 1940 г. строение использовалось как пожарная каланча. Сегодня в этом здании водонапорной башни, представляющем одну из самых ярких достопримечательностей и визитных карточек города Кишинева, располагается резиденция городского музея.



Ил. 5. Вид водонапорной башни в Кишиневе

Сведения об авторе:

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

E-mail: chastinalla@gmail.com

ORCID: 0000-0002-7288-1252

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

DESCRIERI ETNOLOGICE ALE LOCUINȚEI ȘI GOSPODĂRIEI TRADIȚIONALE ÎN OPERA LUI GHEORGHE V. MADAN

Dr. Sergiu SUVAC,
Institutul Patrimoniului Cultural

Ethnological descriptions of the home and the traditional household in the work of Gheorghe V. Madan

Gheorghe Madan was a Bessarabian prose writer and ethnographer who, throughout his career, wrote numerous pages, among them dedicated to experiences, folklore, traditions, *plai*. According to the author, the composition of the household of a village householder is somewhat rich. The author tells about the old, one-room, small-windowed houses in the villages. He says that people had various pits, earthen pits, storehouses where they kept wheat, barley or bread. The village householder needed the necessities of the household without borrowing them from others. Gheorghe V. Madan divides them into three categories: kitchen cutlery, for women's use and of course for men's use. At the wedding of the bride and groom, a guardian saint and defender of the house is chosen, chosen on the very day of the wedding and whose day is celebrated every year.

Keywords: traditional household, traditional house, craft, outhouses, village.

Patrimoniul obștesc al neamului nostru se evidențiază prin anumite forme creatoare întrupate în diferiți cercetători și culegători de spiritualitate națională, care devin tipuri reprezentative într-o anumită direcție¹. Vocația de a aduna cu cea mai mare dragoste și osârdie creația artistică a poporului a fost la Gheorghe V. Madan mai puternică decât cea de scriitor, creator original, deși nu se pot nega și unele aptitudini în această privință², în special seria de schițe, amintiri interesante și instructive întrunite în mai multe culegeri.

Gheorghe Madan a fost un prozator și etnograf basarabean care de-a lungul activității sale a purces la scrierea mai multor lucrări dedicate folclorului, tradițiilor, *plaiului natal* etc. La aproape 70 de ani de la moartea acestuia a apărut o ediție reprezentativă – *Gheorghe V. Madan. Scrieri în două volume*³, îngrijită de Mihai Papuc, Tamara Apostol-Macovei și Grigore Botezatu, studiul introductiv fiind semnat de autorul acestor relatări. O ediție care vine după îndelungi cercetări de bibliotecă, de arhivă, de manuscrise, toate contribuind, pentru prima dată, la conturarea portretului adevărat al scriitorului, etnografului, publicistului și traducătorului Madan⁴. Aici

1 Maria Trofimov. Gheorghe V. Madan, folclorist și etnograf. În: *Metaliteratură. Revistă științifică a Institutului de Literatură și Folclor al AȘM și a facultății de Filologie a UPS „Ion Creangă”*, Volumul 11, 2005, p. 135.

2 N. Corlăteanu. Rapsod al plaiurilor basarabene. În: *Vocea poporului*, 12 mai 1992, p. 6.

3 Gheorghe V. Madan. *Scrieri. Volumul II. Folclor. Folcloristică*. Chișinău: Știința, 2011, 404 p.

4 Jordan Dadcu. Gheorghe V. Madan într-o ediție reprezentativă. În: *Akados*, 3(22), septembrie 2011, p. 137-138.

sunt reflectate majoritatea scrierilor etnografului din Trușeni⁵. Starea permanentă de amintire, de căutare a unor detalii interesante în lucrările sale, ambalate frumos în cuvintele și expresiile epocii respective, dau un farmec aparte scrierilor autorului basarabean⁶. Atenț la detalii, fin în descrieri, psiholog subtil când portretizează, el știe să reînvie o epocă trecută. Or, tocmai acestea sunt calitățile principale ale unui veritabil memorialist⁷. În lucrările sale, chiar și involuntar, prozatorul amintește despre diverse elemente etnologice ale locuinței, ale arhitecturii, componenței și funcționalității caselor, ale gospodăriilor, dar și ale așezării satelor. Încearcă, mai întâi, să facă o incursiune pentru cititori despre așezarea satelor locului înconjurat de un bogat patrimoniu natural, care scoate în evidență bogăția acestor locuri: *Când ai ajuns pe moșia Trușenilor, la baștina numită Frasna, sau mai sus deasupra Trușenilor și Cojușnei, la Marginea, Valea Leucăi, Mămâie și Valea Pământului, panorama devine și mai măreață. Ori încotro îți rotești ochii, numai verde și iar verde; dealuri și văi, toate-s acoperite cu semănături, vii, livezi și mici pădurici răzășești, iar la picioare marea pădure a Căprienii și-ncolo spre Prut, cât vezi cu ochii, valuri-valuri de dealuri acoperite de păduri mari, în apropiere verzi, apoi albastre-fumurii, pan' ce devin întunecoase în zarea depărtată*⁸. Menționează că satele erau așezate mai mult pe moșiile răzășești, moșii care erau primite de către viteji în urma unor slujbe către domnie. Acești viteji căutau oameni care, slobozindu-i de dări și impozite, veneau să facă vatra satului. Înconjurau satul cu garduri de nuiele și lăsau patru porți dinspre cele patru părți ale lumii, iar acestea erau păzite de către un străjer.

În povestirile sale, Gh. Madan face referire la localitatea sa de baștină Trușeni, despre care vorbește cu o mândrie aparte⁹, chiar dacă este un sat obișnuit cu ulicioarele înguste și stricate. După autor, alcătuirea gospodăriei casnice a unui fruntaș din sat este oarecum bogată, conținând casa, căsoaia, grajdul, poiata, șopronul, gojineața, coștireața, beciul, bordeiul, sâsâiacul, țarcul, ieslele, treuca de porci, treuca de păsări etc¹⁰. Povestește despre vechile căsuțe tupilate cu o singură încăpere și cu ferestruicile din bârdan (corect e: din stomac de vită) din satele care erau așezate mai mult pe moșiile răzășești.

Casele albe sau albăstrii cu grădinițe între livezile din fundătura satului făceau viața frumoasă. În casă, cuptorul, deseori, era ascuns după sobă, unde dormeau copiii, o laiță pentru maturi și câteva accesorii casnice. Cu prispă în fața casei,

5 Idem. Un Creangă basarabean. Gheorghe V. Madan prozator și etnograf. În: *Imagini și permanențe în etnologia românească*. Chișinău: Editura Știința, 1992, p. 152.

6 I. Șpac. Gheorghe V. Madan văzut de contemporanii săi de la „Viața Basarabiei”. În: *Literatura și Arta*, 6 noiembrie 1997, p. 4.

7 Iurie Colesnic. Viața și drama lui Gheorghe V. Madan. În: *Magazin Bibliologic*, Nr. 3-4, 2007, p. 106-111.

8 Gheorghe V. Madan. *Scrieri. Volumul I...*, p. 16.

9 Ion Varta. Contribuții la biografia prozatorului Gheorghe V. Madan. În: *Limba Română*, anul XII, 2002, Nr. 4-6, p. 149-153.

10 Gheorghe V. Madan. *Scrieri. Volumul II...*, p. 206.

unde leneșii, cum spune autorul, se tolăneau vara la umbră, sau se grebănuau în gârliciul beciului.

Când vine vorba despre construcția casei, aceasta, de obicei, se face pe un loc plecat, pentru ca apa de ploaie să aibă scurgere. Aceasta trebuie să fie așezată mai sus de mijlocul ogrăzii, astfel încât în ogradă să fie loc de întors un car. Poziția casei să fie neapărat cu fața spre răsărit, ca soarele să răsară în casă, iar vânturile reci să lovească pereții casei care nu au ferestre. În fața casei, sau în diverse cazuri și prin jurul casei, se găsește prispa, iar de multe ori cu cerdac de scânduri. Prispele sunt muruite cu lut. Podul casei de deasupra prispei se sprijină pe patru deringi (ușori) boiți în albastru sau în roșietic. Pereții casei sunt văruiți în alb ce dă în albastru, iar pe jos, pe lângă prispe, au trase câte un brâu de boia albastră, neagră sau roșietică. Acoperișul casei este de șindrilă, de olane și de stuf solzit sau malduri. Acoperiș de paie nu se obișnuiește. Casa are două sau trei încăperi: casa cea mare, cămara și iatacul care se desparte de cămară printr-o ușă. Odăile au câte trei ferestre, frumos încrestite cu brâșoare sau stele pe dinafară. Când deschizi ușa casei, dai în tindă. Într-o parte este cămara și iatacul, iar într-alta casa cea mare. Cămara este odaia pentru traiul de toate zilele, în care se doarme, se lucrează și se mănâncă. Cămara are o laiță sau două pe lângă pereți; laițele sunt acoperite cu țoale sau covoare, în mijloc se află o masă naltă obișnuită, pentru lucru și mâncare. Într-un cui în perete stă atârnată lampa, într-un colț icoana și pe grindă iarna busuioc, gutui și vreo carte-două la cei știutori de carte. În colțul camerei stă cofa cu apa de băut, acoperită cu capac de scândură¹¹. Autorul descrie în detaliu tot aranjamentul obiectelor ce trebuiesc gospodarilor în viața cotidiană: *Din cămară dai în iatac (cameră mică de culcare), unde se află cuptorul de făcut mâncare și copt pâinea. Cuptorul are prispă deasupra căreia este un polog de lut ce se sprijină pe două picioare de lemn. Prin acest polog merge spre cahla și se suie în sus pe hogeac afară fumul și aerul stricat din casă. Iarna după ce a ars focul, cahla se astupă ca să nu se ducă căldura din casă. Într-o parte a vetrei cuptorului se află un cotlon ce-i mai zice și cotruță. Acolo se țin oalele, tigăile și străchinile. Și tot acolo se ascunde și mâța iarna, căci acolo îi mai cald. În cuiul din perete se ține sita, în colț vâtrariul și cociorva, în alt colț putina cu borș. Deasupra, în lungul și latul cuptorului, este un pat mare de lut așternut cu țol al copiilor, căci mai mult pe cuptor își petrec vremea copiii de cu toamnă până dau în vară. Iatacul este despărțit de cămară printr-un perete-sobă, care nu se urcă chiar până în pod, așa că prin locul rămas slobod pătrunde lumina din cămară și tot pe acolo zgâiesc ochii în cămară copiii de pe cuptor la cei mari¹².*

Casa mare sau casa cea mare, spune autorul, este una răcoroasă, pentru depozitul alimentelor iarna, de sărbători și pentru oaspeți. Aici se țin toate lucrurile cele bune: haine, covoare, țoluri, perne, icoane, cearceafuri și încălțăminte. Aici se găsește sfințenia fetelor din gospodărie - lada cu zestre, iar deasupra lăzii este

11 Ibidem, p. 207-208.

12 Ibidem, p. 208.

aranjat un teanc de covoare și perne. În podul casei se urcă pe o scară din tindă, căci acolo este deschizătura spre pod. Aici se păstrează diverse produse naturale: popușoi, struguri, nuci, fasole, mazăre, bob, linte, năut și uscături, precum cireșe, vișine, mere și prune uscate. În vremea răcoroasă în podul casei se ține slănina și carnea de porc, prinsă de grinzile acoperișului, astfel ca să nu ajungă pisicile sau șoarecii¹³.

Pe lângă case, care au evoluat în construcție, oamenii aveau diverse acareturi, care le aminteau mai sus, dar și altele: gropi de pământ, magazii, cotlonițe muruite astupate cu meșteșug în care țineau grâul, orzul sau pâinea.

Căsoaia este un fel de grajd, spune Madan, care are o odaie de locuit și una ca depozit pentru lucrurile gospodărești. În camera de trai a căsoaiei vara se face mâncare, iar iarna chiar se trăiește, căci e mai cald.

Grajdul, poiata și șopronul se fac la fel cu anumite modificări de construcție și destinație. Grajdul se face pentru cai, poiata pentru vite și porci, iar șopronul pentru depozit, căci asta are un perete sau două, iar din celelalte părți bate vântul pentru a circula aerul.

Beciul se zidește din piatră, sub casă, sub grajd sau sub poiată. Acesta este boltit și cu gărliciul destul de lung pentru a putea mai ușor de lucrat cu butoaiile de vin.

Sâsâiacul, pentru pus și păstrat în el porumbul, era construit în spatele casei. Aici se alegea un loc ca vântul să poată circula mai bine printre ciocălăii de porumb. Acesta se construiește din patru pari aranjați sub formă de patrat și împlețiți cu nuiele, sau din scânduri. Coșul format de aceste nuiele se umple cu porumb și se acoperă cu stuf sau șendrilă, pentru a fi ferit de ploaie.

Gogineața și coștireața sunt acareturi pentru porci și respectiv pentru păsări, construite sub forma unor colibe mici și fiecare dintre acestea are elemente componente: treacă pentru mâncare și apă, pățul pentru urcarea găinilor, țarc etc.

Ca să-și protejeze gospodăria, oamenii făceau *garduri* de nuiele și hindichiuri, astfel se simțeau mai în siguranță, iar la *poartă* legau câinele ca să apere gospodăria de hoți¹⁴.

Fiecare gospodar din sat avea nevoie de lucruri casnice trebuințoase fără a le împrumuta de la alții. Gheorghe V. Madan le împarte în trei categorii: tacâmuri de bucătărie, de folosință femeiască și de folosință bărbătească:

Lucruri și tacâmuri de bucătărie și de masă: ceaun, tigaie, tingire, tavă de aramă pentru copt, oale, străchini, farfurii, clește, vătrar, pământuf, cociorvă, cuțit, solniță, tocitoare, ulcior, gârafa de sticlă, tabla, sătă, covată, custură, chiuliță de pisat.

13 Ibidem, p. 208-209.

14 Sergiu Suvac. Descrieri etnografice ale locuinței și gospodăriei tradiționale în opera lui Gheorghe V. Madan. În: *Masa rotundă „Gheorghe V. Madan: 150 de ani de la naștere”* (rezumate). Chișinău, 2022, p. 23.

Unelte de lucru și folosință femeiască: stative, rășchitor, letcă, depănătoare, ragilă, pieptene de lână, andrică, furcă de tors, fus, albie, căuș, ladă, scrin, leagăn, covățică, sfeșnic, lampă, poponeț, doniță și putinei, ce-i mai zice și budăiaș.

Unelte de lucru și folosință bărbătească: daltă, jealău, băltag, sfredel obișnuit, sfredel mare numit lingură, sfredel spițelnic, bardă, secure, topor, toporaș, sapă, cazma, chircă, piua mare cu pilug, otic, plug, tălăghir, teasc, fedeleș, grapă, boronă, cun, dârmoi, car, căruță, sanie, hamuri, mai, toroipan, râșniță, oboroc, puțină, baril, poloboc, leică, dejă, cadă, călcător, lopată, țepoi, seceră, coasă, cosor, veretcă, cofă, cofanică, chersin, sulă, hodoroabă, țesală, căpăstru, șea, funie¹⁵.

Bărbatul este socotit stăpânul casei, iar femeia nu este egală acestuia, chiar dacă gospodărește prin casă și pe afară mai mult ca oricine din gospodărie. Fiecare gospodar se alege un sfânt păzitor și apărător al casei, ales chiar în ziua cununiei și a cărei zi o prăznuiește în fiecare an.

Pe lângă multitudinea de prezentări ale gospodăriei și casei tradiționale, acesta oferă un ansamblu de idei despre ocupațiile gospodarilor de la sate, mai ales din satele care le cunoștea personal. Aici se înscriu muncile cu albinăritul, în vii și livezi, pe ogoare și prin braniști. Utilizează în opera sa anumite detalii statistice după catagrafia de la 1820¹⁶, pentru a exprima avuția în capete de animale a gospodarilor din Trușeni și din satele vecine.

În concluzie, opera lui Gheorghe V. Madan se caracterizează prin naturalitatea¹⁷ autohtonă a graiului cu care acesta descrie elementele componente ale unei gospodării tradiționale. Suntem datori să promovăm opera marelui etnograf¹⁸ chiar dacă folclorul basarabean din acele vremuri nu era atât de corect. Studiile monografice și descrierea vetrei unor localități, cu elementele componente precum biserica, școala, poșta etc., sunt reliefate într-o claritate pentru orice cititor interesat și pasionat de trecut. Opera lui Gh. Madan devine un câpătai în cercetarea tematicii folclorului, tradițiilor și obiceiurilor rurale de la sfârșitul sec. al XIX-lea - începutul sec. XX.

Dare despre autor:

Sergiu Suvac, doctor, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, Republica Moldova

E-mail: suvacsuvac6@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8662-7450>

15 Ibidem, p. 207.

16 Constantin N. Tomescu. Catagrafia Basarabiei la 1820. 127 sate din Ținutul Orhei. Chișinău : Tipografia Eparhială „Cartea Românească”, 1931.

17 Gheorghe Cardaș. Gheorghe V. Madan. Poezii și prozatorii Basarabiei până la Unire (1812–1918), București, 1937, p.465.

18 N. Băieșu. „Gheorghe V. Madan”. În : *Revista de Etnologie*, 1995, Nr.1, p. 142.

CODURILE SEMIOTICE ȘI SIMBOLICA NUNȚII ȘI CĂSĂTORIEI ÎN TRADIȚIILE LIPOVENILOR DIN REPUBLICA MOLDOVA¹

Tatiana ZAICOVSCHI,
Institutul Patrimoniului Cultural

Semiotic codes and wedding symbols in the traditions of the Lipovans of the Republic of Moldova

Among the rituals of the life cycle, wedding rituals are distinguished by the most complex organization and the diversity of their structure. They combine elements of various kinds (objects of material culture, ritual actions, sung folklore, etc.). From the point of view of semiotics, a rite is a text that is created with the help of special sign subsystems – codes. In paradigmatic terms, it is customary to single out such codes as character, subject, action, verbal, etc. The consideration of traditional wedding rituals through the prism of such codes allows, to a certain extent, the penetration into the symbolic content of both individual components of the wedding ceremony, and its symbolism as a whole (the symbolism of “transition”, the symbolism “connections”, etc.). For example, the symbolism of “connection” is embodied with the help of a number of elements of the action code (tying the hands of the bride and of the groom with a towel, the wedding ceremony, the ransom of the bride, a common meal at the wedding feast, etc.); an element of the subject code is the two-stranded plaited wedding loaf; components of the verbal code are the weaving motifs in wedding songs.

Keywords: Lipovans, Republic of Moldova, wedding rituals, wedding and marriage symbols, semiotic codes.

Printre ritualurile ciclului de viață, ritualurile de nuntă se disting prin cea mai complexă organizare și o diversitate a structurii lor. Cercetătorii sunt de părerea că nunta rusească este un întreg „spectacol”, „teatru” al ritualurilor cu un număr mare de participanți: „Aceasta este cea mai fastuoasă și estetic cizelată ceremonie, atât la ruși, cât și printre alte popoare”². În ritualul de nuntă sunt integrate într-un mod complex diverse elemente (obiecte de cultură materială, acțiuni rituale, folclor cântat etc.).

Sub aspectul semiotic, ritul „este un text creat de subsisteme speciale de semne – coduri, fiecare dintre ele alcătuit dintr-un set omogen de semne pentru transmiterea conținutului, are propriul său plan special de expresie, sau substanță materială. Ceremonia de nuntă, fiind structura cu cele mai multe fațete, demonstrează o varietate maximă de coduri substanțiale. În rituri, obiectele sunt „semiotizate”, precum și acțiunile cu aceste obiecte, persoanele care produc aceste acțiuni, exclamații, replici sau texte întregi rostite de persoane, diverse zgomote și

1 Realizat în cadrul proiectului 20.80009.1606.02 – „Evoluția tradițiilor și procesele etnice în Republica Moldova: suport teoretic și aplicativ în promovarea valorilor etnoculturale și coeziunii sociale”.

2 Э. Розе. *Русская свадьба: традиция и современность*. Вильнюс: Литовский этнокологический университет, 2012, с. 10.

sunete, muzica, gesturile și dansul, senzațiile receptive (vizuale și altele: gustative, olfactive, tactile), evenimente ocazionale, în special întâlniri întâmplătoare și fenomene naturale (de exemplu, vremea – ploaie sau soare în timpul nunții), intervale de timp și locuri”³. Oamenii de știință consideră „semiotizarea” un procedeu de atribuire a semnificației, în care semnificantul (semne, simboluri, proprietăți etc.), venind în prim-plan, pare să umbrească semnificatul (obiecte, acțiuni etc.), ale cărui elemente pot dispărea ulterior, iar legătura dintre semnificant și semnificat este astfel ștearsă. Prin urmare, informatorii (și nu numai) au adesea dificultăți în a explica semnificația unui anumit rit; ei descriu exact ceea ce se întâmplă etc., dar nu sunt întotdeauna capabili să explice și din ce cauză.

Cercetătorul A. V. Gura, vorbind despre structura ceremoniei de nuntă, o împarte într-o structură sintagmatică și paradigmatică. Reamintim că procesul sintagmatic este o combinație a anumitor elemente, iar procesul paradigmatic este alegerea unui element dintr-un set de elemente asemănătoare.

Structura sintagmatică a ritualității de nuntă reprezintă un set de acte rituale și ceremonii asociate etapelor nunții. Fiecare dintre ele își ocupă locul logic în această structură, se află într-o anumită consecutivitate unul față de celălalt. Vom menționa doar câteva puncte în acest sens. Astfel, se poate observa un gen de corelație de opoziție între începutul și sfârșitul nunții: „Sfârșitul nunții ca fază finală (restauratoare) a «tranziției» ritualice corespunde ajunului nunții ca fază introductivă (faza de separare): ele se materializează prin rituri și acțiuni rituale «simetrice» și se opun între ele ca durerea (plânsul, doliul) (cel puțin în cântece – T. Z.) și bucuria (distracția, râsetele, bufoneria scamatorilor)”⁴. Doi poli emoționali sunt asociați cu două intervale de timp ale nunții: 1) când prietenele de la petrecerea prietenelor bocesc pentru mireasa ce le părăsește și ea însăși plânge, și nu doar în cântece, ci, conform informatorilor, ele toate plângeau pe bune; 2) când în a doua zi a nunții tinerii treceau de la casa mirelui la casa miresei – „otvodiny”.

În *plan paradigmatic*, în cadrul subiectului pe care îl luăm în considerare, se obișnuiește să se distingă următoarele coduri: ale personajelor, ale obiectelor, acțional, verbal etc. În cadrul studierii ritualurilor de nuntă ale lipovenilor din Republica Moldova, de exemplu, evidențiem următoarele componente ale acestor coduri: mireasa, mirele, părinții, nunii (de obicei această funcție este îndeplinită de nași), vorniceii și drujtele, scamatorii etc. [cod al personajelor]; accesoriile de cununie, brâul mirelui, kicika⁵ și broboada miresei, coronița de nuntă a miresei (locală), panglica (K. A. S.), colacul de nuntă (pâine și sare), stofe și prosoape pentru „legarea” invitaților (F. Z. F.), steagul de nuntă / bucăți de stofă / fundițe (K. T. I., L. L. V.), tăieței etc. [codul obiectelor]; peșitul, petrecerea burlacilor, „îm-

3 A. V. Гурa. *Брак и свадьба в славянской народной культуре: семантика и символика*. Москва: Индрик, 2011, с. 51.

4 Idem, p. 70.

5 Kicika – o căciuliță mică, poate fi simplă sau brodată.

brăcatul” camerei miresei în casa mirelui, împletirea cosiței miresei și kicika, cununia, spargerea paharelor (local) (T. E. F.), întâlnirea mirilor, dovada virginității miresei etc. [cod acțional] ș. a. Evaluarea ritualurilor tradiționale de nuntă prin prisma unor astfel de coduri permite pătrunderea, într-o anumită măsură, în conținutul simbolic atât al componentelor individuale ale ceremoniei de nuntă, cât și al simbolismului său în ansamblu (simbolismul „separării”, simbolismul „unirii”, simbolismul „împletirii” etc.).

Trebuie subliniat că adesea elementele acestor coduri distinse convențional se întrepătrund: de exemplu, un astfel de element al codului subiectului cum este clopoțelul – parte a harnașamentului cailor și sunetul acestuia ca element al codului sonor (acustic).

Codurile corelează în moduri diferite. Unele dintre ele îndeplinesc o funcție atributivă în raport cu altele, fără de care existența lor este imposibilă. De exemplu, codurile de culoare și gust nu există fără un cod de obiect, deoarece obiectele implicate în ritualitate sunt purtătoare de gust și culoare (de exemplu, în cazul confirmării virginității miresei, pe hainele soacrei și ale invitaților se prind panglici roșii, fundițe de aceeași culoare și steagul de nuntă; cu o astfel de ocazie se servește vin roșu dulce, iar sticla este legată cu o panglică roșie). Codul sonor corelează cu codurile de personaje și de obiecte, deoarece participanții la rit emit sunete (cântece de nuntă, zicale etc.) și zgomote (a doua zi după nuntă, în drum de la casa mirelui la casa miresei oaspeții fac zgomot: lovesc în castroane cu vergi sau obiecte metalice etc). Apropo, ei afirmă că astfel se distrează și se bucură că mireasa s-a dovedit a fi „cinstită”, dar sensul principal al acestui zgomot, aparent, este altul – de a speria forțele malefice. „Codurile interacționează între ele într-un ritual. Codurile verbale și muzicale se combină în interpretarea cântecelor. <...> În rituri, codul acțional corelează cu codurile personajelor și obiectelor, personajul poate fi subiect sau obiect al acțiunilor, un lucru într-un ritual este de obicei obiect”⁶. Un exemplu pe baza materialelor adunate în teren: în timpul nunții, soacra, care împletește cosița miresei și îmbracă pe ea kicika și basmaua, este ca subiect al acțiunii, iar mireasa, în acest caz, este obiectul supus acestei acțiuni.

Vom încerca să analizăm mai detaliat câteva elemente ale codurilor în cauză.

CODUL PERSONAJELOR

Mirele. Mireasa. Personajele centrale ale nunții sunt mirii, care, în timpul ceremoniei, formează un nou cuplu. Transformarea statutului social al miresei este interpretată simbolic ca moarte în calitatea anterioară și naștere într-una nouă. Procesul de „tranziție” rituală pentru mireasă este mai relevant decât pentru mire, deoarece trebuie să se mute într-o altă, nouă familie. Prin urmare, ritualul asociat cu ea este mai eterogen decât cel al mirelui, la fel cum este mai activă însăși participarea miresei la ceremonie.

6 Idem, p. 54.

În timpul peștitului, mirelui i se prezenta fie o bătrână, fie o fetiță (vezi mărturiile respondenților mai sus) și acum acest lucru este perceput de informatori ca o glumă. Însă, aceste acțiuni, aparent, sunt relicve ale obiceiurilor mai vechi, care îndeplineau o funcție apotropaică: „În obiceiurile de a ascunde însurăței, E. G. Kagarov și L. I. Șternberg, S. Rainaș și alții vedeau oglindirea unor noțiuni foarte vechi. Originile lor au fost asociate cu măsuri de protecție împotriva forțelor externe și a deochiului. Ritul era săvârșit ca un gen de protecție a tinerilor”⁷.

În ceea ce privește „impuritatea” ritualică a tinerilor căsătoriți, cercetătorii subliniază că practic nu există dovezi directe în acest sens, dar, „pe de altă parte, între diferitele popoare ale lumii, ne confruntăm pe scară largă cu fenomenul «purificării» a tinerilor căsătoriți ca urmare a «impurității» lor temporare”⁸. În general, relicvelor ritualurilor de nuntă de astăzi li se atribuie adesea un sens complet diferit față de original. În așezările pe care le-am studiat, unde locuiesc lipovenii, se obișnuiește să se toarnă apă pe drum în fața tinerilor căsătoriți, atunci când merg la ospăț în casa mirelui. Informatorii înșiși explică că acest lucru se face „să aducă noroc”.

Numeroase acțiuni și interdicții ritualice și magice asociate mirilor au ca scop introducerea lor în societate într-un nou statut, stabilirea de noi relații sociale și de rudenie, asigurarea unei căsătorii fericite și de durată, dragoste și armonie, bunăstare, sănătate etc.

Nunii. De asemenea, se mai numesc „nași de cununie”. Printre lipoveni, rolul nunilor este interpretat de nași de botez ai însurăților. De obicei, fiecare lipovean este botezat de două persoane – un bărbat și o femeie, dar care nu sunt cuplu căsătorit. Totuși, toți nașii de botez (doar sunt patru: doi au botezat mirele și doi – mireasa) pot fi nuni. Trebuie îndeplinită următoarea condiție: din partea mirelui, nunul este nașul de botez, iar din partea miresei, nuna este nașa de botez.

La nuntă, nunilor li se acordă mai multă atenție decât rudelor. Ei sunt cei care stau la nunta alături de tineri, iar părinții lor au grijă de oaspeți și nici măcar nu se așează la masă. De asemenea, mult depinde de nuni atunci când se oferă cadouri tinerilor. Dar cel mai important este că nunii, și nu părinții biologici, sunt considerați ca mentori pentru tinerii ce încep o nouă etapă a vieții lor.

CODUL OBIECTELOR

„...Lucrurile care formează stratul spiritual al culturii (obiecte asociate cu ritualuri, <...>, simboluri <...> etc.) se referă la sfera spirituală a vieții umane”⁹.

Broboada brodată. Mireasa oferea broboada ca angajament față de mire, ca semn de consimțământ de a se căsători cu el. Dacă mireasa se răzgândea dintr-un

7 В. И. Еремина. *Ритуал и фольклор*. Ленинград: Наука, 1991, с. 89.

8 Idem, p. 90.

9 В. Н. Топоров. *Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического*. М.: Издательская группа «Прогресс» – «Культура», 1995, с. 10.

oarecare motiv, broboada nu se returna, iar la nunta ei, iubitul respins și-o lega la gât, folosind-o pe post de eșarfă.

Panglica. Cosița fecioarei. Panglica este strâns legată de cosița miresei. La petrecerea înainte de nuntă (devișnik) mireasa le dădea fetelor panglici, iar în unele regiuni – bucăți dintr-o panglică tăiată din cosița ei de fecioară. Cosița, la rându-i, este un simbol al voinței fetei. Pe lângă răscumpărarea miresei, exista un obicei precum răscumpărarea cosiței, fapt care vorbește despre semnificația simbolică care i-a fost atribuită. O cosiță, așa cum am menționat deja, era simbolul virginității, iar două cosițe simbolizau o femeie căsătorită. Se știe că oamenii atribuie părului o putere deosebită; ritualul pieptănării părului are scopul de a crește vitalitatea: „Pieptănarea părului <...> acționează ca o acțiune ritualică care vizează creșterea vitalității tinerilor: părul, conform credințelor populare, este originea vitalității”¹⁰.

Broboada. La lipoveni, acest obiect are o semantică multivalorică. Lipovenii preferă să facă nunțile toamna. Cea mai „de nuntă” lună era octombrie, de aceea se numea și „свадебник”. Luna aceasta se făcea peșitul, iar „peșitul” începând cu „Покров” (sărbătoarea Acoperământul Maicii Domnului) urma „peșitul”. Fetele aveau o zicală: „Părinte Pokrov, tu acoperi pământul cu zăpadă, iar apa cu gheață, acoperi-mă și pe mine tânără!”. Ce vroia să spună? Rudele mirelui o acopereau pe mireasă cu o broboadă adusă cu ei după peșit și „zestre”, când deja o considerau de-a lor: „Ne-am înțeles, am acoperit-o cu o basma, ceea ce înseamnă că era deja a noastră. Am stat la masă, am cinstit un păhărel, am vorbit, am discutat toate problemele și ne-am rugat lui Dumnezeu. Adică, rugăciunea lui Dumnezeu este aproape ca și cununia. Gata, dacă s-au rugat lui Dumnezeu, înseamnă că nu mai este cale întoarsă. Toate acestea sunt în fața lui Dumnezeu, adică ei, parcă, l-ar fi luat pe Dumnezeu drept martor. După aceea, se puneau de acord în privința la «заручины» (logodnă)” (P. S. V.). Mai târziu, broboada apare în timpul cununii / la nuntă (în diferite sate în moduri diferite): se pune peste kicika. Broboada, ca și kicika (vezi mai jos), are rolul unui talisman.

Kicika. După ce împleteau două gățe (de obicei, la un anumit moment al nunții) și le așezau pe creștet în cruce (se făceau două cruci din cosițe), miresei i se pune pe cap kicika (semn al femeii căsătorite), iar deasupra acesteia – o basma, ascunzându-i complet părul. De acum înainte nu avea să fie văzut de niciun bărbat, în afară de soțul ei. Să apară în public cu capul descoperit era o mare rușine, dar și expusă pericolului de a fi deocheat.

Pocalul / paharul (la nuntă). Cândva, la lipoveni tradiția spargerii paharului era foarte răspândită și ajunsese să fie oglindită în literatura de ficțiune. Acum se mai întâlnește pe alocuri.

10 O. A. Тучина. *Семантика ритуально-магических действий свадебного обряда* (по материалам Пинежского района Архангельской области). Disponibil: <http://www.ruthenia.ru/folklore/> ls04_tuchina1 (vizitat 17.04.2022).

Astfel, o lipoveancă din Dobrogea Veche, schițând pe scurt etapele cununiei, relatează un fapt interesant, după părerea noastră, despre spargerea paharului: „Preotul citește ce are de citit, miresei i se pune pe cap kicika, coronița, și încep a umbla în jurul mesei (посолонь (în sensul acelor de ceasornic) – T. Z.), în jurul Evangheliei, în pereche, ca soț și soție, beau un pahar de vin...” (T. E. F.). Ea povestea cum exact are loc această ceremonie: în partea finală a nunții, mirii, la rândul lor, începând cu mirele, beau câte o înghițitură din același pahar de trei ori. Acest pahar trebuia golit, după care era sfărâmat cu un ciocan. Dar o făceau într-un mod special: îl înfășurau într-un șervețel și îl puneau într-un lighean metalic (pentru siguranță, ca fragmentele să nu se împrăstie, după cum a explicat informatorul). În ce scop se făcea acest lucru, i-a fost greu să explice, dar a remarcat că această ceremonie se păstrează până în prezent: „Nu știu cum era demult, pe vremuri, dar când m-am căsătorit, așa a fost. Apoi când fiii mei s-au căsătorit, și când am fost la pețit sau când i-am cununat pe alții, mereu se strica un pahar. Dar pentru ce – nu am întrebat pe nimeni. Da, cred că nimeni nu știe sigur” (T. E. F.). Nu am putut obține informații similare în alte sate, totuși, se pare că acest rit a existat și „pe vremuri”. Apare în literatura secolului al XIX-lea, în lucrarea lui P. I. Melnikov-Pecersky „В лесах” („În păduri”), care povestește despre viața lipovenilor în schiturile din regiunea Zavoļjie la mijlocul acestui secol. În special, se vorbește despre spargerea paharului la nunți, doar se arată că aceasta se făcea în diferite moduri: „...Mirii beau dintr-un pahar, Vasilii Borisici îl spărgea cu mult zgomot de podea și îl călca în picioare”¹¹. Interesant este că și în Dobrogea Veche ritul cu pricina este săvârșit la nuntă. Tradiția de a sparge veselă la nuntă are rădăcini adânci printre diferite popoare¹². Totuși, în cazul pe care îl luăm în considerare, trebuie avute în vedere o serie de momente importante: acest vas era spart după ce tinerii beau pe rând din el, golindu-l și, cel mai important, că acest lucru se face în biserică, la cununie, și nu în timpul nunții. Mai mult, Melnikov-Pecersky descrie că mirele îl sparge cu călcâiul, iar în descrierile informatorilor noștri paharul se învelea într-un șervețel și era spart cu ciocanul într-un vas.

11 П. И. Мельников-Печерский. В лесах. Disponibil: <https://librebook.me> (vizitat 27.08.2022).

12 Spargerea veselei la nunți a fost și este comună în rândul mai multor popoare. Există diferite versiuni ale înțelegerii simbolismului său. De exemplu: la ruși, „spargerea oalelor avea o anumită simbolistică. <...> După numărul de cioburi se ghicea câți copii va avea mireasa. Vechiul simbolism al spargerii vaselor a fost uitat de-a lungul timpului, a rămas doar semnul că acesta a fost «spre bine»” (Vezi: Г. С. Маслова. Народная одежда в восточнославянских традиционных обычаях и обрядах XIX – начала XX в. Москва: Наука, 1984, с. 44); „Spargerea veselei a fost interpretată ca o urare de bogăție, fericire, fertilitate și a fost asociată cu deflorarea” (Tucina); „La ucraineni, mirele arunca oala înapoi, peste cap și, dacă nu se spărgea, era semn că nu va avea copii. Vorniceii încercau s-o spargă cu bâta” (Г. С. Маслова. *Op. cit.*, с. 84). Evreii sparg o farfurie la logodnă. Se spune că este „un simbol al distrugerii templelor din Ierusalim și reamintește că chiar și în toiu sărbătorii evreii simt tristețe din cauza pierderii” (Vezi: http://povod.tut.by/content/?node_id=101&page_id=709#top) (vizitat 22.03.2022). Trebuie luate în considerare și alte versiuni.

Această tradiție ridică multe întrebări, se prefigurează paralele cu tradițiile altor popoare, diverse asocieri (se bea până la fund etc.), se trasează un contur semantic: se beau câte 3 înghițituri – un număr sacru, soțul bea primul, afirmându-și supremația, și îl sparge). Informatorii nu au putut explica semnificația și simbolismul acestei tradiții. Dintre versiuni, două au prevalat: 1) vasul spart simbolizează deflorarea (ceea ce în acest caz pare mai puțin probabil) și 2) spargerea vasului simbolizează ireversibilitatea pasului făcut - a căsătoriei: la fel cum este imposibil de restabilit integritatea vasului din fragmente, este imposibil de inversat această situație.

Totuși, mai târziu, s-a dovedit că pe vremuri rânduilele cununiei se petreceau în cadrul liturghiei, iar tinerii trebuiau să se împărtășească. Vasul special pentru împărtășanie a fost înlocuit cu vasul dat. Astfel, toate îndoielile noastre au fost spulberate cu ușurință de explicațiile unui preot lipovean: „Trebuie să se înțeleagă de la bun început cum a apărut ceremonia cununiei, această rânduială în sine. Anterior, acest rit făcea parte din slujbă, din liturghie. Adică se făcea chiar în timpul slujbei, unde tinerii, mirii, se împărtășeau neapărat. Se împărtășeau dintr-un vas. Mai târziu, când acest lucru s-a schimbat, s-a transformat, când cununia a devenit rânduială aparte, totuși, unele elemente ale cununiei seamănă cu cele ale serviciului divin. Și întrucât omul de astăzi nu este atât de evlavios încât să se împărtășească, împărtășania, cum i se spune, a fost înlocuită cu acest vin, peste care preotul citește o anumită rugăciune, mirii se împărtășesc (cum se spune) din el, din acest pahar, care înlocuiește acel vas. Însă el nu mai poate fi folosit. Prin urmare, se sparge direct în biserică, după ce tinerii s-au împărtășit” (V. A. V.). În ceea ce privește celelalte versiuni prezentate, acesta a concluzionat: „Da, oamenii iubesc exoticul. Și acestea sunt ecouri îndepărtate ale celor cum erau înainte: în timpul slujbei se împărtășeau. Și deoarece preotul citea rugăciune peste acest vin și era imposibil de folosit acest vas oriunde în viitor, îl spărgeau” (V. A. V.).

Brâul. La lipoveni, brâul este o parte obligatorie a îmbrăcăminte tradiționale pentru rugăciune: „Este păcat să umbli fără brâu”. În plus, există două tipuri de brâie: „dedesubt” și „deasupra”. Cel „dedesubt”, „тельник” (îmbrăcat direct pe piele), este mai simplu, nu are decorațiuni. Un astfel de brâu se poartă la botez chiar pe corp. Ar trebui purtat toată viața, fără a fi dat jos, nici măcar în baie. Brâul „deasupra” este folosit pentru a încinge hainele, de obicei este decorat cu diverse ornamente. Există o rațiune pentru purtarea unui brâu din punct de vedere religios. Biblia subliniază în mod repetat nevoia de a „încinge coapsele”: brâul nu este doar o parte a îmbrăcăminte, ci o dovadă a pregătirii de a-L sluji pe Dumnezeu. Explicația populară este că brâul pare să împartă corpul uman în două părți – curată și impură.

O importanță deosebită este acordată brâului ca talisman în timpul ceremoniei de nuntă, deoarece mirii devin deosebit de vulnerabili în momentele de tranziție. Acest lucru a fost subliniat și de informatori: „Și înainte de toate, un sarafan, o broboadă erau obligatorii. Așa cum ar trebui să fie. Mirele – într-o cămașă largă, încinsă cu brâu. Se credea că acestea sunt haine de sărbătoare...” (K. A. G.). „Un bărbat trebuie să poarte brâu” (M. G. M.). „Pentru femei, două basmale, o fustă

lungă, ca să fie totul închis. Trebuia să poarte un brâu, o cruciuliță” (K. M. M.). Nu în toate localitățile ni s-a confirmat că femeile trebuie să poarte și brâu. Se poate presupune că în aceste localități funcția apotropaică de ocrotire este îndeplinită de articole pentru acoperirea capului – kicika și basmaua, iar la bărbați – brăul. Era considerat indecent și periculos să apară fără ele în public. Așa cum o femeie nu ar fi trebuit să iasă cu capul descoperit, la fel și bărbatul nu ar trebui să uite să se încingă cu brâu. Interesant este că printre lipovenii României, în satele Sarichioi, Slava Cercheză și altele, s-au păstrat brăie sub formă de grilă (brâu-„plasă”), folosite în special de miri, dar purtat și la drum, „ca necuratul să nu se apropie”¹³. Aceste accesorii sunt purtate de lipovenii din România, deși există părerea că „lipovenii nu purtau brăie cu noduri. Agățarea diferitelor amulete și legarea nodurilor în scopuri magice este condamnată ca vestigiu al păgânismului. Sfântul Chiril, Episcop de Turov (sec. XII) echivala «purtarea nodurilor» cu «vrăjeli și cântecele demonice»”¹⁴.

Mai trebuie menționat că simbolismul și semantica unor elemente ale codului subiectului (prosop, pâine și sare, cereale etc.) sunt dezvăluite în celelalte lucrări ale noastre, atunci când descriem diferitele etape ale ritualurilor de nuntă¹⁵.

Percepția unor elemente din codul subiectului s-a schimbat de-a lungul timpului, deoarece scopul lor a început să fie înțeles diferit (se poate spune că ideea rolului lor inițial s-a pierdut). Să luăm ca exemplu următoarele:

Clopoțelul. În prezent, predestinarea zurgălăilor a fost uitată. Astfel, unul dintre informatori (din Edineț) îi atribuie rolul acustic – rolul de sesizare: „Caii aveau zurgălăi, desigur. Când mergeau, sunau zurgălăii, iar cine îi auzea, spunea: «O, vin mirii!»” (E. F. M.). Cu toate acestea, înainte de sunetul clopoțelului, care era atârnat la harnașamentul cailor, era menit să sperie forțele malefice. La multe popoare există temerea că mirii sunt deosebit de vulnerabili datorită poziției lor, aflându-se în stadiul de tranziție. De exemplu, Gheorghe Pavelescu în 1943 (în articolul „Credințe și obiceiuri în legătură cu viața omului” din ciclul „Aspecte din spiritualitatea românilor Transnistriei”) scria despre ce idei existau „în legătură cu aceasta la români”, citând mărturiile colectate de el: „În legătură cu mersul la cununie sunt cunoscute următoarele credințe: «Când merg la cununie mirele și mireasa trebuie să meargă ținându-se de mână». «Când mergi la cununie nu trebuie să lași pe nime să treacă printre tine (printre miri), că atunci mori»”¹⁶.

13 П. А. Серин. Пояс в культуре русских липован Добруджи: трансформация традиции в XX–XXI вв. În: *Традиционная культура*. Научный альманах. 2012. Т. 13, № 4, p. 96. Disponibil: <http://www.trad-culture.ru> (vizitat – 17.09.2022).

14 Н. Лукьянова. Пояс – обязательный элемент молитвенной одежды. Disponibil: https://ruvera.ru › royas_obyazatelnyiy_element (vizitat – 23.09.2022).

15 Vezi: T. Zaicovschi. Tradițiile prenuptiale, de logodnă și cununie la lipovenii din Republica Moldova. În: *Revista de Etnologie și Culturologie*, vol. XXXI, 2022, p. 92-99.

16 Gh. Pavelescu. Aspecte din spiritualitatea românilor Transnistriei. În: *Sociologie românească*. An. V. 1943, nr. 1-6, p. 22-34. – Buletinul științific al Muzeului Național de Etnografie și Istorie Naturală a Moldovei, vol. 11 (24). Chișinău, 2009, p. 28. Disponibil: <https://www.muzeu.md> (vizitat – 16.03.2022).

CODUL VERBAL

Acest cod se mai numește și „codul cuvintelor”. Natura sa conține și componenta poetică. „Cântecele de nuntă, bocetele, descântecele, incantațiile, ghicitorile sunt incluse în contextul ritual, se corelează cu situația specifică a ritualului și adesea descriu direct mersul real al acțiunii rituale, dar în același timp transmit intriga și conținutul ritualului în formă figurativă și poetică, metaforic și simbolic”¹⁷. Simbolurile de nuntă se disting clar, reflectând unitatea tinerilor: un rățoi albăstrui și o rață, un gânsac cenușiu și o lebădă albă, doi porumbei, viță-de-vie, struguri și fructe de pădure, stejar și mesteacăn, samurul și jderul, două merișoare și multe altele. Ideea pierderii „frumuseții” fecioarei, înstrăinarea de prietenia și distracțiile fecioarelor este exprimată în următoarele simboluri extinse: a sparge un pahar, a varsă vin; a curma, a tăia un mesteacăn / măr; calul mirelui a bătătorit grădina, a pătruns în grădină; tânărul a ciufulit, a desfăcut găța fetei; a împrăștiat perlele etc. Simbolurile căsătoriei în sine sunt următoarele: a pieptăna buclele tânărului; a conduce fata pe celălalt mal al râului, mergând pe pod, scânduri; tinerii beau dintr-o cană; oferirea cadourilor etc. Simbolismul cântecelor, care se corelează cu diferitele etape ale ritualului de nuntă, constituie un domeniu special de studiu și este parțial acoperit de cercetările noastre anterioare¹⁸.

CODUL ACȚIONAL

Simbolismul conexiunii se materializează printr-un număr de elemente ale codului acțional (la cununie mâinile mirilor erau legate cu un prosop brodat manual, ulterior este păstrat acasă și devine amuletă de familie), mireasa și mirele stau pe același prosop / cuvertură de pat împăturită în timpul ceremoniei cununiei (informator – o profesoară de la Egorovca a încercat să explice esența acestei tradiții: „Este ca un talisman, un simbol că la nuntă sunt împreună pe această cuvertură sau prosop, ceea ce înseamnă că ar trebui să fie mereu împreună” (K. A. G.)). Acest cod include și răscumpărarea miresei (pentru ca să se alăture mirelui), ospățul comun la sărbătoarea nunții etc.). La Edineț, în timpul nunții, tinerilor li se punea o pernă pe șezut (E. F. M.) nu doar pentru a atrage bunăstarea, ci și pentru a arăta că sunt un singur întreg. Simbolul unității destinului mirelui, miresei și nunții este unirea mâinilor lor cu ajutorul basmalelor. Acestea, de obicei, sunt deschise la culoare și sunt împăturite în triunghiuri (ca o basma). Tinerii și nuntașii țin aceste basmale de capete formând un lanț care îi unește.

Simbolismul conexiunii prin împletire este întruchipat cu ajutorul unui astfel

17 A. V. Гура. *Брак и свадьба в славянской народной культуре: семантика и символика*. Москва: Индрик, 2011, p. 53.

18 T. Зайковская. Отражение фитосимволики в фольклорном сознании носителей русского фольклора Республики Молдова. În: *Традиции и новаторство в филологических исследованиях*. Бельцкий государственный университет им. А. Руссо. Материалы Международной научной конф., г. Бельцы, 27 октября 2015 г. Т. I. Бельцы, 2016, p. 131-135; Zaicovschi T. Imaginea lumii și lumea imaginilor: simbolica folclorului rus din Republica Moldova. În: *Revista de Etnologie și Culturologie*, vol. XVIII, 2015, p. 14-20, ș. a.

de element al codului obiectelor cum este o împletitură din două fâșii de aluat pe colacul de nuntă. Mai amintim aici și pregătirea zestrei (mireasa țesea, cosea, tricota, croșeta dantelă etc.). Acest simbolism își găsește expresie în componente ale codului verbal, cum ar fi motivul țesutului în cântecele de nuntă, în care, în special, au loc acțiuni precum răsucirea, tricotarea, împletirea, țesutul (adică a lega, a uni lucruri). În acest sens, remarcăm imagini și metafore precum hameiul și călinul, care se împletesc între ele, sau vom cita un exemplu dintr-un cântec de nuntă: „Rățoiul cenușiu plutește / cosițe împletește). Aceasta se referă la „siajul” rămas după o pasăre de apă – o urmă temporară, constând din două jeturi de apă care se întrepătrund. Exemplele de acest fel sunt numeroase.

* * *

Nunțile lipovenilor din satele din Republica Moldova, în ciuda șederii îndelungate în mediul etnocultural moldovenesc, până nu demult (informatorii sunt de părere, până în ultima treime a secolului trecut) au păstrat aproape în totalitate structura vechilor ritualuri tradiționale. De subliniat, în prezent, nu întotdeauna și nu toți informatorii au putut da o explicație cu privire la prezența anumitor elemente în ritualurile de nuntă și cu atât mai mult să dezvăluie simbolismul acestora. Mulți, se pare, au început să se gândească la toate acestea abia după ce au fost puse întrebări relevante, deși și astăzi o parte considerabilă din tradițiile din mediul lipovenilor din Republica Moldova se mai păstrează. Vom menționa, că în satele și orașele din Republica Moldova unde locuiesc lipoveni există totuși tendința spre o revigorare a ritualurilor de familie, inclusiv a elementelor pierdute ale tradițiilor de nuntă.

Lista informatorilor

- V. A. V., a. n. 1984, or. Chișinău
- E. F. M., a. n. 1940, or. Edineț
- K. A. G., a. n. 1959, or. Edineț
- K. A. S., a. n. 1946, s. Cunicea, raionul Florești
- K. M. M., a. n. 1958, or. Edineț
- K. T. I., a. n. 1947, s. Egorovca, raionul Fălești
- M. G. M., a. n. 1958, or. Chișinău
- P. S. V., a. n. 1951, s. Cunicea, raionul Florești
- T. E. F., a. n. 1960, s. Dobrogea Veche, raionul Singerei
- F. Z. F., a. n. 1968, s. Cunicea, raionul Florești

Date despre autor:

Tatiana Zaicovschi, doctor în filologie, conferențiar cercetător, cercetător științific coordonator, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, Republica Moldova

E-mail: tanzai57@mail.ru

ORCID: 0000-0001-5438-9945

ПРЕДСТАВЛЕНИЯ О ВЫСШИХ СИЛАХ В СКАЗКАХ БОЛГАР МОЛДОВЫ И УКРАИНЫ КАК ОТРАЖЕНИЕ НАРОДНОГО ПРАВОСЛАВИЯ

Надежда КАРА,
Институт культурного наследия

Images of higher powers in tales of Bulgarians of Moldova and Ukraine as reflection of people's Orthodoxy

The tales of the Bulgarians of Moldova and Ukraine reflect an important part of the folklore picture of the world, such as folk beliefs that combine Orthodox and pagan (mythological) elements. Orthodoxy in fairy tales is expressed in ideas about God and Christian saints, as well as in Christian symbols. All these images contain pagan elements, as well as Bulgarian ethnic and cultural features. Some fragments are of especial interest: the narrative about the victory of St. George over the Snake (Dragon; the mythical monster *lamia*), which contains an unconventional description of the event; the image of Archangel Michael as a participant in the daily life of a Bulgarian villager; elements of gospel plots that are implicitly presented in the fairy tale narrative and convey the norms of social community; ideas about good and evil. A special symbolic function is performed by traditional Christian images, which are at the same time iconic in the ethnic culture of Bulgarians: lamb, shepherd, snake (*lamia*), and bird.

Keywords: tales of Bulgarians of Moldova and Ukraine, the idea of higher powers, folk Orthodoxy, ethnocultural features

Религиозная культура народа находит свое отражение в разных формах человеческой деятельности, в том числе и в словесном творчестве, в фольклоре – значимой части духовной жизни человека. Религия, по мнению исследователей, непосредственно связана с опытом массового сознания, с многовековым нравственно-психологическим наследием. Религиозные верования народа обеспечивают общность фундаментальных ценностей и тем самым единство и взаимосвязь между людьми¹. Традиционно в славянском фольклоре, в том числе и в болгарском, народные верования отражаются через представления о высших силах, связанных с христианством и язычеством.

Сказки, как утверждают исследователи фольклора, являются одной из наиболее устойчивых форм передачи культурного кода и служат богатым материалом для лингво- и этнокультурологических исследований². Сказ-

1 Воронцова С. С. Концептосфера «Религиозная культура» в русском, английском и немецком песенном фольклоре (кросскультурный анализ). Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Курск, 2005. – <https://www.dissercat.com/content/kontseptosfera-religioznaya-kultura-v-russkom-angliiskom-i-nemetskom-pesennom-folklore-kross>.

2 Павлютенкова И. В. Сказка: философско-культурологический анализ. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата философских наук. Ростов-на-Дону, 2003. – https://new-disser.ru/_avtoreferats/01002620756.pdf

ки позволяют выявить существенную часть фольклорной картины мира болгарского этноса Молдовы и Украины, представленную в традиционных верованиях народа. По мнению ряда исследователей, фольклорная картина мира в сказках – это синтез мифоязыческого и народно-православного мировоззрений, которые восходят к комплексу древнейших представлений и верований, свойственных славянскому язычеству и христианству. Известно, что сказка передает от поколения к поколению определенные нормы социального общежития, представления о добре и зле. «В сказочном сюжете отчетливо прослеживаются христианская мораль и заповеди „Не убий”, „Не укради” и др., проводится мысль о том, что слабого нельзя обижать, что униженные возвысятся, и т. д. Таким образом, христианство оказало на фольклорный текст влияние, которое трудно переоценить»³. В сказке эти нормы чаще всего закрепляются и передаются как оценка человека и его действий с точки зрения взаимоотношений с двумя силами потустороннего мира – с Богом и нечистой силой, то есть доминирует христианская оценка человека, его окружения и того, в чем и как он участвует.

В сказочном фольклоре болгар Молдовы и Украины сохранилось и отразилось народное православие, которое отличается от канонического. Это проявляется в представлениях о Боге, о роли таинств и обрядов в жизни человека, о его взаимоотношениях со священнослужителями.

«В современных работах многих этнографов и фольклористов нередко встречаются ссылки на народное православие – как специфический предмет антропологического религиоведения. Однако, как правило, суждения о нем остаются достаточно расплывчатыми, и сама проблема научного подхода к этому явлению сохраняет свою актуальность. Пожалуй, наиболее отчетливым оказывается представление о том, что фольклористика и этнография исследуют <...> актуализацию религиозного опыта в культуре»⁴.

Нами исследованы элементы религиозного мировидения в текстах сказок разного тематического содержания (волшебные, о животных, новеллистические, анекдоты и др.), записанных у болгар Украины⁵ и Молдовы⁶. Об этих двух сборниках мы писали в наших статьях⁷. В исследуемых

3 Алещенко Е. И. Сказочный текст как отражение христианской языковой картины мира. В: Известия ВГПУ. Новое в науке о языке. Волгоград, 2006, с. 52. – <https://cyberleninka.ru/article/n/skazochnyy-tekst-kak-otrazhenie-hristianskoy-yazykovoy-kartiny-mira>)

4 Панченко А. А. Исследования в области народного православия. Деревенские святыни Северо-Запада России. Санкт-Петербург: Алетей, 1998, с. 7.

5 Късметливата Неда. Български народни приказки от Бесарабия и Таврия. Съст.: Елза и Иван Стоянови. София, 1994. 127 с.

6 Кортенски фолклорни приказки, пословици и поговорки от България и Молдова. 190 години от преселването на кортенци в Бесарабия. Тараклия, 2019. 06 с.

7 Кара Н. К вопросу об изданиях и степени изученности сказочного фольклора болгар Молдовы и Украины. In: Materialele Simpozionului Național de Etnologie: tradiții și procese etnice. Ediția I. Chișinău, 2020, с. 37-44.

сказках нами выделены лексические единицы, называющие высшие силы, связанные с православием (*Бог = Господ, Св. Георги, рангел (архангел) Михаил, светец, нечиста сила*), а также обозначающие потусторонние силы, относящиеся к языческим верованиям (*вещица, орисници, самодива, ламя, змей*). Образы и предметы, относящиеся к христианству и язычеству, переплетены в повествовании, сосуществуют и взаимодействуют с человеком, выполняя свою кодирующую аксиологическую и этическую функцию. И высшие силы, и предметно-ритуальный мир этнически и культурологически маркированы.

В данной статье мы остановимся на том, каковы этнические особенности представлений в сказочном фольклоре болгар Молдовы и Украины о высших силах, связанных с народным православием: *Бог = Господ, Свети Георги, рангел (архангел) Михаил, светец, нечиста сила*. В сказках болгар встречаем две номинации высшей христианской силы – Бог и Господ.

В энциклопедии «Българска митология» дана следующая информация:

Бог = Господ, дядо Господ, дядо Божи, БОГ, Природник – безначальный и вечный создатель видимого и невидимого мира. Согласно христианству, Господь имеет три лица – Отец, Сын и Святой Дух. *В народномифологических представлениях Господь – это белобородый старец с мудрым лицом и благим нравом. Живет на НЕБЕ вместе с АНГЕЛАМИ... Представляется как чужеземец, как оборванный запоздалый путник, который стучится в дверь и просит о пристанище. Он видит и знает все. Ему подвластны ОРИСНИЦЫ, которые определяют судьбу каждого человека. <...> У Господа есть зеркало, в котором он видит все, что делается на земле. От Его взгляда не может убежать никакой человеческий грех...»⁸*

В сборнике сказок, записанных в Молдове, говорится и о Господе, и о Боге. Известно, что обычно Господом в православии называют Иисуса Христа, Бог-Отец являет себя в сыне.

В сказке «Името му Фидан» («Его имя Фидан»)⁹ царь и царица лишились троих взрослых сыновей и дочери, которых отнял у них змей. День и ночь они молились Господу о даровании ребенка, и Он отвечает, посылает им сына с необыкновенными качествами – умом, хитростью и силой. В этом обращении немолодых мужа и жены к Господу о даровании им ребенка присутствует напоминание о подобном обращении к высшей силе родителей в евангельских текстах. Это Иоаким и Анна – родители Марии; Елизавета и Захария – родители Иоанна Крестителя (Луки 1: 5-25).

Сказка «Дядото съветвал». Господ у бедна вдовица («Старик советовал». Господь у бедной вдовы) – о злой и негостеприимной женщине¹⁰. В

8 Българска митология. Энциклопедичен речник. София, 2006, с. 82.

9 Кортенски фолклорни приказки, пословици и поговорки., с. 89.

10 Там же, с. 101.

самом тексте сказки старик (дядото) не назван как Господь, но рассказчик к названию сказки дает дополнительное пояснение.

Под видом старика (един дядо) *Господь* ходит по селам и просится переночевать к разным женщинам (к злой вдове, затем к матери двух детей). Господь воздает каждой справедливо по ее доброте или злобе. Сюжет содержит в себе аллюзию на поучения Господа Иисуса Христа в Евангелии от Матфея: «Тогда и они скажут Ему в ответ: „Господи! Когда мы видели Тебя алчущим, или жаждущим, или странником, или нагим, или больным, или в темнице и не послужили Тебе?“ Тогда скажет им в ответ: „Истинно говорю вам: так как вы не сделали этого одному из этих меньших, то не сделали Мне”. И пойдут эти в муку вечную, а праведники – в жизнь вечную» (Матф 25: 31-46).

В двух сказках дано представление о Господе как о высшей милующей и наказующей, справедливой силе. При этом в сказках случаи из жизни подобны тем ситуациям, что описаны в Евангелии – главной книге православных христиан.

Упоминается Бог и в двух сказках, записанных у болгар Украины. Бог действует в сказке «Никога не се смей на просяка» («*Никогда не смейся над нищим*»)¹¹. Нищий просит у богатого торговца, нагрузившего коня полными мешками денег после продажи товара: «Дай ми заради Бога една пара!» («Дай мне во имя Бога одну денежку»). Но богатый в насмешку спрашивает бедняка: «Ты знаешь Бога?» Бедняк отвечает, что знает Бога. «Если ты знаешь Его, скажи мне, что делает Бог?» – спрашивает опять богатый торговец. Бедный отвечает, что Бог делает лестницу. «Зачем же ему эта лестница?» – «По этой лестнице, – говорит бедняк, – один подымается наверх, а другой спускается». Торговцу это не понравилось. Он прогнал бедняка. Дальнейшая история такова, что бедняк становится богатым, а торговец – бедным. И случается так, что разорившемуся богачу помогает бывший бедняк, который узнает бывшего богача в торговце национальным болгарским напитком «боза» (*станал бозаджия*). Он возвращает ему часть богатства и говорит: «Никогда не смейся над нищим! Если не хочешь, не помогай ему, только не смейся над ним!»¹²

В этой сказке два момента повествования скрыто отправляют слушателя к библейским сюжетам. Некоторые образы и предметы, упоминаемые в текстах Библии, стали символами в культуре православных народов, в частности – *символический образ нищего и символ лестницы*. При этом если образ и символ лестницы отдаленно связан с христианским текстом, то образ и символ нищего скорее имеет народно-языческие корни, хотя связан

11 Неда Късметливата. Български народни приказки от Бесарабия и Таврия. Съст.: Елза и Иван Стоянови. София, 1994, с. 90.

12 Неда Късметливата., с. 90-91.

и с христианскими представлениями о нищенстве. Обратимся к информации, данной в словаре «Славянские древности»:

«Нищий – лицо, ущербное в социальном отношении, осмысляемое как посредник между этим и „тем светом”, как представитель и заместитель сакральных сил на земле (см. Сирота), обладатель знахарского знания (см. Знахарь). Нищий близок по своему статусу странникам, паломникам, бродячим ремесленникам, коновалам и т. п.

Отношение к Нищему было терпимым и участливым, поскольку считалось, что нищенство как жизненная доля может достаться любому человеку <...>. С христианской точки зрения нищенство рассматривалось как одна из моделей праведного поведения, поскольку освобождало человека от ответственности, приучало к аскетизму и смирению гордыни, что в некоторой степени сближало Нищего с монахом (ср. рус пословицы: „Кого Господь полюбит, нищетою взыщет”, „Нищета прочнее богатства”; „Нищета живет, богатство гибнет”. <...> „Пограничный” статус Нищего, его постоянное пребывание „в миру”, в дороге, наделяли его особым всеведением. Одной из основных форм сакрального и социального контакта общества с Нищим являлась милостыня, которая подавалась едой, одеждой и деньгами. Подаяние Нищему считалось богоугодным делом и поддерживалось церковью <...>. Поскольку Нищий рассматривался как посредник между этим и „тем светом”, то подаваемая ему милостыня символизировала долю, выделяемую Богу и умершим предкам, <...> призванную сохранить и приумножить благо»¹³.

Все сказанное относится к нормам жизни и православного болгарина. В болгарском фонде паремий есть пословицы, подобные приведенным выше в словарной статье русским.

Образ лестницы (*стълба*) прямо связан с христианскими представлениями о Боге и восхождением на небо как высшую ступень духовной и нравственной жизни, а в бытовом истолковании – и с восхождением на высшую ступень земного благополучия (богатство, власть). В народном истолковании образа смешиваются христианские и народные представления о лестнице.

Приведем данные словаря «Славянские древности»:

«Лестница – в народной культуре символизирует „вертикаль”, путь наверх и путь между мирами, нижним и земным, верхним и земным.

В славянских заговорах рукописной и устной традиций описывается золотая Лестница, по которой с неба или горы на землю к страждущему исцеления спускается Господь, Богородица или святые, несущие больному исцеление. Лестница, осмысляемая как способ связи с потусторонним миром, используется в некоторых магических процедурах»¹⁴.

13 Славянские древности: этнолингвистический словарь в 5-ти томах. Под ред. Н. И. Толстого. М.: Институт славяноведения РАН, 1995, т. 3, с. 408.

14 Там же, с. 100.

В Книге Бытия рассказывается история о видении Иакову лестницы, которая стояла на земле и уходила вершиной в небо. Однажды Иаков по пути в Харран заночевал в пустыне и увидел странный сон, в котором *лестница стоит на земле, а верх ее касается неба; и вот, Ангелы Божии восходят и нисходят по ней*. На лестнице стоял Сам Господь, Который пообещал Иакову, что его потомство умножится и в его семени благословятся все племена земные (Книга Бытия 28:10-15).

Господь упоминается и в двух сказках, записанных у болгар в украинской части Бессарабии. Здесь Он управляет людьми не только в их человеческой жизни, но и обращая их в животных и птиц в наказание за грехи.

В сказке «Кукувица и чухюл» («Кукушка и филин») ¹⁵ брат и сестра очень ссорились, и даже дрались. Матери это надоело, и она их прокляла: «Если вы так друг друга ненавидите, то пусть Господь сделает так, чтобы друг друга слышали, а не видели». Тогда Господь тотчас их преобразил: мальчик стал филином, а девочка – кукушкой. Филин – птица ночная, а кукушка – дневная. Людям слышны их жалобные голоса.

Сюжет демонстрирует смешение православных представлений о грехе и языческого обращения к проклятию по отношению к неугодному человеку. С одной стороны, мать, осуждая поведение детей, ждет от них исполнения заповеди «Возлюби ближнего своего» (Евангелие от Матфея 22:34), а с другой стороны, нарушает ее, насылая проклятие на детей, которое Господь никогда бы не исполнил. Проклятие – обращение к нечистой, злой силе. «... Если свет, который в тебе, тьма, то какова же тьма?» (Матф. 6:23). Христос в Евангелии говорит: «... Что исходит из сердца человеческого, оскверняет человека» (Евангелие от Марка 7: 21-23), указывая в том числе на хулу, злобу и коварство, что исходят из сердца. Все, что является корнями творимых человеком проклятий, все это оскверняет человека.

По мнению болгарского исследователя Иванички Георгиевой, «болгарские поверья сохранили важную для мифологического мышления черту: отождествление человека с окружающим миром, перенос социальных явлений и процессов на природу, идею изоморфизма <...>. Мы обнаруживаем во многих представлениях, согласно которым между отдельными элементами мира нет непреодолимой преграды, – представления о различных превращениях людей в животных...» ¹⁶.

В сказке «Каняк» («Выпь») ¹⁷ Бог превратил пастушка овец в птицу выпь за то, что он, по лени, никогда не поил ягнят, и только во время дождя они могли напиться. Выпь кричит, когда летает над водой, потому что вода

15 Неда Късметливата., с. 109.

16 Георгиева Иваничка. Българска народна митология. София: Наука и изкуство, 1993, с. 251.

17 Неда Късметливата., с.113.

ей кажется кровью, и она не может ее пить. Напивается только дождевой водой. Мораль сказки – за плохую и недобросовестную работу Бог наказывает.

Пастух овец (овчар), как и овечка – христианские символы, которые выявляются и в нашей сказке. Их символическое значение можно уточнить с помощью данных словаря «Славянские древности».

«Пастух, овчар, чабан (ю.-слав. *пастир, чобан*) – главный персонаж в обрядах и верованиях, связанных с защитой, сохранностью скота, особенно во время летнего выпаса. Считается причастным к тайнам общения с животным и растительным миром, посредником между людьми и „тем светом“. Пастух выполняет целый ряд обрядовых действий, обеспечивающих благополучие стада. В некоторых славянских регионах Пастух пользуется особым почитанием: на Рус. Севере его считают колдуном, имеющим связь с лешим и другими потусторонними силами <...>. Пастух как лицо сакральное, наделяемое сверхъестественными способностями, выполняет различные ритуальные функции в течение всего обрядового календарного года.

Пастух в фольклоре выступает в образе покровителя, защитника, чудесного помощника, проводника.

В балканском фольклоре Пастух часто выступает как противник змея (змеи) или как его ипостась; наиболее распространен мотив сражения Пастуха со змеем за стадо. Музыкальные инструменты Пастуха выступают в фольклорных текстах как чудесные предметы: с их помощью Пастух заставляет плясать окружающих, собирает вокруг себя „вил“, „самовил“, „самодив“, летающихся на звуки его свирели»¹⁸.

Овечка, ягненок (*агънце*) в христианских текстах также имеет символическое значение. В Словаре С. Влайкова «Книга символов» дано следующее толкование.

«Агъне (Агнец) – означает чистоту, непорочность; кротость, незлобность, глубокое смирение; жертву, искупление. Это один из самых древних и наиболее часто встречающихся символов Иисуса Христа, чей образ находим еще в Ветхом Завете. <...> В болгарском фольклоре агнец (ягненок) также символ незлобности, кротости или жертвы...»¹⁹.

Таким образом, в рассмотренных выше текстах сказочного фольклора мы находим символы высшей христианской силы – Бога, Господа и христианскую символику в образах нищего, пастуха, ягненка и лестницы. В поведении нормы поведения даны как через православные, так и языческие элементы в поведении персонажей.

18 Славянские древности: этнолингвистический словарь в 5-ти томах. Под ред. Н.И. Толстого. М.: Институт славяноведения РАН, 1995, т. 3, с. 637.

19 Светлозар Влайков. Книга на символите. В. Търново: Фабер, 2003, с. 6-7.

Связь фольклорного повествования с христианской верой выражена в сказках и в образах святых. Христианские святые не часто встречаются как персонажи в сказках, гораздо чаще это мы видим в текстах песенного фольклора, в силу его тематической специфики.

В сказках Молдовы как действующего мы встречаем святого Георгия, а в сказках Украины – святого Михаила, то есть всего двух святых. Также может быть сказано и о святом без имени – просто светецът (*святой*).

Святой Георгий (Свети Георги). В силу частотности и актуальности этого образа в болгарских народных поверьях и представлениях информация о нем дана в Болгарском мифологическом словаре.

Святой Георгий встречается в сказке «За един цар и дъщеря му». За убиването на ламята от Св. Георги («Об одном царе и его дочери». Об убийстве змея (ламя) святым Георгием)²⁰. Ламя – в болгарском фольклоре сказочное кровожадное животное без определенного образа, нечто вроде огромного змея.

В этой сказке говорится о том, что у одного царя был единственный ребенок – красивая девочка. Неподалеку от города протекала река, где жил большой змей (ламя). Он выходил из реки и отправлялся к городу, чтобы есть людей. Жители пожаловались царю, который решил, что все должны отводить к реке по одному ребенку на съедение змею, чтобы тот не приходил в город.

Наступил черед и царской дочери. Царь отвел ее и оставил у реки. В это время появился Святой Георгий. Девочка спросила его, зачем он здесь, а святой ответил, что приехал убить змея (ламя).

В сказке *Св. Георгий* представлен на белом коне и вооруженным. Змей им побежден, но в повествовании есть парадокс. Выйдя из реки, змей набросился на царскую дочь, но Святой Георгий пронзил его своим копьем, и змей испустил дух. Однако после этого святой сошел с коня и оторвал от длинных волос царевны два волоска, замотал их, и получилась веревка. Он крепко привязал змея и наказал девочке провести змея через весь город, чтобы люди увидели его побежденным и больше не боялись.

Как отмечено в словаре «Българска митология», традиционно фольклор наделяет Святого Георгия силой и отвагой, представляя его главным змееборцем, побеждающим Змея (Ламя)... В народном представлении и иконографии он всегда на коне и вооружен, а у ног его убитый змей (Ламя)²¹.

Обратим внимание на то, что в сказке есть одна деталь, которая не отмечена в БМ, но, по нашему мнению, является важной и возникла в болгарской сказке, записанной в Молдове.

В христианской иконографии отмечена также икона русского старо-ладожского письма (как и некоторые северно-русские фрески), где у ног св.

20 Кортенски фолклорни приказки, пословици и поговорки., с. 94.

21 Българска митологи., с. 74.

Георгия изображен покоренный Змий, которого на привязи ведет царевна (девушка с короной на голове). На русской иконе ангел коронует святого, показывая, что он возвеличен Богом как чудотворец. В крепости видны царь с женой, изза плеч у них и из окон выглядывают люди, а внизу изображена спасенная принцесса с веревкой в руках – ею по приказу Св. Георгия девушка обвязала побежденного змея и, как на поводке, привела монстра в город. Георгий рассказал испуганным язычникам о силе Христа, после чего дракона обезглавили.

Таким образом, в сказке, записанной у болгар Молдовы, мы видим отзвук на византийскую легенду о победе св. Георгия над Змием, при этом с сохранением, но преобразованием элемента о первоначальном покорении (в легенде – духовном, христианском) Змия, а затем уже его физическом уничтожении

В этом отношении можно считать, что образ побежденного змея (*ламя*) сочетает в себе образ мифологического (языческого) существа и *нечистой силы* (дьявола в христианской системе верований), то есть элементы язычества и христианства. Подробнее всего на основании исследования устных народных текстов он описан в монографии болгарского исследователя Иванички Георгиевой: «Ламя – Народные представления об этом существе очень близки к представлениям о змие и змее. Ламя в некоторых сказках и легендах воспринимается как женское существо и сестра змея. Названа она *злойбой*. Это женский коррелят змея.

Ламя живет в пещерах и отверстиях в земле, вблизи источников и рек <...>. Самые типичные ее черты – жадность и кровожадность. <...> Ее побеждают змеи, богатыри, <...> братья близнецы и святые <...>. Мотив этот чаще всего представлен вместе с образом св. Георгия в рождественских песнях. В день Святого Георгия (*Гергьовден*) этот святой обходит зеленые посевы, встречает Л. с тремя головами и побеждает ее. Св. Георгий избавляет от смерти девушку – царскую дочь. Представления о Л. характерны преимущественно для южной части болгарской этнической территории»²².

Здесь также важно отметить мифолого-символическое значение волос (волоса) в славянских языческих верованиях. Информацию об этом мы находим в словаре «Славянская мифология»: (Косъм) «Волосы – в народных представлениях – средоточие жизненных сил человека. В магии отрезанные волосы (как и ногти, пот, слюна и др.) воспринимались как заместитель (двойник) человека <...>. Врачевание и магическое использование Волос демонстрирует веру в особую силу Волос, способную наряду с другими магическими действиями (сжигание, окуривание, закапывание в землю и т. п.) предохранять людей от болезней и изгонять их...»²³.

22 Георгиева Иваничка. Българска народна митология., с. 118.

23 Славянская мифология. Энциклопедический словарь. М., 1995, с. 106.

В отличие от образа Святого Георгия, образ другого святого, архангела Михаила, имеет библейское, а не языческое происхождение, хотя и Святой Георгий, и архангел Михаил – оба очень почитаемые святые в системе православных верований.

В сказках, записанных в Украине, встречаем имя только одного святого – архангела Михаила (*рангел Михаил*). Он же – *светецът-водач* (святой-проводник).

В сказке «Светецът-водач» (святой-проводник)²⁴ юноша отправляется по просьбе умирающего отца забрать деньги у его должника. Отвести к должнику его может только один человек, который встретится на пути юноши. Он встречает этого проводника – пожилого мужчину. Они идут к должнику. Но на пути к цели юноша вместе с проводником встречает ряд препятствий. Каждый раз случается чудо, и они преодолевают препятствие. Прежде всего, это мутная река. Юноша спрашивает у проводника, как им перебраться через реку. В ответ слышит странные слова: «Ничего, <...>. Перейдем, если нам повезет» (*«Ще минем, ако имаме късмет»*).

Здесь в тексте употреблено слово «късмет». С долей условности его можно перевести как «везение». Но это одно из непереводаемых понятий, имеющих значение этнического слова-концепта. «По частотности употребления и по семиотической насыщенности этот термин можно считать ключевым в этнокультурном словаре болгар. Заимствование почти вытеснило славянские соответствия: чест, доброчестина (‘участь, доля’), църнилка (‘черная, несчастливая судьба’) встречаются исключительно в фольклоре»²⁵. Это скорее мифологема, а не христианское понятие. В толковом словаре²⁶ *късмет* толкуется не просто как счастье, но и как *предопределенная человеку судьба; доля, участь*.

Путники поймали и сварили рыбу, и пока они ели, вода расступилась, и они прошли. Далее происходит еще ряд чудес. В конце юноша спрашивает своего проводника: «Скажи мне, кто ты, добрый человек? – Я архангел Михаил, – сказал проводник». Вдруг появился неземной свет. Но затем свет исчез, не было уже и святого-проводника²⁷.

Архангел Михаил занимает особое место в пантеоне православных святых. В словаре «Българска митология» этому святому посвящена словарная статья.

«Архангел Михаил, Свети Рангел – один из семи АНГЕЛОВ у Божьего престола, который, согласно народному христианству, вождь небесных

24 Късметливата Неда., с. 11.

25 Седакова И. Заимствованное слово и его этнокультурное содержание (болг. КЪСМЕТ). В: Вопросы языкознания, 2005, № 3, с. 44-52.

26 Български тълковен речник. Наука и изкуство: София, 2008, с. 405.

27 Късметливата Неда., с. 13.

сил и борец против духов тьмы. В иконографии он изображается с копьем в руке (иногда верхом на коне), ногами попирающим дьявола. Народная вера видит в А. М. ангела СМЕРТИ или одного из братьев, которому при разделении мира достались мертвые души. Он забирает душу умирающего, подавая ему ЯБЛОКО (реже – ЦВЕТОК). Отсюда происходят народные названия А. М. – забирающий душу (*душевадник*). Представления об образе А. М. находим во многих сказочных сюжетах <...>. А. М. справедливый и сострадательный. Он просит Бога не забирать душу бедняка, чтобы дети его не остались сиротами...»²⁸.

Думаем, что в названии сказки не случайно нет имени архангела Михаила, а она названа «Святой-проводник». Как отмечено в словаре «Българска митология», культ христианских святых проникает и распространяется в болгарских землях еще в III–IV вв. н. э., то есть значительно раньше официального принятия христианской религии. Большая часть этих святых наследуют некоторые черты и характеристики старых языческих божеств. Сосуществование элементов языческих и христианских культов, как и народные представления о *святых*, ведет к формированию своеобразной религиозной системы, названной *бытовым православием*, или *православным язычеством*. Святые бесплотны, мудры и добры. Они живут на НЕБЕ вместе с АНГЕЛАМИ. Покровительствуют различным областям материальной и духовной жизни человека...»²⁹.

В двух сказках – «Светецът-водач» и «Добрият чоботарин и архангел Михаил» («Добрый сапожник и архангел Михаил») ³⁰ – архангел Михаил проявляет себя не только как защитник обиженных и победитель зла, но и как заботящийся о сиротах.

В сказке «Добрият чоботарин и архангел Михаил» повествуется о том, как бедный сапожник берет себе в подмастерья бездомного, который говорит, что зовут его *Миял* (так в болгарской народной среде обычно зовут человека, по имени Михаил). Имя сапожника Симон. В скрытом виде здесь присутствует аллюзия на образ кожевника Симона из новозаветного повествования, книги «Деяния апостолов» (Деяния: 9-10). Этот добрый человек на некоторое время приютил апостола Петра, воскресившего девочку, которая шила всем одежду. Имя Симона известно православным верующим как образец заботы о ближнем.

Однажды к сапожнику приезжает богатый заказчик, заказывает сапоги и требует, *чтобы им сносу не было*, иначе бросит сапожника в темницу. На что подмастерье *Миял* засмеялся. Вечером сапожник Симон обнаружил, что подмастерье сшил богатому заказчику не сапоги, а тапочки для покой-

28 Българска митология..., с. 13-14.

29 Там же, с. 289.

30 Късметливата Неда..., с. 15.

ника (*чувеки*). Вскоре приходит слуга заказчика и требует сшить хозяину не заказанные им сапоги, а чувеки, поскольку тот, едва выехав от сапожника, по дороге умер. Подмастерье, предвидевший смерть заказчика, признается сапожнику, что он архангел Михаил и был отправлен Богом на землю в наказание в ответ на просьбу оставить жизнь женщине с двумя детьми. Но Господь простил архангела Михаила после того, как подмастерье *Миял* сшил обувь двум девочкам-сироткам, которых взяла к себе бездетная женщина.

В двух сказках архангел Михаил появляется среди людей в виде обычного бедняка. Он, оставаясь неузнанным, помогает восторжествовать добру над злом, проявляет способность творить чудо, а в конце, прежде чем исчезнуть, открывает свое имя.

Выявленные образы и символы православных и языческих верований в сказках болгар Молдовы и Украины позволяют более широко раскрыть закодированные в них этнокультурные представления. Связанные с православием образы восходят к глубинным связям с общеславянской и балканской мифологией, а также содержат аллюзии на евангельские сюжеты, легшие в основу христианско-православных представлений о добре и зле. Семантические и аксиологические особенности этих представлений в контексте повествования связаны с их этической функцией в фольклорной картине мира болгарского этноса.

Сведения об авторе:

Кара Надежда, доктор филологии, старший научный сотрудник, Институт культурного наследия, Кишинев, Республика Молдова

E-mail: knadejda50@yandex.ru

ORCID: 0000-0001-8646-7442

«ЕТНОГРАФІЧНИЙ ОБРАЗ УКРАЇНЦІВ ЗАРУБІЖЖЯ...» КАК ИСТОЧНИК ИЗУЧЕНИЯ ЭТНОКУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ УКРАИНЦЕВ РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА

Екатерина КОЖУХАРЬ,
Институт культурного наследия

«Етнографічний образ українців зарубіжжя...» as a source for studying the ethnocultural heritage of the Ukrainians in the Republic of Moldova

The article presents an analysis of the fundamental publication of the Institute of Art History, Folklore and Ethnology named after M. Rylsky of the National Academy of Sciences of Ukraine “Ethnographic image of Ukrainians abroad. Corpus of expeditionary folklore and ethnographic materials. Part 1. Culture of life and traditional social normative practices”, where for the first time the ethnocultural heritage of Ukrainians abroad is comprehensively presented in folklore and ethnographic records from the territories of the countries of the post-Soviet and post-socialist space. The meticulously analyzed section “Republic of Moldova” with page-by-page links to records from 16 settlements in 8 districts gives an idea of the ethnographic heritage of the Ukrainian population of our country, of the traditional folk material and spiritual culture, about the active interactions and mutual influences with Moldavian culture. The corpus of published materials is a valuable source base for modern ethnological, ethnolinguistic, folklore and cultural studies and makes possible to trace the originality and territorial-local differences of Ukrainian ethnoculture on the territory of the Republic of Moldova. It reveals the commonality of basic, all-Ukrainian, as well as original elements exclusively characteristic of the Ukrainians of Moldova, elements and features of their traditional culture.

Keywords: heritage, traditional culture, folk, folklore, ethnographic material.

Подготовленный к печати и изданный Институтом искусствоведения, фольклористики и этнологии им. М. Т. Рильского Национальной академии наук Украины труд «Етнографічний образ українців зарубіжжя. Корпус експедиційних фольклорно-етнографічних матеріалів. Ч. 1. Культура життєзабезпечення та традиційні соціонормативні практики»¹ является уникальным изданием, в котором впервые комплексно представлено этнокультурное наследие украинцев зарубежья в фольклорно-этнографических записях с территорий стран постсоветского и постсоциалистического пространства.

Основу труда составляют полевые записи сотрудников «Украинского этнологического центра» Института искусствоведения, фольклористики и этнологии им. М. Т. Рильского, собранные во время экспедиционных выездов в Республику Беларусь, Литовскую Республику, Республику Молдова,

1 Етнографічний образ українців зарубіжжя. Корпус експедиційних фольклорно-етнографічних матеріалів. Ч. 1. Культура життєзабезпечення та традиційні соціонормативні практики [гл. ред. академік Г. Скрипник]. Київ, 2019. 676 с.: іл.

Республику Польша, Российскую Федерацию. Это записи ведущих этнографов Г. Бондаренко, В. Борисенко, О. Головки, Н. Стишовой, Л. Пономар, Ю. Бидношии, В. Иванчишена, З. Гудченко, Л. Артюх, А. Артюх, Г. Довженок, О. Шиприкевич. В издание также вошли записи этнологов и диалектологов из других научных центров Украины и зарубежья. Республика Беларусь представлена публикациями Федора Климчука (Минск), Григория Аркушина (Луцк), Александра Скопненко (Киев), текстами из академической хрестоматии по диалектологии «Говори української мови» (Київ, 1977). Республика Польша предстает в записях Людмилы Лабович-Филимонюк, Михаила Глушко, Леси Хомчак (Львов); Словацкую Республику представили Мирослав Сополига, Надежда Вархол, Иосиф Вархол, Зюзанна Ганудель, Михаил Шмайди. Материалы в Республике Казахстан собрал Денис Черниенко. В Российской Федерации материалы собирались на нескольких территориях, где компактно проживают украинцы. Так, в Республике Башкортостан работали Денис Черниенко и Максим Пилипак, в Белгородской области – Галина Лукьянец, Наталья Олейник и Михаил Красиков, в Волгоградской и Саратовской областях – Игорь Шульга, Валентина Синельникова, Денис Черниенко, в Камчатском и Приморском крае, соответственно, Валентин Пилипчук и Вячеслав Черномаз.

В раздел «Республіка Молдова»² вошли записи, осуществленные в разное время и в разных регионах молдавскими и украинскими исследователями Екатериной Кожухарь, Виктором Кожухарем, Вячеславом Степановым, Алексеем Романчуком, Зоей Гудченко и Александром Головки. Записи расшифровали и подготовили к печати Е. Кожухарь и А. Головки. Всего представлено 16 населенных пунктов из 8 районов Республики Молдова из мест компактного (Единецкий, Окницкий, Рышканский, Сорокский р-ны) и дисперсного (Криулянский, Каларашский, Оргеевский и Тараклийский р-ны) расселения украинцев. Расшифровано 30 интервью, записанных от 35 респондентов, рожденных с 1914 по 1972 г.: Томчак (Тютюнник) Евгения Петровна, 1943 г. р., Фондофан Галина Анатольевна, 1965 г. р., Бурденюк Мария Васильевна, 1936 г. р., Дарийчук Ольга Николаевна, 1947 г. р. (с. Голяны Единецкого р-на), Ротару Петр Александрович, 1943 г.р. (с. Гыржавка Каларашского р-на), Копетинская Тамара Филипповна, 1946 г. р. (с. Мындра Каларашского р-на), Вдовиченко Вера, 1930 г. р. (с. Паланка Каларашского р-на), Мадюк Александра Васильевна, 1930 г. р. (с. Сагайдак Криулянского р-на), Б. В. и Б. Н. (проживали в 60–90 гг. в г. Атаки Окницкого р-на), Матвияш Виктор (проживал в г. Атаки с 1963 по 1992 г.), Чумак Надежда Матвеевна, 1935 г. р., Унгурияну Вера Васильевна, 1937 г. р., Скомаровская

2 Республіка Молдова. В: Етнографічний образ українців зарубіжжя. Корпус експедиційних фольклорно-етнографічних матеріалів. Ч. 1. Культура життєзабезпечення та традиційні соціонормативні практики. Київ, 2019. 676 с. С. 70-154.

Галина Ивановна, 1957 г. р. (с. Березовка Окницкого р-на), Боднарь Галина Ивановна, Чокла Клавдия Васильевна, Гроссу Петр Васильевич (с. Волчи-нец Окницкого р-на), Мошолупа Елизавета Петровна, 1927 г. р. (с. Калара-шовка Окницкого р-на), Сердеченюк (Андрияш) Нина Степановна, 1946 г. р. (с. Наславча Окницкого р-на), *Кушнир* Галина Тимофеевна, 1963 г. р. (с. Унгры Окницкого р-на), Романчук (Кошелик) В. М., 1938 г. р. (с. Булаешты Оргеевского р-на), Стратийчук Дмитрий Алексеевич, 1933 г. р., Стратийчук Вера Александровна, 1936 г. р., Погореловская Алена Ивановна, 1972 г. р. (с. Малиновское Рышканского р-на), Цымбалюк Любовь Николаевна, 1947 г. р. (уроженка с. Голошница Сорокского р-на), Ткач Мария Сергеевна, 1938 г. р. (уроженка с. Окланда Сорокского р-на), Выходец Ольга Петровна, 1926 г. р., Аникина Любовь Дмитриевна, 1949 г. р., Чечиль Иван Трофимович, 1925 г. р., Чечиль (Павленко) Ярина Трифоновна, 1922 г. р., Чечиль Мария Васильевна, 1923 г. р., Шпица Илья Константинович, 1922 г. р., Оживан Ев-докия Яковлевна, 1914 г. р., Мельниченко Мария Петровна, 1942 г. р., Пав-ленко Евдокия Николаевна, 1924 г. р. (с. Мусаит Тараклийского р-на).

Кроме текстового материала, в книге размещен большой блок фотогра-фий (с. X- XIX), сделанных нами в сельских и школьных музеях и непо-средственно в домах респондентов³. Географический показатель фотоил-люстраций и по районам, и по населенным пунктам несколько шире, по той причине, что в книгу вошла только небольшая часть полевых записей.

Весь корпус материалов распределен по соответствующим рубрикам, а именно: «Информация о населенном пункте: история заселения, топони-мика», «Национальная идентичность. Межэтнические взаимоотношения», «Культура жизнеобеспечения», «Семья», «Обрядность семейного цикла», «Календарные обряды», «Народные знания», «Мировоззренческие пред-ставления», «Соционормативная культура», «Устноисторические расска-зы». Необходимо отметить, что материал в рубриках представлен нерав-номерно, он отражает расшифровки записей, сделанных в разное время по разным программам и с разной целью. Большинство из них впервые введено в научный оборот. Опубликованные интервью с респондентами, охватывающие большой круг вопросов (а по существу – научных проблем и направлений), расшифрованы с сохранением языковых особенностей ди-алектной речи местного украинского населения.

Рубрика «Информация о населенном пункте: история заселения, топони-мика» включает наименование населенного пункта на румынском и укра-инском языках, при этом топонимические названия представлены в искон-ном украинском варианте (с указанием ударения), например, «О́кницький район (raionul Ocnița), с. Вовчи́нець (Vălcineț); Орге́ївський район (raionul

3 См.: Етнографічний образ..., цветной вкладыш, с. IX-XIX.

Orhei), с. Булаєшти (Bulăești); Сороцький район (raionul Soroca), с. Голошниця (Holoșnița); Тараклійський район (raionul Taraclia), с. Мусаїт (Musaitu)⁴, а также легенды о заселении, данные об археологических памятниках, истории и национальном составе отдельных населенных пунктов; сведения о наличии и времени строительства церкви, об учебных заведениях, сельских музеях; местных топонимах, гидронимах, ойконимах и др. Весьма примечательна информация об изучении украинского языка, о его роли как языка обучения (с. Унгры Окницкого р-на с 1992 г по 2017 г.)⁵, использовании церквей в советский период, например о переоборудовании сельской церкви в с. Голяны Единецкого р-на в музей космонавтики⁶ или об уникальном случае отстаивания церкви мирянами в с. Волчинец Окницкого р-на⁷.

Рубрика «Национальная идентичность. Межэтнические взаимоотношения» содержит информацию о самоидентификации респондентов – этнической и языковой, идентификации жителей своего села и близлежащих сел, отношении к изучению родного языка, причинах и следствиях ассимилятивных процессов и др.

Рубрика «Культура жизнеобеспечения» включает в себя несколько подразделов, а именно: хозяйственные занятия, промыслы и ремесла, архитектура, одежда, питание. Обширная информация о хозяйственной деятельности (с начала XX в.), о способах хозяйствования, сегодня практически утраченных, сельскохозяйственных культурах, их местных названиях, о способах выращивания, сбора и обработки сельскохозяйственных культур, о животноводстве, особенностях содержания овец и лошадей, крупного рогатого скота, промыслах и ремеслах собрана в селах Голяны, Гыржавка, Паланка, Мусаит⁸. Например, в с. Голяны от Томчак (Тютюнник) Е. П. мы записали информацию относительно посева озимой пшеницы наволоком, обустройства тока, о трудностях, с которыми сталкиваются современные

4 Республіка Молдова. In: Етнографічний образ українців зарубіжжя. Корпус експедиційних фольклорно-етнографічних матеріалів. Ч. 1. Культура життєзабезпечення та традиційні соціонормативні практики. Київ, 2019. 676 с. С. 70-154. С. 119, 130, 138, 143.

5 Республіка Молдова. In: Етнографічний образ українців зарубіжжя. Корпус експедиційних фольклорно-етнографічних матеріалів. Ч. 1. Культура життєзабезпечення та традиційні соціонормативні практики. Київ, 2019. 676 с. С. 70-154. С. 127.

6 Республіка Молдова. In: Етнографічний образ українців зарубіжжя. Корпус експедиційних фольклорно-етнографічних матеріалів. Ч. 1. Культура життєзабезпечення та традиційні соціонормативні практики. Київ, 2019. 676 с. С. 70-154. С. 70.

7 Республіка Молдова. In: Етнографічний образ українців зарубіжжя. Корпус експедиційних фольклорно-етнографічних матеріалів. Ч. 1. Культура життєзабезпечення та традиційні соціонормативні практики. Київ, 2019. 676 с. С. 70-154. С. 119.

8 Республіка Молдова. In: Етнографічний образ українців зарубіжжя. Корпус експедиційних фольклорно-етнографічних матеріалів. Ч. 1. Культура життєзабезпечення та традиційні соціонормативні практики. Київ, 2019. 676 с. С. 70-154. С. 70-71, 92-93, 106-107, 148-149.

фермеры⁹. Из интервью с Ротарем П. А. из с. Гыржавка можно почерпнуть также сведения о вспомогательных видах хозяйствования, в частности о сборе грибов и их местных названиях, об используемой посуде и утвари (банька для води і для вина, гаванос, гладущі, горнец, горшки, гончарний горнец, чюгунний горнец, казан, тортарь)¹⁰. Копытинская Т. из с. Мындра также рассказала о посуде, утвари и материалах, из которых их изготавливали (бочки з дуба й акації, кадушки, бак, банька, кади, гладущ, горшок, гаванос, діжечка, калдаря, коцюба, лопата хлібна, лоханка, тава, трівка з гарагом)¹¹. Вдовиченко В. из с. Паланка и семья Стратийчуков Д. А. и В. А. достаточно подробно описали способы посева и обработки конопли¹². О работе на помещиков, обустройстве и видах токов, о гарманах, выращиваемых овощах и фруктах узнаем из информации, предоставленной жителями с. Мусаит¹³.

Сведения о ткачестве, использовании натуральных волокон – конопля и овечьей шерсти, способах их обработки и подготовки, окрашивании нитей, о названиях процессов, нитей, красок, узоров, изделий, о вышитых рушниках, дорожках и др. (вобіца, веретка, веретка-віянка, дорошка, кадрел, ковійор, налачник, палітарі / перітарі, половик, разбой, скорц / скорца, рушник, и др.), о видах и названиях мужской, женской и детской зимней и летней одежды и материалах, из которых ее изготавливали, а также **обуви** можно найти в селах Голяны, Гыржавка, Сагайдак, Каларашовка, Наславча, Унгры, Малиновское, Мусаит¹⁴ и др.

В рубрике «Архитектура» зафиксирована с разной степенью полноты информация о строительстве дома и построек хозяйственного комплекса – хата у кілля / городжена хата / плечена хата, валькова, з чамуру; шуйка / шуйчка, гамбарь / вимбар, коровник, курник, кучя / саж, сарай, стайня, хлів), о материалах (глиняна хата, з лампача, хата з болота, хата з крейди, кам'яна хата / хата з каміню, з цегли / кірпича), процессах, планировке, внутреннем убранстве дома, изготовлении черепицы; отоплении (биям з соняшнику, переїдками, соломою, тизиком и др.); строительстве колодцев – кирниц, коллективной взаимопомощи (клака / толока), и др. (с. Голяны, Гыржавка, Сагайдак, Наславча, Малиновское, Мусаит)¹⁵. Большой интерес представляет информация об обустройстве ледников – лядяної ями – для хранения скоропортящихся продуктов в теплое время года, записанная

9 Етнографічний образ., с. 70.

10 Етнографічний образ., с. 93-94.

11 Етнографічний образ., с. 100-101, 102.

12 Етнографічний образ., с. 106-107; 133.

13 Етнографічний образ., с. 148.

14 Етнографічний образ., с. 71, 94-95, 112-113, 121, 124-125, 127-128, 133-134; 148, 150.

15 Етнографічний образ., с. 71-72, 87; 95-96; 113, 125, 134-135, 150-152.

от Ротаря П. А. из с. Гыржавка¹⁶, а также об обрядах и запретах при строительстве дома от Стратийчука Д. А. из с. Малиновское и респондентов из с. Мусаит¹⁷.

Сведения об особенностях рациона, пищи и питания украинцев Молдовы (повседневные, праздничные и ритуальные блюда, технологии выпекания хлеба и хлебных изделий, мясных, грибных и других блюд и напитков), о влиянии молдавской пищевой традиции (блюда из кукурузной и пшеничной муки, бобовые, винные изделия и др.), об особенностях названий блюд, их ингредиентов и процессов любознательный читатель узнает из рубрики «Харчування» (Питание). Книга воспроизводит расшифровку записей из трех сел Каларашского р-на – Гыржавка, Мындра и Паланка, из с. Сагайдак Криулянского р-на, с. Унгры Окницкого, с. Булаешты Оргеевского, с. Окланда Сорокского р-на¹⁸.

В рубрике «Семья» помещены рассказы о составе, национальном происхождении, взаимоотношениях поколений в конкретных украинских семьях, некоторых названиях родства и свойства в селах Голяны, Паланка, Сагайдак, Мусаит¹⁹.

Значительно более обстоятельно представлена «Обрядность семейного цикла». Здесь размещены сведения о родильной, свадебной и похоронно-поминальной обрядности. Так, в селах Голяны, Наславча зафиксирована ценная информация о родильной обрядности (родіни, хрестіни, почитание бабы-повитухи, приготовление бабиной пупиці, поправка, институт кумовства и нанашества)²⁰.

Свадебная обрядность: здесь содержится чрезвычайно ценная информация о предсвадебных обычаях и общении молодежи, приглашение на свадьбу, этапы украинской свадьбы в Молдове, институт нанашів – кумів – сватів – дружбів / дружок / світилок; свадебные блюда и напитки, роль ритуальных блюд, свадебных хлебов (колач, коровай, жівни, шишки); одаривание молодых и их родителей, нанашей; приданое невесты – дзейстри / придане / віно) и др. записаны в селах Голяны, Гыржавка, Паланка, Сагайдак, Наславча, Унгры, Малиновское, Голошница, Мусаит²¹.

«Поминальная и похоронная обрядность» включает материалы о самом похоронном обряде, поминовении и почитании духов предков на Святой

16 Етнографічний образ., с. 95-96.

17 Етнографічний образ., с. 134-135, 150-152.

18 Республіка Молдова. In: Етнографічний образ українців зарубіжжя. Корпус експедиційних фольклорно-етнографічних матеріалів. Ч. 1. Культура життєзабезпечення та традиційні соціонормативні практики. Київ, 2019. 676 с. С. 94.; 101-102; 107-110; с. 70-71; 110-111; 113-114; 144.

19 Етнографічний образ., с. 84-85.

20 Етнографічний образ., с. 73-74, 87-88; 125; 140-141; 152.

21 Етнографічний образ., с. 74-77, 88-91; 96; 111; 114-116; 125; 129-130; 135-137; 141-142; 152.

вечер, Вознесение, Троицу и другие календарные даты в селах Голяны, Наславча, Унгры, Мусаит²².

Наиболее полно и обстоятельно представлены «Календарные обряды» украинцев Республіки Молдова, которые тесно связаны с церковным православным календарем²³. Этот объемный корпус материалов знакомит читателей с календарной обрядностью зимнего цикла: Введение во храм Господний – Варвари²⁴, Катерини²⁵, Андрея²⁶, Николая-чудотворца / Миколи зимного, Гната²⁷, Святий вечір²⁸, Рождество / Різдва²⁹, Новый год – св. Василя / Голодна кутя, Маланка, новогодние засевания³⁰, Крещение / Йордан / Йордань / Водохреща³¹, Бабин день / Думніки³², Стретеніє³³, Масляна / Пущеня³⁴. Исследователи найдут уникальные материалы о святвечерних обходах – хождении со звездой, с вечерью, с поманой, с козой / козлом, с деревцем, с кирилейсом, с кутью/ пшеничкою и о традиционном колядуванні, о рождественских и новогодних обходах – щедруванні, хождении с плутом и с Маланкой. Эти необычайно ценные материалы раскрывают региональные и локальные традиции, взаимовлияния и заимствования из культур соседних народов, в первую очередь молдаван. В этом смысле большой научный интерес представляют общие для молдавской и украинской культур рождественские и новогодние традиции, в частности хождение со звездой (cu steaua), колядование, маланкование, хождение с плутом и др. Материалы «Етнографічного образу українців зарубіжжя» существенно обогатили фактологическую базу по всем направлениям: записаны ранее неизвестные образцы фольклорных текстов – колядок и щедровок в с. Голяны Единецкого р-на, неизвестные прежде сведения о местных особенностях традиционных обрядов, отмечено появление контаминированных проявлений обрядов, впитавших различные восточнороманские элементы, эксплицированные на общеукраинский субстрат, зафиксированы локальные названия обходов и персонажей Маланки, магические и мантические действия и гадания на праздник св. Катерины, св. Андрея, Святой вечер и др.

22 Етнографічний образ..., с. 77-78; 125-126; 130; 152-153.

23 Етнографічний образ..., с. 78; 96; 133;

24 Етнографічний образ..., с. 146.

25 Етнографічний образ..., с. 146.

26 Етнографічний образ..., с. 83; 105; 127; 139; 143; 146-147, 153.

27 Етнографічний образ..., с. 153.

28 Етнографічний образ..., с. 78; 96; 102; 111-112; 116; 117; 126; 130; 132; 139; 142; 144.

29 Етнографічний образ..., с. 96-97; 103; 112; 118; 121; 126; 130; 132; 138-139; 142; 144; 153.

30 Етнографічний образ..., с. 80; 97-98; 103-104; 121-122; 126; 142; 144-145; 153.

31 Етнографічний образ..., с. 80; 98; 104; 126; 142; 145; 153.

32 Етнографічний образ..., с. 145.

33 Етнографічний образ..., с. 104.

34 Етнографічний образ..., с. 80; 104; 132; 145.

По крупицам собранные и расшифрованные материалы раскрывают календарные традиции весеннего (Великий піст³⁵, Явдо́хи³⁶, Со́рок святи́х³⁷, Середохре́стки³⁸, Благові́щення³⁹, Ве́рбна / Шуткова́ неді́ля⁴⁰, Па́ска⁴¹, Прово́ди⁴², Ю́рія / Гео́ргія⁴³, Вознесі́ніє⁴⁴, Мари́ни⁴⁵ и др.), летнего и осеннего циклов (Три́йця / Тро́їца / Зелене́ святя́⁴⁶, Руса́лії⁴⁷, Купа́ла⁴⁸, Петра́ і Па́вла⁴⁹, Іллі́в день⁵⁰, Спа́са / Макове́я⁵¹, Іва́на Головосі́ка⁵², Покро́ви⁵³, Дми́тра / Дімі́трія⁵⁴, Миха́йла⁵⁵).

«Народные знания» представлены самыми разнообразными сведениями, в том числе об обряде вызывания дождя «По́хорон ля́льки» (информация о нем записана в с. Голяны)⁵⁶. Там же собраны тексты заговоров от испуга, от порчи коров, зафиксированы данные об использовании святой воды, сала, чеснока, рождественской ритуальной выпечки – кречуна́ в животноводстве, в частности во время отёла коров, о применении от сглаза воды, в которой была вымыта посуда после святвечерней трапезы и др.⁵⁷ Некоторые запреты, связанные с церковными праздниками, свадьбой и беременностью зафиксированы также в с. Малиновское⁵⁸. Отражена информация о прогнозировании погоды, в том числе и по луне, а также связанные с ней советы о времени сева и сбора полевых и огородных культур, прогнозы относительно урожая; приводятся сведения о церковных обходах с молитвами и просьбами о дожде, об обливании друг друга водой с той же целью, о запретах на различные виды работ в разные дни недели, о ведьмах

35 Етнографічний образ..., с. 153.

36 Етнографічний образ..., с. 145.

37 Етнографічний образ..., с. 133; 145.

38 Етнографічний образ..., с. 145

39 Етнографічний образ..., с. 153.

40 Етнографічний образ..., с. 81; 104; 145.

41 Етнографічний образ..., с. 81; 104-105; 126; 132; 142; 145-146, 153.

42 Етнографічний образ..., с. 126; 142-143; 146.

43 Етнографічний образ..., с. 80-81; 145.

44 Етнографічний образ..., с. 81-82; 146.

45 Етнографічний образ..., с. 82.

46 Етнографічний образ..., с. 82; 105; 127; 143; 146, 153.

47 Етнографічний образ..., с. 146, 153.

48 Етнографічний образ..., с. 82; 105; 143; 146, 153.

49 Етнографічний образ..., с. 82.

50 Етнографічний образ..., с. 146.

51 Етнографічний образ..., с. 82; 127; 133; 143; 146.

52 Етнографічний образ..., с. 146

53 Етнографічний образ..., с. 143; 146.

54 Етнографічний образ..., с. 83; 153.

55 Етнографічний образ..., с. 146

56 Етнографічний образ..., с. 83.

57 Етнографічний образ..., с. 84.

58 Етнографічний образ..., с. 137.

и способах возврата корове молока; о лечении бельма и испуга молитвой, сжиганием терновой ветки, катанием яйца, о лечении бородавок и лишая заговорами, отваром целебных трав и др.⁵⁹

Что касается «Мировоззренческих представлений», то анализируемые записи содержат информацию о вере в Бога и взаимоотношениях человека с ним, о запрете проклятий, об эмиграции крестьян из с. Голяны в 20-х гг. прошлого века в Южную Америку⁶⁰.

Рубрика «Соционормативная культура» содержит сведения о молодежном досуге (данец, баль, вічірінка, вечорніці), об организации коллективной взаимопомощи (клаке) в с. Голяны⁶¹. Информация о молодежном досуге в с. Малиновском: об играх (ціка, цурка, в риміньчика), вечерницах, организации калфами данца на Рождество и Пасху, а также о межевании полей, взаимовыручке во время обмолота зерна и др.⁶²; о разновидностях коллективной взаимопомощи в различных видах деятельности – во время чистки кукурузы на зерно, во время скирдования, строительства, обработки овечьей шерсти; о девичьих общинах, организации ими вечерниц и др. записана в с. Мусаит⁶³.

«Устноисторические рассказы» содержат воспоминания о довоенной жизни, причинах эмиграции в Бразилию, послевоенном быте, жизни в условиях независимости, об уровне экономического развития Молдовы и Украины, современных миграционных процессах, предсказаниях в начале прошлого века о том, что залізні коні будут ходить по полям, будут летать залізні ворони, весь мир будет опутан проволокой (с. Голяны)⁶⁴, о межвоенном времени, голоде 1946 г., направлении тридцатитысячников в хозяйства, о межэтнических отношениях, об особенностях исполнения украинских песен в с. Гыржавка⁶⁵, об уровне развития хозяйства в Молдове и Украине (Атаки)⁶⁶, пронзительный рассказ Елизаветы Киливник из с. Каларашовка о тяжелом труде, военном времени, голодовке⁶⁷, о способах выживания в голодный период, о послевоенной коллективизации в с. Малиновском⁶⁸, о жизни в составе Королевской Румынии и голоде 1946 г. (с. Мусаит)⁶⁹.

59 Етнографічний образ., с. 153.

60 Етнографічний образ., с.

61 Етнографічний образ., с. 91.

62 Етнографічний образ., с. 138..

63 Етнографічний образ., с. 154..

64 Етнографічний образ., с. 84-86.

65 Етнографічний образ., с. 98-99.

66 Етнографічний образ., с. 116-117.

67 Етнографічний образ., с. 122.

68 Етнографічний образ., с. 138.

69 Етнографічний образ., с. 154.

Корпус опубликованных материалов является ценной источниковой базой для современных этнологических, этнолингвистических, фольклорных и культурологических исследований, дает возможность проследить самобытность и территориально-локальные различия украинской этнокультуры на территории Республики Молдова, выявляет общность базовых, общеукраинских, а также самобытных, свойственных исключительно украинцам Молдовы элементов и черт традиционной культуры.

Сведения об авторе:

Екатерина Кожухарь, доктор педагогики, старший научный сотрудник, Центр этнологии, Институт культурного наследия, Кишинев, Республика Молдова

E-mail: katerinacojuhari@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6313-049X>

III

CARTEA CA ELEMENT AL PATRIMONIULUI CULTURAL: PREZERVAREA ȘI VALORIFICAREA PRIN DIGITIZARE (Comunicări)

BIBLIOTECILE PERSONALE, SURSE DE PATRIMONIU ȘI DE CERCETARE ÎN COLECȚIA BIBLIOTECII DE ARTE „TUDOR ARGHEZI”

Anastasia MOLDOVANU,
Biblioteca de arte „Tudor Arghezi”

Personal Libraries, heritage and research sources in the “Tudor Arghezi” art Library Collection

«Tudor Arghezi» Art Library is the beneficiary of several book donations from individuals, in our case, from professional people, who in their own time were concerned with the field of reference of the arts. The reason for these donations is self-evident - age, desire to leave valuable cultural legacy from their personal libraries for the future generations. In the long list of donated books we sometimes happened to find very important, rare, precious titles, true gems, accompanied by autographed dedications from the author, with a specific date and message.

The book donation also implies an interesting experience in the work of a librarian, namely that of appreciating the selection criteria and evaluating it according to bibliophile importance, topicality, etc. The received documents find their rightful place when completing the special collection or replacing the lost ones.

In this way, the Art Library thanks all those who, over time, have enriched its heritage. Namely, to the donors who contributed to the general circulation of the collection during the 60 years of the institution's existence.

Keywords: book donations, personal libraries, heritage, research sources.

Înainte de a trece la desfășurarea conținutului acestui studiu despre donația de carte în biblioteci, aș dori să spun că toate donațiile sunt foarte valoroase, ele există nu de ieri sau de azi. Gestul onorabil de a dona cărți a existat în toate timpurile și este destul de grăitor despre atitudinea oamenilor față de valorile și impactul cărții. Aș mai adăuga, că însuși procesul donației este un fel de provocare, o ieșire din rutină. Aceasta presupune noi contacte cu oamenii, noi colaborări și idei, noi subiecte și cercetări ale unor tematici, ceea ce înseamnă selecția documentelor, chiar mersul la fața locului. Pentru o bibliotecă cu profil specializat de studiu, unele donații de acest gen contează mai mult decât altele. Donațiile pot fi caracterizate după principiul de selectare a subiectelor, după actualitatea și amploarea studiilor de referință, după anul de ediție ș.a. Cu siguranță, ele pot fi considerate documente de patrimoniu. Însă noțiunea de patrimoniu se referă nu doar la segmentul de timp, ci și la valoarea, calitatea și importanța conținutului documentului. În mod repetat se pune în discuție importanța acestor documente în calitate de surse de informare clasificate pe domenii speciale de referință. În colecția Bibliotecii de Arte donațiile sunt selectate după aceste principii, contribuie mult la dezvoltarea artelor și a disciplinelor auxiliare, solicitate de cercetători sau utilizatori interesați.

În articol, ne propunem ca obiect de studiu donațiile care ajung în bibliotecă din partea unor donatori care decid să transfere biblioteca personală sau o parte din ea în gestiunea bibliotecii. Aceasta se produce uneori și din inițiativa rudelor sau a prietenilor, a familiei donatorului, din simplul motiv că posesorul ei nu mai trăiește. Vorbim despre acele persoane care pe parcursul vieții au adunat biblioteci impunătoare, fișiere bibliografice referitoare la subiectele care i-au interesat, notițe, însemnări personale. Aspectul despre donația în biblioteci atrage și un subiect important despre modul cum ar trebui să fie prelucrate și gestionate aceste documente. Ideal ar fi ca ele să beneficieze de accesul liber, dar să figureze în mod special ca *donație personală* ce aparține donatorului concret, astfel actualizând de fiecare dată importanța atât a colecționarului, cât și a documentelor donației. Acest fapt ar contribui enorm la valoarea adăugată a colecției. Dar, realitatea este alta, uneori asistăm doar la o simplă aritmetică, când documentele date înlocuiesc mecanic *lipsa documentelor pierdute*. Nu pot ca să nu revin (iarăși)¹ la o donație amplă de documente, de o varietate impunătoare ca formă și conținut, pe care le-am primit în 2018. Donația reprezintă doar o parte din biblioteca personală a regretatului pictor-scenograf Konstantin Lodzeiski. Este o colecție de carte valoroasă despre grafica de carte, ilustrația de carte, pictură, sculptură, scenografie, artă decorativă, arta costumului popular, arta modei – toate cu o vechime de peste 60 de ani. Și îmi pun întrebarea firească: cum a reușit protagonistul să adune o astfel de bibliotecă excepțională, selectată și organizată conform unor direcții specifice ce țin de domeniul și profilul artistic? Răspunsul poate fi doar unul: cunoașterea și studiul profund al domeniilor pe care le-a profesat și le-a abordat în activitatea sa cu mult profesionalism și pasiune. Și acest moment e esențial, de aici și înțelegem importanța acestei donații dintr-o bibliotecă personală ca o valoare adăugată pentru o colecție de bibliotecă cu domeniu specializat. Konstantin Lodzeiski a fost unul dintre creatorii de artă cu o contribuție semnificativă în scenografia teatrală națională. Un interes aparte autorul l-a avut față de cultura, arta și tradiția populară națională, factori care l-au ghidat în realizarea lucrărilor artistice. A fost pasionat de arta textilă, îndeosebi de soarta și evoluția costumului popular la diferite popoare, inclusiv de cel național, adunând cărți editate încă de prin anii '40-'50 ai secolului XX și care se mențin încă într-o stare bună. Cu unele din aceste lucrări a reprezentat țara noastră la Expoziția Unională de la Moscova (URSS) din 1960, Decada Artei și Culturii Moldovenești. Unele din aceste documente se prezintă ca bijuterii editoriale – cărți bibliofile, ce merită toată atenția personalului de bibliotecă pentru a fi prelucrate, catalogate profesionist și transmise spre utilizare. Donația din partea rudelor reprezintă doar o parte din biblioteca personală a regretatului pictor-scenograf Konstantin Lodzeiski² (6 iunie 1913 – 13 martie 1978). Despre el aflăm și din cadrul unor evenimente care s-au

1 <https://biblioart.wordpress.com/2018/08/15/donatie-din-biblioteci-personale/>

2 Literatura și Arta Moldovei. Enciclopedie. nc. : [în 2 vol.]. Vol. 1. Chișinău:, 1985, p. 423.

organizat la Biblioteca de Arte „Tudor Arghezi”, cum ar fi conferința științifică aniversară dedicată Televiziunii Naționale în legătură cu 60 de ani de la fondare. În discursurile oamenilor de artă Aurelian Dănilă, Pavel Bălan, Alexandru Lu-pașcu-Bohanțov ș.a. a fost amintit și numele lui Konstantin Lodzeiski, s-a vorbit despre activitatea și opera lui artistică și importanța pe care a avut-o în formarea scenografiei naționale.

Documentația (arhiva) bibliotecii (acestea sunt rapoartele anuale, documen-tele însoțitoare ale cărților primite, date despre persoana donatoare) ne-a oferit posibilitatea să concluzionăm că fondul de documente s-a extins calitativ la teme-le de studiu specializat din contul unor titluri de carte donate din bibliotecile personale ale oamenilor profesioniști, dar și din contul acelor cărți de profil do-nate de înșiși autorii cărților. Este un subiect ce merită să fie cercetat mai profund, reieșind din acest beneficiu pentru instituție.

Astăzi, colecția bibliotecii prezintă un interes deosebit pentru cercetători științifici, cadre didactice, studenți, conducători de formații artistice și de creație. Toate acestea reprezintă surse importante de cercetare, chiar de patrimoniu, se regăsesc cărți vechi și rare, cărți cu autografele unor autori de carte care au activat în domenii de referință (artistice) în diferite perioade – studii de critică teatrală, muzicală și artă în general. Sigur, în prioritățile de bază de prelucrare a colecției se pune accentul pe completarea cu noi ediții din domeniul artei naționale și fiecare titlu venit aici își are rolul său, fie din tradițiile populare, fie din arta plastică – arhitectură, design sau decorațiune, fie din muzica autohtonă, fie din arta teatrală sau învățământul artistic de toate nivelurile.

Grație relațiilor de parteneriat, care se produc în urma activităților realizate, a relațiilor de colaborare cu diverse personalități, autori sau instituții/organizații, Biblioteca de Arte a avut parte de donații calitative, venite din partea doritorilor, a autorilor sau a oamenilor care au fost pasionați de domeniul artistic – muzical, teatral, artă plastică și de cultură generală. În marea majoritate, aceste donații sunt însoțite de autografe ce aparțin unor autori notabili. De exemplu, la Biblioteca Municipală „B.P. Hasdeu” există publicațiile „Catalogul cărților cu dedicații din colecțiile Bibliotecii Municipale „B.P. Hasdeu” în două ediții³ și „Cărți cu dedica-ții”⁴, a căror importanță este indiscutabilă, ele purtând în sine moștenirea cu sens de valoare.

La începutul anilor '90, împrejurările sociale de la noi au influențat mult atitudinea față de biblioteci, or, altfel spus, se contura profilul unei biblioteci națio-nale. Și oamenii din diferite părți, de la noi, din România și din alte țări europene au început să doneze cărți, uneori titluri aparte, alteleori chiar și bibliotecile perso-

3 https://catalog.hasdeu.md/cgi-bin/koha/catalogue/ISBDdetail.pl?biblionumber=85&searchid=scs_1691394877638

4 https://catalog.hasdeu.md/cgi-bin/koha/catalogue/ISBDdetail.pl?biblionumber=74197&searchid=scs_1691394877638

nale. Se referă aceasta și la Biblioteca de Arte, care până atunci își completa fondul cu documente din achizițiile ce veneau de la Moscova. Deși colecția de carte, care era una dintre cele mai bogate, cu ediții rare despre arta universală, arta teatrală, cu cărți care se publicau la Moscova în limba română, biblioteca ducea lipsă acută de documente tipărite în limba română, în care să figureze drept obiect de studiu arta și cultura națională. Astfel, la începutul anilor 2000, o donație consistentă de carte românească, discuri și muzică tipărită din România au completat colecția de documente. Biblioteca a fost una dintre primele din rețeaua de biblioteci publice municipale care a început relațiile de colaborare și prietenie cu România, fiind vizitată de oameni de cultură, aveau loc schimburi de experiență, păreri și opinii. Cu o donație amplă de carte – creația literar-artistică integrală a poetului și prozatorului român **Tudor Arghezi** – vine în această perioadă de deschidere a relațiilor culturale între cele două maluri fiica poetului, dna Mitzura Arghezi, actriță și om politic din România. Cele 43 de volume au început să fie donate (toate cu autograf din partea dnei Mitzura Arghezi) treptat, cu mult înainte, departe de gândul că Biblioteca de Arte va urma să poarte numele de patron spiritual al lui Tudor Arghezi.

Doi ani mai târziu, compozitorul **Eugen Doga**, fiind cunoscut îndeaproape cu necesitățile de completare a fondului bibliotecii, a donat din biblioteca personală peste 200 de exemplare de documente – enciclopedii și dicționare, cărți, partituri muzicale, facsimile. Această donație stă acum la baza colecției cu tematica muzicală națională, dar și universală – cărți de teorie muzicală, note muzicale ale filmelor și spectacolelor de teatru de la noi și de peste hotare ale căror autor este.

În anul 2015 am avut o adresare din partea familiei omului de artă și cultură, criticului teatral **Leonid Cemortan**. Rugămintea a fost ca să fie transmisă spre gestiune și folosință o parte din documentele bibliotecii personale a regretatului critic. Astfel, cu document însoțitor au fost transmise bibliotecii 133 de cărți de critică teatrală națională, dramaturgie, biografii ale oamenilor de creație, însemnări critice pe marginea spectacolelor din cadrul teatrelor naționale, participări și ecouri de la evenimente culturale de anvergură. Prin tangența cu aceste documente/mărturii și, prelucrarea lor, biblioteca pune la dispoziția cititorului jaloane importante din istoria culturii naționale.

Oamenii de artă, creatorii de frumos și autorii de cărți, prin toate activitățile pe care le produc sunt, indiscutabil, susținătorii cei mai fideli ai bibliotecii. Aducem în actualitatea și la cunoștința publică faptul că muzicologul **Pavel Anton**, *compozitor*, dirijor, conferențiar universitar, a avut și are în vizorul său biblioteca, aducându-și aportul considerabil la sporirea suportului ei informațional. La compartimentul „Documente de muzică tipărită”, domeniul *arta muzicală națională*, în calitate de donator, dar și de autor, a făcut o donație de 20 de partituri, creații muzicale destinate preșcolărilor, elevilor și liceenilor. Unele din aceste lucrări conțin informații metodice, adăugiri și completări la alte ediții publicate.

De Ziua Mondială a Teatrului, în martie 2021, un alt donator s-a decis să-și doneze cărțile din biblioteca personală, adunate cu grijă pe parcursul multor decenii –**Ion-Gheorghe Șvitchi**, Maestru în Artă, om de teatru. Fiind și un om al cărții, a venit cu propunerea de a face o donație din biblioteca personală, cărți „care au fost cândva” pe rafturile bibliotecii, dumnealui fiind conștient și de faptul că în timp cărțile se uzează⁵. A fost fidel bibliotecii noastre, împreună cu mulți alți oameni ai bibliotecii, actorul și regizorul Veniamin Apostol, cu care a locuit în preajmă, criticul de artă Constantin Ciobanu, criticul de teatru Leonid Cemortan, actrița Paulina Zavtoni, toți fiind participanți la activitățile bibliotecii.

Rolul bibliotecii în gestionarea documentelor de patrimoniu (am menționat aici categoria *donăția din bibliotecile personale*) este o problemă ce trebuie abordată conceptual, sub mai multe aspecte. Unul dintre ele este că fiecare instituție infodocumentară deține în colecția sa astfel de tipuri de documente. Deci, aici putem să vorbim și despre studii de caz la fiecare entitate bibliotecară. Alt aspect al acestei probleme este cel ce ține de studierea conceptului de salvagardare a patrimoniului documentar, care presupune o serie de activități de identificare și preservare. Biblioteca poate să-și asume responsabilitatea totală față de acest obiectiv, dar nu înainte de a-și identifica niște riscuri, care depind și de alte împrejurări.

Rolul acestor documente depinde și de profesionalismul bibliotecarului. S-ar părea că știm și cunoaștem cartea (asta dorim să vadă utilizatorul în noi). Și ne căznim atunci când ceva ne dă de sminteală, când nu știm, n-am găsit, nu este. Și mai puțin ne vizitează acel gând că, poate, și bibliotecarul are nevoie de un ghid atunci când se află printre cărți. E evident, bibliotecarul trebuie să cunoască cărțile ce-i sunt încredințate, dar e și mai evident faptul că el nu poate și nu le citește pe toate. Și atunci cum facem, cum ne poziționăm? Cartea trebuie consultată prin opinia criticilor, ca să înțelegi un subiect sau altul, noi, nefiind cunoscători în domeniu, avem deseori nevoie de consultația unui specialist. Doar un profesionist poate să-ți descrie/vorbească despre o temă cu multe nuanțe, care sunt studiate în cărțile cu pricina. Apare o deschidere a orizontului de cunoaștere a bibliotecarului, care, conform competențelor, va ști să le aplice în activitatea practică.

În concluzie: colecțiile private trebuie și au nevoie să fie promovate, să fie supuse opiniilor, să fie actualizate și apreciate în raport cu cele mai noi necesități și tendințe de cercetare dintr-un domeniu sau altul. Importanța lor constituie moștenirea literară, științifică și culturală pentru prezent și viitor.

Date despre autor:

Anastasia Moldovanu, șefa Bibliotecii de Arte „Tudor Arghezi”, Filiala Bibliotecii Municipale „B.P. Hasdeu”, Chișinău

E-mail: moldovanu55@gmail.com

5 <https://biblioart.wordpress.com/2021/03/26/carti-de-ziua-mondiala-a-teatrului-donatie/>

REVISTA *BIBLIOPOLIS* – PĂSTRĂTOARE A VALORILOR CULTURALE, ARTISTICE ȘI LITERARE

Elena TARAGAN,

Secția studii și cercetări Biblioteca Municipală ”B.P. Hasdeu”

Revista de biblioteconomie, științe ale informării și de cultură, revista instituțională a Bibliotecii Municipale ”B.P. Hasdeu”, *BiblioPolis*, este o resursă importantă în arealul autohton care valorifică istoria locală, lumea biblioteconomică, efervescența culturală a Chișinăului, apariții literare și oameni de prestigiu, fiind editată cu o regularitate de patru ori pe an.

Prin intermediul acestei reviste, peste ani, oameni din orice colț al lumii vor valorifica epoca noastră din punct de vedere literar.

În cele ce urmează ne propunem să scoatem în relief o serie de aspecte ce caracterizează această revistă, ce-i conturează destinul, uneori tumultos dar constant rectiliniu, întrucât la editarea ei și-au pus umărul atât bibliotecarii ai Bibliotecii Municipale, prin textele cu care au contribuit sau prin evenimentele pe care le-au organizat și care au fost reflectate aici, dar și personalități precum Vlad Pohilă, Lidia Kulikovski, Valeriu Rață, Raia Rogac, a căror prezență este mai mult decât evidentă în paginile acestei reviste.

Dr. Lidia Kulikovski, cu referire la revista *BiblioPolis*, sublinia „*Esența revistei BiblioPolis este de a crea juxtapuneri surprinzătoare, deschideri emoționale, prezențe uimitoare și provocări*”.

Scopurile și prioritățile revistei sunt de a constitui un spațiu pentru:

- ✓ Cunoașterea și promovarea tehnicilor și metodelor de cercetare
- ✓ Intervenții de eficientizare a schimbului de informații, de experiențe
- ✓ Direcționare a fluxului informațional și a comunicării profesionale
- ✓ Tehnici de analiză
- ✓ Diagnostic și prognoză a cererilor informaționale
- ✓ Soluții pragmatice
- ✓ Este de menționat faptul că unul dintre atributele care definesc și diferențiază această revistă este frumosul tandem știință-cultură prezent aici. Acestea două, așa menționa Vlad Pohilă, sunt aidoma unor vase comunicante, dacă se defectează unul, are probleme de funcționare și celălalt. ”Știința biblioteconomică și cultura, în accepția cea mai largă a acestui ultim termen, au numeroase conexiuni, intersecții, fire și firicele ce le unesc”.

Un alt aspect important este faptul că de-a lungul anilor săi de apariție *BiblioPolis* a tratat o serie de subiecte în premieră pentru spațiul comunitar basarabean. Aceasta a pus în discuție multe subiecte importante pentru modernizarea instituției infodocumentare: responsabilitatea socială a bibliotecilor; servicii de

referință; tehnologii informaționale; arhive electronice; arhitectura bibliotecilor.

În ceea ce privește conținutul revistei, conform unei analize din 2009, a fost relevată o pondere mai mare a articolelor care exprimă partea praxiologică a biblioteconomiei (52,3%), lucru valabil până azi. Revista este caracterizată prin dimensiunile: comunicare și instruire. Comunicarea asigură liantul indivizilor dintr-o colectivitate, iar în alianță cu instruirea generează și asigură competitivitatea instituției. Totodată, *BiblioPolis* a devenit actor cu rol central în lupta pentru promovarea imaginii Bibliotecii Municipale (BM), semnalând activitatea și inițiativele BM, precum și tendințele bibliotecare din Republica Moldova.

În ceea ce privește multitudinea de subiecte tratate, acestea ar fi următoarele:

Subiecte tematice	Subiecte științifice
Bibliotecile publice	Cultura instituțională
Viața filialelor	Comunicarea științifică
Personalități culturale și bibliotecare	Accesul la informație
Lectura	Competențele profesionale ale bibliotecarilor
Profesia de bibliotecar	Cultura informației
	Capacitatea inovativă a bibliotecii
	Management inovativ

BiblioPolis se bucură astăzi, la douăzeci de ani de existență, aproape în exclusivitate de remarci pozitive din partea celor care o citesc, fie bibliotecari, studenți, membri ai comunității, dar și nume sonore ale mediului biblioteconomic din țară și de peste hotarele ei.

Ion Stoica susține că inovația în domeniul biblioteconomic se face ieșind din imperiul cantității: „*BiblioPolis* a ieșit din acest cadru al cantității punând accent pe calitate, prin orientarea spre inovație, progres tehnologic, valori etice și dezvoltarea cunoașterii”.

Teodora Fîntînaru: „Alternarea textelor de strictă specialitate biblioteconomică cu cele din viața filialelor, de la evenimente științifice, istorice sau prezentări de cărți, dau imaginea de ansamblu a publicației: informațională, culturală, educațională, fapt ce o situează, totdeauna, în avangarda publicațiilor dedicate biblioteconomiei și științelor informării. Revista se detașează net de multe alte publicații asemănătoare ca tematică, printr-un limbaj de specialitate de la care nu s-a făcut niciodată vreo excepție, ceea ce ne recomandă, de la sine, strategia editorială bazată pe diversitate informațională, comunicarea experiențelor de succes, confirmarea și păstrarea rigorii științifice, racordarea și raportarea la informația din întreaga lume”.

O altă trăsătură cu care este definită revista este aceea de maturitate, după cum au afirmat nu unul, ci mai mulți practicieni și teoreticieni ai domeniului științelor informării: „Analiza de conținut dezvăluie o revistă de specialitate matură, aptă să promoveze cultura, domeniul infodocumentar, să pună în evidență

inovațiile, valoarea, să ofere acele lucruri surprinzătoare, prezențe uimitoare și deschidere emoțională ce țin viu interesul specialiștilor față de revista BM”.

Povestea acestei reviste din perspectiva ex-secretarului de redacție al acesteia, Geneveva Scobioală, și a redactorului-șef (2002-2020), regretatul Vlad Pohilă, se conturează în cele ce urmează astfel:

Geneveva Scobioală: ”Contribui la apariția acestei reviste profesionale de la începuturi. A fost o provocare. Nu era vorba nici de datorie, nici de obligație. Era un proiect editorial nou, interesant, cu un scop bine determinat – de promovare a activității bibliotecii, a bibliotecarilor și a profesiei. Secretar de redacție sunt din 2017, dar și acum citesc cu emoție fiecare articol, mă bucur de experiențele colegilor, de inovațiile din domeniu, de semnatarii articolelor din afara bibliotecii, de promovarea valorilor culturale, spirituale, general-umane. Este în primul rând revista bibliotecarilor. Sunt prea puține reviste de specialitate în domeniul nostru care ar oferi spațiu de comunicare bibliotecarilor și altor persoane din sfera culturii, care ar promova inițiative și tendințe din sfera bibliotecară. În timp, revista a devenit un instrument instructiv și cognitiv și pentru studenți – viitorii specialiști în domeniu, precum și pentru utilizatorii bibliotecilor, dar nu în ultimul rând și pentru oamenii de cultură. Bibliotecarilor cel mai mult le place să o citească, să o recomande la alții, să se bucure pentru colegi. Să se mândrească dacă apare și semnătura lor pe undeva. De scris – e ceva mai complicat pentru ei. Și nu că ar vrea, dar mereu invocă lipsa de timp. Mai mult tehnologiile le-au schimbat orientarea spre lumea virtuală, unde e mai simplu, ai instantaneu *like-uri* (deseori poate chiar și necitite), ai vizibilitate maximă. Mai scriu, însă, și la revistă: fie din proprie inițiativă, fie direcționați spre anumite subiecte. Câteodată, chiar sugerându-li-se teme concrete. Dar rubricile referitoare la *Viața filialelor*, *Teorie și practică*, *Evenimente culturale* sunt, totuși, prezente în toate cele peste 70 de numere editate. Personal, aș fi dorit ca revista să fie și un spațiu al dezbaterilor profesionale, al confruntărilor de idei, al inițiativelor, care în ultimă instanță ar conduce la îmbunătățirea performanțelor, la conjugarea activităților biblioteconomice tradiționale cu cele inovaționale. Or, la acest capitol e nevoie de mai multă convingere”.

Vlad Pohilă: „Când am lansat, cu dna Lidia Kulikovski, revista *BiblioPolis*, în anul 2002, desigur, ne gândeam în primul rând, dacă nu exclusiv, la contingentul de angajați ai BM ”B.P. Hasdeu” - circa 400 de lucrători din vreo 30 de filiale. Încet-încet, cercul de cititori s-a lărgit, revista trezind interes printre bibliotecarii din municipiul Chișinău, apoi din alte orașe și raioane ale Republicii Moldova. Numere disparate, apoi, în anumiți ani, număr de număr de *BiblioPolis*, au prins a fi citite și în Țară, cu precădere în municipii, în reședințe de județe ale căror biblioteci patronează aici filiale ale BM: București, Cluj-Napoca, Târgoviște, Alba Iulia, Focșani, Bistrița, Sibiu, Galați... Au început să ne scrie din aceste și din alte localități, și am publicat cu plăcere toate scrierile valoroase și / sau captivante venite din Țară, convinși că astfel contribuim la consolidarea ideii de unitate iar

concomitent, în acest mod ne extindem aria de răspândire a informației despre viața bibliotecară și culturală de ansamblu din perimetrul pruto-nistrean.

Diversitatea este o necesitate absolută pentru majoritatea membrilor societății noastre care trăiesc, în genere, într-o nepermisă monotonie... Așa era la noi în anii de "comunism victorios", dar, cu regret, în linii majore, la fel este și în prezent. Tocmai de aceea, în scrisul meu, prin cele ce scriu, am urmărit și scopul de a contribui la diversificarea existenței, respectiv, a percepției conașionalilor noștri. Iar scrisul la *BiblioPolis* nu constituie o excepție. Caracterul divers, variat, chiar eclectic, amalgamic al conținutului unei publicații periodice, în opoziție cu monotonia, uniformizarea, constituie, după mine, o cheazășie a succesului, o garanție a accesului la inimile și mințile cititorilor.

Nu știu dacă îmi reușește întotdeauna să confer diversitate și originalitate scrierilor mele; cert este că încerc, stărui, fac tot posibilul să mă abat de la „cărările bătătorite” în ceea ce relatez, în dialogul meu imaginar cu cititorii. Cât privește sursele de inspirație... acestea sunt extrem de multe, suficient să privim ceva mai atent la cele ce se întâmplă în jurul nostru. Cu 25-30 de ani în urmă nu aș fi afirmat că viața bibliotecilor ar fi o sursă de inspirație de lungă durată pentru un ziarist. Acum, după o experiență de aproape două decenii în domeniul bibliotecar, pot declara sus și tare: viața bibliotecilor, activitatea bibliotecarilor poate inspira un ziarist, un scriitor, un om de creație la nenumărate și extrem de variate subiecte, teme, puncte de plecare, grație cărora poate prezenta numeroase și surprinzătoare aspecte ale unei existențe ce merită a fi popularizată, încât să fie cunoscută, prețuită și admirată de cât mai multă lume.

În ceea ce privește viitorul revistei, fiecare tinde spre perfecțiune, nu facem excepție nici noi. Sper, însă, să rămână o publicație distinctă a domeniului, să se impună prin diversitate și echilibru, prin calitatea și abundența informației, cu un cititor statornic și fidel. Rubricile permanente le vom menține cu siguranță, iar tendințele noi, prioritățile, tehnologiile ne vor orienta spre inițierea altora, conforme Strategiei de dezvoltare a BM, priorităților anului, evenimentelor culturale majore etc.

Sincer să fiu, la apariția primelor numere ale *BiblioPolis*-ului, contam pe o existență de patru-cinci ani ai revistei. De prin 2007, când s-a conturat o serie nouă, când, grație diversificării conținutului și amplificării numărului de autori, a crescut considerabil volumul revistei, iar demersul ei a căpătat o apreciabilă consistență, m-am gândit că viața revistei trebuie, căci merită, să fie mai lungă... ”

Parafrazându-l pe Iurie Colesnic, putem spune că revista instituțională a Bibliotecii Municipale este acel răboj din care comunitatea va desprinde adevărul despre vremurile și faptele noastre în domeniul culturii. Aici sunt schițate foarte multe portrete de oameni, bibliotecari, personalități; omagieri care au construit acest răboj prin râvnă, trudă și satisfacție. Revista *BiblioPolis* aduce contribuții biblioteconomice, bibliografice și culturale deosebite referitoare la această epocă

(L. Kulikovski, Catalog Publicațiile Bibliotecii Municipale „B.P. Hasdeu”, p. 36). *BiblioPolis* ascunde în paginile sale simțire și rațiune, este rezultatul extatic al unei munci agonice, o pendulare între negru și roșu, reflecție a războiului și păcii ce însoțește orice vibrație lumească.

Fără *BiblioPolis* biblioteca și orașul ar fi mai sărace, lipsite de această cetate ce a apărut de-a lungul anilor, valorile autohtone impunând exigență și profesionalism.

Dare despre autor:

Elena Taragan, șef sector *Secția studii și cercetări*, Biblioteca Municipală „B.P. Hasdeu”, Chișinău, Republica Moldova

LIMBAJUL BIBLIOGRAFIC AL CHIȘINĂULUI

Taisia FOIU,
Secția „Memoria Chișinăului”, BM „B.P. Hasdeu”

Promovarea patrimoniului local prin diferite proiecte, inclusiv de cercetare locală, prezintă un aspect deosebit în activitatea Bibliotecii Municipale „B.P. Hasdeu”. O activitate majoră în cadrul căreia am avut câteva realizări importante este implementarea proiectelor de elaborare a volumelor ce promovează memoria locală.

O lucrare care stă în umbra, deși e cercetarea de bază a Secției „Memoria Chișinăului”, e ***Bibliografia Municipiului Chișinău***.

Orașul nu poate exista fără istorie. Fiecare zi de mâine va deveni istorie. Evident, capitala are nevoie de o lucrare în care să fie adunată informația despre toate evenimentele care se desfășoară în Chișinău.

Prima ediție a *Bibliografiei Municipiului Chișinău* a văzut lumina tiparului în anul 1996 la Editura „Museum”, în seria „Scrieri despre Chișinău”, către aniversarea a 560-a de la prima atestare a orașului. A fost printre primele cercetări locale, care în anii '90 au deschis pagini necunoscute ale istoriei Chișinăului. Prima ediție a fost ca o piatră de temelie pentru întreaga colecție. Este un proiect unic al bibliografiei orașului cu un subiect de cercetare bine determinat – Municipiul Chișinău, care prezintă un fel de raport al faptelor și evenimentelor ce au avut loc; este și o cronică, o „radiogramă” a pulsului vieții capitalei.

Biblioteca Municipală „B.P. Hasdeu” a reușit să sintetizeze din 1995 tot ce s-a scris despre Chișinău și să reflecte evoluția urbană în câteva volume bibliografice. Scopul acestei bibliografii este prezentarea prin prisma surselor bibliografice, în retrospectivă, a informațiilor despre diferite aspecte ale vieții social-politice, economice și cultural-artistice din municipiu. Lucrările bibliografice au cuprins perioadele anilor 1995-2012, demonstrând identitatea orașului și a chișinăuienilor.

Evenimentele care se desfășoară zi de zi în acest centru politic, economic, științific, administrativ, cultural sunt reflectate în mass-media tipărită și online. Conținutul *Bibliografiei Municipiului Chișinău* reprezintă efortul bibliografilor din Secția „Memoria Chișinăului”, care au răsfoit presa periodică cotidiană înregistrând cele mai importante evenimente din viața capitalei, reflectând fapte, circumstanțe și ecouri ale celor deja trecute, precum și transformări în activitatea instituțiilor și personalităților care au contribuit la promovarea imaginii orașului.

O scurtă descriere a conținutului prin adnotări fixează pentru istorie informațiile la subiectul „Chișinău”. Peste ani, aceste descrieri bibliografice pot deveni o lectură plăcută și captivantă, pentru că sunt mărturii documentare ale diferitor perioade și aspecte din istoria orașului. Bibliografia elucidează diferite aspecte ale dezvoltării Chișinăului, managementul orașului, funcționarea Primăriei, evolu-

ția economiei, ocrotirea sănătății, educația, viața științifică și culturală a orașului, sărbători și întruniri; publicații despre organizațiile publice și religioase, precum și activitatea întreprinderilor capitalei în anul respectiv. Au fost identificate articole referitoare la personalitățile chișinăuene din diferite domenii, precum știință, învățământ, medicină, istorie, pictură, muzică, literatură, sport etc. Este un produs 100 % autohton al Bibliotecii Municipale despre Chișinău.

Toate volumele bibliografiei, structurate pe capitole conform Clasificării Zecimale Universale (CZU), au un titlu comun, variabil fiind doar anul, cantitatea de resurse bibliografice și subiectele abordate.

- Primul volum al *Bibliografiei municipiului Chișinău* a fost publicat în 1996 și reflectă varietatea vieții Chișinăului din anul 1995.
- Al doilea volum a fost realizat în 2002 sub forma unei baze de date și se referă la intervalul temporal 1996-2002.
- Al treilea volum, publicat în 2009, cuprinde 4030 de înregistrări referitoare la evenimentele desfășurate în orașul Chișinău în perioada anilor 1999-2004.
- A patra ediție a *Bibliografiei municipiului Chișinău* (2005-2010) include 9177 de înregistrări bibliografice referitoare la Chișinău, de două ori mai multe decât ediția precedentă.

Toate bibliografiile sunt completate cu indexuri auxiliare, care facilitează căutarea informației ce reflectă viața orașului pe diferite aspecte: *Index de nume; Index de instituții; Index de evenimente; Index de subiecte; Index geografic*. În edițiile viitoare, din experiența noastră, va fi necesară și elaborarea unui *Index toponimic*.

Edițiile recente reflectă anii 2011 și 2012. Sperăm ca în viitor să putem edita ediții curente de bibliografii.

Să luăm ca exemplu ultima bibliografie a municipiului în anul 2012. Consultând bibliografia în cauză, aflăm informații despre diverse aspecte ale vieții capitalei: conferințe, seminare, mese rotunde, vizite oficiale, festivaluri, expoziții, aniversări, comemorări, concursuri, premiere, schimbări administrative, proteste organizate în oraș.

Răsfoind paginile bibliografiei, aflăm că anul 2012 a fost proclamat Anul lui Ion și Doina Aldea-Teodorovici, Anul Mihai Cimpoi și Anul Spiridon Vangheli. Totodată, 2012 cuprinde și o serie de aniversări: Spiridon Vangheli – 80 de ani, Eugen Doga – 75 de ani, Petru Buburuz – 75 de ani, Mihai Cimpoi – 70 de ani; Academicianul Gheorghe Duca – 60 de ani.

De asemenea, anul 2012 s-a remarcat prin împlinirea celor 200 de ani de la anexarea Basarabiei de către Imperiul Rus. Tot atunci, Biblioteca Municipală „B.P. Hasdeu” a celebrat 135 de ani de la fondare, iar revista „Viața Basarabiei” – 80 de ani de la apariție.

Pe lângă aniversări, anul 2012 a fost anul schimbării și inovației, concluzie pe care o putem formula doar după ce răsfoim Bibliografia Municipiului

Chișinău. În domeniul transportului public al orașului, în iulie al aceluiași an, se pune în circulație primul troleibuz asamblat în Chișinău. Locuitorii orașului încep să se bucure de confortul autobuzelor norvegiene, iar circulația pe strada Alexei Mateevici devine posibilă pe ambele sensuri. Anul 2012 este și anul Aeroportului Internațional Chișinău, care este recunoscut câștigătorul concursului „Cel mai bun aeroport al anului în țările CSI”. Dar nu peste tot lucrurile mergeau strună: șoferii de maxi-taxi își arată nemulțumirea organizând un protest de amploare.

În anul 2012 se îmbunătățesc serviciile de alimentare cu apă a chișinăuienilor, AO „Apă-Canal Chișinău”, care a sărbătorit 120 ani de la fondare, a început să livreze locuitorilor orașului apă fără clor.

Chișinăul devine tot mai atractiv atât pentru vizitatori, cât și pentru locuitorii orașului. A fost inaugurat iluminatul stradal pe alea pietonală din „Valea Morilor”. Chișinăuienii se bucură de un nou monument în centrul orașului – „Kilometrul zero”. Iar capitala poate fi admirată de sus la primul festival al baloanelor cu aer cald. Pentru a menține orașul curat și îngrijit, se lansează campania de salubritate „Hai, Chișinău!”.

Concertele de amploare nu au lipsit în acest an, Chișinăul fiind vizitat de cei mai populari interpreți de peste hotare: cântărețul spaniol Julio Iglesias, cântăreața belgiană Lara Fabian, cântărețul american Seal. De asemenea, chișinăuienii au putut asculta live și orchestra „Виртуозы Москвы”.

În plan diplomatic, Chișinăul este locul unde sunt primite cu ospitalitate persoane cu funcții înalte din alte state, cum ar fi vizita Angelei Merkel, Cancelarul Germaniei.

În materie de artă, aflăm că în 2012, pentru prima dată din 1900, operele pictorului român Nicolae Grigorescu sunt expuse la Chișinău. Dacă tot vorbim de expoziții, în acest an are loc prima expoziție cu documente din arhivele române. La 3 septembrie 2012, Academia de Științe a Moldovei organizează primul Congres Mondial al Eminescologilor dedicat acad. Mihai Cimpoi la 70 de ani. Cu prilejul venerabilei vârste, dar și pentru contribuția valoroasă în domeniile științei și culturii, Președintele de atunci Nicolae Timofti i-a conferit reputatului critic, eminescolog, istoric literar și eseist titlul onorific de „Om Emerit”.

Atestăm noutăți și în sfera învățământului. Astfel, școlile din Chișinău implementează modelul cantinelor suedeze. Universitățile încep practica examenelor online. Totuși, USM atestă o pierdere irecuperabilă, și anume plecarea în neființă a rectorului Boris Melnic și a filologului Gheorghe Dodiță, lector superior al Facultății de Litere.

În anul 2012 au plecat în eternitate mai multe personalități de vază, printre care-i cântăreața de operă Maria Bieșu, dirijoarea Veronica Garștea, artistul plastic Glebus Sainciuc, scriitorii Aureliu Busuioc, Anatol Ciocanu, ziariștii Eugen Gheorghiuță și Pavel Proca.

În concluzie, *Bibliografia Municipiului Chișinău* este o sursă valoroasă de date și evenimente. Datorită acestei ediții putem urmări evoluția lucrurilor în Chișinău, simțind pulsul orașului de-a lungul deceniilor. Bibliografia prezintă interes, în contextul valorificării informației despre istoria și prezentul orașului Chișinău, pentru publicul larg, pentru comunitatea chișinăuiană, cercetători ai istoriei locale, pentru generația tânără, care peste ani, această lucrare poate deveni o sursă prețioasă de informații.

Date despre autor:

Taisia Foiu, șef Secția „Memoria Chișinăului”, Biblioteca Municipală „B.P. Hasdeu”, Chișinău

«ФОНД РЕДКИХ ИЗДАНИЙ ФИЛИАЛА „М. ЛОМОНОСОВ”: ФОРМИРОВАНИЕ, РАЗВИТИЕ, ОТКРЫТИЯ»

Маргарита ЩЕЛЧКОВА,
филиал «М. В. Ломоносов»

«Книга – сложное явление культуры. Оно реализуется в единстве опубликованного произведения и способа его материального воплощения, поэтому аксиоматична обязательность сохранения книги во всем объеме ее характеристик в виде, максимально приближенном к первоначальному. Осуществление такой задачи выходит за рамки традиционно понимаемой мемориальной функции библиотек, направленной на фонды в целом и ориентированной главным образом на сохранение опубликованных произведений, памятников человеческой мысли, т. е. научного, литературно-художественного наследия. А это возможно и в деформированных экземплярах. Находящаяся в общих фондах библиотек книга живет своей естественной жизнью, широко выдается для чтения, что находится в противоречии с выполнением книгой историко-культурных функций в полном объеме», – так рассуждал о сохранности книжных фондов Владимир Егоров, в конце XX в. бывший директором Российской государственной библиотеки, а затем министром культуры России.

Статья 31 Закона «О библиотеках в Республике Молдова» относит к национальному наследию, охраняемому государством: «редкие, особо ценные издания, представляющие чрезвычайный интерес для культуры страны: книги, вышедшие до 1850 года, и рукописи; документы библиотеки, изданные с 1851 по 1960 год и вошедшие в историю национальной и мировой литературы и культуры, а также документы, изданные после 1960 г., отличающиеся особым художественно-полиграфическим исполнением или выпуск которых приурочен к юбилейным датам и которые содержат дарственные надписи, подлинные автографы авторов и экслибрисы».

В связи с необходимостью сохранения интеллектуальных и духовных сокровищ, яркими представителями которых являются книжные памятники, в соответствии с положениями Закона о библиотеках, а также благодаря дарственным поступлениям от читателей и жителей столицы, к 2013 г. мы смогли организовать в библиотеке «Фонд редкой книги». Отдельные экземпляры редких изданий находилась в нашем фонде достаточно давно, поскольку первым поступлением в библиотеку были 16.000 экземпляров книг из фондов Республиканской библиотеки имени Н. К. Крупской (теперешней Национальной библиотеки Республики Молдова), о чем мы узнали из архивных документов. Это были книги 1946–1949 годов изда-

ния, отдельные экземпляры которых сохранились до настоящего времени. Остальные издания были получены в дар от читателей и жителей города. Фонд состоит: из редких изданий, вышедших до и после 1960 г.; репринтных изданий; книг с автографами; коллекции миниатюрных книг. Собрание редких изданий включает около 340 экземпляров, что относительно немного по сравнению с собраниями таких библиотек, как Национальная библиотека, библиотека Академии наук Республики Молдова, но и они представляют несомненный интерес с точки зрения культурной и краеведческой ценности.

Самое старинное издание фонда – девятый номер журнала «Отечественные записки» за 1840 г., одного из первых «толстых» литературных журналов, оказавших значительное влияние на литературную жизнь и общественную мысль России. Выходил с перерывами в Санкт-Петербурге в 1818–1884 гг. Этот экземпляр интересен для нас не только своей датой выхода, но и связью, определенным образом, с Бессарабией. Дело в том, что журнал был основан в 1818 г. историком, путешественником и писателем Павлом Свиным, который в качестве чиновника Министерства иностранных дел Российской империи бывал в наших краях в 1815–1816 гг. Павел Свинин составил самое первое крупное, содержащее точные данные, исследование края – «Описание Бессарабской области». Но имеется еще одно интересное обстоятельство. Еще до появления в Бессарабии Свиным служил секретарем российской дипломатической миссии в США, в Филадельфии, где его преемником стал Николай Козлов, также дипломат, а затем первый библиотекарь Публичной библиотеки в Кишиневе, открытой, как известно, в 1832 г. Журнал не касался политических вопросов, придерживался лоялистской позиции, в связи с чем не получил достаточного внимания читателей. Доходы издательства были невысоки, и в 1831 г. Свинин его закрыл. С января 1839 г. передан в аренду Андрею Краевскому, который после смерти Павла Петровича стал владельцем издательства.

В последние двадцать лет XIX в. в России издавались толстые литературные и философско-политические журналы, несколько из известных наименований которых также представлены в нашем фонде.

«Вестник Европы» – старейший русский толстый журнал европейской литературы, политики, философии и культуры, основанный в 1802 г. историком Николаем Михайловичем Карамзиным. «Вестник Европы», издание которого было начато Н. М. Карамзиным, выходил в свет в продолжение двадцати девяти лет (1802–1830), в числе его редакторов был и В. А. Жуковский. Второй «Вестник Европы» (Михаила Матвеевича Стасюлевича) издавался с 1866 по 1911 г. В конце XIX в. в журнале активно печатались адвокат А. Ф. Кони, писатели – И. А. Гончаров, опубликовавший в журнале роман «Обрыв», М. Е. Салтыков, Н. А. Островский.

«Дѣло» (Дѣло) – российский периодический «учёно-литературный», с 1869 г. – «литературно-политический» журнал. Ежемесячное издание революционно-демократического направления, орган разночинного радикализма. Издавался в Санкт-Петербурге с середины 1866 г. по январь 1888 г. Ведущие публицисты журнала: Д. И. Писарев, Н. В. Шелгунов, К. М. Станюкович, Л. А. Тихомиров. Прозаики: Ф. М. Решетников, Г. И. Успенский, С. М. Степняк-Кравчинский, Д. Н. Мамин-Сибиряк.

«Нива. Иллюстрированный журнал литературы, политики и современной жизни» – популярный русский еженедельный журнал середины XIX – начала XX в. с приложениями. Издавался 48 лет, с конца 1869 г. по сентябрь 1918 г. в издательстве А. Ф. Маркса в Петербурге. Журнал позиционировал себя как журнал для семейного чтения и был ориентирован, главным образом, на буржуазного и мещанского читателя. В журнале публиковались литературные произведения, исторические, научно-популярные и различные юбилейные очерки, репродукции и гравюры картин современных художников. Материалы политического и общественного содержания давались в «благонамеренном» духе и сопровождались многочисленными иллюстрациями: до начала XX в. обычно гравюрами, затем фотографическими обзорами.

Журнал «Родина», основанный в 1879 г. в столице Российской империи Санкт-Петербурге, выходил до 1917 г. В первом номере журнала редакция разместила объявление для читателей, где поведала о редакционной политике, которой придерживалась все годы своего существования: «Отечественная история и география, естественная история, торговля, очерки по химии и физике, открытия и изобретения, внутреннее и внешнее обозрение современных событий, статьи о лечении болезней и о сохранении здоровья, а также советы по сельскому и домашнему хозяйству, – вот содержание нашего журнала». В 1887 г. в журнале «Родина» состоялся поэтический дебют Ивана Бунина.

Журнал «Русская мысль». В библиотеке есть только один номер за 1893 г. Самый распространенный и один из лучших ежемесячных литературно-политических журналов в России, число подписчиков которого доходило до 14.000. Выходил в Москве с 1880 г. Закрит большевиками в 1918 г. наряду с другими «буржуазными» органами печати.

“Русское обозрение”, литературно-политический и научный журнал патриотического направления, выходил в Москве в 1890–1898, 1901 и 1903 гг. Издатель – фабрикант Д. И. Морозов. Журнал стоял на твердых православно-монархических позициях. Вдохновитель издания – обер-прокурор Святейшего Синода К. П. Победоносцев. В числе его сотрудников были лучшие русские писатели и публицисты: Л. А. Тихомиров, В. В. Розанов, А. А. Коринфский, И. С. Тургенев, Л. Н. Толстой. Печатались стихи

К. Д. Бальмонта, А. А. Голенищева-Кутузова, К. Р. (великого князя К. К. Романова), А. Н. Майкова, Д. С. Мережковского, Я. П. Полонского, Вл. Соловьева, Ф. Сологуба, А. А. Фета.

Из книг, вышедших во второй половине XIX в. (а их в нашем собрании около двадцати), самое старое – «Путешествие ложного дервиша по Средней Азии, из Тегерана в Хиву, Бухару и Самарканд, через великую туркменскую пустыню». Книга издана на французском языке в Париже, в 1868 г. Автор текста – Арминиус Вамбери, венгерский востоковед, путешественник, полиглот, который был секретным британским агентом. Арминиус Вамбери был хорошо знаком с Брэмом Стокером, консультировал его по истории и этнографии Трансильвании, и, вероятно, стал прообразом профессора Абрахама Ван Хельсинга в знаменитом романе писателя – «Дракула».

Предмет нашей особой гордости – «Жития святых» на сентябрь, без указания года и места издания. Книга напечатана на старославянском языке, но во вступлении называется имя императора Александра II, по повелению которого она издана и даются буквенные кириллические обозначения, расшифровав которые можно выяснить, что год ее выпуска – 1877. Книга была подарена Ломоносовке протоиереем Свято-Георгиевской церкви, отцом Николаем Флоринским, на мероприятии открытия в библиотеке «Православного клуба».

Книга германского профессора Йозефа Колера (1848–1919) «Шекспир с точки зрения права» не имеет аналогов в русскоязычной юридической литературе. Эта книга впервые увидела свет в 1895 г., издана известным юристом, издателем Я. А. Канторовичем в Санкт-Петербурге в серии «Юридическая библиотека». Работа состоит из двух глав, посвященных юридическому разбору двух произведений Вильяма Шекспира – «Венецианского купца» и «Гамлета». Можно выделить, как минимум, три причины, по которым современному юристу было бы интересно (и, быть может, – даже необходимо) прочитать эту работу. Во-первых, книга профессора Колера относится к тому жанру литературы, который некоторые критики с известной долей сарказма именуют «научно-популярной», делая, при этом, смысловой акцент на втором слове. «Шекспир с точки зрения права» – действительно научно-популярная работа. Однако «научности» в ней намного больше, чем «популярности».

«Ньютон, его жизнь и труды» – книга, составленная Н. Н. Маракуевым. Популярное, неоднократно печатавшееся (1885, 1890, 1900, 1908 гг.) издание биографии и обозрения научных изысканий Исаака Ньютона за авторством Николая Николаевича Маракуева (1847–1910), создателя лучшего дореволюционного учебника по математике «Систематический курс элементарной алгебры». В небольшой мемориальной заметке в журнале «Математика в школе» (1949, № 3), посвященной 100-летию со дня рождения

«крупного преподавателя математики дореволюционной русской средней школы, автора двухтомного курса «Элементарной алгебры», на котором было воспитано не одно поколение преподавателей математики средних школ дореволюционной России, подчеркивалось: «В настоящее время книга значительно устарела, но не потеряла своего значения и для учителей наших средних школ и студентов педагогических и учительских институтов».

«Жизнь и труды Михаила Петровича Погодина», составленная Николаем Барсуковым. Книга, изданная в 1898 г., посвящена историку, издателю и литератору пушкинского поколения, академику Петербургской академии наук. «Сын крепостного крестьянина, Погодин достиг в Российской Империи невероятных высот: он – историк, издатель и литератор, академик Петербургской академии наук, наконец, тайный советник. Без имени Погодина невозможно излагать историю литературы XIX столетия. В своем альманахе „Уrania” он печатал Тютчева, Веневитинова, Баратынского, Полежаева, Вяземского и – самого Пушкина! Погодинские журфиксы на протяжении десятилетий собирали виднейших литераторов. Это он снабжал гонорарами авторов, чьи произведения ныне составляют школьную программу; он наставлял юных Гоголя и Фета и увлекал лекциями будущего историка Соловьёва. Многотомник Барсукова вызывал неподдельные восторги Розанова как „всеобщее жизнеописание русского образования в XIX веке” и „tesaurus нашей минувшей духовной жизни”. „Читали ли Вы I-й том «Жизни и трудов Погодина» Барсукова? Простите. Нельзя быть русским человеком и даже образованным человеком и славянофилом, не прочтя сего „великолепного творения речи” (Из переписки Василия Розанова с Павлом Флоренским). Эта биография не имеет мировых аналогов. Мону-ментальный труд был издан единожды самим автором на деньги благотворителя. Повторим вслед за Розановым: «О, как хотелось бы видеть этот труд на полке у каждого студента!».

Книга Кармен Сильвы «**Qui frappe?**», издана в Париже в 1890 г. Елизавета Паулина Оттилия Луиза цу Вид (Elisabeth Pauline Ottilie Luise zu Wied) – урожденная немецкая принцесса Нейвидская из графства Вид. Первая королева Румынии, а также писательница под псевдонимом «Кармен Сильва», писала на немецком, румынском и других языках. В 1881 г. Елизавета вместе с мужем переехала в Румынию, где его короновали под именем Кароль I. Став королевой Румынии, Елизавета старалась чувствовать себя и выглядеть как румынка, выучилась тайнам румынского искусства вышивания, появлялась в свете как можно чаще в румынском национальном платье. Способствовала открытию в стране новых больниц, общеобразовательных и ремесленных школ. В 1881 г. Елизавета была избрана почетным членом Румынской академии. Отношение к ее произведениям было неоднозначным. Одни называли ее «писательницей не первостепенного таланта»,

другие считали «одной из даровитейших романисток и поэтесс новейшего времени», а некоторые относили даже к «классикам мировой литературы». Однако все без исключения признавали Кармен Сильву «женщиной незаурядной, талантливой, резко выделявшейся из своей среды».

Особое место в коллекции занимают изящно оформленные издания начала XX в., когда в искусстве господствовал стиль модерн (ар-нуво, сецессион, югендстиль) с его изысканными, льющимися, цветочными линиями. Их представляют отдельные, разрозненные тома из собраний сочинений А. Писемского, В. Бенедиктова, Я. Полонского; а также прекрасно изданный для детей «Дон-Кихот» Сервантеса с иллюстрациями Гюстава Доре, – вышедшие в издательствах Адольфа Маркса и Маврикия Вольфа.

В коллекции Фонда редких книг много изданий периода после Второй мировой войны – 1945–1950 гг. Эти экземпляры ценны для нас еще и тем, что представляют собой свидетельства из истории нашей библиотеки. Среди книг, изданных в конце сороковых годов, – труды И. Мичурина и Д. Менделеева, сочинения А. Мицкевича и М. Салтыкова-Щедрина, учебники по истории Древней Руси, «Дневники» Стендаля. Надо отметить некоторую особенность – большой формат таких изданий, как избранные сочинения Ф. Достоевского, М. Горького, Н. Огарева, «День мира». Особую ценность представляет для нас издание «Андриеша» Емельяна Букова начала пятидесятых годов, с иллюстрациями известного художника Бориса Несведова, доводящегося родным дядей писателю, искусствоведу К. Шишкану.

Книги, как известно, имеют свою судьбу, и определенные ее знаки можно прочесть по книжным штампам, экслибрисам, автографам или пометкам. Судя по книжным штампам библиотек, книги нашей коллекции побывали во многих странах: в России, Франции, Германии, Украине, Румынии. Исключительную краеведческую значимость для библиотеки представляют издания, которые могут рассказать о кишиневских владельцах книг. В связи с изданиями послевоенных 1940-х гг. мы уже встречали фамилию академика, литературоведа Евгения Бертельса. Поэтому, когда в 2012 г., сотрудник Ломоносовки, известный кишиневский бард Игорь Доминич, принес в дар библиотеке свою личную антикварную книгу «Гамлет», издания начала XX в., открыв ее и увидев на форзаце надпись владельца – «Бертельс», мы вспомнили эту фамилию. Но инициалы оказались разными. Всеведущий Google тут же подсказал, что за этой фамилией скрывается другой ее представитель – театральный режиссер-постановщик трагедии Шекспира. По этой причине книга и была испещрена карандашными замечаниями мелким почерком. Оказалось, что в 1940-х гг. Борис Бертельс бывал в городе Сороки, затем, уже после войны, он стал режиссером Симферопольского театра. Сложно сказать, как эта книжечка небольшого формата оказалась на кишиневском книжном развале, где Игорь Доминич приобрел ее всего

за три лея! Другая книжечка, такого же небольшого размера, имеющаяся в нашем фонде, также содержит интересную надпись, касающуюся истории нашего города. Предположительно, ее владелец – Михаил Карчевский, друг известного архитектора Алексея Щусева, для которого он построил дачу и дом в Кишиневе.

Занимательную часть коллекции составляют книги со штампами других библиотек: кишиневских «Училища виноградарства и виноделия», «Реального училища», «Центральной станции туризма и экскурсий для детей». Книги со штампами отдельных войсковых частей, Черновицкого женского училища, библиотеки Самаркандского учебного комбината, библиотеки Ярославского женского епархиального училища и даже библиотеки «Института кинематографии» в Москве. Любопытные издания книг из частных коллекций с дарственными надписями, и двумя экслибрисами из «библиотеки Лаишевцева», штампы книг из библиотек В. Маноли, Крупника, режиссера Театра им. А. П. Чехова – Бэно Аксенова.

К фонду редких изданий мы отнесли также миниатюрные издания и книги с автографами. Но о них пойдет речь в дальнейших выпусках конференции по сохранению культурного наследия.

Для нас Фонд редкой книги – не только предмет гордости, но и особой заботы о нем. Мы заказали новые шкафы для хранения и демонстрации читателям наших книжных сокровищ. Уже проделана определенная работа по созданию оцифрованных версий, ведь задача информационного общества – всеми методами, включая перевод в цифровую форму, собирать и сохранять культурное наследие для будущих поколений.

Сохранение культурного наследия – важнейший элемент самобытности людей, связи общества с его прошлым. Глубокое изучение национальной культуры невозможно без точного представления о книжных богатствах страны в разные периоды ее истории, о влиянии книги на духовный мир читателя.

Сведения об авторе:

Маргарита Щелчкова, директор филиала библиотеки «М. В. Ломоносов», Кишинев, Республика Молдова